

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Luis Alcoriza, hacia una biografía cinematográfica

TESIS

que para obtener el grado de Licenciatura
en Ciencias de la Comunicación

Presenta
Marcela Itzel García Núñez

Asesor
Carlos Narro Robles

Ciudad Universitaria, enero de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A Javier Ramírez, por presentarme a Luis Alcoriza y hacerme experimentar el principal de sus valores fundamentales, el amor.

A Ángela y a Pablo, por enseñarme el mundo a través de sus bellos ojos e iluminar mis días con sus sonrisas.

A Marcela y Rogerio, por enseñarme este mundo y conducirme en él con todo ese amor que llevan dentro y me regalan día a día.

A Norma Eréndira, Luis Zanotto y a todos aquellos quienes, como Luis Alcoriza, al vivir en un país diferente al suyo, hacen de este planeta un sitio mejor para vivir.

A Angelita, don Luis, y mamá Toña, por haber precedido mis pasos y, con su andar, facilitar mi camino.

A la señora Consuelo, a Consu y a Mónica, por su amor y apoyo incondicional.

Y, por supuesto, a Luis Alcoriza, quien nos dejó una experiencia de vida plasmada en su obra a través de la cual recorrí un bello, vital y enriquecedor camino.

INDICE

INTRODUCCION	9
1. ANTECEDENTES BIOGRAFICOS	15
La Compañía Alcoriza	15
El México cardenista y el exilio español	18
Arribo a México	20
2. INGRESO AL CINE MEXICANO	25
La actuación	25
Su trabajo como guionista	29
Dos grandes encuentros: Janet Reisenfeld y Norman Foster	29
El tercer encuentro: Luis Buñuel	37
El comienzo de un tema: la vida libre	43
El trabajo con Rogelio A. González	45
Las prefiguraciones de los microcosmos	48
3. LAS OBRAS COMO DIRECTOR	51
<i>Los jóvenes</i> . Sinopsis	52
Análisis	55
Comienzan las “T”	67
<i>Tlayucan</i> . Sinopsis	67
Análisis	71
El humor corrosivo español	83
<i>Tiburoneros</i> . Sinopsis	90

Análisis	93
Dos estrellas del cine nacional	107
<i>Amor y sexo</i> . Sinopsis	107
Análisis	110
<i>El gangster</i> . Sinopsis	117
Análisis	121
Fin de la trilogía.	128
<i>Tarahumara</i> . Sinopsis	128
Análisis	133
Dos episodios	149
<i>Divertimento</i> . Sinopsis	149
Análisis	151
<i>La Puerta</i> . Sinopsis	155
Análisis	158
El infierno y el <i>Paraíso</i>	164
Las “Santas”	164
<i>El oficio más antiguo del mundo</i> . Sinopsis	166
Análisis	170
<i>Paraíso</i> . Sinopsis	174
Análisis	178
La primera caricatura social	190
De la identidad en el cine nacional	190
<i>Mecánica Nacional</i> . Sinopsis	192
Análisis	198
La madre y el muro. Sinopsis de <i>El muro del silencio</i>	216
Análisis	219

El tercer episodio	225
<i>Esperanza</i> . Sinopsis	225
Análisis	228
Un guión con García Márquez	238
<i>Presagio</i> . Sinopsis	238
Análisis	242
Dos miradas a la historia de México	250
<i>Las fuerzas vivas</i> . Sinopsis	250
Análisis	255
<i>A paso de cojo</i> . Sinopsis	262
Análisis	266
La <i>Semana santa en Acapulco</i> . Sinopsis	274
Análisis	277
El regreso a España	283
<i>Tac tac</i> . Sinopsis	283
Análisis	285
<i>El amor es un juego extraño</i> . Breve sinopsis	289
Breve comentario	289
<i>Terror y encajes negros</i> . Sinopsis	290
Análisis	295
El testamento	301
<i>Lo que importa es vivir</i> . Sinopsis	301
Análisis	305
Otra crónica nacional	314
<i>Día de muertos</i> . Sinopsis	314
Análisis	317

La sombra del ciprés es alargada. Sinopsis	323
Comentario	325
CONCLUSIONES	331
BIBLIOGRAFIA	335
FILMOGRAFIA	339
ANEXO 1. Fichas filmográficas de las actuaciones de Luis Alcoriza	341
ANEXO 2. Fichas de los guiones en los cuáles participó Luis Alcoriza	347
ANEXO 3. Fichas de las realizaciones de Luis Alcoriza	381

INTRODUCCION

El 5 de diciembre de 1992 murió en Cuernavaca Luis Alcoriza, un hispano mexicano que dedicó cinco décadas al cine nacional, durante las cuáles actuó, escribió y dirigió importantes películas.

Su trabajo ha sido abordado en varias ocasiones de manera aislada y sólo tenemos noticia de un libro dedicado íntegramente a él. Fue escrito por Manuel González Casanova, a petición de la Diputación de Badajoz que en 2006 realizó un homenaje al cineasta. La publicación no pudo ser concluida, tal como lo menciona su autor en el último apartado, debido a la premura que imprimió a los trabajos la proximidad del homenaje, por lo cual sólo llega a explorar la obra de Alcoriza hasta 1971, al tiempo que deja fuera doce de sus veintitrés películas. Por otro lado, existe también una tesis de maestría de Héctor Miranda Duarte, *Sentido, significación y contexto de las películas realizadas por Luis Alcoriza de la Vega dentro del cine industrial mexicano como muestra del cambio social de la subcultura juvenil de la década de los '60*, investigación que, como se desprende del título, sólo aborda un breve segmento del trabajo del hispano-mexicano.

Así, no existe una compilación de la obra de Luis Alcoriza, por lo cual en estas páginas se intenta abordar la unidad de su trabajo por considerar de gran importancia el análisis de una de las figuras más fecundas e importantes del cine nacional, cuya labor se desarrolló en el campo de la actuación, donde encarnó, entre otros, nada más y nada menos que a Cristo; en la escritura, pues de su pluma salieron guiones de la talla de *El esqueleto de la señora*

Morales (Rogelio A. González, 1959); y, por último, en la dirección, donde desarrolló 23 filmes, tres de los cuáles resultan fundamentales para la cinematografía nacional y han sido integrados en la trilogía de las T: *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964). Sin embargo, por la amplitud del tema, es importante aclarar que, especialmente en la vertiente de escritor cinematográfico, los asuntos aquí planteados son un mero punto de partida.

La investigación se divide en tres capítulos que exponen desde las condiciones de la niñez del cineasta hasta su trabajo como actor y como creador fílmico. En el primer y más breve de los tres apartados, se aborda de manera somera la infancia itinerante en España y en las provincias hispanas en África, determinada por la condición de hijo del matrimonio propietario de una compañía teatral. Posteriormente, se aborda su arribo al México cardenista y, debido a su simpatía por los republicanos de quienes él mismo se sintió parte, se incluye también un apartado sobre el exilio español en nuestro país.

En la segunda sección se aborda su ingreso al cine mexicano a través de la actuación, para lo cual le fue de gran ayuda su presencia extranjera, debido a que en la década de los cuarenta, cuando Alcoriza interpretó su primer papel en el cine, existió la tendencia de adaptar obras consideradas universales o cosmopolitas. Posteriormente, se revisa de forma somera su trabajo como guionista, donde se destaca la importancia de tres figuras: el director Norman Foster, quien le enseñaría los rudimentos de la escritura cinematográfica mientras elaboraban el primer libreto de Luis Alcoriza (*El ahijado de la muerte*. Norman Foster, 1946); su esposa Janet Resenfield, al lado de quien ingresaría al oficio guionístico y con la que concebiría decenas de historias para el cine mexicano; y su gran amigo y compañero Luis Buñuel, con quien colaboraría en el guión de *Los olvidados* (1950) y de nueve filmes más, entre los que destaca *Él* (1952). De igual manera, se habla sobre distintos libretos de Luis Alcoriza

para directores como Roberto Gavaldón o Benito Alazraki, y se concluye con una mención a los trabajos que ya dejarían entrever el estilo narrativo que determinaría su obra como director fílmico: los microcosmos.

Por último, el tercer y mas amplio capítulo está dedicado a la revisión de las películas dirigidas y, en su mayor caso también escritas, por el cineasta, mismas que constituyen los veintitrés apartados. Así, se revisan desde su primer película en 1960, *Los jóvenes*, hasta la última, *La sombra del ciprés es alargada* (1990). Si bien hay filmes que son ya conocidos, caso de las trilogía de las T, hay varios más que no han sido muy vistos o resultan de difícil acceso hoy día, por lo cual en cada caso se hace una sinopsis para, posteriormente, integrar el comentario a la misma. A lo largo de la tercera parte, queda de manifiesto la particularidad de la visión de este cineasta español que desde muy joven llegó a México e hizo de éste su país, misma que tuvo un valor intrínseco: la frescura de una mirada externa que era, a la vez, tan propia como para entender diversos microcosmos como la costa, la sierra tarahumara o la capital mexicanas, ésta última abordada en *Mecánica Nacional*, película que se convirtió en un ícono del cine mexicano pues exploró con acidez la idiosincrasia nacional. Igualmente, es también relevante la correspondencia entre la obra y los valores personales del cineasta:

“Hay dos cosas que creo que sin ellas no valdría la pena vivir: el amor y la amistad; la amistad es una forma de amor entre hombres viriles también, tiene una potencia tremenda, yo a mis amigos los quiero, los amo, los quiero entrañablemente a los que están aquí y a los que están lejos. Creo que son las dos cosas básicas que nos mueven.”¹

Es importante señalar que, de las veintitrés realizaciones, sólo fue posible tener acceso a veintiún de ellas, siendo imposible revisar el episodio

¹ Entrevista con Luis Alcoriza, Ca. 1982

Divertimento, de *Juego peligroso* (1966), y el largometraje *El amor es un juego extraño* (1983). En el primer caso se encontró suficiente información documental al respecto, lo cual no ocurrió con el filme, del cuál se consigna lo poquísimo que se pudo encontrar.

Al final del trabajo se incluyen tres anexos. El primero integra las fichas de las películas en las que Luis Alcoriza actuó, el segundo consigna los casos en los que participó en el guión y el tercero reúne las realizaciones del cineasta. Al inicio de cada anexo, se especifica el origen de la información ahí citada.

Por lo que toca a las fuentes bibliográficas y bajo la premisa de que no existe una compilación escrita completa del trabajo del autor, se recurrió a distintas publicaciones cinematográficas más generales que incluían apartados o menciones a la obra del cineasta, todos los cuáles están especificadas en la bibliografía.

Igualmente, fue de particular importancia la información obtenida de las entrevistas realizadas para el proyecto *Luis Alcoriza. El cine de la libertad*, (Álvaro Vázquez Mantecón, 2001), donde trabajé como asistente de dirección. Gracias a éstas, se contó con la visión de la vida y obra de Luis Alcoriza a través de los ojos de personajes como Emilio García Riera, Paco Ignacio Taibo, Tomás Pérez Turrent, el productor Ramiro Meléndez y Susana Fisher, una amiga del matrimonio Alcoriza. En el cuerpo del trabajo tales entrevistas son consignadas únicamente con el nombre de entrevistado y la fecha, pero en el apartado de la Bibliografía se proporciona también el nombre del entrevistador. Otro es el caso de las dos restantes entrevistas que se consiguieron para tal producción, ambas realizadas con Luis Alcoriza, pero de las cuáles no pudo precisarse el entrevistador ni la fecha exacta, por lo cual se les distingue solamente con su procedencia, pues una pertenece a Imcine y la segunda a

Televisa, y con una fecha posible establecida por eventos mencionados en la charla.

Por último, fueron también muy útiles los documentales realizados en la UTEC sobre filmes de Luis Alcoriza y de los cuáles se transcribieron segmentos de entrevistas con el director y algunos actores de filmes como *Los jóvenes*, *Tlayucan*, *Tiburoneros*, *Esperanza* (1972) y *Mecánica nacional* (1971)

Es importante comentar que, debido al afán condensador del presente trabajo, quedaron de lado aspectos que podrían haberse profundizado, ejemplo de los cuáles son la labor guionística, cada película de la trilogía de las T o los grandes temas constantes como la amistad, la solidaridad y el amor; pero, como se ha señalado, la intención fue reunir en un solo espacio una visión general de la obra del cineasta. Todo lo anterior con el fin de brindar una investigación útil al interesado en la trayectoria de Luis Alcoriza, en particular, y en la historia del cine nacional, en general.

1. ANTECEDENTES BIOGRAFICOS

La Compañía Alcoriza

Luis Alcoriza de la Vega nació en la provincia española de Badajoz, en la región de Extremadura, España, el 5 de septiembre de 1921. Su padre, Antonio Alcoriza, era dueño de la Compañía teatral Alcoriza, de la que su madre Emilia Alcoriza era la primera actriz. La profesión familiar determinó que Luis se familiarizara con el mundo de la ficción desde su nacimiento, y que él mismo apareciera en un escenario por vez primera cuando todavía era un bebé, en los brazos de su madre.

La Compañía Alcoriza montaba el repertorio español, el clásico y hasta dramas policíacos, en los que el padre de Luis realizaba gran despliegue escenográfico con elementos como trenes y barcos, lo cual frustraba marcadamente a su madre, formada como actriz de gran teatro clásico. A principios de los años treinta, el negocio atravesaba una buena época y su padre llegó incluso a tener varias compañías en funcionamiento. Se presentaban en países de habla hispana, lo que permitió que el entonces niño viajara por toda España y las posesiones españolas en África, presenciando el repertorio teatral que le era cotidiano integrado no por piezas clásicas sino por tragedias de reyes y príncipes. Dice Paco Ignacio Taibo que ello determinó que Luis

creciera “en este mundo donde las princesas eran sus compañeras de trabajo.”²

En la cotidianidad del niño, la ficción teatral y la realidad se mezclaban y confundían. En ocasiones su madre, para reprenderlo, recordaba y recitaba extractos de algún libreto. Luis Alcoriza comenta como uno de sus primeros recuerdos que cierta vez en Tetuán, África, le tomaban una fotografía abrazando un oso de peluche delante de la cristalera de una cafetería, cuando comenzó una balacera de la que su madre intentó protegerlo tirándose con él al piso y, cuando todo terminó, su madre se desmayó y atrajo así la atención sobre ella al tiempo que Luis, sin ningún espanto pues para él el llanto y los gritos de su madre en el teatro eran cotidianos, cerraba al peluche un hueco de una bala que había pegado a escasa distancia de él mismo.

El continuo peregrinar se interrumpió cuando Luis llegó a la edad escolar y, para estudiar, debió permanecer durante los periodos de clases en su casa de Madrid con una hermana soltera de su madre, veinte años mayor que ella quien era una gran lectora y una mujer muy religiosa. Así, el niño comenzó la primaria en un colegio de curas donde alguna vez le pegaron en la mano y respondió con una patada en la espinilla del cura, situación que obligó a su tía a sacar al niño del colegio.

La abrupta interrupción escolar fue resuelta prontamente. En tanto vivían en una casa con muchos cuartos, alquilaban varios de éstos y la tía siempre buscaba como inquilino a un profesor quien instruyera al infante, a cambio de hospedaje y desayuno, mientras ella vigilaba que Luis leyera todo el tiempo.

² Entrevista realizada el lunes 7 de mayo de 2001

Uno de los profesores del infante lo tomó bajo su tutela; se trataba del esposo de una hija de actores de la Compañía Alcoriza, y, según Luis, era “un foco de sabiduría y conocimientos” quien le llevó de oyente a dos institutos, gracias a lo cual logró hacer el bachillerato en años dobles. Además de la instrucción académica, este hombre fue para Luis muy importante pues le introdujo a un mundo de amigos todos hombres con quienes bebía vino, comía e incluso, visitaba cabarets.³

En 1936, mientras el joven Alcoriza se encontraba de vacaciones con sus padres en Tánger, estalló la guerra civil española, lo cual les llevó de regreso a España para, poco más de un año después, emprender nuevamente el viaje con rumbo inicial al norte de África y, posteriormente, se enfilaron hacia América del Sur, a donde llegaron en 1938.

La travesía no fue fácil y la Compañía se vio obligada a abordar cualquier forma de espectáculo para sobrevivir. Además de los acostumbrados dramas policíacos, dramas clásicos y el repertorio español, montaron también variedades flamencas y hasta representaciones de tipo religioso interpretadas por actores a quienes se podía calificar, por lo menos, de ateos militantes. Integrada tanto por actores como por refugiados políticos, la Compañía recorrió Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Colombia, Venezuela y Guatemala para, finalmente, llegar a México.

³ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

El México cardenista y el exilio español⁴

Lázaro Cárdenas fue presidente de México de 1934 a 1940, periodo durante el cual consolidó los ideales sociales revolucionarios como no lo había hecho ninguno de los anteriores gobiernos emanados de la Revolución. Siendo él mismo el candidato callista, dio por terminado el maximato e inició una política nacionalista de masas en torno a su investidura presidencial; así, aseguró el apoyo popular que sirvió de contrapeso en la lucha contra los privilegios de los sectores adinerados tanto nacionales, con políticas que diluyeron la concentración y promovieron la repartición de riquezas entre campesinos y trabajadores; como extranjeros, cuyo mejor ejemplo fue la expropiación petrolera de manos británicas y norteamericanas, el 18 de marzo de 1938, misma que ocasionó un boicot a las exportaciones mexicanas por parte de las potencias industrializadas y que, sin embargo, hubo de diluirse con el inicio de la segunda guerra mundial.

En el marco de la política exterior, el gobierno cardenista promovió el asilo de diversos grupos de refugiados cubanos, peruanos y venezolanos, así como el del líder soviético León Trotski. Pero la migración más importante fue la republicana española. Cuando en 1936 estalló la guerra civil en la nación ibérica, México, aún con 300 mil desempleados y una situación económica compleja, implementó una política de brazos abiertos a los exiliados republicanos con el doble propósito tanto de frenar al avance fascista, por un lado, como de mostrar afinidad y simpatía con la causa republicana, por otro.

⁴ Información tomada del libro *Los recuerdos de nuestra niñez*, de María Alba Pastor.

Los primeros refugiados fueron 500 niños huérfanos o perdidos del lado republicano, quienes llegaron en junio de 1937. En septiembre del siguiente año, arribó al país el primer grupo de exiliados, a quienes seguirían muchos más a finales de 1938 y principios de 1939; pero sería en junio de ese año cuando llegaría, a bordo del Sinaia, el grupo mayor de refugiados. Los exiliados abrigaban el deseo de sobrevivir y poder regresar algún día a su tierra natal de la cual huían por el riesgo de represión y muerte a manos de los militares golpistas quienes se habían impuesto frente al gobierno republicano legítimamente constituido. Los exiliados fueron amparados por la ley para la admisión en el país de los extranjeros del Frente Republicano Español, expedida por el gobierno cardenista.

Los recién llegados eran en su mayoría políticos, escritores, científicos, maestros y, en general, profesionistas a quienes se permitía ejercer como si hubieran obtenido sus títulos en universidades mexicanas. Llegaron también artesanos, técnicos y obreros sin título. Todos ellos se asimilarían paulatinamente a su nuevo país y enriquecerían con su trabajo diversas áreas del conocimiento, muestra de lo cual fue, a principios de 1938, la fundación, por parte de los primeros intelectuales republicanos, de la Casa de España, institución que años más tarde se convertiría en el Colegio de México.

Si bien la política gubernamental los acogía sinceramente, y políticos e intelectuales mexicanos les recibían y apoyaban, no ocurría lo mismo con los “residentes españoles” afincados previamente en México, ni con los industriales y comerciantes nacionales, quienes les

miraban con recelo. La distancia entre los antiguos residentes y los exiliados republicanos no se acortaría sino hasta el fin del franquismo.

Aunque Rusia e Inglaterra recibieron a algunos exiliados y también en América Latina se les brindó refugio, fue México el país que acogió al mayor número de éstos: alrededor de 30 mil. Los miembros del exilio republicano encontraron en el México cardenista muchos de los ideales democráticos que ellos defendían, lo cual les hizo guardar un gran respeto por las instituciones. Además, encontraron aquí rasgos culturales comunes como el idioma y valores religiosos católicos, herencia de la conquista hispana, mismos que les dieron mayores posibilidades de integrarse a la sociedad mexicana.

Arribo a México

En 1940, la Compañía Alcoriza con sus miembros como intérpretes del género flamenco, llegó a su destino final: México. Si bien no todos eran refugiados, si encontraron en este país un ambiente propicio de asilo a los españoles, lo cual les permitió asimilarse de manera relativamente sencilla. Luis Alcoriza comenta:

“Soy un hombre de suerte y siempre ha aparecido algo que me ha sacado en los momentos de mayor dificultad y en uno de ellos fue la llegada a México donde yo decidí quedarme el resto de mi vida.”⁵

En su anhelo de arribar al país, la Compañía debió aceptar un injusto contrato de un mes de representaciones en el teatro Regis,

⁵ Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983

luego del cual, con todo y el teatro lleno de todos los días, la Compañía debió desintegrarse.

Aunque no directamente exiliado, Luis Alcoriza se acercó al grupo de intelectuales españoles llegados a México y, si bien en estricto sentido no fue uno de ellos, sí estaba mucho más cerca de los exiliados que de los antiguos residentes. Emilio García Riera ubica a Luis Alcoriza:

“Es sobre todo en el cuadro enorme de actores españoles integrados al cine mexicano, no todos refugiados y no todos republicanos, él era republicano y se sentía refugiado, sin duda.”⁶

Para afrontar la nueva situación, Luis echó mano de la herencia familiar actoral que había ya practicado al lado su padre y madre en sus montajes. Así, se integra a la compañía de las hermanas Blanch, Anita⁷ e Isabelita⁸, españolas afincadas previamente en México:

“Me contrataron en el Teatro Ideal, con un magnífico sueldo de 8 pesos diarios y con eso tenía que mantener a mi familia y todo, pero México era en esos tiempos la ciudad más maravillosa del mundo, la

⁶ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

⁷ N. En España y m. en el DF. (1910-1984). Llegó a México en 1923. Adquirió la nacionalidad mexicana. Trabajó en programas de radio, sobre todo en la larga serie *Los Pérez García*, que se transmitió por XEW. Se presentó en teatro y su primera actuación en el cine mexicano fue en *Luponini en Chicago* (1935). Desde entonces participó en unas 75 cintas, algunas de ellas muy exitosas, como *¡Ay qué tiempos señor don Simón!*, *La barraca*, *El abanico de Lady Windermere*, *Misericordia*, *Alejandra*, *Tlayucan*, *Presagio*, *Magdalena* y *Un tipo a todo dar*. Recibió en 1962 la Diosa de Plata por su coactuación en *Tlayucan*. (Musacchio, Humberto. *Milenios de México*. Tomo I, p.359)

⁸ N. En España y m. en el DF. (¿-1985). Actriz, hermana de la anterior, con quien formó en 1930 una compañía teatral que recorrió las principales ciudades de México. Actuó en unas 1500 obras de teatro, en cine, radio y televisión. (Musacchio, Humberto. *Ibíd.*)

más divertida, la más alegre, no dormías nunca, unas juergas constantes, un compañerismo.”⁹

Hacia finales de 1927 el teatro Ideal había pasado prácticamente a manos de las Blanch y su compañía imprimió un sello particular al lugar con sus comedias ligeras y astracanes españoles que ocasionaron que el sitio fuera llamado por el público y la publicidad “la casa de la risa”. Si bien las obras distaban por mucho de ser el teatro serio y de calidad que figuras como Rodolfo Usigli realizaban dificultosamente por aquellos años, sí buscaron y alcanzaron el éxito en taquilla y, a pesar de su marcada confusión escénica y ritmo automático, fueron, tal vez por su carcajada ineludible, triunfos populares de las hermanas valencianas y muchas de ellas alcanzaron más de cien representaciones ininterrumpidas.

Así, Alcoriza se vio inmerso en las obras teatrales de este corte que tenían mucho impacto en la colonia española radicada en México y en el sector de los mexicanos que buscaban no las grandes obras sino el teatro fácil.

Además de insertarse en tal estilo teatral, Luis Alcoriza recorrió el país con obras del repertorio clásico y religiosas e incluso interpretó a Cristo en una obra de gran éxito que durante dos años visitó escenarios en todos casi todos los rincones del país:

“(Se trató de) una gira en el teatro con una obra llamada *Jesús*, que duró cerca de dos años, por toda la República, pueblo por pueblo. Fue un éxito tremebundo donde se hicieron millonarios todos, menos los actores, que ganábamos muy poquito.”¹⁰

⁹ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

¹⁰ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

Pero el teatro no sería el único medio en que Luis interpretaría a Cristo pues el cine pronto se fijaría en él.

2. INGRESO AL CINE MEXICANO

La actuación

La profesión familiar fue para Luis Alcoriza la llave de entrada a un mundo distinto al teatral y al que dedicaría su vida profesional a partir de entonces: el cine.

Es en diciembre de 1940 en *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla, 1940) cuando realiza su primera interpretación para la pantalla grande al encarnar a un capitán de Castilla del siglo XV en esta réplica de la película francesa *La tour de Nesle* (Gaston Roudes, Francia, 1937). A partir de entonces, alternaría las actuaciones teatrales y cinematográficas, asegurando la recurrencia en estas últimas gracias a su origen y tipo español.

En aquel entonces el cine mexicano se encontraba en un momento de éxito económico en el extranjero, incrementado de manera determinante por la Segunda Guerra Mundial, misma que provocó la disminución de la producción de las potencias europeas y de Estados Unidos, a la vez que dejó libre el mercado de los países hispanoparlantes. Si bien los géneros continuaron siendo el melodrama, las aventuras y las comedias, la diversificación del público determinó que la producción se inclinara hacia temas de exportación con filmes folklóricos, melodramas con acento extranjero, películas de matiz religioso y la adaptación de obras literarias extranjeras de

mediados del siglo XIX y cuyos derechos no podían ser cobrados por sus poseedores pues las comunicaciones se habían interrumpido por la Guerra. Tales adaptaciones se ambientaron muchas veces en la Ciudad de México y, en ocasiones, en la época moderna. Los temas cosmopolitas fueron también estimulados por la presencia en el país de los exiliados tanto republicanos como de la Segunda Guerra Mundial, quienes se habían insertado en distintos espacios de la vida nacional. Ya desde 1938 Alejandro Galindo había filmado *Refugiados en Madrid*, “más animado por documentar una situación inmediata que por registrar con exactitud sus circunstancias”¹⁰ en un filme actuado por mexicanos y que se desarrollaba en una embajada latinoamericana a donde el director trasladó una guerra civil con todos los actores imaginables. En su momento, fue el mismo Alejandro Galindo quien se erigió en una voz crítica de esta presencia extranjera: “Fue la presencia y la acción de los europeos en los estudios mexicanos los que provocaron, sin saberlo, una acumulación que resultó desastrosa, pues gran parte de las energías se consumió en lo que no tenían por qué ser consumidas. Y lo más grave: dejó un sentimiento de fracaso e incapacidad para el intento... En contraste con las aventuras desastrosas de europeizar el cine mexicano – universalizar, como se creyó hacer y se pretendió llamar al frustrado intento- los filmes de temas y costumbres mexicanos, aunque frívolos y vacíos de contenido, pero preñados de aspectos afines a las mentalidades, deseos y sentimientos latinoamericanos, seguían

¹⁰ García Gustavo y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*, p. 22

conquistando y hasta arrebatando a los públicos que se aspiraba a servir.”¹¹

Alcoriza se insertó de manera ideal en el momento cosmopolita cinematográfico y actuó en películas como *Los Miserables* (Fernando A. Rivero, 1943), *Naná* (Celestino Gorostiza, 1943)¹², *Sierra Morena* (Francisco Elías, 1944) y *La casa de la Troya* (Carlos Orellana, 1947) por un lado; o en filmes religiosos como *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942), *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943), e incluso encarnó a Cristo en dos cintas que recordaban su interpretación del mismo papel en el teatro. Se trata de *Reina de reinas* (1945) y, aprovechando el montaje, *María Magdalena* (1945), ambas de Miguel Contreras Torres, quien había optado por estos relatos que se insertaron convenientemente en el contexto del católico presidente Ávila Camacho. Era curioso como en aquel momento existía una especie de convención en el ámbito cinematográfico con respecto a la figura de Cristo, pues los distintos actores que encarnaron al personaje eran españoles:

“Luis era un hombre guapo, era un hombre muy representativo, salía a escena y era imposible no verlo y cuando llegó a México, tan guapo era que lo llamó el cine para hacer ¿a quién?, para hacer a Jesucristo. En aquella época los productores mexicanos pensaban que Jesucristo debía ser de Madrid.”¹³

¹¹ Alejandro Galindo citado por Aurelio de los Reyes en *Historia del arte mexicano (Arte contemporáneo IV)*. Tomo 16, p. 2331.

¹² Carlos Bonfil señala que la obra sufrió limitantes mismas que, por lo demás, compartía en general con las adaptaciones literarias en boga, mismas que solían contener cualquier cantidad de licencias. Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, p. 39

¹³ Entrevista con Paco Ignacio Taibo. 7 de mayo de 2001

En realidad, la tendencia hispanizante tenía todo que ver con el exilio republicano español tanto directo como indirecto (como es el caso de Luis Alcoriza), cuya presencia empezaba a notarse hacia 1942 en el cine mexicano, al cual aportaría, entre otros, a varios Jesucristos, el primero de los cuáles fue José Cibrián. Por otro lado, Gustavo García y Rafael Aviña señalan también la posibilidad de que fuera tal vez en recuerdo de los primeros evangelizadores españoles que resultó natural que Jesús tuviera acento madrileño¹⁴.

Por su parte, Luis Alcoriza actuó también en varias cintas interpretando, por ejemplo, a galanes segundos o antipáticos en cintas como *El capitán Malacara* (Carlos Orellana, 1944), *El gran calavera* (Luis Buñuel, 1949) o *Tú, sólo tú* (Miguel M. Delgado, 1949).

Sin embargo, esta profesión no llegó a interesarle tanto, como él mismo relata:

“(…) me contrataron para hacer un papelito de cuatro días a 25 pesos diarios. Esto me permitió ir penetrando el medio del cine. Fui haciendo pequeñas partes sin importancia. Más adelante llegué a hacer dos versiones de la vida de Jesucristo en la pantalla e interpreté varios estelares, pero pronto descubrí que mi vocación de actor más bien respondía a la necesidad de mantener a mi familia.”¹⁵

En el balance de su obra, este momento profesional no trascendió mayormente y Luis Alcoriza no es tan recordado hoy día en tal faceta. Sin embargo, el hecho de identificarse con los actores y

¹⁴ García, Gustavo y Rafael Aviña. *Op. Cit.*, p.23

¹⁵ “Esplendor de la imagen”, por Luis Alcoriza en *Artes de México (Nueva época)*. “Revisión del cine mexicano” (Edición especial), p.32

conocer sus problemas, le dio herramientas para el oficio que en definitiva le caracterizaría: la dirección cinematográfica.

Su trabajo como guionista

Dos grandes encuentros: Janet Reisenfeld y Norman Foster

Al tiempo que intentaba cambiar su oficio, Luis Alcoriza conoció a la judía austriaco-norteamericana Janet Reisenfeld, con quien se casaría en 1946. Janet era hija de Mabel Gertrude Dunning, una judía quien no hablaba español, y del austriaco Hugo Reisenfeld, director musical con un prestigio adquirido por sus trabajos en Hollywood donde había compuesto, entre otras, la música de fondo de *Tabú* (1926), la obra maestra de F. W. Murnau y Robert Flaherty¹⁶. En aquel momento, era común en Hollywood hacer cortos cinematográficos con pistas de supuesta “gran música” (en realidad se trataba de música popular), que se proyectaban antes de la película:

“Sencillamente había un telón que se abría, aparecía una orquesta enorme con timbales y platillos, empezaban a tocar un fragmento de *Tosca*, por ejemplo, o de *Carmen*, terminaba, toda la orquesta se ponía de pie y bajaba el telón.”¹⁷

Janet Resenfield había nacido el 4 de enero de 1918 en Viena, Austria, de donde, al parecer, había salido por el ambiente de

¹⁶ De la Vega Alfaro, Eduardo. *Alberto Gout*, p.16

¹⁷ Entrevista con Paco Ignacio Taibo. 7 de mayo de 2001

persecución contra los judíos y llegado a España, sitio en el cual trabajó un tiempo como bailarina profesional y desde donde aparentemente había migrado hacia México por la Guerra Civil. Janet estaba profundamente interesada en la cultura española, era una excelente bailarina de flamenco y fue a través de este arte como llegó a México siendo pareja de su maestro Óscar Joaquín Tarriba con quien debutó poco después en el centro nocturno El Grillón.

Bajo el nombre de Raquel Rojas, incursionó en el cine mexicano en la cinta *Una luz en mi camino*, de José Bohr (1938), donde realizó un mínimo papel en un bailable.

Por aquellos años, el argumentista y productor de cine Pedro Zapiaín, echaba a andar un proyecto cinematográfico, *Café Concordia*, que en 1939 concretaría Alberto Gout, para el cual tenía ya elegido al galán Tomás Perrín, pero andaba en busca de una protagonista, papel que ofreció a la bailarina del cabaret El Patio, Raquel Rojas.

Posteriormente continuó en El Patio hasta que Gout la llamó nuevamente para protagonizar su película *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942), al lado de Jorge Negrete y con Gabriel Figueroa en la fotografía.

Raquel Rojas apareció en otras películas de la década de los cuarenta explotando sus dotes de bailarina, su presencia extranjera, su belleza y su porte; entre ellas podemos mencionar *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942), *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), *Espionaje en el golfo* (Rolando Aguilar, 1943), *Tormenta en la cumbre* (Julián Soler, 1943), *Tribunal de justicia* o *El niño de las monjas* (Julio Villarreal, 1944). Inclusive años más tarde aparece como turista en *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).

Janet pronto dejó de actuar y comenzó a escribir para el cine. En 1944 el guionista y director norteamericano Norman Foster realizó en México un filme de ambiente taurino cuyo argumento había sido escrito por Janet condensando su amor por lo español y un intenso romance que había vivido con un famoso torero. El filme ha sido señalado como uno de las mejores películas al respecto:

“*La hora de la verdad*, (es) un *film* de ambiente taurino que a partir de todas las convenciones y prototipos del caso conseguía una verdad inusitada, sin ningún prurito de desmitificación o transgresión del melodrama, sino asumiéndolo.”¹⁸

Sensible, culta y talentosa, Janet también escribió una novela sobre una bailarina en el Madrid de Franco quien se enamora de un hombre que posteriormente se convierte en un fascista y que, a decir de Paco Ignacio Taibo.”¹⁹, era una obra extraordinaria, muy famosa en España y en Estados Unidos.

Ya casada con Luis Alcoriza y con el antecedente de la colaboración previa con el guionista y director norteamericano Norman Foster, éste la buscó y fue entonces cuando las circunstancias favorecieron el cambio de oficio de Luis a partir del acercamiento de una segunda figura fundamental en su vida profesional:

“Él (Norman Foster) había trabajado en *show business* pero (no) conocía México y claro, como yo de eso sí sabía mucho pues empezamos a trabajar y él me enseñó los rudimentos de cómo se construye un guión cinematográfico al estilo Hollywood: de diálogos muy expresivos, lo más concisos posibles, sin ser telegráficos pero

¹⁸ Pérez Turrent, Tomás, *Luis Alcoriza*, p. 11

¹⁹ Entrevista con Paco Ignacio Taibo. 7 de mayo de 2001

tampoco gratuitos, esa complejidad tremenda de los diálogos cinematográficos y del guión que es desesperante.”²⁰

Norman Foster había trabajado con Orson Welles y tenía muy claro que el guión cinematográfico estaba más cerca de la técnica que de la literatura, conocía sus reglas y, por ello, sabía explicar claramente lo que significaba escribir un guión al estilo norteamericano, el llamado “guión de hierro” concreto, funcional, y con diálogos concisos, cuya redacción incluye horas de trabajo rutinario consistente en proponer escenas, desarrollarlas y aceptarlas o borrarlas en función primordialmente de su utilidad y funcionamiento en relación con el sistema visual del cine.

A través de la colaboración con Janet y Foster, Luis escribió su primer guión llevado a la pantalla, *El ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946), una historia ambientada en el México de los hacendados y protagonizada por Jorge Negrete en el papel de Pedro, cuyo padre, el peón alcohólico Dionisio, en su búsqueda de padrino pues necesita “*jallar* a alguien que me lo ayude”, rechaza tanto a la patrona pues desprecia a los pobres, como a una mujer pobre pues sería solidaria pero no podría ayudarlo realmente. En cambio, acepta a la Muerte en tanto sana los dolores y es justa ya que trata a todos por igual.

La película se insertó en la ola ranchera que permeaba en el cine de entonces y fue de los ejemplos rescatables de la misma. Fue protagonizada por un Jorge Negrete que, tras *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), la apoteosis del charro mexicano, buscaba reivindicarse a través de darle otra dimensión a la imagen del mismo,

²⁰ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

a lo que *El ahijado de la muerte*, con los temas de la tortura, justicia social e inmortalidad, le venía perfecta.

Como ejemplo del acucioso trabajo en diálogos, a continuación se transcribe la plática entre el hijo del patrón, quien estaba a cargo de la hacienda, y con el cual había jugado de pequeño Pedro, el ahijado de la muerte y caporal de la hacienda:

Patrón: ¿Cómo te atreves a censurar mis actos? Esa leyenda de la muerte te ha calentado la cabeza haciéndote olvidar que eres tan de mi propiedad como cualquier otro de los animales de la hacienda.

Pedro: Es verdad. Usted nos trata como animales. Pero se olvida que también pensamos y sentimos como hombres.

Patrón: Pues no olvides tú que también los hombres aprenden a respetar el látigo.

Pedro: Hasta que se cansan.

Patrón: Entonces hay otros medios de convencerlos y cuídate, no seas tú el primero en probarlos. Por lo pronto trabajarás de peón, Carmelo es el nuevo caporal y ya sabes que no se anda con bromas.

Pedro: ¿Ya ha terminado, Patrón?

Patrón: Si.

Pedro: Pues ha terminado también con la amistad.

En estas pocas líneas queda de manifiesto la ruptura amistosa entre Pedro y el Patrón por injusticias con los peones, a quienes los hacendados veían como animales y como a tales castigaban.

Así, *El ahijado de la muerte* es una historia ubicada en un entorno cultural mexicano enfocado hacia la tradición de la convivencia con los muertos en el panteón en su día. Además, ambientada en el época de los ricos hacendados y los peones

sobajados que eran vistos únicamente como fuerza de trabajo, toca también el tema de la injusticia social y termina con Pedro, aún vivo en tiempos de la Revolución y uniéndose a la lucha zapatista bajo el lema “tierra y libertad”.

Con líneas como “Borracho inmundo tan feo”, “*Quihubo* Dionisio, ¿ya la *agarrates* tan temprano?” o “Échate un trago, Dionisio”, podría sorprender que los autores de un guión con tal entorno lleno de elementos culturales mexicanos, haya sido escrito por tres extranjeros.

Sin abandonar del todo la actuación hasta 1949, *El ahijado de la muerte* sería el primero de 56 guiones o argumentos que Luis Alcoriza escribiría para otros directores, la mayoría de los cuáles serían trabajados en conjunto con Janet. Los trabajos resultarían interesantes y atípicos en el panorama del momento porque se trataba de historias con tramas concisas, bien urdidas, bien hiladas y bien resueltas, en muchas ocasiones en forma de comedias críticas cuyo humor llegó a ser mordaz.

Un tema recurrente en sus guiones fue la trastocación o el juego con distintos roles sociales tales como los de hombre y mujer. En *La liga de las muchachas*, los Alcoriza llevaron hasta sus últimas consecuencias la burla del feminismo enmarcada en un cierto humor español. Por otro lado, en *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950), hicieron mofa del machismo entendido como el de las estrellas del cine nacional. Un ejemplo notable en este renglón fue *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952) donde el matrimonio imaginó una isla donde las mujeres fueran el sexo fuerte y los hombres los oprimidos y vejados quienes dijeran a sus esposas frases al estilo de “Pégame, es

lo último que te falta” y llorando se quejaban con los demás maridos de la infidelidad de sus esposas.

Otro ejemplo interesante de su trabajo exploratorio de los roles y estereotipos fue el de *Una gringuita en México* (Julián Soler, 1952) donde exploraron los estereotipos mexicanos ante los ojos de una gringa, (como la misma Janet Alcoriza), quien se enamoraba a través de historietas de los “charros bandoleros”.

Así, en la segunda mitad de los cuarenta y durante los cincuenta, los Alcoriza crearon argumentos y guiones atípicos en mucho para la cinematografía nacional:

“No hay la menor referencia a la Virgen de Guadalupe y demás, son desenvueltos, son muchas veces graciosos o son auténticamente dramáticos y sobre todo, están muy bien tramados. Se reflejaba en ellos una forma liberal de ver las cosas, una forma adelantada para su época sin duda, absolutamente ajena a la religión, al moralismo convencional, lo más posible dentro de lo que le permitían los productores.”²¹

Sus historias refrescaron al tantas veces repetido cine de la posguerra y evidenciaron la alta calidad con que ambos desempeñaron el oficio guionístico pues, dentro de los convencionalismos de la época y bajo los esquemas de la producción cinematográfica nacional, intentaron imprimir otras fórmulas o incursionar en nuevos temas. El copioso trabajo en la escritura de guiones, significó para Luis un aprendizaje del oficio que más tarde aprovecharía ya con fines personales de expresión en sus propios filmes.

²¹ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

En cuanto al aspecto de la relación personal, los Alcoriza formaron una de las parejas más sólidas donde la culta y talentosa Janet se consagró al servicio de Luis y fungió como su asistente en el trabajo guionístico a pesar de haber podido ella misma ser la protagonista de un prolífico trabajo continuado dentro del cine nacional que le otorgó, en 1998, un Ariel Especial de Oro por su trabajo guionístico. Luis, por su parte, poco discreto en su faceta de conquistador, coquetaba con la actriz del momento, pero mantenía con Janet una complicidad a toda prueba. En esta relación, Janet, a decir de Claudio Isaac, “no jugaba el rol de víctima. Lo adoraba pero tampoco era sumisa a la manera de Jeanne Rucar con Luis Buñuel.”²²

Compañeros en el trabajo profesional y en la vida cotidiana, los Alcoriza fueron un ejemplo de la colaboración absoluta entre dos personas que establecen sus propios códigos y reglas a seguir, los cuales respetan y con los que están plenamente de acuerdo, justo como lo harán varios de los personajes más apreciables de los filmes de Luis Alcoriza, quienes no se regirán por la moral circundante sino que establecerán sus propios códigos a los que se ceñirán sin estorbar la libertad de los demás.

²² Isaac, Claudio. *Luis Buñuel: a mediodía*, p. 87

El tercer encuentro: Luis Buñuel

En 1949 se produce otro evento fundamental para Luis Alcoriza pues conoce a quien sería su maestro y gran amigo, el cineasta Luis Buñuel:

“Primero lo conocí como amigo. Luego, otro amigo maravilloso, Óscar (Dancigers), el productor que nos protegía a ambos, nos puso a trabajar juntos.”²³

Luis Buñuel, una figura fundamental del cine no solo mexicano sino mundial, había llegado al país y logró insertarse en el cine hacia 1946 aún cuando el sindicato, tras la incursión de varios directores en 1944, había cerrado sus puertas a todo nuevo elemento.

Su primer guión para el director surrealista fue *El gran calavera* (Luis Buñuel, 1949) adaptado por Janet y Luis sobre la pieza de Adolfo Torrado y donde Luis mismo hace un papel de galán antipático.

Después de esta experiencia, Alcoriza trabajó con Buñuel en un guión llamado *¡Mi huerfanito, jefe!*, el cual, después de un arduo trabajo, se convirtió en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950):

“Fuimos a un lugar que se llama “escuela granja”, conocimos al director y nos enseñó a los chicos ahí, nos habló de ellos, de uno que se había escapado y vimos el ambiente. Lo demás todo fue inventado.”²⁴

El guión tocó de manera enérgica y descarnada el tema de la miseria urbana, un asunto casi tabú en la cinematografía nacional al narrar la historia de Pedro, un niño habitante de los arrabales de la

²³ Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983

²⁴ *Ídem*

Ciudad de México. La cinta no idealizó ni maquilló a los pobres y retrató la miseria no sólo como una condición física sino moral, lo que desencadenó el rechazo del público y la crítica mexicana bajo el argumento de que ofendía a México, por lo que salió casi inmediatamente de cartelera:

“La película chocó al principio no sólo a los aprehensivos chovinistas, o a los preocupados por la muestra de una realidad “denigrante”, sino a algunas personas cultas y de izquierda, y aun a comunistas como el francés Georges Sadoul, que detectaron en ella la “ideología burguesa”. ”²⁵

Posteriormente, *Los olvidados* ganó un premio en Cannes y todo cambió, se reestrenó con buena publicidad y la crítica la trató bien.

Llegado a México apenas en 1946, el gran cineasta aragonés no hubiera logrado tal efectividad en el guión sin una contribución fundamental:

“Alcoriza ayudó mucho a Buñuel en la primera etapa de su carrera mexicana, sobre todo, por ejemplo, en sus diálogos de *Los olvidados* y todo eso, (...) Buñuel todavía no conocía bien las formas, la forma de hablar mexicana y en eso le ayudó mucho.”²⁶

Siendo absolutamente concreto en el tema de la miseria citadina, el guión contenía momentos de auténtico surrealismo, sello de Buñuel, tal como la secuencia del sueño de Pedro en el cual su madre le arrebató un pedazo de carne.

Alcoriza, quien hasta entonces había alternado el trabajo de actuación con el guionismo, abandonó la profesión de sus padres a

²⁵ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 5, p. 192

²⁶ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

partir de *Los olvidados*, para dedicarse de manera definitiva a la escritura cinematográfica.

Esta relación profesional se refleja en diez guiones en los que Alcoriza trabajaría con su compañero y gran amigo: las ya mencionadas *El gran calavera* y *Los olvidados*, y a las que siguieron *La hija del engaño* (1951) sobre el sainete *Don Quintín el amargao* de Carlos Arniches y Estremera; *El bruto* (1952), una muy buena cinta nuevamente sobre los arrabales de la Ciudad de México con una idea propuesta por Luis Alcoriza; *Él* (1953), sobre la novela homónima de la española Mercedes Pinto y una de las mejores películas mexicanas en la cual se explora la patología psicótica; *La ilusión viaja en tranvía* (1953), un relato donde caben los grandes temas de Buñuel como la sensualidad y la fuerza onírica; *El río y la muerte* (1954) una historia no tan lograda sobre el conflicto entre dos pueblos que había cobrado ya numerosas víctimas; *La muerte en este jardín* (1956), sobre la novela de José André Lacour; *Los ambiciosos* (1959) sobre la novela de Henry Castillou; *La fièvre monte á El Pao*; y *El ángel exterminador* (1963) el filme claustrofóbico sobre la abulia humana, última película en que trabajaron juntos.

Tomás Pérez Turrent llama la atención sobre una onceava colaboración en un argumento que curiosamente no fue realizada por Buñuel: *Si usted no puede yo sí* (Julián Soler, 1950)²⁷ una comedia con personajes catalanes, españoles e italianos.

En 1960, después de *Los ambiciosos*, Alcoriza se dedicó a hacer sus propias películas aunque colaboró, como se mostró anteriormente,

²⁷ Pérez Turrent, Tomás. *Op. Cit*, p. 12

en 1962 en el guión de *El ángel exterminador*. De este modo, la relación laboral se interrumpió pero la amistosa continuó:

“Buñuel es uno de los hombres más buenos y más nobles que existen (...) los dos somos apasionados y discutimos mucho, y todo esto es por temperamento. Pero no fue difícil mi relación con él. No, porque rendí mi fortaleza inmediatamente. Al primer contacto me le pegué como un pulpo para extraer todo lo mucho que podía darme y que me dio, y que me sigue dando. Para mí el contacto con Luis, ese contacto que se renueva cada vez que él regresa a México después de una de sus ausencias, es como una revisión total. Hablamos y él me afirma y a veces nos afirmamos los dos.”²⁸

La influencia que ejerció el aragonés a través de esa fraterna e intensa amistad que duró hasta su muerte en 1983 fue determinante para Alcoriza:

“Como amigo, como maestro, Buñuel es una de las figuras más importantes en mi vida. Está presente hasta en pequeños actos en mi vida que van conformando nuestra historia, por ejemplo, el acto de conocer un vino. Es para mí una barrera ética. Al pensar en él, y sin que él tenga siquiera que saberlo, actúa como un freno, como una instancia que va condicionando mi conducta.”²⁹

El trabajo logrado en *Los olvidados* y el decir que había trabajado con Buñuel en ésa y otras ocasiones, sirvió a Alcoriza pues le abrió varias puertas en el medio cinematográfico, pero lo más importante de esa relación fueron los pensamientos y modos de vida

²⁸ Luis Alcoriza en Reyes Nevares, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*, p. 80

²⁹ Luis Alcoriza en Reyes Nevares, Beatriz. *Op. Cit*, p. 79

que compartieron a través de su amistad, mismos que contribuyeron ampliamente en su formación como ser humano:

“Es en mi formación, en abrirme caminos, en abrirme el criterio, en enseñarme a despreciar el dinero, por ejemplo, en oír por primera vez el hecho de decir “Me he rebajado a esto porque tengo que mantener a mis hijos”, el hacerme tener una disciplina conmigo mismo. Me ayudó a centrarme y a saber quién era yo, tener una posición y adoptar una posición en la vida y a mantenerla, eso sí se lo debo en un 90%”³⁰.

Con las coincidencias propias de ser ambos españoles y cineastas, los dos Luises tenían, en otros aspectos, rasgos absolutamente opuestas. Buñuel, por un lado, era un hombre austero, formal y absolutamente fiel a Jeanne Rucar a quien, por otro lado, nunca comentó nada de su trabajo y no permitía presenciar una plática con sus amigos. Para Alcoriza, por su parte, el galanteo con mujeres era una forma de vida que no tenía nada que ver con su intensa relación con Janet, a quien veía como colaboradora profesional y compañera de toda la vida. Una anécdota en casa de Alberto Isaac y que relata su hijo Claudio es ilustrativa de la personalidad equidistante de los dos españoles:

“Una vez, Luis Buñuel y Luis Alcoriza estuvieron contrapunteándose largo rato después de la cena.

-Tú eres un frívolo...- reclamaba Buñuel.

- Y tú eres un monje- replicaba Alcoriza.

-Tú eres un vanidoso...

- Y tú eres un aburrido...

³⁰ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

Siguieron más tiempo, hasta llegar a un asunto de la ropa, del vestir de cada quien.

-Tú te entallas los pantalones como si fueras un chulo- señaló Buñuel.

- Y tú los usas tan sueltos que el tiro te llega a la rodilla- Le contestó Alcoriza.

Por algún vuelco arbitrario de la discusión, Buñuel y Alcoriza terminaron intercambiándose los pantalones; se los canjearon en el pasillo distribuidor contiguo a la sala, para luego regresar y mostrarse ante los demás invitados. Las carcajadas fueron más sonoras que nunca ante la imagen del coqueto Alcoriza con pantalones holgados que le llegaban a medio costillar, y Buñuel, echando la virilidad por la borda, ceñido como si trajera mallas de bailarín o cirquero.”³¹

Con similitudes y diferencias, lo cierto es que esa amistad fue duradera e importantísima para ambos. Ramiro Meléndez, productor de Luis Alcoriza, cuenta que durante las filmaciones tenían lista siempre una copa para Buñuel, quien acostumbraba tomarla a cierta hora.

A pesar de la intensa relación que Alcoriza siempre relató y fue atestiguada por los amigos comunes, en *Mi último suspiro*, la autobiografía de Luis Buñuel, no se menciona mayormente a Alcoriza: “La autobiografía de Luis, de Buñuel, me parece floja. Como a todos los viejos, la memoria trabajaba ya un poco erráticamente. Buñuel hace dos bromas y es todo lo que dice de él, eso me parece una de

³¹ Isaac, Claudio. *Op. Cit.*, pp. 30-31

las peores injusticias que cometió Buñuel en su libro, realmente Alcoriza lo ayudó mucho.”³²

Además, otro detalle recurrente interferiría en la relación de ambos a partir de 1961 cuando Alcoriza realizara *Tlayucan* y un sector de la crítica censurara la copia que de Buñuel se hacía en ciertos aspectos, lo que se repetiría en algunas ocasiones más, ataques de los que Alcoriza tuvo que defenderse en varias ocasiones.

Más allá de los detalles, lo cierto es que para Alcoriza la figura de Buñuel fue importantísima tanto en el rubro profesional, ya que fue una gran figura del arte cinematográfico, como en el aspecto personal, pues fue el amigo quien le reafirmó un camino de ser fiel a sí mismo y a las ideas que del hombre y de la vida se tienen, convicciones que plasmó no pocas veces en su obra personal como autor cinematográfico.

El comienzo de un tema: la vida libre

En 1954 se estrenó la película *Sombra verde* en la que Luis Alcoriza, José Revueltas y el director Roberto Gavaldón harían la adaptación sobre la novela de Ramiro Torres Septién:

En este filme Alcoriza explora por primera vez una línea que tocaría posteriormente: el replanteamiento de toda la filosofía de vida de un hombre “honorable” quien alejado de su “hogar” por diferentes

³² Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

circunstancias, debe repensar los valores morales y éticos de la sociedad “civilizada”.

La película narra la historia de Federico, un ingeniero de la capital que en expedición por la selva veracruzana en busca de raíz de barbasco para producir cortisona, se pierde con su guía Pedro, quien le había salvado de morir por una mordedura de serpiente y, paradójicamente, muere en la misma circunstancia.

Desmayado, Federico es salvado por Santos, un hombre que ha huido de la civilización porque considera, después de la traición de la mujer amada, que los “valores morales” de la civilización son una mentira, por lo que decide alejar a su única hija, Yáscara, de la podedumbre y criarla en la selva. Yáscara, una mujer natural, clara y sincera, se enamora del “forastero” quien se siente fuertemente atraído por su sencilla hermosura, lo cual le sumerge en una intensa crisis en la que el valor “fidelidad” está en juego. Al final, Federico, tras un serio debate entre sus sentimientos encontrados de atracción por Yáscara y de fidelidad hacia su mujer, vuelve a su hogar rescatado (o tal vez obligado) por el ejército.

Alcoriza logra un buen guión que explora por primera vez en su carrera esa línea de serio cuestionamiento a la legitimidad de los valores sociales establecidos y la apología de la vida libre que retomaría en *La tercera palabra* (Julián Soler, 1955).

Adaptada por Luis Alcoriza sobre una pieza de Alejandro Casona, *La tercera palabra* presenta al “buen salvaje” Pablo, un hombre que por una fuerte traición amorosa sufrida por su padre, fue alejado de la “civilización” y creció en contacto con la naturaleza.

Pablo es la materialización de la transparencia quien se confronta con Margarita, la maestra que han contratado las tías del “niño” de 28 años para que no le despojen de su herencia los ambiciosos familiares quienes pretenden alegar demencia del hombre quien desconoce normas “sociales” pero que al haber crecido en estado libre y natural, es el único cuerdo.

A lo largo del filme, la maestra se convierte en la alumna al comprender, lejos de la “perversión” del mundo “civilizado”, la belleza y bondad “naturales” del hombre.

Años después, Alcoriza volvería sobre esta idea del cuestionamiento de los “valores sociales” ciudadanos, tan alejados de la naturaleza, y la desarrollaría notablemente en *Tiburoneros* (Luis Alcoriza, 1962).

El trabajo con Rogelio A. González

Al lado de Janet, Alcoriza trabaja por primera vez con su amigo y también guionista Rogelio A. González en una adaptación de un filme dirigido por éste último, *La vida no vale nada* (1954):

“Esa muy aceptable tragicomedia popular no obtuvo ni de lejos un éxito taquillero comparable al de *Escuela de vagabundos* (...) pero quizá lo merecía más: (...) es una película no solo divertida sino sustanciosa.”³³

³³ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 7, p. 256

Se trata de la historia de Pablo, un borracho de origen campesino quien llega a la ciudad y se instala como cargador de bultos de las señoras del mercado. En esas andadas, llega a la casa de la viuda Cruz, quien posee una tienda de antigüedades de la que él se encargará a partir de entonces. Cruz se enamora de Pablo pero la situación dura hasta la borrachera de Pablo en su santo, misma que lo lleva a un pueblo donde una prostituta se enamora de él pero después le rechaza al comprender que él sólo le profesa lástima.

Llevado nuevamente por las circunstancias, Pablo regresa a su casa donde descubre que la situación es penosa pues su padre se ha marchado para vivir con Marta, un nuevo y joven amor. Pablo los busca y la mujer se enamora de él, lo que él rechaza por lealtad a su padre quien, llevado por los celos lo riñe a golpes pero finalmente, al descubrir la traición de Marta, regresa a su hogar con Pablo.

Adaptada sobre los cuentos “Malva” y “Los amansadores” de Máximo Gorki, la película resultó una buena crítica social donde la vida errante resultaba un paseo alejado del pintoresquismo a través de los distintos ámbitos de la miseria popular.

El segundo filme en colaboración con Rogelio A. González resultó exitoso incluso en la actualidad, pues hoy se programa anualmente en la televisión abierta; se trata de *El inocente* (Rogelio A. González, 1955), un guión de Luis y Janet Alcoriza cuyo título, según Rafael Aviña y Gustavo García, “jugaba con el erotismo mojigato de la clase media.”³⁴

En esta cinta con momentos de humor ampliamente logrado, los Alcoriza logran nuevamente hacer gala del amplio conocimiento del

³⁴ García, Gustavo y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*, p. 51

modo de hablar y la cultura nacional al presentar dos personajes que habitan mundos socialmente distantes; por un lado *Mané*, hija de una familia rica y por otro, “Cruzy”, un mecánico de barrio.

Es notable el juego cómico que resulta del acercamiento de ricos y pobres y resulta evidente que Alcoriza disfruta con esta subversión de roles sociales. Por lo demás, la película se inserta en la corriente de modernidad del sexenio alemanista, cuando parecía que el país iba en ascenso y se generalizaba la expectativa de ascenso social.

Posteriormente, Luis Alcoriza trabajó con González en tres adaptaciones: *Escuela de rateros* (1956), *El hambre nuestra de cada día* (1959)³⁵ y *El esqueleto de la Sra. Morales* (1959); además, Alcoriza escribiría para González el argumento y guión de *El hombre del alazán*, 1958.

De las películas antes referidas sobresale *El esqueleto de la Sra. Morales*, para muchos la mejor película del director, éxito que debe de manera absoluta al excelente guión de esta insólita comedia de humor negro que narra la historia de un taxidermista tan pacífico como una paloma quien, tras infinidad de provocaciones, es capaz de cometer el asesinato de su atractiva, reprimida, católica y coja mujer y salir exculpado del crimen.

La cinta, primera del subgénero en el ámbito mexicano, conjugó de manera exitosa el humor británico de Arthur Machen, autor de la novela, la herencia del humor español esperpéntico de Alcoriza y, por último, el humor mexicano del director en un resultado irreverente que se burló de la institución del matrimonio y de la iglesia misma. Hoy día,

³⁵ Se trata de un argumento y adaptación de Janet Alcoriza y Alfredo Varela con diálogos de Luis Alcoriza

la cinta es considerada de culto, a lo cual también contribuyó la presencia del engolado Arturo de Córdova.

Por su parte, la cinta *El hombre del alazán* toca un tema recurrente en el cine, el azar, en esta ocasión bajo la forma de drama ranchero en un ambiente de ferias de pueblo y palenques que cuenta las andanzas de un caballista quien engaña a los apostadores acompañado de dos compinches.

La cinta resulta un acercamiento a la complejidad de la figura de un estafador, figura “éticamente reprobable” que a pesar de serlo tiene a su alrededor verdaderos amigos y el amor de una bella mujer que está dispuesta a seguirlo y ser testigo de borracheras y apuestas hasta que se embaraza. Aquí resulta interesante también el planteamiento muy de Alcoriza de, por una parte, plantear a los personajes y sus situaciones sin cuestionamientos “moralinos” y, por otra, plantear el valor de la amistad en cualquier circunstancia.

Las prefiguraciones de los microcosmos

Luis Alcoriza trabajó también en guiones interesantes que son retratos de algunos microcosmos mexicanos y pueden verse como prefiguraciones de su trabajo de dirección.

En *Carne de presidio* (Emilio Gómez Muriel, 1951), a través de la historia de un hombre que cae circunstancialmente en la cárcel, retrata tangencialmente el ambiente presidiario en toda su complejidad.

Pero es en *El toro negro* (Benito Alazraki, 1959) y *Guantes de oro* (Chano Urueta, 1959) donde logra un acercamiento importante a los ambientes del boxeo y del toreo, respectivamente. Al ver estos filmes, el espectador tiene la sensación de conocer las entrañas de estos dos interesantes mundos con sus valores, complejidades y dificultad y donde el valor de la vida toma otro sentido pues un torero o un boxeador, al realizar su oficio de manera cotidiana, está expuesto día a día a morir en aras de estos dos difíciles y complejos oficios. Dice Tomás Pérez Turrent sobre *El toro negro*:

“Lo que me asombra es que no era una película de tópicos, no estaba por ejemplo el tópico español de lo que es la corrida de toros, la fiesta, sino que era más bien sobre la mentira, la verdad, el fracaso, la ilusión y cómo se engaña, cómo se tapa el fracaso con la nueva ilusión que sale de la nada. Todo el argumento de la película es muy demoledor, es negra a morir y esta visión de la fiesta de toros yo nunca la he visto en el cine así con esa crudeza.”³⁶

En el trabajo de Luis Alcoriza, estos dos guiones son precursores de ese estilo de filmes que son representaciones totales de microcosmos a través de los cuales, se deja en el espectador la sensación de haber conocido el lugar o los ambientes abordados en todas sus vertientes y su complejidad de relaciones personales y sociales.

³⁶ Entrevista con Tomás Pérez Turrent. 23 de abril de 2001

3. LAS OBRAS COMO DIRECTOR

En 1959 Benito Alazraki dirigió *El toro negro*, un guión de Luis Alcoriza producido por Antonio Matouk. El resultado distó mucho de ser el esperado tanto por el productor como por el guionista, quienes habían imaginado una película mayor. Es entonces cuando Matouk habló con Alcoriza sobre la posibilidad de que él dirigiera sus propios guiones, lo cual afirmó una idea que el escritor había ya esbozado al ver *El esqueleto de la Sra. Morales* (Rogelio A. González, 1959), película que para él había tenido una insatisfactoria dirección.

Es en este contexto que el autor recibió la gran propuesta de otro amigo productor, Gregorio Walerstein, a quien había llevado un guión que se convertiría en la primera de sus 23 películas: *Los jóvenes* (1960).¹

¹ Eduardo de la Vega Alfaro, al abordar el periodo 1960-1980, señala que la película “marcaría el inicio de una carrera altamente prometedora y sería también la punta de lanza del que fue (...) el único cineasta verdaderamente importante de la peor etapa del cine mexicano”. “El cine mexicano en los sesenta, los setenta y los años recientes” en *Historia del arte mexicano (Arte contemporáneo IV)*. Tomo 16, p. 2373.

Los jóvenes. Sinopsis

Alicia (Adriana Roel) es una adolescente de clase media alta cuyo principal interés es ser popular entre su palomilla. Al igual que sus dos amigas, Olga (Tere Velázquez) y Tere (Dacia González), estudia en la Mexico City Academy.

En una cita nocturna, Alicia se besa con un *junior* sin darse cuenta de que la pandilla del *Gato* rodea su coche. Ambos se asustan cuando los maleantes abren las puertas y se suben; el *Gato* se sienta al lado de Alicia, quien a pesar del susto no puede evitar una fuerte atracción por el bandido que parece sentir lo mismo.

Alicia cuenta a sus dos amigas sobre el *Gato* y Olga se interesa mucho en el personaje.

El joven de clase media baja Gabriel (Rafael del Río), hijo del honesto científico viudo don Raúl (Enrique Rambal), pretende a Alicia, quien no le hace caso pues, como la joven dice a su mamá (Carmen Montejo), le cae bien pero “no tiene coche”. El muchacho adivina la razón de los desplantes y busca un préstamo de su padre para pagar el enganche de un auto, el padre se niega y, después de varias peleas, Gabriel abandona su trabajo como vendedor de una industria farmacéutica, primero, y sus estudios en la UNAM, después, al tiempo que regresa a frecuentar a la palomilla en ocasión de la fiesta de cumpleaños de Alicia.

Gabriel busca una joya para regalar a Alicia y acude a la casa del *Gato* pues la madre, doña Carmelita (Fanny Schiller), es *coyota* en el Monte de Piedad y vende mercancías de todo tipo. Al llegar es

recibido por el *Gato* a quien saluda efusivamente ya que son amigos de la infancia.

En la fiesta, Gabriel trata de impresionar a Alicia y se atreve a “electrocutarse” para divertir a los demás quienes han conectado una silla de metal a una caja de “toques” para burlarse de la “justicia”. Después del martirio, Alicia lo besa.

En la fiesta, Olga le pide a Gabriel que le presente a su amigo y acuerdan una salida en parejas.

En una lonchería, al tiempo que el noticiario de televisión habla del terrible peligro del desastre termonuclear, el *Gato* pone la rockola para desentenderse del asunto, sus compañeros aplauden la acción pero una pareja de otra mesa se molesta, por lo que la pandilla los agrede. El dueño de la lonchería los corre y cierra el lugar. Los pandilleros siguen y golpean sin piedad al hombre que “osó” desafiar a su líder y sólo lo sueltan cuando oyen el silbato de un policía.

En la cita el *Gato* y Alicia se confiesan mutua atracción pero el pandillero le dice que Gabriel es su único amigo y no lo traicionará.

El *Gato* habla por teléfono público a Gabriel para concertar la segunda cita pero cuelga apurado cuando llega la única persona que provoca su sumisión: un comandante de la policía que le pide avisarle si ve por el barrio a un sujeto de quien le da la foto.

En la segunda cita las dos parejas van a un autocinema en un coche que el *Gato* “tomó prestado”. Al principio Olga y Gabriel se asustan pero se contienen pues Alicia no muestra miedo alguno.

Mientras Alicia y Gabriel salen con sus amigos, Olga se ausenta para salir con el *Gato*, lo que enfurece a Alicia. El grupo de amigos está alrededor de una fogata y permanece callado; uno de

ellos comienza a hablar y ante una pregunta Alicia, hasta entonces pensativa, responde aterrada y motiva un neurótico grito colectivo.

Alicia, celosa, reclama a Olga que “sea tan descarada” y terminan su amistad.

Gabriel le “echa aguas” al *Gato* en una calle para que robe nuevamente un auto en el que pasarán por Alicia. Sin que ellos se den cuenta, un sirviente de la casa se percata del hurto. Ya de camino, Alicia finge un mareo y el *Gato* detiene el auto en una tienda para que Gabriel baje a comprar algún remedio. Alicia le confiesa al *Gato* que no puede más y que lo quiere; acuerdan que ella terminará con Gabriel para poder estar con él y se besan.

Al regresar, Gabriel le pide al *Gato* conducir el auto. Beben y cantan en la carretera. Aumentan la velocidad para sentir el auto y se topan con un policía motociclista quien los sigue. Intentan perderlo pero adelante está una patrulla que reconoce al coche robado e inicia también la persecución al tiempo que avisa a la Central. Ante la situación, el *Gato* toma el control, deja que el motociclista los alcance y con el coche lo avienta a una barranca. Se alejan de los caminos pero los policías armados de una ranchería los ven, los muchachos salen del auto y se esconden tras un arbusto, los policías descargan sus armas y matan al *Gato* mientras Alicia y Gabriel observan todo escondidos. Los policías se asustan al ver el cadáver bien vestido y deciden aventarlo al río para no meterse en problemas. Ya solos, Alicia y Gabriel ven el cuerpo del *Gato* alejarse flotando en el río.

Análisis

Durante la década de los sesenta, la situación del cine mexicano distaba de ser la mejor. Lejos ya de la época de oro, atravesaba una crisis de la que aparentemente saldría hasta finales de la década y principios de los setenta, durante el sexenio echeverrista. Por aquellos años, el cine nacional buscaría sobreponerse mediante películas de menor presupuesto y la búsqueda de géneros nuevos que invitaran a las salas cinematográficas al público cansado de charros y arrabaleras. Así, surgen los filmes de luchadores, desnudos artísticos, fantásticos y de jóvenes, quienes habían estado olvidados hasta entonces; la mayoría de estas películas presentaban al adolescente agringado, al rebelde sin causa, al delincuente, al alcohólico o al drogadicto y buscaban “aconsejarlo” vía sacerdote, maestro o psicólogo, a fin de encaminarlo nuevamente por el sendero de la virtud al amparo paterno:

“Sin un *star system* local fuerte, capaz de generar mitologías, la industria se limita a reproducir las temáticas “audaces” del cine hollywoodense y europeo. Proliferan así los dramas de freudianismo truculento, los desnudos femeninos estetizantes y las rebeliones juveniles que se agotan en la fuente de sodas. A lo largo de los cincuenta, corresponde a cineastas veteranos como Alejandro Galindo señalar en títulos elocuentes (*La edad de la tentación*, *Juventud desenfrenada*, *La rebelión de los adolescentes*, *Mañana serán hombres* o *Ellas también son rebeldes*) los peligros máximos

para la moral pública: la desintegración de la familia y la delincuencia juvenil.”²

En *La aventura del cine mexicano*, Jorge Ayala Blanco menciona dos etapas del cine juvenil; hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta, los protagonistas eran adolescentes humildes quienes acababan por regresaban al redil. Posteriormente, alrededor de 1963, ya no se trataba de desconocidos ni pobres sino de nuevos ídolos juveniles de clase media o alta, la mayoría cantantes de rock, entre los que se contaron Angélica María, Julissa, Enrique Guzmán y César Costa, y donde la pugna universitarios vs. politécnicos era muy socorrida:

“Al hacer el balance de aciertos del cine de adolescentes destacan dos películas importantes. Ambas fueron realizadas por Luis Alcoriza y se inscriben cada una en las dos épocas del género. *Los jóvenes* (1960) marcó el debut de Alcoriza como director; *El gangster* (1964) fue su primera comedia. Ya que *El gangster* es una farsa paródica, sólo en *Los jóvenes* podemos encontrar un intento serio por desenajenar el tema de la adolescencia en el cine mexicano.”³

Así, aunque inserta en este rubro “fallido”, *Los jóvenes*, logra un relato más sincero al hurgar en el mundo juvenil, en sus desencantos y motivaciones a través de un rasgo que, desde su primera película, Alcoriza presentaría: la concreción. La cinta, aunque respondió a un interés “totalizante” de la época, supo ver a los adolescentes no sólo como bailarines “exóticos” o estudiantes del

² Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. p, 47

³ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, pp. 195-196

Politécnico o de la UNAM enfrentados constantemente, sino que los mostró como personas de carne y hueso con valores, motivaciones, conflictos y rasgos propios completamente humanos. Los adolescentes del autor responden a las motivaciones concretas del mundo concreto en el que habitan y se desenvuelven día a día.

Los personajes están definidos por su comportamiento y por los hechos que ocurren, no por lo que les dicen o se habla, rasgo que se ve como una clara influencia de Norman Foster, el primer maestro de Alcoriza quien con su oficio en el cine norteamericano le enseñó las reglas del mismo: “utilizar el diálogo lo menos posible y sólo cuando es necesario dar algo que no se da con la imagen, con las conductas.”⁴

Esbozado ya en cintas como *Guantes de oro* (Chano Urueta, 1959) y *El toro negro* (Benito Alazraki, 1959), el rasgo de presentar un microcosmos y abarcarlo en su “totalidad” es también el inicio de una tradición en el cine de Alcoriza, pues la coralidad y el retrato de un grupo serán rasgos constantes en buena parte de su trabajo. Así, los personajes principales aparecerán acompañados de sus correspondientes grupos; Alicia, Olga, el Gato y Gabriel estarán marcados por su necesaria relación con las respectivas palomillas al tiempo que serán definidos también en su individualidad, lo que se logra en gran medida a través su ubicación en el entorno propio: “La autenticidad del contexto es la primera virtud de *Los jóvenes*. (...) parte de peculiares detalles de la simple escenografía del drama,

⁴ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 18

amplía después su campo de visión y pasa a sugerir el medio ambiente general de la ciudad de México.”⁵

Con la historia de Alicia y su encuentro con el *Gato* como hilo conductor, se teje una tela que brinda un panorama general de los jóvenes del momento a partir de sus sentimientos, ideas y acciones y con los actores que en su vida se mezclan: la familia, los amigos o los medios de comunicación.

A Alicia la ubica en una buena casa con su madre abnegada y decente y su padre desenfadado, cínico y materialista a quien le parece muy bien que la niña se fije en si sus pretendientes tienen coche o no, pues el mundo se divide sólo en fracasados y exitosos. La joven es también capaz de callar a su mamá cuando le recomienda salir con Gabriel pues es hijo de un “pedante” científico fracasado, según el padre de la chica. Los hermanos menores de Alicia son aún niños y le resultan tan ajenos como el entorno de la sala familiar donde ve televisión con sus padres mientras su único deseo es que llegue la hora en la cual su numeroso grupo de amigos pasará por ella para, previa mentira de que sólo irá al cine con tres amigas, zafarse de la aburrida cotidianidad hogareña ante la cual se rebela entre el capricho infantil y la insatisfacción adolescente.

Comenta Adriana Roel sobre su personaje:

“Yo era la representante clásica de la hija de familia que no quiere serlo. Representaba esta clase media burguesa con ciertas comodidades y todo, sin ser la clase alta y que representa todo este conflicto y que no se tiene mucha conciencia de esta clase, se vive simplemente, pero no se era conciente en esa época de lo que

⁵ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p. 198

representaba esa diferencia de clases. Y también esa atracción por esa otra clase representada por el *Gato*, de otro tipo y que representaba un poco mayor libertad o pensaba uno que había mayor libertad y la clase del *Gato* también queriendo escalar una clase, también en forma inconsciente con este interés por la chica y todo esto.”⁶

Gabriel, por su parte, es educado, serio y amable y vive en un departamento austero e impoluto que retrata la personalidad de su padre, un científico quien comenta con un compañero de trabajo su desconcierto ante la “falta de valores” de su hijo, en particular, y de la juventud entera, en general, y se muestra preocupado por el destino del mundo ante tal situación.

El *Gato*, autosuficiente, temerario y por ello seductor, vive en un cuarto reducido y desordenado con su madre varicosa y usurera quien, contrario a lo que ocurre con los niños “decentes” Alicia y Gabriel, resulta el objeto de adoración del *Gato* que le da masaje en las piernas pues, como él dice, “Me da una pena verla así. Pero no se apure, *Jefecita*, verá qué pronto se alivia”, mientras ella responde “Ay, hijo ¿qué haría yo sin ti?”.

Olga, el cuarto personaje central, de clase media como Alicia, no se ubica en un entorno familiar ni hogareño. Al contrario, no se sabe nada de sus condiciones de vida y se le ve siempre en ámbitos colectivos donde se muestra claramente como el contrapunto de la protagonista. Olga es todo lo que Alicia quisiera ser pero le está prohibido por el ámbito moral ejemplificado en los consejos de su

⁶ Adriana Roel en Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Luis Alcoriza*. México. UTEC-SEP cultura

madre: “Acuérdate de que los muchachos buscan a cualquiera para divertirse pero para casarse eligen siempre a una muchacha decente”, frase que choca con el mayor interés de Alicia, ser popular, pues cuando intenta ponerlo en práctica con su novio de la noche, éste la corta de tajo: “No, no, si me vas a echar la aburridora mejor aquí le cortamos”. En este contexto, la impulsiva y frívola Olga es la figura que sólo busca la satisfacción del momento: “No, Chiquita” – dice a Alicia- “Tú diviértete y pídele a Dios que alguno se enamore de ti.”.

En torno a los protagonistas están la pandilla del *Gato* y la palomilla de Alicia, quienes completan la amalgama de adolescentes cínicos y desenfadados, cuya actitud constituye la única vía de rebelión contra el angustioso entorno compuesto por una moral acartonada, una justicia autoritaria, falta de oportunidades y la zozobra ante el miedo y la psicosis de posguerra ejemplificada en la preocupación por los estragos nucleares. Ante ello, los jóvenes aparentemente lo único que quieren es divertirse porque “nadie tiene la vida comprada”.

Por tanto, rechazan periódico, radio y televisión, los cuáles sólo magnifican sus temores al hablar en todo momento del inconmensurable peligro nuclear:

“Más que a los padres, Alcoriza echa la culpa de cómo son los jóvenes modernos a un mundo donde la violencia por televisión provoca que los niños hermanos de Roel (el mas chico disfrazado de Zorro) apunten sus pistolas de juguete al aparato, donde un titular de *Novedades* (...) anuncia que “la próxima guerra puede destruir el

mundo que habitamos”, y donde la radio de una lonchería hace oír los efectos de la bomba atómica.”⁷

Desde su primer filme, Alcoriza evidencia su gusto por los exteriores que llegan incluso a conformar una monografía de la ciudad donde se observa desde los créditos las tomas nocturnas de las calles del centro recorridas por los autos donde sólo sobresalen las luces de éstos y las de los espectaculares que invitan a comprar de todo, en una escena que, aunada a las apariciones de distintos medios de comunicación, sugiere una crítica velada a esa forma consumista de vivir impuesta desde la televisión, la prensa, la radio y el cine.

También vemos el exterior de la México City Academy y de las misceláneas a donde acuden los muchachos. Varios hechos ocurren en exteriores, por ejemplo, fuera de la lonchería de la escena inicial la pandilla del *Gato* intimida a dos jovencitas que pasan; en las calles aledañas a la lonchería, los pandilleros persiguen y golpean con saña al hombre quien, no soportando más humillaciones de la pandilla, “osó” desafiar al mismo *Gato*; por los camellones de Ciudad Universitaria Gabriel reposa con sus libros como almohada cuando ha abandonado sus estudios; y en espacios naturales la palomilla de Alicia realiza sus fiestas nocturnas.

Este interés de mostrar a los jóvenes en su entorno resultó relevante:

“Alcoriza inaugura en el cine mexicano las primeras tentativas de un realismo citadino. Analiza la ciudad desde adentro (...) Esta no es una virtud insignificante en un cine que siempre ha proclamado y

⁷ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 10, p. 297-298

defendido los valores, las costumbres y hasta las construcciones provincianas, como los modelos de vida que deben preservarse y ser imitados.”⁸

Los diálogos de la película dan cuenta de la capacidad de observación y el grado de dominio de Luis Alcoriza en el tema del habla popular: “¿Qué hubo mi Gaby? ¡Pero qué milagro! ¿Qué pasó con esa vida? ¿Se deja gozar?”, pregunta el Gato a su amigo Gabriel; o “De que me entra la onda gris, me pongo *rete* sangrona” confiesa Alicia a Gabriel en medio de su fiesta de cumpleaños. Sin embargo, este aspecto fue criticado en su momento y la película fue tachada de ser nada más un compendio de habla popular.

Hubo también otra crítica al filme pues intentó incluir a todo el espectro del sector; pobres, ricos, bien portados, rebeldes, honorables o rateros debían aparecer y mostrar sus inquietudes y motivaciones, lo cual resultaba casi imposible de lograr en un solo trabajo.

A pesar de ello, *Los jóvenes* sí despojó de las chamarras azules universitarias y guindas politécnicas a ese sector, al tiempo que evitó cursilerías o consejos de pureza y hurgó más en su sentir, sus razones y sus conflictos. Así, los personajes lograron ser auténticos, especialmente a través de ciertas escenas que retrataron sus conflictos internos y los revelaron como seres humanos.

En este renglón, es sobresaliente una escena que plantea la imperiosa necesidad de libertad del ser humano, valor fundamental para el cineasta y que estará presente una y otra vez en sus películas, se trata de la aguada fiesta nocturna al aire libre en la que,

⁸ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p. 198

reunidos en círculo, los adolescentes estallan en un grito colectivo que libera sus inexpresables contradicciones:

“Sí reflejaba las inquietudes que teníamos los jóvenes. Esta ansia de libertad, esta ansia de expresar algo más de lo que el condicionamiento tanto sociopolítico, cultural y de educación familiar nos permitía reflejar en nuestras vidas. Yo recuerdo una escena de *Los jóvenes* muy particularmente y que era la escena donde estábamos en una lunada y yo empezaba a gritar y todos mis compañeros, mis amigos, me seguían y acabábamos gritando todos sin saber por qué y creo que fue una escena muy bella y que daba toda la síntesis de esta búsqueda del joven que es una búsqueda un poco sin saber hacia dónde.”⁹

En esta primera cinta, los jóvenes son seres en pelea constante con su entorno y Alcoriza los comprende, está de su lado y trata de desmenuzar sus motivaciones, preocupaciones y conflictos para desentrañarlos y evitar así el regaño fácil, lo cual no ocurre así en el caso de los padres quienes aparecen en el filme sin ganar la solidaridad del director.

El cineasta no quedó del todo satisfecho con esta primera experiencia en la dirección pues la censura intervino desde el guión y le obligó a cambiar el final:

“Era lo mejor, creo que todavía tendría vigor actualmente. Eran unos chicos que robaban un coche, los perseguía la policía y acababan matándolos de una manera muy violenta.”¹⁰ (En la película, los

⁹ Adriana Roel en Pelayo Rangel, Alejandro. *Ibíd.*

¹⁰ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 17

policías son cambiados por unos rancheros torpes, lo que resta fuerza a la cinta entera).

A pesar de que fue su primera realización, Alcoriza echó mano de sus experiencias profesionales -actorales y guionísticas- previas: “Yo tenía mucha experiencia de guionista que sabe ver el guión en imágenes y había sido actor y sabía dirigir a los actores. Pero además, lo protegen a uno mucho, porque ponen a un asistente de director muy hábil (Manuel Muñoz) que está pendiente de toda la cosa técnica, que no haya ningún error y constantemente le aconseja a uno. Resultó muy bien y eso que yo me había tirado a cosas muy difíciles; hay una escena en *Los jóvenes* que me pone los pelos de punta, una cosa de coches que estaba la cámara montada en paralelos altísimos y un círculo de coches abajo y toda la iluminación desde arriba; hoy no lo pongo.”¹¹

Y sí, en *Los jóvenes* hay varias tomas superiores tanto en exteriores, como la fiesta que menciona el cineasta o la venta de autos donde Gabriel acude para ver si puede comprar alguno, como en interiores, de las cuales la más memorable es el *close up* con los rostros de Olga, Alicia y Gabriel acostados durante la fiesta de cumpleaños de ella.

En el resto de la película el manejo es sobrio con algunos planos secuencias como el del inicio de la película que comienza en un *close up* de la rockola de la lonchería, a partir del cual la cámara retrocede y abre la toma para observar a la palomilla del *Gato* que, fuera del establecimiento, se distrae en seguir el ritmo de la música hasta que ve a dos jovencitas a quienes cierra el paso y atemoriza,

¹¹ Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983

acción que únicamente se ve interrumpida por la llegada en coche del *Gato*.

En cuanto al sonido, fue interesante el manejo puntual de las pistas de la música del momento. Swing y jazz acompañan a los jóvenes casi siempre cuando están en grupo, no cuando están solos. Con la palomilla cantan, bailan o simplemente escuchan los ritmos, lo cual no ocurre cuando están solos o con su familia.

En lo que se refiere a la temática del filme, resalta la importancia del manejo de dos valores, la amistad y la libertad. Gabriel y el *Gato* son amigos y este valor está por encima de la fuerza de la atracción que viven Alicia y el *Gato*, quien por lo demás puede golpear, abusar o robar, pero no puede concebir traicionar a un amigo de verdad. Igualmente, la búsqueda de la ansiada libertad tiene un papel central y está ejemplificada en todos los actos juveniles. Es por eso que Gabriel pide al *Gato* le ceda el volante del auto que correrá por la carretera a gran velocidad en un acto simbólico a través del cual, por un momento, se soltará de sus ataduras. Y el ansia de libertad es también, como ya se mencionó, la razón del, en apariencia “inexplicable”, grito colectivo iniciado por Alicia y seguido de todos sus amigos durante una lunada.

En suma, *Los jóvenes* fue el primer eslabón del trabajo de un cineasta quien, al igual que en sus guiones previos, intentó siempre miradas más allá de lo evidente que salieran de las convenciones a través de representaciones de microcosmos donde las acciones determinarán los acontecimientos y los diálogos estarán en segundo plano pero siempre serán reflejo de la aguda observación del cineasta en el renglón del habla popular de su país adoptivo. Estos

pequeños mundos estarían, a su vez, integrados por personajes rebeldes en pugna con su ambiente, llenos de tangibles y concretos conflictos y motivaciones a partir de las cuales surge la reflexión y la crítica a la moralina burguesa que Alcoriza consideraba responsable de constreñir los valores humanos fundamentales: la libertad y la amistad.

Comienzan las “T”

La segunda película de Luis Alcoriza, *Tlayucan* (1961), inaugura la importante trilogía completada por *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), cuyo productor sería su amigo Antonio Matouk, quien, con Gregorio Walerstein, había insistido en que Alcoriza diera el paso hacia la dirección fílmica.

En la filmografía del cineasta es importante la buena, y en ocasiones duradera, relación con sus productores, pues ello posibilitó la libre concreción de los trabajos de guión y realización, no fáciles de lograr con las usuales “imposiciones” del productor. Gregorio Walerstein, con quien Alcoriza inició su trabajo en la dirección, Antonio Matouk y, más tarde, Ramiro Meléndez, quien produciría *Mecánica Nacional* (1971) entre otras, son tres ejemplos de esta afortunada condición de libertad en su trabajo.

Tlayucan. Sinopsis

En un caluroso pueblo de Morelos, el ciego pordiosero Matías (Noé Murayama) despierta con la llamada de las campanas a la misa matutina. Ha donado a la iglesia todo su ahorro para comprar las perlas del resplandor de Santa Lucía, la patrona del pueblo, a quien le pide fervorosa e ininterrumpidamente le conceda “el milagro”.

Eufemio Zárate (Julio Aldama) y otros hombres de familia del pueblo no han podido dar su contribución al Padre Aurelio (Jorge Martínez de Hoyos) pues no tienen ni para comer. El sacerdote, quien “no puede permitir que el rebaño se desbalague”, ha debido “empizarrar” a los deudores en una lista a las puertas de la iglesia, lo que ha ocasionado que les vean con malos ojos en el pueblo y no les quieran ni fiar en la tienda.

También está enlistado Don Tomás Cruz (Andrés Soler), el rico y amargado viejo cuyo único placer es ver a su vecina de enfrente, Chabela (Norma Angélica), esposa de Eufemio, asearse por las mañanas y “menearse” al caminar. Don Tomás obliga estruendosamente al Padre le borre de la lista pues él “no adora más que a la Virgen”.

Eufemio, Chabela y Nicolás (niño Juan Carlos Ortiz), su hijo, viven en la estrechez porque Eufemio ha sido el único que ha reclamado ante las injusticias y abusos de los dueños del ingenio y vive amenazado y sin trabajo formal. Chabela no se entristece y pone las esperanzas en su puerca que ha parido: cuando las crías crezcan las podrán vender y conseguirán tierra para sembrar. Su optimismo sufre un descalabro cuando, por exigencias del señor cura, deben vender los puercos para tener contenta a la Santa del pueblo cuya fiesta se acerca.

Los más adinerados del pueblo por “misericordia” compran las crías y pagan lo mínimo posible. Una de ellas es la vieja beata Prisca (Anita Blanch), quien harta al padre con confesiones y vive obsesionada por la limpieza: hace a la Parienta (Dolores Camarillo),

con quien vive, tallarle la espalda y ella misma restriega con zacate a los santos para quitarles la suciedad del “cochino” pueblo.

Paradójicamente, parece no ver con malos ojos al sucio mendigo Matías quien, tan mezquino y mocho como ella, es el único que la frecuenta; a cambio de su limosna, claro.

El día ha llegado y nadie falta a la procesión de la Santa. En la fiesta del pueblo, Eufemio finge ante sus amigos estar muy borracho y se marcha de la cantina pues le disgusta sólo ser invitado y no tener para pagar una ronda.

Su mujer lo anima y van juntos al río donde hacen el amor. Prisca ve a la pareja ante lo cual no logra contener su desasosiego y se confiesa con el Padre. La escena “repugnante y puerca” le ha tocado las fibras más íntimas y le ha obligado a enfrentarse ante el espejo su imagen de vieja, lo cual desata su furia y provoca la destrucción neurótica de su inútil ajuar de novia hecho a mano por ella misma a los doce años.

Nicolás busca turistas a quienes les hace “gracias” a cambio de monedas para comprar raspados. Tanto compra que se enferma de bronconeumonía y requiere de medicamentos y tratamientos costosos. Chabela busca desesperada a don Tomás; éste le ofrece ayuda pero a cambio de que ella le complazca pues él tuvo hijos “y *muchos*, pero como pa’ malagradecidos ya tengo un resto, ora pa’ que yo de, me tienen que dar en cambio”. Eufemio, por su parte, busca a sus antiguos amigos quienes, medio enriquecidos, le dan la espalda. Los otros, los pobres, sólo pueden ofrecerle un solidario trago que él acepta.

Derrotado y borracho, Eufemio se arrodilla ante la Santa. La “pintoresca” escena es observada por unos turistas gringos desde lo alto de la iglesia y toman una foto; para Eufemio el destello del flash sobre la imagen es una señal de la Santa sugiriéndole tomar una perla: “*Juites* tú, ¿verdad?, *Juites* tú”, pregunta emocionado a la figura. Los turistas han fotografiado el robo y llevan la imagen al cura; éste corre con otros feligreses a la casa de Eufemio quien, acorralado, suelta la perla en el chiquero.

Se llevan todos los puercos a la iglesia y en el patio Matías los purga. Todos buscan en la mierda la perla de la Santa.

Es el cumpleaños de Prisca y el único que se acuerda y la visita es Matías. Toman unos tragos, se quedan hasta tarde y pasan la noche juntos. Ante ello, Prisca acude al padre quien le aconseja casarse: Matías ha obtenido su milagro y Prisca logra, por fin, estrenar su ajuar.

La perla no aparece y encarcelan a Eufemio. Nicolás empeora y el doctor, sin poder hacer más, sale de la casa ante el llanto inconsolable de la madre. Don Tomás, quien dice no soportar más el “chilladero”, regala a Chabela el dinero necesario. Agradecida, Chabela se arregla y se lava los muslos delante de él.

Ya ante la autoridad, los amigos se reconcilian con Eufemio y acuerdan que pague la perla con su trabajo.

Al limpiar el chiquero, Chabela encuentra la perla. Eufemio la coloca en el resplandor y el sacristán (Pancho Córdova) al verla, grita el milagro.

Análisis

En *Tlayucan*, Alcoriza aborda la provincia mexicana, de la que él mismo había visto un retrato fílmico que le había impresionado:

“Un momento que me pareció impactante en cuanto a la belleza de la imagen pertenece a *Pueblerina*, la película de Emilio Fernández donde había un duelo a caballo con dos jinetes un poco en silueta con un fondo de tormenta, unas nubes amenazadoras muy bajas y estos dos hombres, se trata de una imagen muy bien tomada con un jinete en primer término y otro al fondo. Recuerdo las dos siluetas disparándose en medio de esa tormenta extraña, los acercamientos a los caballos, a las caras de los jinetes. Es posible que le esté agregando un poco de mi imaginación. Se trata de una secuencia verdaderamente impactante, una belleza del cine, un poco en el camino que siguió Emilio de Eisenstein, pero, desde luego, extraordinaria.

Me impactó porque era un cine puro donde no intervenía ni la intención de un diálogo, ni frases, ni ideas. Era sencillamente la imagen en su esplendor y belleza.”¹²

Concedor de esta corriente fílmica, Alcoriza logra en la trilogía redimensionar la provincia y alejarla de las convenciones nacionales, una labor fundamental para el cine mexicano y su exploración de la idiosincrasia nacional:

“La provincia ha sido para el cine mexicano el remanso de paz alejado del relajo y la explosión de pecado y sensualidad de la urbe.

¹² “Esplendor de la imagen”, por Luis Alcoriza en *Artes de México (Nueva época)*. “Revisión del cine mexicano” (Edición especial), pp.32

(...) No obstante, más allá de los cuadros plasticistas del agro nacional observados con la mirada de un Eisenstein, un Indio Fernández o un Figueroa, y más aún, por encima de los “ranchos grandes” y sus jolgorios mexicanistas, persiste otra mirada sobre un paisaje rural por descubrir.”¹³

La trilogía se ubica dentro de esa otra mirada y en la primera de estas películas “emprende el retrato virulento de una provincia hipócrita, santurrón y sensual que rehuía el folclorismo de rigor.”¹⁴

En este nuevo enfoque es fundamental la forma del abordamiento pues, con un evidente gusto por los escenarios interiores y exteriores reales, además de un manejo sobrio y correcto de los planos y emplazamientos, el cineasta evita las tomas pintorescas y prefiere las que llanamente dan la idea que desea transmitir; incluso llega a intercalar tomas documentales, como es el caso de las de la procesión de la Santa, el tianguis del pueblo o las de la maquinaria trabajando en el ingenio de donde han corrido a Eufemio.

Otro renglón que contribuyó claramente a la innovadora propuesta, fue el manejo de la banda sonora, dónde resalta la casi total ausencia de música incidental, sólo presente sobre los créditos de inicio y al final, mezclada con las campanadas, al tiempo que la cámara toma a la puerca y sus crías alejándose de la iglesia donde se celebra el milagro. Además, se intercalan únicamente algunas canciones dentro de la escena misma, tales como la entonada por el

¹³ Aviña, Rafael. *Una mirada insólita*, p. 77

¹⁴ Aviña, Rafael. *Op. Cit.*, p. 79

pueblo a la Santa, por las mujeres mientras se bañan en el río y el corrido revolucionario de un cantor en el tianguis.

En cuanto a los sonidos, resaltan por un lado las campanas de la iglesia del pueblo, que, junto con el canto del gallo, levantan a los habitantes, llaman a misa o congregan a los pobladores cuando hay algo extraordinario, tal como el milagro de la reaparición de la perla, por ejemplo. Por otro lado, sobresale también la selección de balidos, gruñidos, mugidos, relinchos, rebuznos y cantos de gallos salpicados por toda la película, varias veces sobre tomas de los personajes, ensanchando la percepción de algunos momentos, como cuando, ante la codicia de los presentes en el patio de la casa parroquial, el padre Aurelio en primer plano, los cerdos gruñen lastimosamente después del purgante propinado por Matías.

Igualmente, otros sonidos son básicos para ampliar las sensaciones en algunos momentos del filme, como los estruendosos tosidos de Don Tomás que, en primer plano sonoro, evidencian y transmiten su agobio en la vida; o el sensual sonido del agua al caer del rostro de Chabela mientras se lava; o el pleno correr del agua del arroyo a orillas del cual Chabela y Aurelio hacen el amor.

En general, el audio se maneja con distancia de la tradición fílmica nacional. En *Tlayucan*, la vida reflejada a través de imágenes y su propio sonido, llega al espectador de manera directa, en la cual no se precisa de notas musicales para sugerir ideas de soledad, fastidio, sensualidad, viveza, sorpresa o alegría. Así, el cuadro con los sonidos seleccionados y sin música incidental propicia una experiencia diferente como espectador, quien tiene la certeza de

estar no ante estrellas ni tragedias cinematográficas, sino ante la vida misma.

La cinta se basó en el argumento de un luchador, el *Murciélagu* Velázquez, pero el resultado se alejó bastante del planteamiento original pues éste reproducía los cánones tradicionales y contemplaba un ciego y una beata santas y un milagro verdadero:

“Cuando vio la película me quería matar el *Murciélagu* Velásquez, dijo que dónde me encontrara me iba a matar. Lo que pasa es que luego con los premios ya se calló pero le indignó porque decía que yo había hecho una película hereje y sacrílega de lo que era una película tierna y emotiva que él había escrito.”¹⁵

Tlayucan explora la cotidianidad de un pueblo cualquiera a través de un humor crítico que subraya las relaciones provincianas, mismas que en la cinta no resultan tan “puras” como la tradición las había planteado.

El humor corrosivo¹⁶ del filme sólo es posible al ubicarlo como heredero de la tradición hispana esperpéntica proveniente del mundo literario de Valle Inclán, de la descarnada herencia pictórica de Goya y la tradición poética de Quevedo con sus caricaturas trágicas. Vale la pena en este punto subrayar que, como español, Alcoriza compartió este legado con Luis Buñuel.

Nuestro autor fue más allá en la línea de la representación de un microcosmos que inauguró en *Los jóvenes* (1960), y logró un relato desmitificador, una crónica con personajes llenos de deseos,

¹⁵ Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Luis Alcoriza*. UTEC, SEP cultura

¹⁶ Ver apartado siguiente sobre el tema.

mezquindades, avaricias y generosidades habitantes de un pueblo cuya cantina no era el centro del relajó, la casona rica o la hacienda no aparecían por ningún lado y la vestimenta masculina no era el traje de charro.

Sin embargo, en su momento se señaló lo que fue visto como el carácter inconcluso del abordamiento:

“Por supuesto, ese descubrimiento del ámbito verdadero de la provincia no podía hacerse de una vez por todas (...) Alcoriza registra lo que ve con extrañeza, con mirada de habitante urbano con sentimiento de superioridad.”¹⁷

Con todo, la película surge de la mirada de un agudo observador interesado en comprender y desentrañar su país adoptivo y entender “lo mexicano” en el marco de la historia de un microcosmos entero:

“Me gusta la elección de un lugar como centro y que en él estén representados todos los elementos de una sociedad, dentro de su medio y su ambiente. Prefiero este cine al intimista.(...)”¹⁸

Con suficiente distancia y apropiamiento a la vez, la mirada crítica del cineasta explora a distintos actores en su habitat, como a la pareja sensual, el avaro, el cura, la beata y el pordiosero.

Como en su primer filme, el autor toma partido por sus protagonistas, los sensuales Eufemio y Chabela Zárate, quienes pasan apuros porque el hombre no se calla los reclamos ante la explotación de los trabajadores del ingenio. Sin embargo, la penosa

¹⁷ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, p. 110

¹⁸ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 22

coyuntura no impide que su vida, a diferencia de la de otros personajes -adinerados o mendigos-, esté completa gracias a su alegría de vivir y la gozosa sensualidad compartida.

En el personaje de Chabela, Alcoriza retrata la sensualidad y vitalidad destilada por cada poro. La mujer muestra su profunda alegría de vivir aún ante las adversidades materiales y solamente se ve abatida ante la imposibilidad de curar a su hijo. Inclusive en ese momento, su sensualidad, momentáneamente oculta, le salva del atolladero y, una vez superado el problema, se renueva de inmediato.

En el personaje de Eufemio, se plantea el tema de los explotadores y los explotados, de la riqueza de los administradores de las industrias en contraposición con la miseria de quienes son la mano de obra:

“(…) más que denuncia tenía deseos de romper con los símbolos establecidos del bienestar de una sociedad, empezar a verlos con ironía, empezar a ablandar los pilares de la sociedad y sus instituciones mediante la burla de sus componentes más serios y sagrados.”¹⁹

A diferencia de los protagonistas, el adinerado don Tomás no logra el sosiego. Compra cuatro boletos en los camiones para no mezclarse con la “indiada” y se emborracha semanalmente en la cantina para regresar echando balazos al cielo e insultando al “miserable pueblo infeliz que tanto aborrezco”.

¹⁹ *Ídem.*

Sólo una cosa consuela su desasosiego: Chabela. Son ilustrativas las escenas en las que amanece con una tremenda tos seca, enciende un cigarro y sólo se calma cuando, con dificultad, logra salir a la terraza y ver a su vecina lavarse la cara mientras deja sus hombros descubiertos. Loco por su visión de la mujer, apresura el regreso a casa de Nicolás para estorbar los juegos sensuales de la pareja. Además, la espía mientras ella se baña en el río con otras mujeres del pueblo.

En el relato de esa obsesión, Alcoriza explora una línea interesante: la atracción del viejo por un niño pequeño. Es fundamental la escena en la cual Don Tomás sorprende a Nicolás y otros niños del pueblo robando fruta en su huerta. Los niños huyen pero el viejo llama a Nico, quien regresa ante las promesas del viejo de no hacerle daño. El hombre se acerca a su rostro y, mientras le dice que si le pide fruta se la va a dar, se pierde en sus ojos “igualitos a los de la madre”. Al darse cuenta, el viejo aleja repentinamente al niño, lo golpea y lo corre.

Al final, el egoísta don Tomás es doblegado por la única fuente de goce de su vida y obsequia a Chabela el dinero para la cura de su hijo pues a él, como él mismo le comenta, “como a caballo viejo sólo me queda el relincho” y su único aliciente es “verte por ahí meneándote, con ese temblor bajo la blusa”.

Avaro y mezquino como el rico don Tomás, el ciego pordiosero Matías acude todos los días a “lambisconear” a Santa Lucía para exigirle el milagro que acabe con su miseria moral y física. Tan mocho como ruin, exige a Chabela un taco que Eufemio se quita de la boca para darle, y regaña a la mujer por hablar con cariño a su

puerca. A la salida de la iglesia, pelea a golpes con otros ciegos la exclusividad de recibir el favor de la Santa: él le reza todos los días y los demás sólo la visitan cada año en su fiesta.

Prisca, encarnada por Anita Blanch (de origen español y antigua empleadora de Luis Alcoriza en sus años de teatro), es el principal contrapunto de los plenos protagonistas y el eje de una línea destacada en el filme: la obsesión artificial por la pulcritud. Además de atosigar hasta el aburrimiento al padre Aurelio con sus confesiones, Prisca despotrica en todo momento por la suciedad del pueblo y tacha de “sacrílego” al polvo mismo por “profanar” hasta a los santos de su altar, que ella talla desesperadamente hasta decolorarlos. Es la Parienta quien interrumpe sus alegatos y los frenéticos tallones al llamarle la atención sobre el hecho de que si tuviera una hilera de hijos a quienes lavar, no perdería el tiempo con tales actos.

Al contrario de Eufemio y Chabela, quienes se quitan el café y el taco de la boca para darlo a Matías, Prisca recorre el pueblo con su monedero en la mano y lo abre para, soberbia, dar “limosnas” que no hacen mella alguna a su riqueza.

Su desasosiego toca el punto más alto al observar a Eufemio y Chabela hacer el amor en el arroyo. Entonces no logra un momento de calma, se pone piedras en los zapatos para que “el dolor físico le quite los malos pensamientos” y se confiesa ante el padre Aurelio quien, harto de oír sus necedades, le echa a la cara la verdad: “el problema es que piensas como jovencita y ya eres una vieja”. Ante tal declaración, Prisca regresa a su casa y descorre la cubierta de

tela con imágenes del espejo y, al ver su rostro avejentado, llora y destruye su ajuar.

Al final, la pulquerrima Prisca se casa con el sucio Matías, con lo cual evidencia que la verdadera razón de su obsesión por la pulcritud de cuerpo y alma eran sólo la manifestación de su profunda insatisfacción moral y física.

Intercaladas en la película y como contraparte de la absoluta limpieza, son interesantes las escenas de los puercos en su chiquero y caminando por las calles del pueblo:

“Alcoriza halló (...) un hilo conductor muy interesante: el que remite al tema de la profilaxis y sus connotaciones morales. (...) se adelantó a su época, porque los *jipis* no tardarían en intentar el descrédito de la identificación entre la limpieza física y la moral, el *mens sana in corpore sano* que puede ser consigna de una hipocresía burguesa.”

20

Estas escenas son especialmente mordaces cuando en el patio de la casa parroquial el padre y los feligreses esperan ansiosos las deposiciones de los animales para buscar voraces en la mierda las inmaculadas perlas del resplandor de Santa Lucía. La escena final de la película muestra no a los protagonistas sino precisamente a la puerca con sus crías alejándose de la iglesia donde se celebra el milagro de la aparición de la perla.

Por su parte, el padre Aurelio es el ministro de la Iglesia cuyos rasgos humanos le hacen tan pragmático, mezquino y voraz como los demás. Alterna la tolerancia y la “disciplina”, según convenga a sus intereses y por ello “empizarra” a los hombres sin preocuparse

²⁰ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 11, p. 86

porque no tengan ni para comer, además de obligarles “benevolentemente” a dar lo más que puedan para la colecta del regalo ofrecido por ellos mismos a la santa “por su propia voluntad”. Cauteloso, empizarra a “don Tomás Cruz”, pero se niega a quitarle el “Don”, y lo borra presto ante la reclamación del viejo, quien dice “sólo adorar a la virgen”.

El pragmático sacerdote coloca un letrero para prohibir la entrada a mujeres en pantalones, pero ignora la consigna sin reparos cuando se trata de las turistas gringas con dólares. También se aburre al máximo con las confesiones de Prisca, pero lo sobrelleva pues la mocha mujer es una de las más ricas del pueblo. Mezquino e incapaz de comprometerse sino con él mismo, no se arredra en el momento de castigar al “rebaño” y, estando en condiciones, no defiende a Eufemio del resto de los feligreses quienes le entregan a la justicia sin poner mayor atención en que el origen del hurto fuera la grave enfermedad de Nicolás.

Por su parte, el niño Nico es también un personaje importante a través del cual Alcoriza también se distingue de la tradición fílmica nacional acostumbrada a pésimos actores infantiles que si bien en sus mejores exponentes lograban la simpatía y gracia a la manera de *Tucita* en *Los tres huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948), nunca podía calificárseles de naturales ni reconocerlos en la realidad. Esto no ocurre con Nico, un niño que podía encontrarse en un pueblo cualquiera pues Alcoriza logró con él el retrato de “un niño parlanchín que rompe con el patrón de escuincle higadesco de nuestro cine”²¹.

²¹ García, Gustavo y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. p. 83

Existen unos personajes tan secundarios como imprescindibles para el desarrollo de la trama: los turistas gringos. Ellos subrayan el modo en que el padre Aurelio ignora las normas según su conveniencia: las “gringas” son las únicas que pueden entrar con pantalones a la iglesia. Estos personajes (entre quienes realizan un *bit* Janet Alcoriza y Jeanne Buñuel) son también los elegidos para dar el giro definitivo a la trama del *Murciélagos* Velásquez (quien había concebido un milagro real) pues originan la tremenda confusión del ebrio Eufemio quien ve al flash como la señal aprobatoria de la santa “prestándole” sus perlas. Son ellos también quienes, en su afán por fotografiar las “Mexican curios” con pintoresco indito incluido, retratan el “crimen” y lo dejan al descubierto de inmediato al enseñar la prueba fotográfica al padre Aurelio. Con tan importante rol, desaparecen tan rápido como aparecieron cuando el sacristán los corre a petición del padre. Además de este grupo, también vemos a Nico tratar de pararse de cabeza mientras otro grupo de turistas le observa y ríe ante el espectáculo, para posteriormente dar sus limosnas al niño, mismas que él utilizará para comprar raspados que, a la larga, le enfermarán gravemente. La presencia de tales personajes inaugura una tradición formal en el cine de Alcoriza, quien en no pocas ocasiones hará aparecer en sus filmes a los “turistas” (gringos fundamentalmente) con cámara en mano o sin ella pero siempre testigos en busca de lo “pintoresco”.

Al final de *Tlayucan*, Alcoriza subraya dos valores esenciales en su vida y su cine: la solidaridad y la amistad. Cuando Eufemio es juzgado por la autoridad, uno de sus amigos pobres pide no

encerrarle y hacerle pagar con el producto de su trabajo. En el juicio se encuentran antiguos compañeros de Eufemio con quienes se había peleado pues, habiendo sido él antes solidario con ellos, ya en la comodidad económica le habían negado un préstamo para curar a su hijo. Estos excompañeros, apenados, olvidan sus rencillas y también defienden a Eufemio quien logra así obtener tierra y los implementos necesarios para trabajarla y salir adelante:

“Siempre lo verás en mis películas, había dos tónicas en todo ese tipo de cine que era la amistad, la solidaridad de los hombres y el ataque a la sociedad establecida, eso siempre por algún lado lo verás.”²²

Tlayucan resultó muy importante para el cine mexicano porque planteó lo visto tantas veces desde otro ángulo a partir de asuntos cotidianos, concretos y reconocibles.

En la trayectoria de Alcoriza, el segundo filme afianzó sus constantes de plantear microcosmos concretos contemplando tanto una crítica a las instituciones preestablecidas (Iglesia, administración del ingenio) y a la moralina hipócrita prevaleciente (representada por los valores artificiales de Prisca y Matías), como una apología a la vida plena y gozosa posibilitada por los verdaderos valores humanos para el autor, el amor, la amistad y la solidaridad, que subyacen a pesar de todo.

En cuanto a las constantes formales, el director inició en *Tlayucan* un rasgo que llegaría a su punto más alto en el tercer filme de la trilogía (*Tarahumara*, 1964), la mezcla de tomas documentales

²² Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Luis Alcoriza*. UTEC, SEP cultura.

con la ficción, de la cual los *full-shots* de la procesión a la Santa son un ejemplo.

Sin embargo, el filme no alcanzó la cumbre, pues su innovadora posición no dejó de ser del todo externa, en tanto presencié los acontecimientos, pero no se dejó envolver por ellos, lo cual sí lograría de manera magistral en su tercer película: *Tiburoneros* (1962).

El humor corrosivo español

La pelea en las escalinatas de la iglesia entre los mendigos de *Tlayucan*, dio pie a aseveraciones en torno a la imitación que de Buñuel hacia Alcoriza:

“Gracias a *Tlayucan*, gracias exclusivamente a *Tlayucan*, Alcoriza se ganará el mote de “Buñuel sin Buñuel”. Será visto como discípulo aplicado o subalterno incondicional de su antiguo colaborador”.²³

Alcoriza comentó al respecto:

“Luis y yo tenemos bases muy comunes, incluso de carácter en algunos aspectos, de formación. Soy el coletazo de los surrealistas, un hombre de la generación siguiente que descubrió y fue fulminado por los surrealistas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que colaboré mucho con él y algo mío habría en sus obras. Los críticos encontraban esa influencia de Buñuel en la escena de los ciegos. Buñuel y yo tuvimos siempre la tendencia a salir del sentimentalismo

²³ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, p.111

del ciegucecito. Eso nos viene de Quevedo, de la picaresca española, de Valle Inclán.”²⁴

En efecto, los tres artistas españoles mencionados coincidían en el relato descarnado, los literatos a través del humor corrosivo, concentrado en cuestionar duramente a la sociedad de sus respectivas épocas.

A principios del siglo XVII, el madrileño Francisco de Quevedo y Villegas, exponente del barroco español, arremetió con furia contra lo que él consideraba pernicioso o falso en el ambiente político, moral filosófico o artístico, ejemplo de lo cual sería su diatriba contra Góngora, cuyo abuso de cultismos se contraponía con el conceptismo, del cual Quevedo fue figura relevante:

“No hay música donde estén
Vuestros inmundos trabajos,
Que si suenan bien los bajos,
Los tiples no suenan bien
.....

En lo sucio que has cantado
Y en lo largo de narices,
Demás de que tú lo dices,
Que no eres limpio has mostrado.
.....

Yo te untaré mis versos con tocino,
Porque no me los muerdas, Gongorilla,
Perro de los ingenios de Castilla...”²⁵

²⁴ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 21

²⁵ Estudio preliminar de Germán Arciniegas en Quevedo, *Obras escogidas*, p. XXX

Igualmente, haría mofa directa contra Ruiz de Alarcón utilizando el defecto físico del mismo y contra todo aquello que él juzgara digno de su ataque literario, incluyéndose él mismo:

“Érase un hombre a una nariz pegado,

Érase una nariz superlativa

Érase una nariz sayón y escriba,

Érase una alquitara pensativa,

Érase un peje espada muy barbado,

Era un reloj de son mal encarado,

Érase un elefante boca arriba,

Era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,

Érase una pirámide de Egipto,

Las doce tribus de narices era,

Érase un naricísimo infinito,

Muchísimo nariz, nariz tan fiera,

Que en la cara de Anás fuera delito.”²⁶

En su novela *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, representativa de la picaresca española, presentó cuadros satíricos con tipos representativos como el estudiante, el poeta y el hidalgo, que bien puede leerse como una representación social de la época.

Por su parte, durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, el pintor y grabador Francisco de Goya y Lucientes plasmó al hombre en toda su miseria y mezquindad sin importar su condición de rico, pobre, bello o lisiado, mediante la

²⁶ “A una Nariz”, en Quevedo, *Op. Cit.*, p. 7

representación de la sociedad española de su momento de forma crítica e implacable, ejemplo de lo cual son el retrato de *La familia de Carlos IV*, cuya mezquindad y pusilanimidad quedaban de relieve; *Los caprichos*, aguafuertes sobre la naturaleza humana producto de la crisis personal en que lo sumió la aparición de su sordera; y los *Desastres de la guerra* y *Los fusilamientos*, estampas descarnadas de la guerra de Independencia donde el pueblo es el protagonista.

Igualmente, Ramón del Valle Inclán, quien vivió en la segunda mitad del siglo XIX y murió en 1936, se destacó por su agudo ingenio y su personalidad apasionada, recia y rebelde. Bohemio excéntrico, dio vida al Marqués de Bradomín, un noble “feo, católico y sentimental” cuyas aventuras relata en sus cuatro Sonatas, precursoras del esperpento y de las cuáles la de estío se desarrolla en México. En su *Sonata de primavera*, Del Valle-Inclán describe un ambiente católico con iglesias, convento e incluso la descripción de una procesión en semana santa que bien podría semejarse con la procesión a la santa en *Tlayucan*. En la misma obra, el autor describe el ambiente exterior de una iglesia donde los mendigos, ciego y vieja encorvada incluidos, se dan cita, al igual que un par de beatas vestidas de negro. Todos estos personajes, a su propio modo, fueron incluidos por Alcoriza en la crónica de *Tlayucan*, con lo cual se reconoce la herencia descriptiva y el estilo de humor corrosivo que tanto Quevedo como Goya y Valle Inclán llevaron a cabo en sus obras, por lo cual podría aseverarse que Alcoriza expuso, al igual que Buñuel, esta misma tradición hispana.

El esperpento, reconocido por Alcoriza como una fuerte influencia, es en la obra de Valle-Inclán un estilo literario, una técnica

y un nuevo modo de ver la realidad, mismo que le llevaría a una toma de conciencia sobre el estado de la sociedad española. La obra completa del escritor es un escape hacia un mundo interior donde se expresa la vitalidad en su máxima expresión, imposible en el mundo reglamentado y sometido de la sociedad de entonces. El personaje Max, de *Luces de Bohemia*, definió al esperpento que, tras su etapa modernista, sería su estilo definitivo:

“DON LATINO.- ¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!

MAX.- ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO.- Una tragedia, Max.

MAX.- La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO.- ¡Pues algo será!

MAX.- El Esperpento.

DON LATINO.- No tuerzas la boca, Max.

MAX.- ¡Me estoy helando!

DON LATINO.- Levántate. Vamos a caminar.

MAX.- No puedo.

DON LATINO.- Deja esa farsa. Vamos a caminar.

MAX.- Échame aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?

DON LATINO.- Estoy a tu lado.

MAX.- Como te han convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le tocaremos.

DON LATINO.- Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

MAX.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya, los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.- ¡Estás completamente curda!

MAX.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?

MAX.- En el fondo del vaso.

DON LATINO.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.(...)"²⁷

En esta dura y sardónica crítica a sociedad de la España de fines del XVIII y principios del XIX, Valle-Inclán, al lado de Goya y Quevedo, se ubica como el precedente claro de la obra de Alcoriza

²⁷ Del Valle-Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*, pp. 105-107

quien, en entrevista años más tarde, hablaría también sobre la influencia buñueliana:

“Sí hay una influencia, la subversión, que lo mismo que él de su forma más surrealista, más extraña, pero siempre era el ataque a todos los pilares de la sociedad. Él lo hacía de una manera, yo lo hacía de otra, pero en el fondo era pues eso, atacar la familia, atacar todas las fuerzas de un sistema con el cual no estábamos de acuerdo.”²⁸

La escena de la pelea entre ciegos y la de Prisca destruyendo histérica su ajuar nupcial, son señaladas por Jorge Ayala Blanco como ejemplos claros de una preocupación del director, la búsqueda del “insólito cotidiano, del detalle mordaz, de la paradoja monstruosa, de la ternura cruel.”²⁹, elementos todos los cuáles pueden ser vistos como una derivación de la tradición de humor corrosivo hispano.

²⁸ Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Luis Alcoriza*. UTEC, SEP cultura.

²⁹ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, p.111

Tiburoneros. Sinopsis

En alta mar, a bordo de una barca, el tiburonero Aurelio (Julio Aldama) caza a su presa. Lo acompañan su cocinero Chilo (Alfredo Varela Jr.) y el niño Pigua (David del Carpio).

Ya en tierra, Aurelio, el mejor tiburonero del lugar, da su palabra en prenda por redes de pesca y una barca que dará a la familia de Manela (Dacia González), una joven de 18 años descendiente de coreanos, como muchos otros en el pueblo. Se trata, como él la define, de una operación comercial con el padre y el hermano de la muchacha, Román (Noé Murayama), quienes de lo que pesquen tomarán un porcentaje, otro se lo darán a Manela y el resto será para pagar cuanto les ha dado, todo ello a cambio de que la muchacha viva en una casita que él le ha puesto y le alegre la vida. Juguetona, dura y caprichosa, Manela tapiza con periódico las paredes y le espera todas las noches con el café caliente endulzado. La joven está contenta pues se ha librado de su cuñada Rosa (Irma Serrano), que la maltrataba.

Aurelio bromea con su anterior trabajador a quien ha dejado tuerto durante la caza, pero no hay rencor alguno pues el patrón le ha comprado un ojo de vidrio más bonito que le sirve para empeñarlo en la cantina a cambio de unos tragos. Como el *Tuerto* (Mario Zebadúa, *Colocho*) sostiene, el único “pero” es que no ve, pero “al fin ya lo tiene uno *mira’o* todo”.

Uno de los trabajadores del tiburonero es el huérfano Pigua, un niño hablantín con quien es igual de recio, justo y amistoso. Aurelio

le da a su amigo don Raúl (Tito Junco) el sueldo del niño para que se lo guarde y a Pigua le da de comer y monedas para ir al cine con su amigo, comprar unas sardinas y leche azucarada, que los dos chamacos comen felices mientras se embarran la cara.

Aurelio vive al día pues debe mantener a su familia en la ciudad la cual le aguarda ansiosa: su madre, su esposa y sus cuatro hijos. Un telegrama le pone nostálgico: ellos le extrañan y añoran su regreso. Don Raúl observa a Aurelio caminar pensativo por el muelle y le sirve de confidente.

Aurelio descubre en repetidas ocasiones que las redes puestas en alta mar para que se ensarten en ella los tiburones, se han roto, lo cual no puede tratarse de un accidente y por ello se interna de noche en el mar para descubrir al culpable. Ve a su compadre Rubén (Enrique Lucero), un hombre flaco y pobre, quien le guarda rencor por su buena suerte en la pesca. Al día siguiente, Aurelio le busca y encuentra en su casa con fiebre por el paludismo. Lo golpea y después manda por el doctor.

Se acerca el cumpleaños de Manela y le pide a Aurelio un collar. Él no puede comprar el regalo y ella se corta con un cuchillo el cabello que a él tanto le gusta. Después de un pleito, Aurelio le sorprende una noche con la joya de fantasía.

En una interrumpida y casi inaudible llamada telefónica desde la ciudad, su familia le pide una vez más que regrese. El hombre decide volver. Arregla todo para que Pigua, Manela y Chilo “queden bien” y se marcha.

Mientras los amigos del tiburonero lo despiden en la cantina y le desean toda clase de parabienes, Pigua le apedrea a su partida y Manela, sin despedirse de él, tira al mar su collar.

Aurelio arriba a su hogar donde una madre (Conchita Gentil Arcos) feliz y llorosa le recibe. Reencuentra a su esposa (Amanda del Llano), quien le relata lo “buenos” que son sus hijos: la mayor (Yolanda Ortiz), de 18 años, estudiosa y pronta a casarse; el joven que asiste a la escuela y estudia materias que el padre no puede ni pronunciar; y el niño y la niña pequeños quienes ni se mueven de su asiento de tan bien educados.

Aurelio se reincorpora a su vida citadina, su cuñado le ha propuesto un negocio de transportes que comenzará con el dinero de la venta de su barca tiburonera. En la reunión con los socios, sale el tema de los “segundos frentes” y Aurelio no logra disimular su nostalgia por Manela.

En una plática, su madre le aconseja sacrificarse pues “él ya ha vivido su vida”. Aurelio, nostálgico, observa el Lago de Chapultepec. Espera a su hijo mayor a las puertas de su escuela, le encarga a la familia y le deja el dinero para el negocio que ahora será de él y sus hermanos.

Aurelio regresa a la costa, con su gente y sus tiburones ante la alegría de todos sus amigos, en especial de Chilo, Pigua, el *Tuerto* y, claro, de Manela.

Análisis

En *Tiburoneros* Luis Alcoriza plantea de manera contundente sus máximos valores personales: libertad, trabajo, amor, amistad y solidaridad.

Es una bella e intensa cinta fuera de la moral convencional, que tiene la gran virtud de explorar el espinoso asunto del adulterio sin emitir juicio moral alguno y cuyo interés central es tratar el tema de la libertad personal.

La película relata la vida de un ciudadano quien se traslada a la costa, donde vive en plenitud a partir de su trabajo como tiburonero, y la relación con sus rasposos amigos y con una alegre y seductora costeña:

“Había leído en un sitio que en una región de México se cazaban los tiburones a caballo. Entonces me fui a buscarlo y no lo encontré, y en Frontera, Tabasco, zona de tiburones, están todos los coreanos, hijos de coreanos ya mexicanos, y ahí encontré a este tiburonero que se rió de eso y me dijo, “No, si quiere saber usted como es la pesca del tiburón véngase con nosotros”. Entonces en esa misma tiburonerita chiquita que sale en la película me fui con ellos, pasé unos nortes, muchos miedos, muchos apuros y entonces este hombre me contó su historia que es la de la película.”³⁰

El filme incluye a un personaje tuerto:

³⁰ Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Tiburoneros*. UTEC-SEP cultura.

“Me decían que el tipo que empuña el ojo era una copia de Buñuel. Sin embargo, este tipo existía, le llamaban el *Sordo*”.³¹

Desde los créditos, se observa la naturalidad y maestría con las que el hombre caza el tiburón en alta mar y utiliza el arpón y la daga, tal como si intentara acariciar a su presa. Las herramientas de trabajo se convierten en una extensión del cuerpo, al cual obedecen y pertenecen tanto como sus otros miembros, cuyo trabajo conjunto en la caza del animal posibilita un acto tan natural para ellos como respirar.

Aurelio es parte de su ambiente, se funde con él, es tan recio como la gente de allá y tan rasposo como los tiburones. Duro, bronceado y con un acento naturalmente costeño, sorprende al espectador cuando se revela como originario de la ciudad, sitio absolutamente ajeno a él.

En relación con el anterior trabajo del cineasta, *Tiburoneros* continúa la línea en cuanto a la elección de un tema abordado desde todos los ángulos posibles, y tal vez valga la pena hacer un alto en la hasta aquí constante característica del retrato completo de microcosmos. Es como si en cada película el autor emprendiera un ensayo sobre algún aspecto humano: el sector de los adolescentes, la provincia o la libertad personal. Este rasgo totalizador alcanzaría su punto más alto en *Mecánica Nacional* (1971), donde el título mismo evidencia el interés abarcador y, si bien éste produciría opiniones encontradas desde el primer trabajo, ya para entonces significaría la descalificación absoluta de su obra por parte de algunos críticos quienes considerarían insultante la sugerencia de

³¹ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomas. *Luis Alcoriza*, p. 25

haber encontrado una “mecánica nacional” de la sociedad mexicana. (Se abundará sobre este tema en el apartado sobre *Mecánica Nacional*.)

Además de ésta, hay otras constantes temáticas y formales que están presentes también en el filme, pero existe un rasgo que surge aquí y tocará su punto más alto en el sexto trabajo del autor, *Tarahumara* (1964): el interés casi documental por el tema. Ya en *Tlayucan* se habían intercalado tomas reales en la ficción, pero es en *Tiburoneros* donde se incluye la participación como actores de habitantes reales de Frontera, Tabasco:

“Los mismos coreanos y los mismos marinos de allí, los pescadores de ahí, los chiquitos que salen, los golfitos estos son de allí.”³²

También, gracias al parecido entre el tiburonero original y el actor protagónico, resultado del intenso trabajo conjunto de Aldama y el realizador, existe una mezcla de tomas del personaje real con algunas ficticias:

“Hay momentos en que en la película sale el tiburonero auténtico y no se nota, cuando está montado encima de la mantarraya flotando en el mar y sacándole el hígado.”³³

La propuesta visual es interesante pues las tomas exteriores incluyen planos muy abiertos desprovistos de todo interés paisajista, y sin embargo logran transmitir la sensación de una belleza plena que tiene todo que ver con la posibilidad de realización personal. El paisaje es bello no porque pueda fotografiarse para una postal, sino porque los hombres pueden fundirse con él y lograr ser libres y

³² Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

³³ *Idem.*

felices. Tal es el caso de las tomas del mar abierto donde el tiburonero busca y caza a su presa; esas secuencias transmiten la plenitud que experimenta Aurelio al utilizar su fuerza e intelecto para lograr su objetivo que, más allá de cazar tiburones, es su realización personal por el trabajo a través del cual ejerce una influencia directa en el medio. La idea de la importancia personal del trabajo ya había aparecido en la *Redes* (Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel, 1934), donde las tomas a los torsos desnudos de los hombres remando son una apología visual de la dignidad a través del trabajo. No obstante, Alcoriza esta vez presenta otro ángulo de tal importancia pues en *Tiburoneros* el ejercicio del oficio posibilita la libertad, la plenitud y la felicidad individuales.

Otro es el caso cuando, en la ciudad, Aurelio se asoma al balcón de su edificio y observa las azoteas. El espectador capta de inmediato que el personaje no tiene nada por hacer allí porque ese paisaje constriñe su acción y no logrará nunca ejercer en él la plena influencia que con cuerpo y alma ejerce en el pueblo costero.

Otra exploración visual importante, con relación también al carácter de ficción-documental, está en la utilización de las tomas submarinas de los tiburones que se acercan a la barca o a las trampas que Aurelio deja en alta mar; o aquéllas donde el protagonista nada sumergido para investigar la razón de las rasgaduras de sus redes. Estas tomas dentro del mar son fundamentales, pues muestran a los tiburones no como presas, sino desplazándose hábilmente en su mundo propio. Gracias a estos planos, los escualos emergen como el paralelo de Aurelio, pues

ambos son, en su habitat, fuertes, rasposos e imponentes y cada uno es digna contraparte del otro.

Si bien en *Tiburoneros* se da un manejo visual sobrio y sin grandes riesgos técnicos, salvo en el caso de las tomas submarinas, si existe un manejo muy cinematográfico de la imagen, pues ésta transmite al espectador, muchas veces sin la mediación de las palabras, las ideas y sentimientos del protagonista, mérito no menor de un realizador.

En cuanto al aspecto sonoro, Alcoriza continúa en la exploración de sus anteriores trabajos y prescinde casi por entero de la música incidental, sólo presente en la secuencia inicial de créditos de la caza de la mantarraya y al final, cuando el tiburonero regresa a su mundo y sobre un primer plano de la cara de un tiburón cazado aparece la palabra “Fin”.

Cierto, se escucha música en dos momentos más, pero ésta proviene del cuadro mismo: “Las Golondrinas” que entonan a Aurelio mientras se aleja en la panga y la música del tocadiscos que los hijos hacen sonar durante la fiesta de bienvenida en el departamento ciudadano.

Igualmente, continúa con el dedicado trabajo del sonido ambiente. Los golpes en el agua producidos por un tiburón que se revuelca y se niega a morir en el anzuelo de Aurelio, las sirenas de los barcos mientras el tiburonero platica con su confidente en el puerto, o la estruendosa interferencia de la casi imposible conversación telefónica en la cual la voz interrumpida del hijo logra convencerlo de regresar, son ejemplos de la manera en que el director selecciona los sonidos para hacer de imagen y audio un todo

que logra dar completa cuenta de la trama entera. Así, hechos y sentimientos son transmitidos de manera plena sin necesidad de música incidental para subrayar, reiterar o acentuar las ideas.

En la cinta la oposición entre la ciudad y la provincia es contundente. Siendo su primer hogar, al regresar a la metrópoli Aurelio se asfixia, todo en el paisaje le es ajeno, es ahora el concreto, no el agua, lo que define el paisaje, y los altos edificios parecen aplastarlo y hundirlo en el asfalto. La indumentaria requerida (traje y corbata) le resulta artificial y le ahorca. Su ejemplar familia sólo aumenta el sentimiento, todos lo sofocan con su abnegación y buenas maneras: la madre le atosiga con comida “blanda” que le ocasiona malestar estomacal; la suave, sumisa y educada esposa le produce una mezcla de respeto y rechazo; la ejemplar hija mayor dice su edad (18 años) y le provoca nostalgia por Manela; los dos casi imperceptibles hijos de edad similar a Pigua lo sorprenden desagradablemente pues viven callados, ya que están “bien educaditos” y “nunca se meten en conversaciones de gente de razón”.

En la ciudad, Aurelio descubre que su libertad personal sólo es posible a través del manejo del arpón y el cuchillo que hunde en aquellos rasposos tiburones, la chanza con sus amigos y la compañía de su costeña; sólo siendo el “patrón” existe, pues el título se lo gana día con día gracias a su duro trabajo y a su comportamiento recio y justo bajo los cánones establecidos en el pueblo costero:

“Él se levanta y extiende la vista y lo que ve son tinacos y azoteas, un día brumoso y acostumbrado a las palmeras y al mar pues

lógicamente todo aquello es falso para él, es un mundo con el que no tiene nada que ver, por supuesto.”³⁴

Ante los pensamientos que adivina en su hijo, la madre de Aurelio le conmina a olvidar pues ya ha vivido su vida y ahora “te debes a tu familia y tienes que sacrificarte por ella”. Aurelio se revuelca como tiburón ante tal destino, rechaza el consejo materno y regresa a su verdadero ambiente, la costa, donde duerme sobre las tablas de la barca y no sobre una cama blanda, dónde es el patrón porque es quien más y mejor trabaja y donde, en suma, todo es duro como él.

La tan presente oposición en el cine mexicano entre el pueblo de férreos valores morales y la ciudad como sinónimo de pecado, adquiere otra significación:

“La ciudad no es la representación del mal y de lo malo, le ofrece todo: una familia maravillosa, estudios para sus hijos, la oportunidad de una situación, de ganar dinero. Pero es un hombre libre que ya no puede aceptar el mundo burgués, prefiere a la gente del mar, a sus salvajes.”³⁵

El amor, en esta elección, tiene todo que ver:

“No se trata (...) que el protagonista elija el idílico mundo de la sencillez un poco roussoniano. Prefiere la vida libre en los grandes espacios, pero sobre todo vuelve a sus amores. Ama el mar, ama a una mujer, ama a sus amigos brutos y violentos como son, no el

³⁴ Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

³⁵ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomas. *Luis Alcoriza*, p. 26

mundo sencillo. (...) El amor no conoce barreras y está por encima de todo. La familia y la moral no tienen nada que ver con el amor.”³⁶

La cinta fue prohibida en España por ser una feroz crítica a la institución familiar, como rezaba la nota de la censura.³⁷ Por supuesto, en México la idea también resultó innovadora. Si bien en los treinta el cine giró en torno a una idea unificadora, en los cuarenta y cincuenta, lo que se hacía imprescindible era fomentar las buenas costumbres y detener cualquier posible atentado a la sociedad y, dentro de ésta, a su “célula primordial”: La familia. Los discursos morales exaltaron la tradición en el entorno familiar que protegía a sus miembros de los pecados y males que acechaban fuera del mismo, como la sexualidad, reservada únicamente a las perdidas. En este marco, se incluía una dura condena a la prostitución y el adulterio. Sin embargo, hubo algunas excepciones interesantes. Por un lado, Roberto Gavaldón dirigió *La casa chica* (1949), con argumento de José Revueltas, única película donde se exalta la figura de la amante, una brillante doctora quien es víctima de la esposa, una figura gris y antipática cuyo derecho es duramente cuestionado. Igualmente, la dupla de Alberto Gout y Álvaro Custodio, dio al cine mexicano dos películas excepcionales que cuestionaron duramente la moral del momento: *Aventurera* (1949), donde la respetable madre del novio resulta ser una tratante de blancas; y *Sensualidad* (1950), donde un honorable y maduro juez pierde la cabeza y deja de lado a su ejemplar familia por una delincuente.

³⁶ *Ídem*

³⁷ Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

En *Tiburoneros*, Alcoriza tomó distancia de la herencia fílmica y puso en primer plano sus valores personales. Es evidente que la crítica es fundamental, pero se enfocó al acartonamiento de los “valores morales sociales”, lo que significaba una declaración personal de sus propios valores humanos:

“Hay dos cosas que creo que sin ellas no valdría la pena vivir: el amor y la amistad. La amistad es una forma de amor entre hombres viriles también, tiene una potencia tremenda, yo a mis amigos los quiero, los amo, los quiero entrañablemente a los que están aquí y a los que están lejos. Creo que son las dos cosas básicas que nos mueven.”³⁸

Y esta visión es la de *Tiburoneros*. Los amigos se aman dentro de su muy particular código. El *Tuerto* le vive agradecido a Aurelio pues a partir de que en el trabajo le quitó un ojo, le compró otro de vidrio “rete bonito” y lo puede empeñar en la cantina cuando no tiene dinero. Pigua, el niño huérfano trabajador del tiburonero, casi su hijo, le roba una red pues “no lo encuentra y él y su amigo querían ir al cine”, y cuando es descubierto sólo dice “Perdone *usté* por la molestia”, al tiempo que es también capaz de apedrear a su “casi padre” cuando éste ha decidido marcharse a la capital. Es importante señalar en el caso de Pigua que con este personaje, Alcoriza presentó nuevamente en el cine nacional un niño de carne y hueso reconocible al espectador, tal vez por el hecho de estar interpretado por un lugareño. Por su parte, el compadre, quien ha recibido todos los favores de Aurelio, desesperado por su miseria y falta de suerte en la pesca, le rompe las redes y le roba, ante lo cual el tiburonero va

³⁸ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

furioso a su casa y, sin importar que está gravemente enfermo, lo golpea frente a su familia y lava así la traición para, acto seguido, mandar por el doctor y dejar todo en el olvido:

“Cuando lo cachetea es una cosa humana porque le andaba robando los tiburones y luego viene a él la cosa de que eran compadres y la mujer que lo rasguñaba y los niños llorando y le dice “Vente compadre, de aquí en adelante vamos a salir avante, tú y yo.””³⁹

También es importante la relación de amor con sus herramientas de trabajo y por ello son de gran intensidad las secuencias en las cuales las tomas submarinas de los tiburones se combinan con las vistas de su torso desnudo y sus brazos empuñando una “lanza” que pareciera una extremidad de su cuerpo al acecho del tiburón bajo el intenso rayo del sol.

Por todo esto, es imposible el regreso a la capital que para él es el ahogo y la muerte. En la ciudad todo está bien con o sin él, nadie ni nada lo necesita en realidad. En cambio, en la costa, su trabajo y las relaciones que ha establecido son necesarios, él ejerce una influencia sobre su ambiente y el ambiente ya no es el mismo sin él, ambos se funden y cohabitan.

En el filme Alcoriza evidencia una vez más su confianza en el hombre y toma partido por el individuo que lucha desde su condición humana vital a través del poder del trabajo, el amor y la amistad: ése es el tiburonero y éstos los personajes entrañables en la cinta.

El cineasta pone distancia con quienes están atrapados en convenciones sociales, que les impiden la expresión y les constriñen a un comportamiento reprimido o hipócrita, caso de la mujer y el

³⁹ Julio Aldama en Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

cuñado de Aurelio, en contraposición con la postura de éste, pues su libertad es la tesis tanto de la película como de la obra del autor en general:

“La vida de estas gentes es muy real, muy auténtica, es la mediocridad de ese medio y todos muy buenas personas además, nada más que no, él tiraba a otra cosa: a la libertad, al camarada, al compañero, a la herramienta de trabajo, al amor por su tiburonera.”⁴⁰

Esta preocupación legítima, retratada con acierto en *Tiburoneros*, logra que la cinta sea una de las mejores del cine mexicano y se distancie de los cánones de la época:

“*Tiburoneros* es una película de una moral tan fresca para el cine mexicano de la época que es asombrosa. Era un cambio moral, aquel hombre que era bígamo, satisfactoria y moralmente hablando bien, tiene su esposa en la capital con sus hijos y una vida en la playa gozosa, una muchachita que es su amante, sin que se le pongan reparos morales. *Tiburoneros* es excelente (y) de las películas de Luis Alcoriza es la más inobjetable y la que mejor ha aguantado el paso del tiempo. Es fresco, Julio Aldama está muy bien, está muy bien Dacia González, vaya, hasta está bien Erik del Castillo.”⁴¹

Los actores eran muy jóvenes, incluso Julio Aldama representó un papel de un hombre mayor, pero lograron una representación veraz de la gente del lugar. Comenta Dacia González:

⁴⁰ Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

⁴¹ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

“Tuvimos varias pláticas, varias lecturas. Él me decía que el personaje tenía que ser una muchacha muy dulce, muy tierna, un poquito salvaje. Andaba siempre corriendo por todos los campos, sin malicia alguna, tranquila. Él nos fue llevando poco a poco a lo que él quería realmente.”⁴²

Sobre los actores, dice Luis Alcoriza:

“Se fueron a las cantinas a agarrar todo este acento que les convenía y yo les fui corrigiendo hasta que me dieron; Julio Aldama, que es un actor espléndido, enseguida agarró ese tono de costeño, y la chica, que era una novata, agarró también ese tonito. (Se filmó) en dos semanas.”⁴³

Así, el trabajo conjunto, aunado al guión del cineasta, logró un retrato fiel de la costa tabasqueña en la película, que tal vez pueda calificarse como la más fresca y la que de manera más transparente refleja el modo de ver la vida del cineasta. Abunda Emilio García Riera:

“*Tiburoneros* me parece excelente y yo creo que más que referida a otras películas, cualquier corriente cinematográfica, era referida a su propia forma de ser, esa capacidad de entender la moral relativa.”⁴⁴

Además, resulta un mapa y un reflejo del México del momento que evidencia el conocimiento de Alcoriza del ambiente retratado en donde palabras, actitudes y paisajes son claramente reconocibles:

“El realizador concibe un curioso estilo entre el realismo casi documental y la ficción, en donde coinciden lo rural y la “civilización”

⁴² Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

⁴³ Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983

⁴⁴ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

como ambientes antagónicos. Un concepto que se extiende a un par de obras notables: *Tarahumara* (1964) y *Tiburoneros* (1962), suerte de fábula moral sobre la libertad individual y una visión descarnada libre de prejuicio.”⁴⁵

En *Tiburoneros* la concreción es evidente y los enunciados surgen de la modesta y a la vez grandiosa experiencia concreta, vital del protagonista, de los hechos que atestigua el espectador; las grandes ideas nacen de las vivencias específicas de Aurelio, de ninguna manera están ahí de forma previa. Por ello la cinta fluye, pues no se fuerzan las situaciones para dar tal o cual moraleja. Dice Tomás Pérez Turrent a propósito de la película:

“Cine clásico, se dijo –y bien dicho- cine que es movimiento, libertad exterior, experiencia directa, mirada al hombre de acción. Cine en el que los personajes se realizan y se definen por sus actos. Cine de grandes espacios en el que el mar toma el sitio de la pradera épica. Pero Alcoriza en **Tiburoneros** deja de ser clásico, o más bien deja de ser ‘clásico’ cuando el sitio de la acción no es el Lugar Mítico sino en un medio concreto, con características sociales y económicas concretas.”⁴⁶

Todo ello en una película que resulta de una frescura inigualable incluso hoy día:

“Con su bella, noble, sencilla y emotiva película, Alcoriza probó que lo moral es el respeto al otro; exactamente lo contrario del

⁴⁵ Aviña, Rafael. *Una mirada insólita*, p. 79

⁴⁶ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 27

moralismo, que impone al otro el respeto inhibitorio de lo que debe ser.”⁴⁷

Así, el cineasta mostró en su tercer realización una madurez temática y de estilo dónde afianzó sus valores morales propios y cuestionó los valores e instituciones burguesas a través de la exploración de la costa de su país adoptivo, al cual representó nuevamente como un microcosmos. En este nuevo acercamiento se evidenció también una aproximación de carácter sociológico revelada en el corte documental de ciertos momentos del filme y, por supuesto, el interés de reflejar la realidad a través de sus propios actores, poniendo gran cuidado en su modo de hablar y relacionarse. En la tercera película de la trilogía y la sexta del cineasta, *Tarahumara*, este interés antropológico y estilo casi documental serían llevados aún más allá.

⁴⁷ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 11, p. 187

Dos estrellas del cine nacional

Luis Alcoriza abandona temporalmente el trazo del mapa de su país adoptivo y realiza dos filmes dirigidos a un público más amplio y protagonizados por estrellas del cine nacional: *Amor y sexo* (1963), con María Félix, y *El gángster* (1964), con Arturo de Córdova.

Amor y sexo. Sinopsis

En una clínica de la Cruz Roja, el cirujano Raúl (Julio Alemán) y sus compañeros no se dan abasto para atender a varios accidentados. Uno de ellos llega en estado crítico pero deciden operarlo; muere en el evento. Matilde (Dolores Camarillo) es la tía del fallecido y sirve en la casa de la madura y bella Diana (María Félix), quien de modo insolente le ha pedido a Raúl que atienda al paciente pero después ha dejado un sobre con dinero para disculparse.

El médico decide regresar el sobre y va a la casa de Diana, donde hay una fiesta. Ella le cambia el dinero por copas de licor. En la reunión ambos se coquetean. Raúl conoce a Carlos (Augusto Benedico), el amante maduro de Diana, quien lo mira desconfiado. Diana se enfurece cuando unos invitados que han bebido demasiado sacan de una pecera un pez e intentan guillotinarlo, “Odio la crueldad estúpida”, dice a Raúl quien ya había comentado con ella sobre la “mala suerte” que acarreaban esos animalitos, ante lo cual ella había declarado no ser supersticiosa. La mujer pide a Raúl que se marche

pero antes le hace saber que Carlos, de quien celebran el cumpleaños, no tiene derechos sobre ella. Al despedirse se besan. Un día después, Raúl visita a Diana y se seducen.

Diana hace una visita conyugal a Mauricio (Julio Aldama) a la Penitenciaría, donde no se forma y pasa rápidamente todas las puertas gracias a su dinero.

Raúl visita la tienda Liverpool Insurgentes para disculparse con su novia Laura (Laura Garcés) por haberla dejado plantada, ella le pide que tomen juntos un café pero él se excusa pues dice tener mucho trabajo y también le anticipa que no podrá verla el domingo. Ese día, Diana visita a Raúl en su casa.

Raúl pide permiso a su jefe para ausentarse unos días pues debe “visitar a su madre”. Lo mismo le comenta a Laura quien acude a despedirlo a la terminal de autobuses, mas él nunca llega.

Raúl y Diana viajan a Guanajuato a la casa donde ella vivió de niña y adolescente. Recorren juntos las callejuelas mientras Diana le platica su vida en ellas. Visitan fuera de horario el sitio donde están las momias de Guanajuato pues el viejo cuidador conoce a Diana, a quien llama cariñosa y respetuosamente “niña”.

El último día se confiesan su amor y Diana cree necesario contarle sobre su pasado con muchos amantes que le dieron dinero; él no quiere oírla y discuten. La última noche él no puede dormir y sale a caminar; ella corre desesperada tras él en la madrugada y cuando lo encuentra llora pues creía que se había marchado.

Laura rompe su relación con Raúl a las puertas de Liverpool, mientras, Diana platica con su abogado y amigo Miguel Gaudal (José

Gálvez) en el restaurante de la misma tienda: debe ir a ver al prisionero Mauricio, pues la ausencia de ella lo vuelve loco.

Cuando Diana regresa a su casa le espera Carlos con quien rompe para terminar con el pasado y poder crearse un futuro con Raúl. Carlos le pide continuar su amistad.

Diana va a la penitenciaría a ver a Mauricio y se excusa de ir en futuras ocasiones, él le reprocha que fue su absoluto amor por ella lo que le llevó ahí. Ella se obliga a estar con él y después llora desolada en su cama.

Laura llama a Raúl y lo cita en el café de la tienda. Ahí, Raúl encuentra a amigos de Diana a quienes había conocido la primera noche que la visitó. Le invitan a sentarse y le cuentan sobre la “colección de hombres y mujeres” de Diana, sobre su apodo “Safo 63” y sobre Mauricio, a quien su amor por la mujer, quien le creía rico, le llevó a la cárcel. Gaudal, presente en la discusión, defiende a Diana. Raúl enfurece, sale del lugar y camina sin rumbo. En su casa, Diana lo espera infructuosamente.

Raúl espía a Diana y la sorprende saliendo de la penitenciaría. Se sube a su coche y la insulta, Diana lo baja y lo atropella. En el hospital, Raúl declara a favor de Diana. Accede a verla, se abrazan y ella lo lleva a su casa para atenderlo mejor.

Diana invita a los hombres que Raúl encontró en el restaurante, antiguos amantes suyos, a una fiesta privada en su casa. Ahí les cuenta sobre intimidades que les comprometen a unos con otros y los echa “¡A pelear como los perros, a la calle!”.

Laura visita a Raúl, convaleciente, en la casa de Diana. La amante se compara con la novia.

Raúl propone a Diana irse lejos, ella acepta. Gaudal informa a Mauricio sobre la partida de Diana.

Carlos aconseja a Diana no dejarse presionar. Le habla de la edad y la belleza que no durará para siempre y menos bajo la presión de los celos que los acompañarán a todas partes pues “nada consume tanto como la amargura y el sufrimiento moral” y le advierte que aun cuando cambien de sitio, Raúl no olvidará los malos recuerdos.

Laura visita a Raúl en su casa y se le ofrece, él la abraza pero no acepta.

Mauricio intenta chantajear una vez más a Diana cuando ésta se despide de él, pero ella ya no cede.

Diana termina con Raúl porque ese amor “da más amargura que felicidad”. La mujer se queda con Matilde, se sirve una copa y avienta la botella para romper la pecera de “mala suerte”. Ya tranquila, llama a Carlos para volver “a la paz del cementerio”.

Análisis

En *Amor y sexo* Alcoriza explora hasta sus últimas consecuencias la historia de pasión entre el joven médico Raúl y la desinhibida y madura Diana quien, después de muchos amantes, finalmente se enamora. Se trata de la primera película que el cineasta realiza a partir de un guión completamente ajeno, adaptado por Fernando

Galiana y Julio Porter sobre la novela decimonónica *Safo*, del francés Alphonse Daudet.

Tal característica impuso otro tono a la obra del cineasta, quien definió la película como “Un compromiso que traté de sacar adelante lo mejor posible.”⁴⁸. Sin embargo, fue también la primera ocasión que trabajó con medios, lo que le resultó interesante en otro nivel.

Ambas condiciones determinaron el resultado pues, si bien se asoma en muchos momentos la manufactura de Alcoriza, la película llega incluso a desconcertar si se piensa dentro de su trayectoria, pues los valores fundamentales de *Tiburoneros*, la vida plena y la libertad, se ven aquí casi cuestionados. Diana, en apariencia autosuficiente y plena, no tiene el control de su vida ni logra con sus decisiones la libertad o la felicidad; a lo más que llega es al aprendizaje, lo que ella declara cuando ha terminado con Raúl: “¡Ay, Matilde, qué doloroso ha sido todo esto, pero cuánto he aprendido!”

Diana actúa bajo una moral propia: “He tenido muchos amantes que me dieron el dinero que tengo. Pero nunca traicioné, no hice daño, ni destruí un hogar”. Honesta e incluso grosera, es el personaje mejor librado ante quienes la rodean, los hombres quienes viven bajo una moral ejercida y otra aparentada. Al conocer a Raúl, ambos platican del tema de la muerte (a propósito de todas las calacas de artesanía que ella colecciona en un cuarto de su casa) y Raúl se asombra por sus descarnadas opiniones en torno al tema, ante lo cual ella contesta que todos piensan así, pero no lo dicen: “Yo digo lo que pienso, siempre”. Es interesante cómo aunque el guión es ajeno a Alcoriza, sigue presente la crítica a la moralina falsa y a

⁴⁸ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 32

las convenciones sociales que permiten la doble moral pero denostan y excluyen a quien piensa, dice y actúa congruentemente; tal vez por esa razón el productor Gregorio Walerstein pensó en él para la dirección del filme.

El joven doctor, por su parte, vive un serio conflicto ante la disyuntiva de entregarse a su pasión por Diana, lo cual implica aceptarla con un pasado insoportable para él o decidirse a vivir tranquila y cómodamente con su prometedora carrera y su impoluta novia Laura.

Además, el doctor es pobre y Diana, por el contrario, tiene muchas posesiones. Aunque el tema de la diferencia social subyace, nunca determina la relación entre ambos, aunque sea aludida por momentos: cuando Laura visita a Raúl en la casa de Diana, se muestra impresionada por la casona con alberca de la amante (“¡Qué bárbaro!, agarraste barco de lujo”); o Raúl, quien al ver que Diana termina la relación, le echa en cara que la razón sea porque “Yo soy pobre y a mi lado pasarías muchos apuros“. Pero en realidad tal declaración es falsa pues el cuestionamiento del filme no se relaciona con la diferencia social, sino se encuentra en el plano de lo “moral”, al ser el *qué dirán* lo que acaba con la relación.

El tema de los niveles socioeconómicos ya había sido abordado por el director en pasadas ocasiones. En el guión de *El inocente* (Rogelio A. González), escrito por Janet y Luis Alcoriza en 1955, la relación hombre pobre-jovencita rica es decisiva para el desarrollo de la historia. Y en la cinta *Los jóvenes* existe también esta subversión de roles sociales en la atracción entre Alicia y el Gato, la cual implica un cuestionamiento de los adolescentes ante las

normas sociales establecidas. Así, en ambos casos la “mezcla” de clases sociales implica, en un sentido o en otro, una afrenta a tales lineamientos. Sin embargo, en *Amor y sexo*, como se dijo, la diferencia socioeconómica no marca la trama.

Siendo el acto subversivo de la pareja ejercer su amor (entre un joven y una experimentada amante madura o entre un pobre y una rica), éste se diluye cuando Raúl se atormenta por lo que escucha: “Tu pasado es tuyo”, le grita furioso cuando ella intenta sincerarse con él. Por esto, Diana decide terminar y conseguir así la anhelada libertad y autonomía perdida tras varios años de vivir chantajeada por Mauricio y, posteriormente, atormentada por los celos irrefrenables del médico. Es curioso como el personaje de Diana, al parecer autosuficiente y siempre con el control de las cosas, en realidad nunca ha logrado ser feliz, pues todo la ha constreñido, y ni siquiera el amor logró liberarla en tanto ella continuó atada a su pasado a través del chantaje de Mauricio y a través de cuanto de ella dicen quienes la conocen. Ni siquiera al final logra tomar plenamente las riendas de su existencia ya que es gracias a los consejos de Carlos, no a sus propias ideas, que se libera de los yugos, lo cual le pesa tanto que no puede cargar sola con ello y llama al “viejito” para salir adelante. En suma, Diana no logra su libertad ni por iniciativa personal ni lo hace sola y esa decisión no le produce ninguna sensación de bienestar y, mucho menos, de felicidad.

Resulta curioso cómo, debido a que el cineasta no intervino en el guión, después de una cinta sobre el placer del tiburonero Aurelio (quien ejercía influencia en la realidad y se construyó una vida plena

y libre), Diana sólo consigue una relativa libertad -valor que aquí se conserva a medias- pero nunca felicidad, ni plenitud.

Por su condición de encargo, es ésta la primera cinta de Alcoriza en la cual no existe la coralidad y está centrada en la historia de la pareja principal; los demás personajes existen en tanto sirven a los protagónicos, no tienen vida propia, ni forman parte de colectividad alguna. A su vez, está ausente la intención de recrear un microcosmos ya que son sólo los protagonistas quienes parecen ser retratados y la historia no es compartida con el mundo circundante.

La poca influencia del cineasta en la trama se reduce a ciertos momentos en los cuáles se aprecia un tratamiento lúdico de los elementos “mexicanos” de la muerte. Diana tiene en su casa una colección de representaciones con calacas tanto características del “día de muertos” como representativas de la cultura mexicana. Cuando van a Guanajuato, los amantes visitan a las momias y comentan con el cuidador sobre la vida de algunas de ellas, muertas recientemente, como un viejecito dulcero que daba charamuscas a los niños, entre quienes se contaba Diana; o la que pertenece a un amigo del cuidador, con quien solía jugar dominó y echarse sus copitas. También hablan sobre la diferencia entre muertos pobres y los ricos: en el museo están los que nadie reclama, pero los ricos se encuentran en tumbas propias a perpetuidad. Al quedarse sola en el convento con Raúl, ambos se abrazan y entonces ella le advierte “¡Cuidado! Estamos escandalizando a los niños”, al tiempo que señala a las momias pequeñas. Tales menciones propiciaron la programación televisiva anual de la cinta en los primeros días del mes de noviembre, las fechas dedicadas a Todos Santos y a Los

Fieles Difuntos, lo cual ocurrirá posteriormente con otras películas del cineasta que también se programan anualmente en días relacionados con su trama. Esto ya tenía su antecedente en la película *El inocente* que se proyecta en la televisión en fechas cercanas al fin de año.

En cuanto a la propuesta formal, en el plano de la imagen hay un juego entre las tomas abiertas de ubicación (como las de la secuencia inicial de Paseo de la Reforma y otros lugares de la Ciudad de México, o las de los exteriores de la Penitenciaría o del almacén Liverpool Insurgentes) y los planos cortos, medios o cerrados, cuando se trata de ver a los personajes en los momentos de reflexión o cuando conversan uno con el otro. Hay entre ambos extremos un tratamiento diferente en el viaje a Guanajuato donde las tomas, sin ser demasiado abiertas, sí permiten ver a Diana en su entorno mientras platica a Raúl los recuerdos de su infancia y adolescencia en las escalinatas de la Universidad, la Plaza El Baratillo, los atrios de las iglesias o las callejuelas tradicionales. Por única vez en el filme, los planos de los lugares incluyen a los personajes en la acción, sin duda por la importancia que para la protagonista tiene esa visita específica a su lugar natal. Y es que durante el viaje Diana recupera su pasado y lo integra a su presente, lo cual queda claro cuando Raúl comenta al verla en el convento de las momias de Guanajuato que se ve más bella, ante lo cual ella bromea “Me veo más bonita, claro, por contraste”, poniéndose al lado de una momia. O cuando Diana comenta a Raúl que, habiendo regresado en numerosas ocasiones al sitio, pareciera que en esa

visita con él ella recobrará “mi vida, mis recuerdos”. “Ahora contigo, ya estoy aquí otra vez”, le dice.

Por su parte, al inicio de la secuencia en el hospital de la Cruz Roja, hay un juego visual cuando la apacible música sobre las “vistas” de la ciudad es interrumpida por las sirenas de las ambulancias y el intenso movimiento en todos los niveles del edificio que el espectador aprecia desde lo alto de las escaleras de caracol. Con ligeras variaciones, el encuadre se repetirá en varias escenas en el mismo sitio.

En cuanto a la sonoridad, se repite la experiencia de filmes anteriores pero ahora sí se incluye música incidental por momentos, como cuando Diana se da cuenta de que no está Raúl y sale desesperada de la casa de Guanajuato a buscarlo pues piensa que se ha marchado, o cuando, después de que Diana le ha atropellado, recibe su visita en la cama del hospital y, sin saber qué decir, se abrazan en medio del llanto. En las dos secuencias, la música acompaña el tono de la imagen. No así cuando en la fiesta en que ambos platican por primera vez, donde se escuchan los estruendos y las risas empalmadas con la fuerte música que imponen un tono mordaz a la conversación que Diana y Raúl sostienen sobre la muerte en la habitación contigua al salón, cuyo principal adorno son las calacas artesanales humorísticas de todos los tamaños, todo lo cual ironiza las declaraciones de Raúl, para quien la muerte es tremenda y brutal, y más bien apoya las opiniones de Diana, quien sostiene que la muerte no es tan mala e incluso “a veces tiene detalles curiosos”, como que, gracias a ella, ambos se conocieron.

Esta cuarta película del cineasta no tiene el carácter personal de las anteriores pero se inserta en su trayectoria a través de ciertos elementos como el juego humorístico con la muerte, o la -aunque un tanto eclipsada- importancia de la libertad personal. En cuanto a la realización, fue casi un ejercicio pues Alcoriza contó con mayores posibilidades materiales, grúa y María Félix incluidas, que le permitieron ejercitar diversos aspectos técnicos. Al final, la película no logró el esplendor de obra personal y retrato social de los anteriores filmes del autor, lo cual estuvo claramente definido por su nula participación en la escritura del guión. Por lo demás, el cineasta mismo definió esta cuarta experiencia en la dirección como una película por encargo, del cual, justo es decirlo, tampoco salió mal librado.

En su siguiente filme, *El gángster*, atípico también por cuanto no es el retrato de microcosmos alguno, se entreverán mayores elementos propios.

El Gángster. Sinopsis

En una lujosa residencia en la Ciudad de México, el antiguo gángster de Chicago Tony Wall o Antonio Paredes (Arturo de Córdova), se viste mientras toma el cocido con sacarina, sin azúcar, que le lleva Maggie Laverde (Sofía Álvarez). Después, coloca en su porta pistolas un "Pepto Sholl". En la planta baja de la casa, juegan al billar sus secuaces Ricky, Romo, y Chuck, esposo de Maggie.

El hombre visita a la familia de su difunto hermano psicólogo, platica con la guapa pero “recatada” viuda (Ana Luisa Peluffo) quien durante más de una década ha portado el luto. Emocionado, le pide conocer a sus dos sobrinos, Carito (Angélica María) y Pedro (Fernando Luján), a quienes dejará su fortuna, lo cual escuchan los recién llegados adolescentes y por lo cual le abrazan efusivamente. El hombre les pide acompañarle y vivir en su casa.

Los otrora sin ley, hacen una ceremonia para despedirse de sus armas y toman una copa “por los muertos”: Chuck *Gatillo* (David Reynoso), “rey de la ametralladora”; Maggie Laverde, “gran artista de la poca ropa y diosa del burlesque”; Ricky Ricco (Pancho Córdova), “el científico elegante, inventor del puro de dinamita y de la bomba sorpresa”; Romo (Nathanael León), “el *Machacahuesos*, el plancha ciudadanos”, quien infinidad de ocasiones les salvó de ser atrapados; y, por supuesto, Tony Wall, “el alma de todos, el cerebro”. Ahora los cinco olvidarán su pasado y serán un grupo ejemplar ante los ojos de los sobrinos y la nuera de Tony.

Mientras Tony intenta comprender un enredado texto de psicología de su difunto hermano, Chuck hojea el periódico e Isabel teje soplando constantemente el mechón de cabello que le cae sobre los ojos, un estruendo hace saltar a los hombres quienes se sienten en medio de una balacera: el sobrino ha invitado a sus amigos y ensayan el swing “Quiero mi carro”, que inicia con el sonido de los tambores de la batería. Repuestos del susto, platican con la “deprimida” Isabel que se siente vieja y fea y sólo está interesada en sus hijos aunque antes tuvo ilusiones, como por ejemplo, tener un “abriguito” de pieles como el que les muestra en la portada de una

revista que tenía “casualmente” a la mano. Entra la tía Maggie quien salva la situación y lleva a Isabel al salón de belleza para “animarla”.

En un café al aire libre, la sobrina platica con sus amigas sobre su riquísimo pero sofisticado tío y les presume una costosa joya que le ha regalado, llega Chano (René Cardona, Jr.), su celoso y fornido galán, y le pide explicaciones mientras ella le ridiculiza.

Tony pide a su sobrina acompañarle a la tienda de abrigos de pieles y la “niña” se indigna al enterarse de que el regalo no es para ella. De regreso a casa, por discutir con su sobrina, Tony se pasa un alto y regresa a pedir al policía su infracción; ocasiona un caos porque ni los oficiales ni la gente amontonada pueden creer lo que oyen y lo atribuyen a un loco. Después del “numerito”, Tony sigue hacia su casa con la sobrina pero les intercepta el coche de Chano y su pandilla quienes dan una paliza al tío por creerlo el amante de la muchacha.

En compañía del doctor, en cama, con el termómetro en la boca y la cabeza vendada, Tony soporta el feliz abrazo de Carito pues gracias a su adorado tío, ella se dio cuenta del gran amor de su novio por ella. Entra la despampanante cuñada quien con peinado y ropa “modernos” luce el abrigo que le regaló; derretido, Tony se come el termómetro.

Al mediodía, Tony despierta a Pedro quien le grita “me vas a traumatizar” por despertarlo bruscamente. Por su parte, la sobrina patalea en el suelo: su tío le va a crear un complejo pues no deja entrar a su novio a la casa.

Frente a la televisión, Chuck, Ricky, Romo y Tony, ven *Los intocables* y ríen a carcajadas: “les encantan esas comedias”.

Isabel y Maggie llegan de noche a casa. Desde la ventana, Tony ve a un hombre besar la mano de Isabel.

El sobrino espía a Chuck y Ricky mientras el primero empuña una metralleta y el otro degusta un delicioso *pernaud* francés que acaba de fabricar. Pedro insiste al tío sobre el coche.

Carito cuenta a su tío y su madre que un maestro “la trae de encargo” y su galán lo golpeará; Tony pide a Isabel detenerla pero ella, “deprimida”, responde que nada puede hacer y, para aliviar su pena, le pide un collar de brillantes para hacer juego con sus nuevos aretes. El tío visita al profesor quien le informa sobre la indisciplina constante de su sobrina. Tony deja a Chuck y al *Machacahuesos* con el maestro para protegerlo de Chano, pero éstos también reciben la paliza. Carito aprueba el curso.

Tony recibe la visita de Teófilo García (Víctor Alcocer), padre de Chano; acompañado de dos matones lo humilla y amenaza para que deje entrar a su hijo a la casa de su novia.

Los sobrinos fingen tristeza para orillar a Tony a permitirles hacer una fiesta en la casa. El estruendo de la reunión atormenta al tío quien sale al jardín y, al ver a su cuñada, decide aprovechar la alberca con una fiesta en la que se derrite por Isabel en traje de baño. Llega Teófilo García y nuevamente lo humilla para forzar la entrada de su hijo a la fiesta.

En el cumpleaños de Tony, un grupo de elegantes y respetables viejitos lo estafan para remodelar la inexistente catedral de Cuautitlán. Su cuñada lo consuela y él le confiesa su vida pasada como gángster durante la prohibición, la fortuita caída en manos de la policía y sus heroicidades en la guerra con la consecuente

amnistía de él y sus inseparables compañeros. La cuñada le admira pero son interrumpidos por Carito quien le cuenta que Pedro, obsesionado por el coche, robó uno. Tony, Chuck y Romo salen a hacer perdedizo el coche, que en realidad es de Chano. Al ver una patrulla, huyen y propician, por su conducta sospechosa, una persecución que termina con el coche desbarrancado en la autopista y ellos despojados hasta de su ropa por quienes les “dieron aventón”. Entran desnudos a la fiesta sorpresa de Tony. Nuevamente en cama, el doctor le aconseja mano dura para acabar con su aprovechada familia. El gángster y su equipo reviven. Tony propone a la cuñada ser el nuevo padre de sus hijos; ajusticia a Pedro y le exige estudiar; y mete en cintura a Carito, su novio y al padre de éste para, en la última escena, terminar en una dulce cena familiar.

Análisis

Este filme, con argumento y adaptación de Janet, recupera lo mejor de la etapa guionística de los Alcoriza en cuanto a comedia se refiere. Se trata de la primera incursión del director en este género, el cual volverá a tocar, ya con un profundo trasfondo de crítica social, en 1971 con *Mecánica Nacional*:

“(…) fue la primera vez que abordé la comedia comedia, Contra lo que parece, la comedia es un género muy difícil. Esta tenía su miga,

entre broma y broma le tiraba a la sociedad moderna, a sus sistemas.”⁴⁹

En el relato sobre las vicisitudes enfrentadas por un gángster retirado quien intenta ser un ciudadano ejemplar, se nota una mayor comodidad del director que conlleva una fluidez nunca lograda del todo en *Amor y sexo*.

Como se mencionó en el apartado de *Los jóvenes, El gángster*, junto con la primera realización de Alcoriza, fue señalada por Jorge Ayala Blanco como película destacada dentro del género de los adolescentes.⁵⁰ Y es que, a través del rechazo a la solemnidad, se consigue una película divertida con cierto trasfondo crítico hacia la idílica institución familiar, por un lado, y a la ley con sus concesiones y prohibiciones, por el otro.

Es ridículo ver a Tony aferrarse infructuosamente a las normas o la vida recta y apacible tanto en el ámbito familiar como en su calidad de ciudadano. Ni la farmacia que lleva a cuestas logra aliviar sus dolencias estomacales, renales o sus dolores de cabeza, por lo que el espectador comparte su sentir cuando declara que tratar de tener una familia ideal “es peor que Chicago, que la guerra”. Y no es para menos, a él le ha implicado una paliza a manos de Chano, humillaciones de Teófilo García o huir de la policía para desaparecer el coche “robado” por Pedro. Todo ello sin mencionar que ha debido soportar los berrinches de Carito porque su novio no puede entrar a la casa y le llama a él “tirano”; o los gritos desaforados de Pedro al

⁴⁹ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 36

⁵⁰ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, pp. 195-196

culparle del trauma mayúsculo que sufrirá pues le ha despertado a medio día.

Por otro lado, el retirado gangster aguanta casi con estoicismo que la muchedumbre reunida le llame “loquito” por haber regresado por su multa y, tras varios frentazos de ese tipo, llega a la conclusión de que “qué aguante hay que tener para ser un ciudadano decente”. Tony, quien al principio del filme hizo brindar a sus secuaces “Por la ley”, reflexiona posteriormente sobre el hecho de que “cada uno hace la ley como le conviene” pues las disposiciones vigentes sobre el alcohol sólo han fomentado riquezas a través de las permitidas “importaciones”.

El protagonista es encarnado por un Arturo de Córdova no engolado que recuerda al taxidermista de la cinta de humor negro de Rogelio A. González con guión de Luis Alcoriza *El esqueleto de la Sra. Morales* (1954). Las complicaciones son numerosas pues el hombre refrena sus instintos gangsteriles tanto en la relación con su apetitosa cuñada viuda, como en el trato con sus dos malcriados y chantajistas sobrinos. Esta familia aprovecha sus buenas intenciones para chantajearlo con la posibilidad de que él les cree complejos y traumas, todo ello al amparo del ridículo y venerado difunto hermano psicólogo quien les ha dejado un amplio léxico sobre términos psicoanalíticos que ellos utilizan según su conveniencia.

Resalta también la manera en que Tony se aferra a una añorada mexicanidad como símbolo de un paraíso perdido que intenta recuperar. El gangster golpea a sus colaboradores y les exige “no patearle el idioma” cuando mezclan el castellano con el inglés; y pasa del “*brothers*” inicial al “carnales” final al aludir a sus

inseparables compañeros. Este rasgo es una constante en el trabajo de los Alcoriza pues Janet misma es una estadounidense austriaca radicada en México y tiene muy presente el aspecto idiomático y cultural, del cual un buen ejemplo es *Una gringuita en México* (Julián Soler, 1951).

En su artificial tranquilidad, Tony debe tomar su Pepto Sholl para combatir la acidez provocada por sus “angelicales” sobrinos, así como recibir en tres ocasiones al doctor en su intento de vivir tranquilamente en familia.

Por otro lado, se desliza una velada crítica a la publicidad cuando, a partir de que ven *Los intocables* y ríen a más no poder, Tony comenta sobre los otros tiempos donde se dejaba la vida para que la gente pudiera beber y ahora “gracias a la maravilla del progreso y la propaganda” se aconseja a la gente beber “patriótica cerveza”. También hay una llamada de atención sobre la prensa amarillista al ver a Chuck obsesionado por las minuciosas descripciones de crímenes, las cuáles intenta infructuosamente compartir con su esposa y con la cuñada de Tony.

Las bromas imprimen a la cinta una frescura y fluidez particular. En la primera secuencia, vemos al gangster poner, en lugar de su pistola, su Pepto sholl para los malestares que no lo abandonan durante su nueva vida. Más adelante, en la fiesta organizada por sus sobrinos en su casa, lo vemos huir al jardín mientras lo intercepta una joven amiga de su sobrina (Ana Martin) quien, atraída por él, le pregunta si no ha leído o visto *Lolita*.

Como se ha esbozado, aunque la cinta no contenga algunos aspectos de la obra de Alcoriza, encaja en ella por un rasgo que Jorge Ayala Blanco describe:

“(…) desde su primera película, Alcoriza exhibe su predilección por los personajes en pugna con su ambiente. En *Tlayucan* será el obrero cesado contra los intereses de la Iglesia. En *Tiburoneros* será el pescador que rechaza la vida sedentaria. En *Amor y sexo* serán el universitario y su amante que luchan contra la incomprensión hostil. En *El gangster*, los pistoleros retirados recurren de nuevo a la violencia para reestablecer el orden familiar. (...)”⁵¹.

Contenido y ridiculizado desde el primer momento, todo se resuelve para Tony cuando pone las cosas en su lugar y les enseña a todos con quién se enfrentan. Entonces, a través del rescate de su experiencia pasada que integra a la nueva coyuntura, recupera su autoridad, tranquilidad y felicidad.

La cinta, en su carácter de comedia, rompe con la tradición sonora de Alcoriza y es que, a diferencia de su cine anterior, no puede concebirse a *El gángster* sin la música, misma que contribuye de manera definitiva a crear el tono del filme. Así, se escuchan canciones compuestas *ex profeso*, como el Twist “Quiero mi coche” que Pedro y su banda ensayan en la sala para convencer al inamovible tío con las frases “Cómo te anhelo / Eres todo para mí / Como te quiero...”.

Hay también incidentales muy atinados que se funden con las imágenes y les imprimen un tono distinto, como el charlestón que complementa el recorrido de Maggie por la casa hasta la recámara

⁵¹ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p. 207

de Tony, a quien lleva su cocido sin azúcar y el Pepto sholl en una bandeja de plata. La mujer, sin ser solemne, representa una rectitud reflejada en el escenario mismo o en la ropa que usa, pero son las notas que acompañan sus cadenciosos pasos, las que imprimen un rasgo de festividad a la secuencia. Igualmente, el fondo musical gangsteril acompaña a Tony mientras se viste como en los viejos tiempos para domar a su familia. Y las apacibles notas sobre la armónica cena familiar mueven a la risa inmediata por el contraste que ambos aspectos, imagen y música, marcan en la historia durante la escena final.

También se escucha una música de persecución sobre la secuencia en la que Tony, Chuck y Romo intentan escapar de la patrulla mientras manejan a toda velocidad el auto de Chano. Esta secuencia recuerda la persecución de *Los jóvenes* donde los protagonistas escapan igualmente de la policía. Como en la primera película, las tomas son un recorrido por las calles de la ciudad e implican para el espectador un paseo visual por la misma. Pero hay una diferencia, mientras en *Los jóvenes* el recorrido termina con el asesinato del Gato, la persecución de *El gángster* tiene un final cómico: los tres hombres llegan a su casa desnudos ante los ojos de los invitados a la cena sorpresa del cumpleaños de Tony.

En general, *El gangster* puede entenderse como un reencuentro con el tono del trabajo guionístico de los Alcoriza en la comedia, tal vez por esa razón a Luis le pareció agradable esta producción que, en condiciones materiales, fue similar a *Amor y sexo* pues tuvo también posibilidades de producción que incluyeron las actuaciones de Arturo de Córdova o Angélica María. Por otro lado, la

película sí sentaría ciertas bases en el trabajo del director para manejar el tono de la comedia que experimentaría de manera mucho más mordaz en *Mecánica nacional*. En suma, *El gangster* es una buena comedia franca muy divertida con un trasfondo de cierta crítica social.

En su siguiente película, el director volvería a su trabajo más personal y serio en un filme casi documental donde exploraría la vida de la comunidad indígena tarahumara.

Fin de la trilogía

En 1964, Alcoriza realizó la última película de la trilogía de las “T”, en la que abordó al medio rural desde una perspectiva poco común en el cine nacional, acostumbrado a descontextualizar al indígena y reducirlo a un “buen salvaje” impávido, servil e inocente que puede ser desde “indito” curioso hasta casi parte de una esplendorosa estructura prehispánica, pero, en ambos casos, sólo ejemplo de “mexican curios” y nunca portador de una cultura importante ni, mucho menos, digno de tomarse en serio dentro de la estructura nacional actual.

Tarahumara. Sinopsis

El ruido de una camioneta interrumpe al tarahumara que tala un segundo árbol en la caza de una ardilla. En el transporte viajan el empleador Tomás (Eric del Castillo) y el antropólogo del INI Raúl (Ignacio López Tarso) quien lleva tres días en la sierra y no ha logrado ver a ningún rarámuri. En el camino encuentran a uno y ofrecen llevarlo pero el hombre se rehúsa porque lleva prisa. Tomás, desesperado ante la ausencia de indígenas de su construcción pues han ido a cosechar, pide a Raúl su rifle y mata un becerro de Corachi (cuyo nombre significa Cuervo) quien goza de amplio prestigio entre los suyos. Al día siguiente Corachi (Jaime Fernández) reclama el pago de su animal; Raúl da el dinero y le regala el animal, pero

Tomás no logra su cometido de atraer trabajadores quienes deben cumplir con la tierra primero, aunque en la construcción ganen cuatro veces más.

Raúl visita el aserradero que gracias a gestiones del INI es una cooperativa de los indígenas quienes en la madera, como en todos los demás ámbitos, han sido y continúan siendo explotados por los mestizos.

Raúl va por un camino y encuentra a varios hombres en la cosecha de Corachi, quien a cambio de la ayuda les da de beber y comer y, a su vez, ayudará en las tierras ajenas cuando se lo pidan. Corachi presenta a Raúl a Belén (Aurora Clavel), su esposa embarazada, y a su hijo (niño Jesús Murguía).

Raúl persigue a un venado con su rifle y dispara. Corachi aparece, lo detiene, y grita en su lengua a dos hombres hasta entonces invisibles quienes reclaman derecho sobre el animal pues le han seguido durante días para cansarlo, atraparlo y después comerlo.

Belén pastorea a las cabras y se tira al suelo pues el trabajo de parto ha comenzado. Pare a su hija aferrada a una rama de árbol y con Corachi empujándole el vientre ante la mirada del hijo mayor.

Raúl va al pueblo por un doctor (Álvaro Ortiz) con quien se pelea pues éste no quiere a ir a la sierra a asistir a Belén con el argumento de tener enfermos graves a quienes atender, los cuáles no son tarahumaras pues éstos “viven en la naturaleza y las mujeres están acostumbradas a parir así”. El antropólogo consigue algunas medicinas y las lleva a la mujer quien ya ha parido. Ella traga los antibióticos y analgésicos sólo después de que Corachi se lo indica.

Raúl presencia una asamblea donde el viejo Muraca (Regino Herrera) describe cómo los chabochis (extraños) o mestizos les piden un pedazo de tierra para sembrar, lo obtienen y de noche hacen caminar las cercas para, progresivamente, quitarles las tierras al amparo de las autoridades locales. Raúl se compromete a buscar ayuda con sus amigos de la capital.

Tomás visita a Raúl y lo encuentra escribiendo una carta a sus contactos en la ciudad. Raúl le comenta la inutilidad de los cuestionarios del INI para aplicar a los rarámuris. El antropólogo le platica también que los indígenas ya acabaron de cosechar y necesitan trabajar. Tomás, ofendido, le hace saber su decisión de no emplearlos ante lo que Raúl le echa en cara la manera cómo los explota sin pagarles ni siquiera una cifra cercana a la mitad de un salario mínimo. Tomás le advierte que no jale la cuerda porque la puede reventar.

Raúl apadrina a la bebé y recibe el mérito de pariente. En la fiesta Corachi toca un violín y comenta a Raúl lo mucho que los padres le enseñaron, “recitaciones, mucho”, pues, como comenta el también invitado mestizo Ceredonio (Pancho Córdova), Corachi vivió hasta grande en una misión.

La adolescente de catorce años Nori (Berta Castellón) y Belén se ríen juntas y piden a Raúl que le tome una foto a Nori. Raúl accede. Ya de noche la adolescente avienta una piedra a Raúl; Ceredonio le explica que le pide que la siga. Raúl accede pero, ya alejados, la rechaza suavemente por ser muy joven.

Ya de madrugada y dentro de la casa de Corachi, Raúl le cuenta a su amigo su vida anterior: habiendo estudiado en el

extranjero por medio de becas, regresó al país como ingeniero y trabajó dos años de “nana” de una computadora que lo mantenía esclavizado hasta que abandonó el trabajo y se marchó a recorrer pueblos y vivir al aire libre.

Raúl asiste a una comida en casa de Eloy (Wally Barrón), el Presidente Seccional de la región y hermano odiado de Ceredonio, donde conoce a “las fuerzas vivas” del lugar y sus planes para despojar de sus tierras a los rarámuris. A estos hombres les advierte que lo hagan todo “legalmente” pues él y Muraca irán a exponer el punto de vista indígena al gobierno federal y a la opinión pública de la capital.

El tarahumara Roniali (Alfonso Mejía) viola a Nori. Corachi y Belén le comentan el hecho a Raúl quien se enfurece. Los esposos se burlan de él pues fue “muy tonto” y cuando pudo no la quiso. Raúl les explica que en su cultura les enseñan a respetar a las mujeres. Belén y Corachi se asombran pues, como le responden, los “chabochis” toman a las mujeres tarahumaras y nunca son castigados.

Antes de la asamblea dominical, los hombres de la comunidad pasan a firmar con su huella el documento que Muraca y Raúl llevarán al gobierno federal para pedirles las tierras comunales. Ceredonio les aconseja no solicitar tierras para todos, sino seccionarlas pues dice que será más fácil que el gobierno las conceda.

En la asamblea juzgan a Roniali y, ante un atónito y enfurecido Raúl, Muraca le impone al agresor pagar al papá de Nori cuarenta pesos por el agravio. Los hombres de la comunidad le prestan para

pagar. Muraca le da dos meses para pagar lo que pidió y les ordena entonces olvidar la ofensa y saludarse entre hermanos.

Muraca recibe las apuestas para la carrera “corta” de diez vueltas de 15 kms. que varios hombres y mujeres de la comunidad realizarán pateando una pelota de madera.

En la oficina de teléfonos del pueblo, Eloy y otros “negociantes”, aguardan a Rogelio (Luis Aragón) quien habla por teléfono con sus abogados. Al colgar, Rogelio les comenta de un escándalo en la prensa sobre ellos y la manera en que intentan despojar a los tarahumaras a partir de documentos apócrifos y con la complicidad del Presidente Seccional. Enojados, declaran que harán algo.

Belén y la gente del pueblo, esperan al atardecer el regreso de Corachi y demás corredores. Raúl ofrece a Belén llevarla a su casa con su bebé. Se acuesta con ella.

Tomás advierte a Raúl sobre las no tan buenas intenciones de Ceredonio quien dice estar de lado de los tarahumaras pero se opone a las tierras comunales pues él ha sido uno de los chabochis que se han apropiado de espacios.

Las “fuerzas vivas” visitan a Muraca a quien amenazan: “no compliques más las cosas”.

Llegado el invierno los tarahumaras se mudan a cuevas en la sierra y son observados por unos turistas gringos quienes desde una cabaña admiran la belleza de la sierra que comentan es “much bigger than the Great Canyon of Colorado”.

Corachi busca a Raúl por la muerte de Muraca quien “se ha colgado” de un árbol. En el lugar, el antropólogo del INI del

aserradero, comenta a Raúl que el año pasado se “suicidaron” de la misma manera seis hombres y cuatro casos le parecieron tan raros como el de Muraca. Corachi busca infructuosamente huellas entre la paja seca y las piedras.

Al entierro llegan a dar sus “condolencias” las “fuerzas vivas”. Indignado, Raúl los acusa de asesinato y les advierte que eso no se quedará así. Corachi ofrece a Raúl acompañarlo en lugar de Muraca.

Raúl visita a Corachi en su cueva y le entrega ropa para el viaje. Se despide de Belén quien, probablemente embarazada, le dice tajante que, en todo caso, el hijo en su vientre será de Corachi. De regreso, alguien le dispara a Raúl quien cae entre las piedras. Corachi, el brujo Oriwane (Enrique Lucero) y su ayudante (quienes observaban a Belén para determinar su embarazo), corren al lugar y logran llevar a Raúl con Tomás. El doctor advierte su gravedad y declara que deben llevarlo a Chihuahua.

Logran conseguir avioneta hasta el día siguiente cuando ya sólo sirve para transportar el cuerpo de Raúl con su padre que le espera en la capital del Estado. Al despegar la avioneta, Corachi corre tras ella con el rostro cargado de impotencia.

Análisis

En el cine mexicano películas mudas como *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919) y *Tabaré* (Luis Lezama y Juan Canals

de Homs, 1917) echaron una mirada a la historia para desentrañar la nacionalidad a través del acercamiento al mundo indígena, iniciando así una corriente que, no obstante, nació con un nulo interés por denunciar la explotación de tales grupos. Más tarde, *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934) con la música de Silvestre Revueltas, sería un relato planteado desde el interior de la comunidad indígena y trabajadora e inauguraría en el cine nacionalista una vertiente cuyo interés era denunciar y cambiar las condiciones de explotación del hombre. En esta misma vertiente se insertaron películas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938) y *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), cuyas historias fueron planteadas con un punto de vista externo, por lo que no lograron un relato real sino sólo un acercamiento inconcluso y paternalista. La vertiente indigenista sufriría una sacudida estética y conceptual con *¡Qué viva México!* (Unión Soviética, Estados Unidos, México, 1930-1932) la cinta inconclusa de Sergei Eisenstein, en la cual se integraron las ideas del vasconcelismo a tono con los intelectuales del momento y donde se fortaleció el elemento del paisaje campirano, mismo que fue integrado a la búsqueda de la identidad nacional en filmes que hablaban de lo mexicano de manera acrítica, todo lo cual cristalizaba no en espejos sino en cubiertas de la realidad nacional.

Más tarde, el mayor heredero de la propuesta de Sergei Eisenstein, Emilio Fernández, acompañado de Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa, se acercaría al sector indígena pero ahora desde un punto de vista emotivo y casi escultórico en cintas como *María Candelaria* y *Flor Silvestre*, ambas de 1943, donde una cámara

soberbia captaría e inmortalizaría los regios rostros de Dolores del Río y Pedro Armendáriz, a quienes fundiría a un paisaje indisoluble con cielos de belleza inigualable. Los indígenas del “Indio” Fernández” fueron así el mejor ejemplo de pureza, ingenuidad y belleza de piedra que, sin embargo, no podría haber estado más lejos de la realidad.

Acostumbrado a plasmar a seres concretos, Alcoriza no podía continuar con esta tradición y se insertó más bien en otra corriente fílmica que ya se prefiguraba desde las dos películas previas de su trilogía (*Tlayucan* y *Tiburoneros*), donde esbozaba una provincia desmitificada:

“Se trata de otra provincia mexicana observada desde una posición poco complaciente, que rechaza el plasticismo por un dramatismo social de mayor impacto: la búsqueda de una provincia desconocida por parte de cineastas que eligen el realismo en lugar del civismo o el discurso oficial, o que incluso denuncian a través de relatos a medio camino entre el documental y la ficción el abandono del campo, de sus hombres y de sus espacios domésticos y familiares.”⁵²

Dentro de esta perspectiva, *Tarahumara* concibe a los indígenas como seres que no son más la continuación del paisaje en un cuadro glorioso, encarnados en personajes con una cultura propia y problemas tangibles y tremendos. Se trata de un relato honesto y libre de folklorismos sobre un grupo indígena con rasgos específicos y visiones culturales, morales y éticas propias, en ocasiones tal vez

⁵² Aviña, Rafael. *Una mirada insólita*, p. 77

más sinceras que las “civilizadas”, del cual se denuncia de manera abierta la explotación y miseria padecida por generaciones.

El tema de la censura del filme resulta ilustrativo sobre cómo el acercamiento de Alcoriza contrastó con el discurso “permitido” sobre las etnias indígenas. Originalmente de 130 minutos, la película se redujo a una versión de 106 minutos que no incluía 74 escenas previstas por el cineasta. Como resultado, se excluyeron varios tramos que contextualizaban a la comunidad y otros que hablaban sobre los personajes secundarios y subrayaban algún hecho que les motivaba en su actuar, lo que ocasionó que varias subhistorias, como el interés de Roniali por Nori y la misma violación; o la construcción del albergue turístico bajo la dirección de Tomás, perdieran su fuerza y significación. Igualmente, fue eliminada una escena donde se mencionaba el apoyo que la comunidad había recibido en tiempos de Benito Juárez y de Lázaro Cárdenas.

Pero la peor censura ocurrió con la eliminación de las siguientes escenas que hubieran seguido al enojo de Raúl por la noticia que Corachi y Belém le dan sobre la violación de Nori por Roniali:

“395.-Pausa. La actitud de Raúl hace que los dos (Belém y Corachi) se sientan un poco compadecidos. Corachi, sobre todo, cree comprender, y en el fondo no está equivocado, que el sufrimiento y el enojo de su amigo es por razones y necesidades íntimas. Dejándose llevar por el afecto, le dice sencillamente:

Corachi

...¡Rur! Yo entiendo. Tú amigo grande. Ya estás tiempo acá... “mu” solo. Si tú necesitas mujer... un rato... llévate a Belem.

396.- Raúl se vuelve desagradablemente sorprendido, pero la expresión de Corachi es tan fraternal y tan abierta, que le deja sin palabras. Avergonzado mira a Belem.

397.- Ella, impasible y tranquila, continúa su trabajo como si en nada le afectara el ofrecimiento de Corachi.

398.- Confundido por aquella situación que le turba y le inquieta, Raúl calla sin saber qué decir. Comprende que el de ellos es otro mundo y otra moral completamente distinta a la suya, y no se atreve a mirarlos ni a pronunciar una palabra. Lentamente les vuelve la espalda y sale al campo para romper aquel momento embarazoso. (...)⁵³

Así, el hecho apuntado por Alcoriza de un acto cultural muy revelador de una moral distinta, resultó inaceptable para el discurso de la época. Con este corte de censura, se eliminó una parte muy sensible de la película que era vital para comprender la valoración de la amistad y el papel de la sexualidad en el mundo tarahumara.

Posteriormente, se incluía también una escena donde Corachi recrimina a Raúl el no haber querido a Belén cuando él se la ofreció y haberla tomado después sin permiso, por lo cual le demanda el pago de diez pesos. La escena fue considerada ofensiva para la imagen de los mexicanos y, bajo el argumento de que la película iba a Cannes, el doctor Caso, quien presidía el INI, la censuró:

“El Instituto Nacional Indigenista negó que los tarahumaras prestaran a sus mujeres y objetó que Alcoriza lo anduviera contando. La censura cortó por eso dos escenas y afectó la evidencia de un

⁵³ Alcoriza, Luis. *Tarahumara (Cada vez más lejos)*, pp. 129-130

comportamiento sexual menos hipócrita que el “civilizado”, cosa de mérito en la cinta.”⁵⁴

Al final, como apunta el mismo director, las autoridades calificaron al filme de denigrante para el país y por ello lo congelaron⁵⁵. Sin embargo, el valor principal de la cinta radica precisamente en ese rasgo desmitificador: los tarahumaras no tienen un rostro de piedra ni perfiles fundidos con los contornos de construcción monumental alguna; sus movimientos corporales no tienen nada que ver con piezas musicales bucólicas; y su espacio, siendo de una belleza natural asombrosa, no es la condición previa a los emplazamientos de la cámara de Rosalío Solano.

Como en filmes pasados, Alcoriza recorrió el lugar, estuvo en contacto con el microcosmos y después, como ya lo había hecho en *Tlayucan* y *Tiburoneros*, mezcló tomas documentales con ficticias, lo que imprimió un rasgo de autenticidad al filme:

*“Tarahumara/Cada vez más lejos es la suma de ese estilo documental y ficticio: la tesis de una ruralidad contaminada por la civilización en un aserradero de la sierra de Chihuahua, un riguroso y desdramatizado intento por disecar la otra provincia mexicana que evita el cromo de calendario a partir de una fotografía funcional que capta no sólo la impresionante belleza de la Sierra Tarahumara como parte de un paisaje anímico sino la vida cotidiana de los indígenas: la recolección agrícola, la preparación de los alimentos o su tendencia al alcoholismo.”*⁵⁶

⁵⁴ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 12, p. 111

⁵⁵ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

⁵⁶ Aviña, Rafael. *Op. Cit.*, p. 79

Alcoriza llevó al máximo la exploración del microcosmos y decidió deliberadamente esta mezcla de géneros que parecieran ser irreconciliables:

“Podría haber hecho un documental de largometraje con toda la fría objetividad posible. Pensé que añadiéndole una historia también documental en cuanto a que se basaba en hechos auténticos, tendría más fuerza. No se trataba de ver a los tarahumaras con una voz explicando sus problemas, sino echarse la tarea de hacerlos comprensible por medio de una trama dramática.”⁵⁷

La idea del filme surgió en el Archivo Casasola, donde el realizador buscaba imágenes de peregrinaciones religiosas y miró fotografías de los tarahumaras. Buscó la información y escribió un argumento que vendió a Antonio Matouk:

“Me fui a la sierra con Angélica Ortiz y Jaime Alfaro, que eran los productores ejecutivos de Matouk. Los tarahumaras no aparecían por ningún lado. Si acaso llegábamos a ver alguno, desaparecía inmediatamente. No había manera de hacer contacto. Lo que había escrito era una tontería que no tenía nada que ver con la realidad de la sierra. Cuando regresé a México se lo dije honestamente a Matouk y él me propuso que escribiera otra cosa de acuerdo con lo que había visto. Empecé a escribir, volví varias veces a la sierra, entrando, ahora sí, en contacto con los tarahumaras y escribí un guión completamente diferente al anterior.”⁵⁸

Como en *Tiburoneros*, Alcoriza eligió a un “fuereño” para adentrarse en la comunidad. Pero si Aurelio se funde con su habitat,

⁵⁷ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 41

⁵⁸ Luis Alcoriza en *Ibíd.*, pp. 40-41

Raúl nunca logra incorporarse del todo. Al principio como un total extraño, logra conocer los problemas, costumbres, fiestas y valores de los tarahumaras, ante lo cual abandona su objetivo inicial de contestar *tests* para el INI e intenta modificar la realidad de explotación del grupo. Sin embargo, Raúl, como llanero solitario, no pudo redimir a la comunidad precisamente porque las buenas intenciones no fueron suficientes e hizo falta volverse parte de la comunidad, entender plenamente sus resortes y ataduras, para no caer en el esfuerzo inservible que sólo pudo conducirle a la muerte inútil:

“(...) todo lo que no es esfuerzo colectivo, movimiento de masas no sirve para nada. No se trata del típico héroe norteamericano que se basta solo para resolver todo; la guerra europea, la conquista del oeste. En *Tarahumara* el esfuerzo de un hombre solo no sirve más que para crear problemas, muere el viejo jefe, él mismo muere inútilmente, sigue la explotación y todo sigue igual.”⁵⁹

A pesar de lo anterior, Raúl logró un acercamiento que, aunque incompleto para sus objetivos, sí existió y pudo darse únicamente a través del fundamental valor de Alcoriza, la amistad, mismo que fue planteado una y otra vez en sus filmes. Raúl y Corachi, a través de la verdad y la sinceridad, logran un fuerte vínculo que posibilitó el padrinazgo de la hija del tarahumara, a través del cual le dan el mérito de pariente al antropólogo; incluyó el posteriormente censurado ofrecimiento de Corachi de su esposa Belén a Raúl; y, al final, contempló también el dolor del tarahumara ante el féretro de su

⁵⁹ Luis Alcoriza en *Ibidem*, p. 40

amigo que, al alejarse en la avioneta, se llevaba consigo la única esperanza de un cambio de la situación de su comunidad.

El personaje de Raúl nació de la experiencia directa del cineasta:

“En principio está tomado de un personaje real que conocí. Estaba en el Instituto indigenista, que entonces era algo muy disperso aunque los antropólogos vivían muy bien, tenían unas casas magníficas. Este era un muchacho muy bien intencionado, un tipo de izquierdas que trataba sinceramente de luchar por los tarahumaras. Iba a sus reuniones, veía sus problemas, iba a ver al gobernador, pero no conseguía nada. De ahí surgió el personaje.”⁶⁰

Lamentablemente, el fuereño no logra ser un personaje fuerte y si bien prefigura cierta trascendencia, no se despoja de su actitud paternalista y trunca su acción al no mediar en ella la toma real de conciencia. El problema del protagónico es ubicado por varios críticos en el deficiente trabajo de Ignacio López Tarso:

“(…) resultó grave que el actor previsto para el papel del antropólogo, el argentino Robert Dumont, se paralizara en una prueba ante la cámara; hubo que sustituirlo por el inevitable Ignacio López Tarso, cuya frialdad pareció contagiar a la película toda e hizo inverosímil a un personaje de comportamiento sólo explicable por su vehemencia y transparencia emotiva (…)”⁶¹

Así, el actor fue fundamental para que la película no llegara “más lejos” pues opacó el conflicto de su complejo personaje que no se definió entre compadecer o asumir su realidad y la de sus amigos.

⁶⁰ Ídem

⁶¹ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 12 P. 111

El antropólogo, en un principio “superior” a los tarahumaras, queda a lo largo de la historia en una posición de igual o incluso de desventaja pues se descubre a sí mismo como “desamparado” y son ellos quienes le enseñan los valores de la amistad, la sexualidad, el amor, la pareja, la justicia o la comunidad, al tiempo que le hacen encontrarse a sí mismo a través de la lucha por modificar la condición de explotación de este pueblo. Sin la actuación necesaria, esa complejidad no se reflejó en pantalla y resultó incluso risible la historia que cuenta el ebrio Raúl a Corachi de cómo él, ingeniero estudiado en el extranjero, al convertirse en el “esclavo” de una computadora, decidió escapar para elegir la vida en libertad.

Contrasta esta actuación con la sinceridad y credibilidad de los actores que interpretaron a los tarahumaras. Gracias a Corachi (Jaime Fernández) el fundamental papel de la amistad con Raúl no se desdibuja. En su rostro casi impávido, el sentimiento se presenta mucho más claramente que en Raúl. La buena actuación de Jaime Fernández permitió que el filme no perdiera la grandeza del planteamiento guionístico y el indígena, al ignorar la tradición cinematográfica nacional, emergiera como un personaje sólido con una existencia autónoma y palpable que se distancia tajantemente del indito gracioso, servil o incólume.

Las tomas del filme son imponentes y, lejos del paisajismo, se convierten en un retrato sincero del habitat y las nada fáciles condiciones de vida. Los encuadres incorporan a la sierra en su inmensidad con los árboles que serán fuente de trabajo del grupo y las cuevas que servirán como sus casas. Asimismo, la cámara realizó varios *zooms* desde las inmensidades de las montañas hasta

las cuevas donde habitan, las tierras que trabajan, las montañas por las que corren o las empinadas laderas donde pastorean. Tales recorridos visuales no podrían ser más precisos pues por si solos hablan tanto de las particulares y complicadas condiciones físicas del entorno como de la manera en la cual ellos mismos se vuelven parte del mismo y se funden con él en cada una de sus acciones particulares. Por eso las pequeñas historias del filme, de la cual son ejemplos la de los hombres quienes se rehúsan a matar a tiros a un venado y prefieren “cansarlo” para después comerlo; la de la carrera “corta”, más larga que una maratón, realizada con pies calzados únicamente con huaraches; la de Belén teniendo a su hija sostenida de un árbol que es, junto con Corachi y el hijo de éste, testigo del alumbramiento; o las de los hombres que no asisten a su trabajo pues deben ayudar a Corachi en la cosecha para así “cumplir con la tierra”, resultan incomprensibles bajo una óptica ajena pues sólo adquieren sentido cuando se ve a los hombres y mujeres retratados en su lugar, de donde ellos son parte integral pues viven ahí como los árboles y los animales que, juntos, integran ese paisaje definido también a partir de ellos. De ahí el tremendo drama de la explotación del grupo víctima del despojo de esas tierras que son suyas y de la cual ellos son parte fundamental, de ahí lo atroz del desplazamiento continuo que parece no tener salida, de ahí lo tremendo de ser desterrados “cada vez más lejos”.

El tratamiento visual continúa la tradición fílmica de Alcoriza al mostrar el lugar despojado del pintoresquismo que en esas montañas podría resultar tentador. Así, la cámara recorre las distancias con los personajes sin excluir el paisaje cuyas

características determinan la vida del grupo, pero también observa a los tarahumaras con rigor: ve en contrapicada las fuertes piernas desnudas saltar corriendo sobre la lente tras una pelota en la carrera; en tomas picadas cortas se concentra en la línea de danzantes o en *close ups* se fija en las manos que toman la cruz o los platos durante la celebración del bautizo de la recién nacida. Siendo los personajes parte integral de su entorno, nunca pueden verse como piedras o elementos escenográficos, sino como seres actuantes sobre el entorno, que no sería el mismo sin ellos pues a partir de su cultura y su trabajo ejercen influencia directa sobre su medio.

Así, la cámara elige según el momento entre las opciones que el mismo lugar determina; puede captar la plática entre Raúl y Tomás cuando éste le advierte no tirar tanto de la cuerda en un *two shot* cuyo fondo es la inmensidad de la sierra misma que ahí está, no se trata de la ciudad donde tal emplazamiento tendría como fondo un muro o una calle, no, aquí en la sierra tarahumara lo que hay son laderas llenas de árboles y por eso la cámara los capta, pero sin tener nunca como fin el incluirlos “en su bellísima dimensión”; puede también mirar a los corredores en emplazamientos cuyo fondo no es sino la ladera misma; u optar por las picadas o contrapicadas determinadas por las empinadas laderas y ver desde arriba cómo cuatro personas suben el cuerpo agonizante de Raúl atado a una estructura de madera, o desde abajo ser testigo de la caza de los venados que los tarahumaras “cansan” en las montañas; o, en un abierto paneo, seguir la columna de integrantes de la comunidad que siguen el cuerpo de Muraca a su tumba.

En este contexto, el aspecto sonoro se funde también con la propuesta guionística y visual pues es nuevamente el tradicional silencio que sólo se rompe por actos humanos en pantalla, no por música de fondo, el que describe la sonoridad. Así, son memorables e íntimos los sonidos del crepitar del fuego dentro o fuera de las cuevas en las heladas montañas, las conversaciones en lengua indígena, los casi imperceptible sonidos guturales de Belén en el momento del alumbramiento, los cencerros y balidos de las cabras que pastorean las mujeres. Igualmente, es ilustrativo escuchar sus danzas y la música de violines que la comunidad hace y escucha en sus fiestas. En ese tono sonoro, llegan a ser casi intrusos los tiros de la escopeta de Raúl al entrometerse en la relación cultivada durante días de cazador-presa de los tarahumaras con el ciervo, o el terrible sonido de las camionetas en que llegan las “fuerzas vivas” de la región a “dar condolencias” al entierro de Muraca.

Como se ha descrito, la película incluye varios rasgos antropológicos de la comunidad: la carrera de singular resistencia seguida o corrida por cualquier integrante de la comunidad; el parto de Belén aferrada a la rama de un árbol sin ayuda médica alguna; la persecución de los venados para cansarlos y atraparlos; o la mezcla de ritos católicos con creencias prehispánicas. Estos actos se intercalan progresivamente en el relato para ayudar a la descripción de una comunidad con particularidades que, fuera de contexto, dejarían atónito al espectador, pero que en el desarrollo del filme le ayudan a la comprensión y, aún más, al acercamiento a la cultura.

Ante Corachi y su comunidad, los “chabochis” no son sino los explotadores quienes, lejos de cualquier solidez ética, moral o

cultural, son animados únicamente por su codicia. El mundo mestizo es visto con desdén por Alcoriza quien dibuja la complejidad del mundo indígena pero deja el de los chabochis en la esquematización absoluta, lo cual le fue criticado en su momento:

“(…) no pretendí profundizar en sus razones (de los chabochis) que son perfectamente claras, Son el grupo dominante de la región. No tenían mucho más que decir. Su eterno argumento: “Los indios son unos vagos, nosotros los ayudamos en lo que podemos”. Es esquemático porque ellos son esquemáticos. (...) Viven muy bien, con mucho ganado, madera, buenas tierras, ganan mucho dinero; explotan a los indios y se hacen pasar por sus benefactores. No me interesaba analizar sus razones. Ya sabemos por qué el explotador es como es.”⁶²

Por otro lado, el director incluyó también a un grupo de turistas quienes se hospedan en el albergue construido por Tomás. Nuevamente, estos actores no podrían ser más ajenos a cuanto ocurre en el lugar y, desde la comodidad de su hospedaje, una pareja de gringos observa el paisaje cubiertos de pies a cabeza con una abrigadora ropa al tiempo que comentan:

- *Isn't it beautiful out there?*
- *It's much bigger than the great Canyon of Colorado.*
- *I think so.*

Mientras tanto, el resto del grupo se relaja en el interior del cuarto mientras juega cartas. Ninguno sabe absolutamente nada del terrible drama de la comunidad que habita en ese mismo paisaje “admirado” por ellos. Así, Alcoriza subraya nuevamente el inútil

⁶² Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 42

recorrido por las bellezas “turísticas”, pues él mismo ha sido un ejemplo de la actitud contraria al lograr un acercamiento activísimo con su segunda tierra al observarla agudamente, desentrañarla y mostrarla en su obra en sus costumbres, hilos y motivaciones más profundas.

En todos los sentidos, *Tarahumara* es una visión del mundo indígena desde adentro, lo cual se aprecia de manera contundente en la toma final donde es Corachi quien permanece y corre impotente tras la avioneta que despegó con el cuerpo de su bienintencionado amigo; en ese momento la cámara, como la comunidad y la solución de la problemática, retrocede lentamente para quedar “cada vez más lejos”, en una escena que subraya la continuidad de la explotación y marginación de la comunidad indígena, vigentes hoy, a más de cuarenta años del filme.

La visión de este filme de 1964 resulta actual a más de cuarenta años. Las culturas indígenas mexicanas que poseen valores, costumbres y éticas propias continúan siendo menospreciadas, explotadas e incluso ridiculizadas, condición que, dicho sea de paso, propició el levantamiento de enero de 1994 del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y evidencia la actualidad de la cinta de Alcoriza que sería muy oportuno ver y analizar hoy día.

Con la trilogía que cierra *Tarahumara*, el cineasta completó la primera exploración de su país adoptivo y logró, a la vez, un lugar importante en la cinematografía mexicana:

“Luis había hecho las tres grandes películas de su vida, que son también tres grandes películas del cine mexicano, las tres T que han quedado como un ejemplo de un cine que había sido tocado por

directores anteriores a él (y significaron un) gran intento de acercarse a lo profundo del país, que era el suyo.”⁶³

Esta trilogía, y posteriormente *Mecánica Nacional*, (Luis Alcoriza, 1971) serían un retrato muy logrado de la visión que el cineasta tuvo de México:

“Creo que es un país muy concreto, con muchas luchas, muchos dolores, con mucha grandeza, impresionante, que te juro que la conozco como la palma de mi mano, además en montañas, selvas, en todos lados me he metido y creo que sobre todo el pueblo, el pueblo tanto el indio, como el trabajador, el campesino, es gente verdaderamente entrañable y muy concreta. Tienen sus fantasías acerca de la muerte y todo ese tipo de costumbres pintorescas, eso no me ha interesado mucho, pero el pueblo me parece extraordinario y el país de una grandeza cultural y de unas posibilidades prodigiosas.”⁶⁴

Posteriormente, el cineasta se adentraría en otros terrenos como la farsa, el terror o el retrato sociológico de ciertos sectores, para retomar la exploración de la idiosincrasia nacional varios años después, en 1971, con *Mecánica Nacional*.

⁶³ Entrevista con Paco Ignacio Taibo. Lunes 7 de mayo de 2001

⁶⁴ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

Dos episodios

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, la cinematografía nacional dio un impulso a las películas de episodios en un intento por lograr filmes de calidad a bajo presupuesto. Es en este contexto que Luis Alcoriza realiza *Divertimento* en 1966, dentro de *Juego peligroso* (el otro episodio, *Ho*, fue dirigido por Arturo Ripstein); y en 1968 dirige *La puerta* en *La puerta y la mujer del carnicero*, cuyo segundo cortometraje estuvo a cargo de Ismael Rodríguez.

Divertimento. Sinopsis

“Más que un divertimento, como promete su título, se trata de una pesadilla alegre y macabra que describe etapa por etapa, la conversión de Elena Anderson (Silvia Pinal), seductora millonaria irascible y mundana, en una asesina que sólo vive intensamente por medio de sus crímenes. La bella Elena existe instalada en el ocio opulento, en el tedio, en la insatisfacción y en la insolencia (...).

La mujer tiene un joven amante rubio (Milton Rodríguez) tan ocioso como ella, que, en confabulación con su esposa, planea chantajear a la rica heredera (porque “Preferiría morir antes que dejarme”), haciéndola cómplice de un falso asesinato. Pero el golpe va más allá de lo previsto: Elena remata a su falsa víctima “La alivié para que no sufriera, pobrecita”, y la esposa del rubito va a dar al fondo de la bahía, envuelta en un saco de lona y con un ancla

amarrada en las piernas. Aterrado pero perseverante, el hombre intenta chantajear él solo a Elena y, anónimamente, por teléfono, le exige 100,000 dólares por su silencio. La amante hace erróneas deducciones y atropella despiadadamente al detective privado en La Mesa del Emperador, un lugar solitario en las afueras de Río.

En contraposición con su escrupuloso y sometido compañero, Elena no siente ningún remordimiento por sus crímenes. Antes bien, se aficiona a ellos: los empieza a necesitar como estimulantes indispensables para hacer el amor con su cómplice inmediatamente después de cada ejecución. Lleva a vivir al muchacho a su finca playera, rodeándolo de lujos y comodidades, ofreciéndole preciosos regalos como gratificación a cada nuevo asesinato. Elena evita el aburrimiento matando; a la esposa y al detective del ojo chigoreto, se añade una larga lista de víctimas: una coqueta doncella de servicio y su novio, un obsequioso galanteador que quedará rígido gracias a un fulminante veneno preparado por los brujos del Mato Grosso, dos motociclistas de tránsito que pretendían cobrar infracción a las rutinarias arbitrariedades de la conductora, un grupo de paseantes que ha divisado a los verdugos cuando acomodaban los cadáveres recolectados sobre la cubierta de su yate (“Nos han visto, exclama Elena eufórica, y hasta los niños”).

La tibieza y la indecisión no tardan en acarrear al hermoso cómplice un torturante sentimiento de culpa. Baja al fondo del mar para comprobar si es cierto lo que ha vivido, solicita el apoyo de la religión: un sacerdote lo conmina desde el confesionario a que “arranque la mala hierba de raíz”. Cuando, esa misma noche, se dispone a acatar el consejo, Elena, cansada de las tribulaciones de

su amante se adelanta y le ofrece una copa envenenada (“Prefiero verte muerto antes que arrepentido”). En un esfuerzo supremo, el joven consigue balacear mortalmente a su victimaria. Sobre los labios masculinos, arrastrándose, la mujer posa los suyos en un beso desesperado y postrero.”⁶⁵

Análisis

Divertimento surgió de una idea de Arturo Ripstein y fue filmada en Brasil bajo el esquema de coproducción. Se trata del relato de una pasión sustentada en la necrofilia e incluye la crítica a diversas instituciones “burguesas”, principalmente el matrimonio, crítica también presente en *Tiburoneros* y en el guión de *El esqueleto de la Sra. Morales*, antecedente directo de esta película de humor negro.

Pero la sátira de *Divertimento* es más amplia pues la protagonista es una adinerada y bella mujer sin motivación alguna quien puede ubicarse en la contraparte de Aurelio, el personaje principal de *Tiburoneros*, quien vive en plenitud y libertad a partir de la influencia que ejerce en su ambiente gracias a la intensidad con la cual realiza su trabajo. Lena, por el contrario, no es buena para nadie, ni siquiera para ella misma, pues su condición burguesa no le reporta ninguna satisfacción en tanto está llena de relaciones y acciones vacías; en ese entorno, el acto de asesinar se convertirá en la única fuente de felicidad que ella pudo encontrar:

⁶⁵ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, pp. 299-300

“Debajo de cada convención de este astuto relato, en apariencia inofensivo, encontraremos una verdad; debajo de cada ser humano, Alcoriza nos descubrirá un monstruo. Y el monstruo femenino se desprende paulatinamente de la más justa e irrefutable cotidianidad. (...) Todo en ella es auténtico; su tedio, su dulzura malvada, su alborozo y su pureza criminal.”⁶⁶

Con distintas idiosincrasias, los amantes unen su camino. Por un lado está Lena, la rica hastiada de la monotonía de su vida inútil y, por otro, Mario, el estafador en busca de su nueva víctima a manos de quien termina victimado. Como en *Amor y sexo*, Alcoriza explora la pasión, misma que en *Divertimento*, a diferencia del primer caso, sí se consumará gracias al mutuo asesinato a través del cual ambos amantes se realizarán como victimarios y víctimas al tiempo que lograrán sellar su amor.

Además del matrimonio y la burguesía, Alcoriza tocará a la iglesia de manera breve pero contundente y si en *El esqueleto de la Sra. Morales* el sacerdote no es más que una constante molestia, la participación del personaje correspondiente en *Divertimento* será más complejo pues, por un lado, condenará los asesinatos y, por otro, recomendará a Mario matar:

“El mismo cura, cuando confiesa al amante, le dice que el mal debe ser destruido y cita en su ayuda frases bíblicas”⁶⁷

Como ya se mencionó, el tono elegido por Alcoriza para este filme es el de una comedia de humor negro, en la que ya había incursionado previamente en el guión de la célebre película de

⁶⁶ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p. 302

⁶⁷ Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 47

Rogelio A. González. Para Jorge Ayala Blanco, *Divertimento* es la única secuela de aquel filme y resulta “el relato más diabólico y acerado que se haya filmado en México” y “la más madura y brillante de las realizaciones del director de *Tarahumara*”.⁶⁸

Como ésta, la película recibió también otras críticas magníficas, como la de José de la Colina:

“Incapaz de alcanzar el clímax amoroso si no es en la cercanía de la muerte (...) (Lena) arrastra a su pusilánime amante a un amor loco que se ríe del cielo y del infierno, erigiendo fastuosos ritos sensuales sobre los mismos altares del miedo, y la pareja conocerá sus nupcias supremas en un beso que une dos agonías (...) protagonizados por amantes malditos, Alcoriza ofrece uno de los más poéticos momentos de todo el cine de habla española en el que sólo Buñuel ha demostrado tal capacidad de revuelta.”⁶⁹

Y es que a pesar de la eventual dificultad que para la libertad de creación representaba un “comercial” esquema de coproducción (que incluyó en el papel protagónico a una estrella del cine nacional) Alcoriza logró una ácida obra personal que, a intención expresa del cineasta, desconcertó al espectador por los cambios de tono que no le ubicaban en cartabón alguno y satirizó a las instituciones burguesas en la exploración de un tema como la necrofilia:

“Parece que (*Divertimento*) va a ser el clásico crimen de las películas americanas, donde el marido y la amante tratan de matar a la mujer.

⁶⁸ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p. 299

⁶⁹ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p. 303

Aquí es al contrario y después nada sucede como era posible preverlo.”⁷⁰

En cuanto a los aspectos técnicos, el filme es también importante pues se trató de la primera vez en que Alcoriza utilizó el color, aspecto que, sin embargo, para el cineasta no tendría mayor relevancia:

“Aquí es donde interviene la influencia, o mejor diría la convivencia con Buñuel. Siempre nos divertíamos cuando leíamos sobre la paleta de fulano o el colorido de mengano, así como de la importancia que se le daba al color. En ese tiempo pensaba que el día que se redescubriera el blanco y negro iba a ser maravilloso. Considerando al cine como algo hipnótico y misterioso, el blanco y negro era mejor que el realismo plano del color. Así es que no me preocupó en lo más mínimo, lo único que le pedí al fotógrafo fue que me hiciera una fotografía muy sencilla.”⁷¹

Así, en *Divertimento* el cineasta se mantuvo un tanto alejado de sus preocupaciones temáticas principales, pero logró un destacado filme que también resultaría, según algunos críticos, de gran relevancia para el cine nacional. En su siguiente trabajo exploraría un nuevo género: el horror.

⁷⁰ Pérez Turrent, Tomás. *Op. Cit.*, p. 48

⁷¹ Pérez Turrent, Tomás. *Op. Cit.*, pp. 48-49

La puerta. Sinopsis

Se escucha una voz en *off*: "El hombre teme a lo inexplicable y, a menudo, cuando se hace colectivo, ese temor se vuelve risa".

Una pareja madura circula en su auto por las calles de la ciudad hacia una elegante casa donde se da una fiesta. La pareja llega a la casa y, mientras discuten en voz baja, les reciben los anfitriones Elenita (Ana Luisa Peluffo) y Jorge (Armando Silvestre); con una sonrisa saludan a todos.

Un par de señoras curiosean por la casa, "Buen gusto no, pero lo que es candiles...", dice una de ellas a la otra; en el recorrido descubren con burla que un cuarto está sin pintar ni amueblar. Ven después a Elenita y la felicitan por su casa.

Un médico que ha estudiado en Estados Unidos (Luis Lomelí) deambula por la fiesta y escucha conversaciones sobre distintos temas: la radiación y sus efectos; el orden como condición para alcanzar el éxito y la necesidad de mantener la imaginación sólo dentro del orden para no llegar al libertinaje; o los azules en un cuadro de la pared y cómo éstos determinan si se trata de un amanecer o un crepúsculo. El doctor sigue su recorrido y cerca de los cuadros abre una puerta que conduce a un pasillo sombrío al final del cual existe una pálida luz, escucha unos pasos, al fondo aparece la silueta de un hombre desnudo que camina hacia él. Los hombres que discernían sobre la pintura voltean y también observan atónitos; el médico cierra la puerta cuando la silueta casi llega a él.

Ante el alboroto, los invitados cuestionan a los dueños de la casa quienes, atónitos, declaran no conocer la existencia del pasillo que imaginaban un clóset.

Ante la estupefacción, un invitado (Augusto Benedico) argumenta que tal vez se trate de una histeria colectiva, alguien más opina que se trata de un fantasma, otro responde que, en plena era atómica, los fantasmas son cosa del pasado; un invitado opina que puede ser un ladrón, uno más responde que un ladrón se ocultaría. La respuesta final es: se trata de un hombre como cualquier otro que está ahí por alguna razón.

Abren nuevamente la puerta y un invitado (Luis Manuel Pelayo) entra y pregunta infructuosamente al hombre por que está ahí. El invitado retrocede y cierran aterrados la puerta que tapan con un mueble. “¿Por qué abrió usted?”, preguntan al médico; “Por curiosidad”, responde.

Ante el movimiento dentro de la casa, entran interrogantes los jóvenes hijos de los presentes quienes tenían su fiesta privada en el jardín. A la explicación los adolescentes se burlan: “De qué poco se asustan”, “Definitivamente, los papás ya están *out*”, “Están *chocheando*”, “Vamos a ver al monstruo”. Abren la puerta y esperan mucho para cerrar, el hombre saca una mano que sólo después de que Jorge rompe una botella y la hiere, vuelve a meter.

Dos parejas de invitados se disculpan y se retiran. Los anfitriones comentan que esa noche la pasarán en un hotel y posteriormente venderán la casa. Pasan todos a la mesa ante el anuncio de que la cena está servida.

Un *close up* enfoca a unas manos que toman el cuadro de un Cristo crucificado y lo colocan sobre el mueble delante de la puerta misteriosa.

Con el barullo de sus conversaciones como ruido de fondo, los invitados comen vorazmente, se suceden *close ups* de bocas en el momento en que introducen bocados: “La langosta está riquísima”, “El pavo también”. De repente, un ruido de algo que se movió provoca el silencio, todos miran a la puerta y una mujer de servicio cruza la estancia para limpiar los vidrios de la botella rota que hirió al “monstruo”. Todos vuelven a comer.

Algunos invitados regresan al salón, “¿quién habrá puesto eso ahí?”, pregunta uno al observar la imagen sobre el mueble. En el comedor un hombre pide a una invitada (Rosario Gálvez): “Señora, ¿me sirve un poco de puerta?” “Querrá decir langosta” “Por supuesto”.

El médico y su esposa norteamericana abandonan la fiesta.

Los jóvenes, para divertirse, deciden abrir la puerta. Los padres les reprimen. “¿Ése es el ejemplo que me das? ¿No que eres muy valiente?”, responden los muchachos.

Después de la gran tensión provocada por el regaño materno hacia los jóvenes, los padres declaran orgullosos: “Este hijo mío no le teme a nada”.

Los hombres abren y cierran la puerta uno a uno, después comienzan las mujeres en un juego histérico que incluye posteriormente a los papás. El monstruo va y viene dentro del pasillo. Un *close up* de la sombra en la pared de su cabeza girando a medida que la puerta se abre o cierra es la toma final del filme que culmina

con la misma voz en off del principio al afirmar que todos tienen un monstruo en el clóset.

Análisis

La puerta es un medimetro que, junto con *La mujer del carnicero* (Ismael Rodríguez y Chano Urueta, 1968), integró la reducida antología del miedo prevista por Ismael Rodríguez quien en *Esto* (3 de enero de 1968) declaró que estaban listos ya quince de los veintiséis argumentos que la compondrían; razones de presupuesto imposibilitaron el rodaje de los demás guiones.

La idea original de Rodríguez era que varios cineastas realizaran tres cuentos para integrar una película, mismas que serían televisadas. En ese contexto, Luis Alcoriza realizaría tres historias de su amigo, el poeta y escritor español Pedro Miret. No obstante, el resultado se redujo a sólo dos cortometrajes filmados, mismos que fueron exhibidos juntos, pero, como declaró Alcoriza, “No tenían nada que ver una con la otra. *La puerta* era un misterio total, no había explicación alguna.”⁷², mientras que la otra historia era una comedia negra ubicada en los tiempos de la Revolución mexicana.

Dentro del trabajo del cineasta, *La puerta* es un filme interesante desarrollado en un terreno inexplorado hasta entonces, el del terror y el suspenso, producidos en este caso por un hombre que aparece detrás de la puerta de una casa aristocrática en medio de

⁷² Pérez Turrent, Tomás. Luis Alcoriza, p. 51

una reunión social. Nunca se sabe por qué está ahí esa puerta, ni a dónde conduce; tampoco se sabe quién es el hombre ni mucho menos qué hace o quiere y, sin embargo, ahí está.

La historia se desarrolla en una casa burguesa de muchas pretensiones pero con una total ausencia de buen gusto, lo cual se revela desde el principio cuando dos mujeres recorren y critican el alardeo de los dueños: “Buen gusto no, pero lo que es candiles”, le dice una a la otra. Pero tampoco los invitados tienen otro nivel, lo cual posteriormente se evidencia con el recorrido del médico quien escucha las pretenciosas y vacías conversaciones en la reunión. Éste es el grupo que se topa con algo inexplicable que, en un principio, los deja perplejos para posteriormente desatar en ellos la única reacción posible en sus modos de imaginar la vida: convertirlo en un objeto más para su diversión; en este ambiente banal, lo inexplicable no puede ser sino un juguete más.

Si bien el cortometraje no se insertó como estaba planeado en un conjunto de tres cuentos filmados por Luis Alcoriza, lo cual hizo que se viera un tanto desarticulado junto a *La mujer del carnicero*, *La puerta* sí tuvo un acierto importante que lo distancia del cine de terror fantástico; en ella, lejos de repetirse lugares comunes del cine fantástico de horror, se intenta más bien explorar un aspecto humano: el miedo y la reacción ante lo inesperado de un grupo burgués. Para tal efecto fue importante la elección de la representación del “monstruo”, misma que evadió al prototipo aterrador, y se dio mediante la silueta de un hombre atlético quien, tal vez desnudo (ello se ignora pues jamás se ilumina), al abrir la puerta avanza hacia ella pero si se cierra no intenta salir, es decir, el

monstruo no es horrible ni amenazante. Así, el miedo no es ocasionado por su aspecto ni actitud y surge solamente del carácter inexplicable del hecho. En este sentido, la película se inserta en una tradición del trabajo de Luis Alcoriza, quien en sus filmes buscó siempre salir de lo convencional, que en este caso hubiera sido crear terror a partir de un monstruo esperpéntico, para abordar cualquier tema o género desde un ángulo diferente al usual:

“*La puerta* me parecía muy aterradora con ese monstruo que nadie sabe qué hace, quién es, ni por qué y el propio Ismael (Rodríguez) quería que le diera respuestas: ¿Quién es el monstruo? Yo qué sé, está, ése es el misterio. Pero no le quedaba muy claro. Parece ser que cuando estrenaron la película me contaron que le había puesto una coletilla así en escrito que decía -Esto demuestra que al final cada uno tiene su monstruo en el armario-, una cosa así para justificar.”⁷³

En efecto, el colofón está en la película ante el temor de la total incompreensión del público, tal vez ocasionado por un proyecto fallido que debía ser integrado con tres obras de Miret y Alcoriza y en cambio se ajustaba con calzador a una historia con la cual no tenía nada en común. En *La puerta* la historia es contada sin incluir ningún elemento que predisponga al espectador para el miedo, sino hasta el momento de la aparición del “monstruo”. Sin embargo, en el corte final una voz en off, al parecer introducida por el productor y cineasta Ismael Rodríguez, antecede a la historia: "El hombre teme a lo inexplicable y, a menudo, cuando se hace colectivo, ese temor se vuelve risa", lo cual rompe por completo con la intención inicial del

⁷³ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

director. Y no sólo eso, una vez concluido, remata con otra voz fuera de cuadro que “explica”: “Esta historia es un enigma sin explicación. Pero no se asombren demasiado, el mundo en que vivimos es tan absurdo que si buscan bien encontrarán a muchas personas, tal vez ustedes mismos, que tienen también su monstruo en el clóset”, para acto seguido introducir forzosamente el siguiente cortometraje. Si la película lograba su intención de dejar al espectador sin respuesta a las preguntas sobre el origen e intenciones del “monstruo”, y sólo con la certeza del comportamiento de las personas ante el hecho, la frase inicial adelantaba ya un hecho inesperado y, posteriormente, la final decía literalmente al espectador qué pensar de toda la pieza, que “todos tenemos un monstruo en el armario”, una respuesta que ni siquiera Miret o Alcoriza habían planteado.

Con el contexto de una fiesta aristocrática, la película fue criticada por ser una copia de Buñuel:

“Me temo que *La puerta* es uno de los trabajos más infortunados de Alcoriza: parece una mala caricatura de *El ángel exterminador*. La verdad es que el miedo ante quien avanza por el pasillo con andares de *Mister* universo resulta bastante absurdo. Ese ser poco misterioso y nada ominoso bien podría amenizar una reunión donde los invitados se dicen cosas que deben ser tomadas por convencionales (...) y se exponen a una suerte de sátira inmotivada: no sé, por ejemplo, qué quiso criticar Alcoriza con los *big close ups* de sus bocas en el acto de comer. (...)”⁷⁴

En un primer momento, los acercamientos de las bocas comiendo son muy claros y reiterados pero efectivamente salen de

⁷⁴ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 14, p. 55

contexto, es sólo durante una segunda lectura que se entiende la inarticulada crítica a un hábito burgués. Y será precisamente este acto el que Alcoriza nuevamente critica y subraya tres años más tarde, en 1971 en *Mecánica Nacional*, donde dos jóvenes parte de la H. Colonia Española permanecen comiendo durante todo el filme.

En cuanto a la realización formal, Alcoriza eligió, como no lo había hecho antes, no salir del mismo salón de la casa y las únicas tomas exteriores son las del principio del filme cuando la pareja de invitados se dirigen a la fiesta en su automóvil. Ello contribuyó a centrar la atención sólo en el grupo de invitados como conjunto, el hecho que presencia y su reacción ante el mismo. Sin pretender el abarcamiento de un microcosmos, Alcoriza sí hizo en *La puerta* una crítica a un rasgo burgués consistente en banalizar cualquier hecho. Así, se presenta en este medimetroraje tanto la crítica a la sociedad, como el interés si no de explorar el universo burgués desde todos los ángulos posibles, sí de representarlo, aunque sólo fuera a partir de sólo uno de sus aspectos, en dos generaciones, la de los padres y la de los hijos jóvenes quienes “sólo quieren divertirse”.

Por otro lado, es de subrayar que el autor, fiel a su tradición, eligió al silencio para subrayar la confusión y el miedo de los personajes cuando ven al “monstruo” por primera vez. Desde el inicio y hasta la aparición de la silueta, el filme está fondeado con la música de la fiesta, misma que en algunos momentos casi tapa las voces de los invitados. Pero cuando aparece el monstruo hay un silencio total, ningún fondo musical da la idea o subraya el momento; es hasta que con la cena el grupo se relaja, cuando aparece nuevamente un fondo, ahora el de las pláticas que se confunden y

amalgaman. Posteriormente, el silencio se esfuma para volver cuando se escucha el ruido de algo que se movió y ocasionó nuevamente la tensión del grupo. Por último, es cuando los jóvenes comienzan a ver al monstruo como diversión que reaparece la música para no parar más.

En resumen, el medimetroraje *La puerta* tuvo desde el inicio problemas de producción, que si bien no llegaron a modificarle totalmente, sí cambiaron su sentido pues debió integrarse con un filme con el cual no tenía nada en común, lo cual conllevó el miedo del productor Rodríguez a la incompreensión del público y forzó una introducción y un colofón en *off* que lesionaron gravemente el sentido del filme. No obstante, la obra puede verse como una pieza interesante dentro del trabajo de Luis Alcoriza pues en ella fue fiel a ciertos aspectos tanto temáticos como técnicos que le insertaron claramente en su trayectoria. Más adelante, el cineasta retomaría el género en la cinta *Terror y encajes negros*, pero ello no sería sino hasta 1984.

El infierno y el *Paraíso*

Luis Alcoriza regresa a los largometrajes con dos obras sobre el tema del “oficio más antiguo del mundo” abordado desde ángulos muy distintos los cuáles, sin embargo, tienen en común el intento de superar la figura acostumbrada de la prostituta en el cine nacional.

Las “Santas”

En 1918, Luis G. Peredo dirigió la primera adaptación fílmica de *Santa*, la novela del funcionario porfiriano y huertista Federico Gamboa. Tal vez sin darse cuenta, Peredo inauguraba toda una tradición cinematográfica que vería a la prostituta tal como correspondía al arquetipo de la *vierge souillée*, es decir, la muchacha violada en el cuerpo pero inmaculada en el alma⁷⁵, presente tantas veces en la literatura mundial.

Santa es la víctima del pecado, la mujer ingenua a quien un hombre enamoró y engañó, tal vez violó, lo cual marcó su terrible destino y la convirtió en la sufriente dadora de placer a quien sólo redimiría su sacrificio. Entre sus caminos nunca estuvo otro que el de la prostitución, no pudo sobrevivir de otro modo ni encontró otro oficio, su destino fue el pecado y el sufrimiento impuesto por éste: la muerte. Su tremendo desenlace era una lección moral inequívoca para el público espectador y una advertencia sobre los peligros de

⁷⁵ Umberto Eco en Sandoval, Adriana. *De la literatura al cine*, p. 16

que la mujer ejerciera su sexualidad fuera de los límites permitidos, es decir, los del matrimonio.

La película contó con dos versiones más, en 1931 (Antonio Moreno) y en 1943 (Norman Foster), sin embargo, la presencia de esta figura no se constreñiría a tres obras pues el cine reproduciría con algunas variantes la misma tesis y lección moral:

“Santa explica, justifica, anticipa a las prostitutas fílmicas que le siguen, sean o no rumberas. En ellas el pecado es el trance de existencia que les confiere el interés que, para sus espectadores, jamás tendrán las jovencitas puras.”⁷⁶

Janet y Luis Alcoriza mismos adaptaron un argumento de Miguel Gamboa, *Hipólito, el de Santa* (Fernando de Fuentes, 1949), a través de la cual se empaparon más de cerca del prototipo de la prostituta en el cine mexicano y de la idea del pretendiente bueno que no logra su objetivo amoroso y debe resignarse con observar a su amada entregarse a otros hombres.

La bien pagada (1947), dirigida por Alberto Gout, inauguraría el género de cabareteras en el cine mexicano siempre con la repetición del estereotipo de la novela de Gamboa, de lo cual es un excelente ejemplo la protagonista de *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), cuya virtud moral queda intacta al tiempo que su cuerpo es mancillado una y otra vez a manos del hombre corrupto que la mantiene sometida. En este renglón, es importante anotar que el espectador cree el oficio de las protagonistas por un contexto

⁷⁶ Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, p. 120

inequívoco, pero nunca es testigo de ocasión alguna en la cual lo ejercen.

Más tarde, sería el mismo Alberto Gout quien iniciaría un discurso a contracorriente dentro del mismo género de cabareteras con su excelente filme *Aventurera* (1949) donde la mujer abandona la actitud de sufrimiento pasivo y se convierte en su propia vengadora:

“(...) En la incontenible escalada del melodrama, Ninón aparece como la primera prostituta verdaderamente villana que exhibe los trofeos de la vulgaridad y el erotismo para el escándalo de las buenas conciencias tapatías.”⁷⁷

Tiempo después, el espíritu modernizador alemanista desplazaría paulatinamente a la pueblerina corrompida en la urbe y vería surgir a la prostituta de la nueva ciudad quien, poco después, en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortínez y en tiempos del regente Uruchurtu, sería la mujer de lujo a la cual sólo hombres adinerados podrían acceder en la figura de la “Querida”, dentro de un contexto en el cual el adulterio y, posteriormente el divorcio, empezarían a verse como normales.

El oficio más antiguo del mundo. Sinopsis

Las prostitutas Graciela (Jacqueline Andere) y Libertad (Maricruz Olivier) llegan de madrugada con sus acompañantes al burdel donde

⁷⁷ *Ibídem*, p. 40

trabajan y encuentran en la calle a un hombre herido gravemente. Los hombres huyen mientras ellas meten al enfermo a la casa, ante el enojo de la matrona (Gloria Marín) quien debe despedir a los visitantes de aquella noche. Llaman a un doctor de confianza (Pancho Córdova) y en la revisión descubren los papeles de identidad del “cura” herido, por lo que le tratan mejor y las mujeres se visten lo más recatadamente posible para ocultar su oficio. Deciden también cerrar el burdel, ante la reacia matrona quien pone en primer lugar las pérdidas que le conllevaría pero al final decide recibir sólo a los clientes especiales.

El cura se da cuenta del sitio donde está y le pide a la matrona no fingir. Las prostitutas se presentan ante el cura y una a una le besan la mano, menos la gringa quien sólo lo saluda y Libertad, quien se mantiene reacia ante el hombre que ella misma salvó.

Las muchachas comienzan un desfile para confesarse con el cura a quien aburren con la misma historia de las muchachas pobres a quienes alguien violó por lo cual no tuvieron otra opción que ejercer el oficio. La versión varía sólo en el caso de una de ellas, quien confiesa haber comenzado a ser prostituta por su necesidad de tener dinero para comprar lo que le gustara. El sacerdote intenta redimir a las mujeres una por una con citas bíblicas.

Las pérdidas por el cierre del sitio preocupan a las mujeres y algunas, como Corinne, la francesa, recibe algún cliente especial con quien “juega” pues ella “tiene puros puercos del coco”, según Paloma, a quien esta opinión le cuesta una golpiza de su novio (Fernando Luján), el cual a su vez también trabaja para atraer

clientes al sitio y se enoja por los comentarios de su novia porque si aceptara ese tipo de clientes tendría más dinero.

La señora recibe la visita de un teniente amigo suyo (Jaime Fernández) quien le pide ayuda para localizar a algunas personas y visita al cura para ofrecerle denunciar el asalto a lo cual el herido se niega porque no vio a nadie por ser de noche.

La prostituta gringa le lleva al padre una Biblia que él lee y comparte con la señora.

El doctor visita al cura mientras está con una prostituta obsesionada con el padecimiento de diabetes (Lupita Ferrer) a quien regaña por inyectarse, ante lo que la mujer desesperada argumenta que como bebe mucho y su padre murió de la enfermedad, tiene que inyectarse para contrarrestar el azúcar. El doctor le comenta al padre cómo todas las prostitutas tienen una manía: a la francesa se le cae el pelo, Graciela sufre permanentemente del estómago y la gringa piensa que se le caerán los dientes; el doctor también añade el suicidio como otra “cosa de la profesión”.

Libertad, quien no había visitado al herido, se impresiona al verle levantado y arreglado.

Ante las constantes pláticas con el hombre a quien admiran profundamente, las prostitutas intentan redimirse. Juntas, asisten a misa. En su ausencia, el cura se levanta y a escondidas llama por teléfono a la Ciudad de México.

El sacerdote aborda a Libertad quien declara estar ahí por su gusto y le reclama el engaño hecho a sus compañeras con sus pláticas y lecciones religiosas.

El padre se ha restablecido y baja por primera vez a comer. A la especial ocasión es invitado el teniente amigo de la señora pero no asisten ni Corinne ni Libertad. Proyectan una película de charros para festejar la ocasión.

Libertad y la prostituta que se inyecta insulina se pelean pues la primera externa ante todas su rechazo al cura y se burla de sus intenciones de redención. Todas se ponen contra Libertad quien les grita la verdadera causa de su intento de redención: se enamoraron del padre.

El teniente descubre la verdadera identidad del sacerdote: estafador. Las prostitutas se ponen furiosas contra el hombre; le gritan e insultan. Él argumenta estar convencido de cuanto les decía y tener intención de ayudarlas; les pide no abandonar sus intentos de redención, ante lo cual ellas se burlan del hombre y, felices, se arreglan y abren la casa para continuar con su oficio y su vida.

Sólo Libertad se acerca al hombre, no ya al cura, y le ofrece seguirlo y esperarlo; éste se rehúsa y gana el desprecio absoluto de la mujer.

Ya con el teniente quien le lleva detenido, el estafador comenta que ha fracasado en todo: en su intento de ser cura, como estafador y como redentor. El teniente le ofrece empezar de nuevo si él delata a quienes estafan con él; así saldrá más rápido de prisión y podrá recomenzar su vida. El coche donde se transportan se aleja del burdel.

Se suceden *close ups* de las felices mujeres maquillándose al tiempo que, sobre la cara de una llorosa y sufrida Graciela

preocupada porque se le caerán los dientes, aparece la palabra “Fin”.

Análisis

El oficio más antiguo del mundo es un melodrama sobre el ambiente de una casa de citas localizada en “ninguna parte”, según una advertencia de la película; no obstante, es fácil saber que se trata de la provincia mexicana. Al sitio llega un falso cura quien funge como elemento externo y cuya sola investidura hace nacer los anhelos de redención de las prostitutas. Ante el “religioso”, quien continuará con la farsa por el riesgo de ser sorprendido y denunciado, las mujeres confiesan cómo ingresaron al oficio sin excluir los correspondientes golpes de pecho y las lágrimas de arrepentimiento. Después de ser “confesor” de varias, el hombre llega casi al fastidio al escuchar siempre la repetida historia de cómo cada una ha llegado al lugar a raíz de una violación o una experiencia extrema pero siempre en el papel de “víctima” de las circunstancias.

La mayoría de las prostitutas respetarán al “cura” sólo por serlo y ante él llegarán “por si solas”, al deseo de cambiar el rumbo de sus vidas. Sin embargo, cuando se enteran de que el herido es en realidad un hampón, todas descartan el cambio pues sus pensamientos se basaban únicamente en un elemento artificial que, al esfumarse, derrumba sus propósitos, mismos que no eran ni naturales ni verdaderos:

“Por medio de todos los lugares comunes religiosos logra “redimir” a todas las prostitutas. Pero él está desautorizado, las palabras y los conceptos no valen por sí mismos, sino por el respaldo oficial que tienen.”⁷⁸

Por su parte, el ladrón es en realidad un seminarista frustrado quien decide ser cura al menos en su calidad de estafador. A través de tal impostura, se realiza a sí mismo y llega a creerse tanto su papel que al ser descubierto por un policía quien le habla en términos “religiosos” como culpa y perdón, llega incluso a la traición en aras de expiar su responsabilidad misma. Pero es precisamente en este acto de traición que el cineasta amplía la visión del tema, pues la prostitución sí es la de las mujeres de la casa, pero también y de manera notable, la de quien prostituye su ser entero al traicionar a cambio de librar su cuerpo y alma del castigo. Tal acto para Alcoriza es “lo más vil en que puede caer el ser humano”.⁷⁹

En cuanto a las prostitutas, es sólo una quien se distingue del resto al regirse no por las palabras del “sacerdote”, sino por una conciencia y ética propias. Libertad es quien toma distancia del ambiente de convencionalismos, no se deja engañar por el impostor y nunca se confiesa pues no le considera digno de tal confianza; en cambio, al saberlo despojado de su condición sacerdotal, se interesa en él como persona pero nuevamente le desestima al darse cuenta de su condición de hombre frustrado quien no ha logrado tomar las riendas de su propia vida.

⁷⁸ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 53

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 54

Con el antecedente de su formación como creador cinematográfico y de sus grandes películas ficción-documental, Alcoriza deslizó elementos que le dieron al tema un enfoque distinto al usual en el cine mexicano, tales como lo ridículo de que las mujeres se asuman como “víctimas” de las circunstancias o el sorprendente dato duro en voz de una prostituta quien (a partir de una simple ecuación aritmética) dice haber tenido relaciones con aproximadamente treinta mil hombres durante los doce años que lleva de ejercer el oficio. Al ridiculizar la condición de “víctima de las circunstancias” de las prostitutas, Alcoriza elige ir a contracorriente de la tradición cinematográfica mexicana de la “Santa”.

El autor introdujo también un tema primordial para él, la camaradería, sólo que en este caso la subrayó a partir de su contraparte, la traición del falso cura quien al final del filme no es ni sacerdote, ni hampón, ni hombre, “ni nada”, pues el vil acto le condena irremediablemente al evidenciarle en su total pusilanimidad.

En cuanto a los aspectos de producción, el filme careció de comodidades que hubieran propiciado un mejor resultado; tanto el planteamiento visual, como el trabajo actoral y los escenarios mismos son falsos, artificiales y, huelga decirlo, distan mucho de aquellos de los anteriores trabajos. Y si esto ocurrió al momento de la realización, no fue distinto en el caso del guión. En esta película, el autor no tuvo las comodidades de producción que fueron importantísimas en el caso de sus grandes filmes y que, de la mano de su capacidad creativa, posibilitaron la relevancia de los mismos. Por ejemplo, en el caso de *Tarahumara*, Alcoriza escribió un primer guión con los medios documentales a su alcance en la Ciudad de

México, posteriormente se trasladó con gente de la producción a recorrer el sitio y se dio cuenta de que su planteamiento distaba de cuanto ocurría en la sierra de Chihuahua; habló con el productor y convino con él la reescritura de la obra entera. Pero en el caso de *El oficio más antiguo del mundo*, un planteamiento que pudo haber sido interesante, no tuvo los elementos necesarios y el resultado mereció críticas que, si bien le reconocían cierto valor, no dejaron de mencionar su fallida concreción:

“La película, sin embargo, no es muy convincente. Las carencias de producción impidieron a Alcoriza desarrollar más y mejor sus ideas, y algo suena a falso en la obra; sus convenciones no son quizá las comunes, pero no por eso dejan de ser convenciones”⁸⁰

Pero si el filme se ve dentro de la trayectoria de un autor cuyas películas se habían contado desde la visión de los personajes en pugna con su ambiente quienes lograban o intentaban alcanzar su libertad y felicidad, lo más característico de *El oficio más antiguo del mundo* es el carácter de los personajes que, a excepción de Libertad, son pusilánimes absolutos. En una revisión de cintas previas del autor se encuentra como un caso cercano a la prostitución el de Manela, la amante de Aurelio en *Tiburoneros*; pero la joven es siempre dueña de su vida y, si desde una perspectiva moral pudiese argumentarse que han pagado por ella y tal acto le convierte en prostituta, nada le es más ajeno porque el hecho no le implica degradación alguna y, antes y después del mismo, sigue siendo la misma caprichosa, fuerte y alegre de siempre. No es así en el presente caso donde el autor decidió contar la historia desde el punto

⁸⁰ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 14, p. 82

de vista de los pusilánimes quienes, naturalmente, nunca son objeto de su simpatía.

En suma, en esta película el cineasta no tuvo la libertad que, junto con su conocimiento y capacidad creativa, había posibilitado sus grandes obras. Sin embargo, en el filme se destacan elementos interesantes que permiten reconocerle dentro de una trayectoria personal, tales como la intención de explorar un tema desde varios ángulos y presentarlo sin convencionalismos tomando distancia de la tradición fílmica de Santa, tantas veces repetida en las cintas de rumberas y en otras categorías del cine nacional; además de ampliar el concepto de prostitución al aplicarlo tanto a las mujeres del oficio pero también, y de manera mucho más vil, por quienes se prostituyen moralmente. En su siguiente filme, el autor abordaría nuevamente el tema con un mucho mejor resultado.

Paraíso. Sinopsis

Después de llevarlos a bucear, Román (Jorge Rivero) conduce a un pequeño grupo de gringos a comer y bailar en el “Paraíso”, un sitio en la playa donde Magali (Ofelia Medina), Chabela (Macaria), Vicky (Flor Procuna) y la gringa Polly (Nancy Glenn) esperan conseguir algo de dinero. Ante la propuesta de Román de acompañar a los turistas quienes se sienten solos, Magali se resiste en un primer momento porque están “viejos y feos” pero finalmente accede pues necesita doscientos pesos “a morir”.

En la cantina, Lauro (Andrés García) y el *Perro* (Alfonso Arau) discuten ante los demás amigos pues cada uno dice ser el mejor clavadista de la Quebrada. Lauro decide sustentar su dicho en el clavado que hará con los ojos vendados esa noche. Román pide al *Perro* no provocar a su hermano pues si algo le ocurre en algún clavado, él le vengará.

En espera del clavado de su hermano, Román pide a la “vieja gringa” adinerada Lilian (Jacqueline Evans), radicada en México y enamorada de Lauro, comprarle a su hermano la lancha que desea para evitar que exponga su vida continuamente.

En su cuarto de hotel, el turista gringo George (John Kelly) da entre sueños a Magali veinte dólares como pago a sus servicios. Contenta, va a la tienda donde compra el bikini verde que “ya soñaba”.

Al amanecer, el *Caguamo* (Pancho Córdova) despierta a su compadre el *Cachetes* para ganar la punta en la fila de pepenadores quienes espulgan la playa en busca de cosas de valor. Ya de día, el *Caguamo* vende sobre una lancha “*souvenirs from Acapulco*” a los turistas. En un descanso, da a Magali en venta lo que recogió en la arena por la mañana.

Los amigos Román, Lauro, el *Perro*, el abogado despedido del gobierno Mario (Héctor Suárez), Arciliano (Gregorio Cazals), y el *Caleta* (Douglas Sandoval) encuentran tubería de cobre en un barco hundido mientras bucean en busca de algo valioso. Piden entonces equipo a Alfonso para sacar las piezas de metal a cambio de incluirlo en el negocio; éste accede y comienzan las inmersiones.

Mientras comen, Mario, lector de periódico, recrimina a los demás no interesarse en cuanto ocurre en el mundo, ser unos “golfos de playa”, y estar “orgullosos de su incultura”. Los amigos se burlan de él.

Mientras beben en un lugarucho sobre la playa, todos se mofan del *Caguamo*, uno de ellos, por estar viejo. Román se enfurece, rompe una silla a golpes para después calmarse y traer a dos turistas para “seguirla”.

Ya de noche, se encuentran con las muchachas. Muy borrachos en un antro, el *Perro*, al ver que Mario humilla a su compadre *Caleta*, apaga un cigarro en el brazo del abogado desempleado.

Magali asiste furiosa al burdel donde ha decidido ingresar Vicky, su amiga de la capital, quien huyó del encierro en la librería de viejo donde trabajaba y que, eludiendo a Magali, había decidido dejar la libertad de elegir con quien se iba en aras de la comodidad económica. Su amiga teme verla pero Magali le deja un recado con la patrona del lugar (Susana Dosamantes): “dígame a la Vicky que para venirse a encerrar aquí, mejor se hubiera quedado en el sótano de la librería”.

Deprimida, Magali decide regresar a su casa en Morelia. Román la encuentra mientras ella camina por la costera, platican toda la tarde, comparten sus dudas existenciales y bailan en la playa al ritmo de la música de un restaurante al que mueren de ganas por entrar. Al anochecer, van a la terminal de autobuses para pedir la devolución del importe del boleto de camión. Deciden vivir juntos.

Todos se conmocionan por la noticia de que el *Caleta* fue acuchillado pero ante la policía éste declara haberse pinchado con un fierro. Ya en confianza, confiesa a Mario que fue su compadre el *Perro*. Todos cooperan para mantener a su familia y sus hijos mientras él se restablece.

Lauro se enfurece al enterarse que su hermano Román quiere a Magali y se va a vivir con ella pues no la considera digna; decide seducirla y, al no conseguirlo, la amenaza para que lo deje.

Mientras corren a un burro alcohólico que se ha atravesado en el momento de la consagración de una misa en la playa, los muchachos abandonan la celebración pues se enteran de que han denunciado al *Perro*.

Las inmersiones para sacar valores del barco hundido continúan. Román se excede constantemente en los tiempos. Magali lo espera a diario en el muelle. Llego por fin la primera repartición del botín y el *Perro* pregunta a todos “En qué cantinita se lo van a gastar?”. Román y Magali cenan juntos en el restaurante que antes soñaron.

Mario averigua con sus excompañeros de la delegación que fue Arceliano (Gregorio Cazals) quien, por algunos favores recibidos de algún comandante, denunció al *Perro*.

Durante una comida en la terraza de la casa del *Caleta*, al borde de un acantilado, Román, Mauro, Mario y el *Perro* distraen a la gente y rodean a Arceliano a quien comentan lo terrible que es la traición; lo orillan y lo empujan. Corren inmediatamente hasta donde éste cayó y le preguntan quién lo tiró, el herido contesta que se cayó

solo y los amigos lo levantan; el *Perro* le dice “Animo, Matador, que al final saliste en hombros”.

Durante una inmersión Román tira el equipo y sale veloz hacia la superficie: no verificó el tanque y el aire se acabó. El *Perro* y el *Caleta* lo sumergen nuevamente y tratan en vano de reanimarlo. Le llevan de emergencia al servicio médico en la costera y lo meten en una cámara de descompresión donde pasa el resto del día y la noche, tiempo durante el cual Lauro, Magali y todos los amigos y amigas aguardan en vano su recuperación; el daño es irreversible y Román muere al sacarlo de la cámara.

Desolada, Magali, vestida de negro, camina por la playa. Escucha la música que viene de “El Paraíso” y, sin pensarlo, comienza a seguir el ritmo mientras sus pies la conducen al lugar.

Análisis

Alcoriza realiza en *Paraíso* (1969) la contraparte del inacabado discurso de “El oficio más antiguo del mundo”, al tiempo que logra una de sus películas más personales. Ambientada en el puerto de Acapulco, la playa y el mar enmarcan una historia de gozo con “golfas” y “golfos” quienes han huido de otros lugares en busca de la libertad ahí encontrada.

Fue protagonizada por actores novatos de entonces: “Jorge Rivero y Andrés García eran bastante nuevos en la profesión, eran muy buenos y estaban muy bien y la chica que era Ofelia

Medina estaba estupenda porque es una gran actriz, entonces empezaron a sacar la casta ahí actores que han resultado muy buenos y los otros que trabajaban, los buzos y todo eso, pues era gente muy despreocupada y como yo era cuate de ellos y nos conocíamos de mucho tiempo, me trataban con cariño, les impresionaba yo y hacían las cosas con mucho desparpajo, resultaron muy naturales y muy bien.”⁸¹

Efectivamente, el cineasta convivió con sus personajes, los buzos de Acapulco que había conocido al término de la filmación de *Tiburoneros* cuando había hecho tomas que no pudieron realizarse en Frontera, Tabasco, porque ahí el tiburón era muy encarnizado:

“Entonces vine a Acapulco, busqué a un grupo de buzos, gente de las playas, amigos muy queridos de un amigo mío. Ellos buscaron los tiburones, colocaron las redes, organizaron todo para que pudiéramos filmar bajo el agua. De ahí nació una gran amistad. Su mundo me interesó desde el primer momento, sobre todo por esa salvaje fraternidad en que viven, se pegan, se aman, se mantienen aparte de las mujeres, tienen un enorme sentido de grupo.”⁸²

Gracias al conocimiento cercano de su ambiente, preocupaciones y cotidianidad, el cineasta lograría nuevamente conformar un relato auténtico, honesto y muy libre de este microcosmos mexicano donde uniría, como ya lo había hecho previamente, a actores profesionales y personajes auténticos, por un lado, y las formas cinematográficas (al parecer antagónicas) de ficción y documental, por el otro:

⁸¹ Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983

⁸² Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 57

“Documental en cuanto que todo lo que cuento es verdad, son personajes y hechos reales, algunos de ellos premonitorios porque varios de los personajes que sirvieron de modelo han muerto violentamente.”⁸³

El personaje de Magali, interpretado por una muy joven Ofelia Medina, es muy importante porque, aún cuando su oficio ocasional sea el de la prostitución, nunca deja de ser libre al poner en primer plano su capacidad de elección y, por ejemplo, rechazar a algunos turistas porque “no le cuadran”, sin importarle el hecho de no saber qué comerá al día siguiente, factor también determinante pues para ella el dinero no vale como recurso acumulable y sólo cobra importancia en tanto le permite conseguir cosas que anhela, pudiendo ser éstas tanto comida como un bikini verde que soñaba.

Al igual que Magali, y salvo excepciones como Lilian y Alfonso, los personajes del filme viven al día, pero ello no impide que su vitalidad se manifieste pues, a pesar de todo, son libres y autónomos. Es por eso que Magali se enfurece con su amiga Vicky cuando ésta ingresa a una casa de citas que, para la protagonista, será un encierro igual o peor que la librería donde su amiga había trabajado. Bajo su óptica, en el burdel tendrá trabajo, alimento y techo seguros, pero todo ello no valdrá la pena en tanto será “esclava” de la patrona del lugar y su libertad personal será anulada.

Alcoriza acentuará la no dependencia de la acumulación de los bienes materiales en el personaje de Román quien, como Lauro su hermano, es del norte del país y, después de fugarse de su casa en varias ocasiones, se asienta en Acapulco donde trabaja como buzo o

⁸³ *Ibídem*, p. 58

desempeña cualquier otro oficio que se ofrezca. A pesar de llevar varios años en el puerto, las pertenencias que saca del cuarto compartido con su hermano durante ese tiempo, caben holgadamente en un costal de tela pues se reducen a un cepillo de dientes y algunos pantalones. En su caso, su inversión está en su cuerpo por el que se mata en el gimnasio pues de ello depende su atractivo con las gringas y su condición de acompañante de gringos a quienes les consigue toda la diversión que soliciten. Su fuerte cuerpo contiene también un alud de sentimientos evidentes a través de las explosiones de rabia que lo llevan a, por ejemplo, romper sillas a golpes o a no tomar en serio las reglas del buceo, lo que finalmente le conduce a la muerte. En su orden moral, no puede comprender la cuchillada del *Perro* al *Caleta* y sólo atina a preguntar con ira “¿Por qué?, ¿Por qué entre amigos?”.

Estos dos personajes, Román y Magali, tan próximos y lejanos el uno del otro, se encontrarán en una historia de amor breve pero intensa fuera de cualquier convención pues no sólo es atípica en el cine mexicano por darse entre dos personas que ejercen la prostitución sino que resulta impensable aún para el propio Lauro, quien no entiende cómo su hermanito pueda considerar seriamente a una golfa que se ha acostado con él y con todos los demás del grupo pues, aunque él se acueste con la gringa vieja Lillian por sacarle dinero para una lancha y Román venda también cualquiera de sus servicios al mejor postor, Magali, de su misma condición, no es digna de él, actitud machista que Alcoriza subraya también pues el grupo de varones es inseparable y sólo concibe la relación con las mujeres

en tanto se divierta con ellas, pero nunca para una relación amistosa ni, mucho menos, amorosa.

Para su propia sorpresa, pues Magali misma le dice “Ya parecemos disco rayado” y “nos conocemos tanto que no tiene caso”, Román y la protagonista acaban en una sincera relación amorosa en la que ambos comprometen su absoluta fidelidad y, cuando Román muere, Magali sufre indeciblemente pues él era su pareja, ante lo cual sólo atina a caminar en un diminuto vestido negro por la playa y, en un elocuente final, dejarse llevar por la música del Paraíso, a donde encamina sus pasos para, de esa manera, continuar su vida.

Otro personaje sobresaliente es el del “licenciado” quien, a diferencia de los demás, cuenta con una carrera universitaria y burocrática que no le han servido para conservar su trabajo en la delegación. Frustrado, finge interés en el acontecer reportado en los periódicos para, agresivo, recriminar a los demás su “incultura”. Él mismo se siente miserable pero les endosa esta condición a sus amigos; sin embargo, compartirá con ellos el código moral de su amistad y, ante sus compañeros que le piensan en un primer momento el delator del *Perro*, espeta: “Yo podré tratarlos con el desprecio que se merecen, pero... denunciar a un amigo... ni a nadie”. Bravucón con su grupo, no conserva la misma actitud ante su antiguo compañero con quien se encuentra en el hospital donde interrogan al acuchillado y, con sometimiento, aguanta el “regaño” y el desprecio del comandante quien le dice que él es igual a todos los demás y tal vez el peor de ellos.

Hay en *Paraíso* un juego que recuerda un poco al papel primordial de los cerdos en *Tlayucan*, pero, en este caso, se trata de un burro bebedor de cerveza en la Roqueta con el cual decide introducir el filme pues la secuencia inicial sobre la que irán los créditos es la del burro en la playa donde los turistas se divierten y le fotografían tomándose los tragos que ellos le proporcionan. Posteriormente, será Magali quien despierte al día siguiente al animal de una cubetaza de agua y al tiempo que le propina regaños como “¡Te vas a morir de briago como tu padre!”. El animal tendrá otra significativa intervención cuando en una misa en la playa se atraviesa al momento de la consagración y debe ser ausentado a golpes. Sin ser su intervención tan clara como la de los cerdos como antítesis de la pulcritud en *Tlayucan*, el burro de *Paraíso* puede verse como un elemento de sátira en tres niveles distintos: es un objeto del “*mexican curious*” tan buscado por los turistas; una sátira de los golfos, golfas y turistas “briagos”; y, finalmente, un elemento que se burla del solemne momento religioso de la consagración que si bien los lugareños parecen respetar, abandonan sin reparos cuando alguien les dice que “han denunciado al *Perro*”, hecho de mucho mayor trascendencia en su vida.

En este filme, como en varias ocasiones previas, aparecen los turistas pero es aquí quizás la ocasión en que Alcoriza mejor desarrolla el tema pues el funcionamiento del paraíso turístico acapulqueño en sus dos caras depende de la presencia de tales personajes. Aquí están, como siempre, los turistas gringos que toman el sitio donde se encuentran como un lugar para “reventarse”, “descansar” o “divertirse”, pero nunca lo consideran un lugar con un

modo de vida, características y fuerzas propias, al igual que lo harían con la Sierra Tarahumara o el pueblo de Tlayucan. El mayor acercamiento con el lugar y su cultura será a través de una cámara fotográfica que captará siempre el detalle curioso. Ese es el caso de los gringos con quienes se van las chicas y donde uno de ellos, George, le proporciona a Magali el dinero para comprar su anhelado bikini; también es el caso de las turistas a quienes Román invita para “seguirla” con sus amigos después del ataque de rabia en el que destruyó una silla del restaurante donde comían; y, en general, de los muchos turistas que aparecen en la cinta sin tener mayor presencia cultural que la fugaz que realmente tienen en el lugar donde sólo se les puede ver como portadores de dólares. Es también significativo como Alcoriza, aún cuando hace aparecer turistas nacionales, se concentra en el papel de los gringos, a quienes ha hecho aparecer en anteriores ocasiones y hacia quienes despliega su comentario. Es importante observar cómo los “gringos”, en general tan ajenos al sitio, sí serán fundamentales para su existencia en tanto aportarán los dólares que necesitan el buzo Román, la prostituta Magali, los pepenadores *Caleta* y *Cachetes*, los clavadistas Lauro y el *Perro* y, en general, todos quienes en el puerto turístico prestan algún servicio “turístico”.

Hay entre los personajes extranjeros dos excepciones en el filme, Lillian y Polly, la primera una mujer vieja y adinerada quien ya es una “acapulqueña” pues ha vivido en el lugar por años y quien sí conoce al grupo de amigos y forma parte del mismo, es decir, ella sí se ha apropiado del lugar y la historia del mismo no es sin ella. En cuanto a Polly, ella es una recién llegada quien, aún sin haber

permanecido décadas, sí ha logrado ser parte del grupo de muchachas y no está del lado de los “derrochadores de dólares” sino de quienes buscan día a día su sustento en el lugar.

Otra constante de Alcoriza es la de la representación de la amistad y la solidaridad como valores humanos y fuerzas fundamentales. El grupo de muchachas y muchachos, con su particular código donde caben golpes, insultos o cuchilladas, son verdaderos amigos y cada uno respondería por el otro en cualquier circunstancia. Así, el *Perro* apaga un cigarro en el brazo de Mario pues éste insulta a su compadre el *Caleta*, pero después él mismo le acuchilla en un momento de rabia ante lo que el compadre nunca le delatará pues ello equivaldría a traicionar su amistad y eso, la traición, sí constituiría el acto más vil del ser humano. Es muy interesante como la encarnación de la duradera amistad, el *Caguamo* y el *Cachetes*, al saber que fue el *Perro* quien acuchilló al *Caleta*, no piensan en el herido sino en lo mal que el agresor debe sentirse, “Pobre *Perrito*, de seguro le duele más que al otro.”, dice el *Caguamo* y ambos consuelan en una cantina al agresor a quien dicen “Piquetes no, pero trancazos hartos nos tenemos dados”. En este contexto, la víctima material se convierte en el afortunado receptáculo de la solidaridad, no sólo del grupo de amigos y amigas, sino también de los demás trabajadores de la playa pues todos cooperan para mantenerles a él y a su familia hasta su recuperación. Nuevamente, amistad y solidaridad son los resortes de las relaciones humanas, hecho igual de verdadero en la sierra, en la costa, en los pueblos o en la ciudad pues, para el cineasta, ambos rasgos perviven en los hombres sin importar su nacionalidad ni idiosincrasia.

Y si estos son los valores, su contraparte será la traición, acto que degradará a quien la ejerza al punto de perder su calidad humana. Tal es el caso de Arceliano, quien, al delatar al *Perro* ante la policía, se convertirá en un ser vil al cual los muchachos no respetarán más su calidad de amigo e incluso podrán casi matar al tirarlo por la terraza de la casa del *Caleta*. Pero al no morir éste y contestar a pregunta expresa que fue él quien se cayó “solo”, emergerá nuevamente como ser humano y “saldrá en hombros” al haber lavado casi con la muerte el vil acto.

Resorte fundamental de las relaciones interpersonales, la amistad que pervive en el filme pese a cuchilladas e incluso traiciones, sólo se rompe en un caso, el de Vicky, quien deja de ser amiga del grupo pues ella misma se ha negado la calidad humana al haber perdido su libertad en aras de un “bienestar” material.

La atmósfera de la historia es dura y cálida a la vez y está ubicada en un Acapulco no de postal, sino en el hábitat donde las historias de hombres y mujeres para quienes el mar y la playa son su lugar de vida y su fuente de trabajo tanto diurna como nocturna.

En este contexto, la cámara será testigo, nuevamente, de las acciones y no de los paisajes, seguirá en su camino en tomas medias o cerradas a los personajes o en *close ups* bailará con ellos atribuladamente en la pista del sitio donde se divierten esa noche, en una danza que llegará a sus máximas consecuencias en el filme siguiente de Alcoriza, *Mecánica Nacional*. También en las pistas de baile, el cineasta realizará algunas tomas superiores que recordarán a aquellas de los grupos de jóvenes de su primer largometraje.

Con el rumor del mar o las sirenas de las embarcaciones como fondo, los personajes se encontrarán en el “desmadre” o se sincerarán entre ellos en tomas cortas o *full shots* cuyo foco principal serán las expresiones de rostros o los movimientos de los cuerpos en un todo que acentúa el sentir y actuar de los sujetos. Como en *Tiburoneros*, habrá varias tomas submarinas pues es ahí donde los buzos se desempeñarán como tales, por lo que el espectador verá el interior del barco hundido mientras los hombres sacan de él los metales de valor y escuchará el mismo sonido sordo de las profundidades del mar y el ahogado sonido metálico de los incansables martillazos al desprender una a una las piezas importantes. Y es que *Paraíso* compartirá con *Tiburoneros* no sólo el ambiente marino sino los valores de la cinta como amistad, solidaridad y el carácter rasposo de los personajes, pero se distanciará de su antecesora en un aspecto básico que Alcoriza señaló críticamente:

“Los “héroes” de **Paraíso** viven en un mundo de corrupción, por el dinero, porque hablan inglés, por los turistas americanos. Los de **Tiburoneros** son seres muy dignos y aman su trabajo pero hay una gran relación entre los personajes de ambas películas: la camaradería, la violencia, el esfuerzo conjunto en un trabajo absurdo. Los de **Paraíso** se juegan la vida para sacar unas llaves y un poco de metal que luego venden.”⁸⁴

Y sí, Alcoriza opta nuevamente por la recreación de un microcosmos marino, en este caso el acapulqueño, donde el trabajo, el alcohol y la vida nocturna se presentan como elementos que

⁸⁴ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 58

surgen a partir de las acciones de sus habitantes, pepenadores, clavadistas, buzos, turistas, migrantes, buscadores de tesoros, golfos y golfas, personajes fuertes y libres pero a quienes el realizador presenta también en toda su corrupción:

“Hay una crítica de su mundo, a lo que ellos representan, a su falta de ideología, a su machismo, su falta de situación, a su fascinación por el oro americano. Se salvan por su gran sentido de la fraternidad.”⁸⁵

En los momentos finales de la cinta, los *close ups* se sucederán para acentuar el dramatismo al ver el rostro de Román desesperado dentro de la cámara de descompresión, el gesto sufriente de Magali y la bocina reproductora de los gritos del buzo. Así, el juego visual de toda la película dejará ver las acciones de estos hombres y mujeres que, en su ambiente, se desenvuelven día a día como seres humanos activos, duros, libres, amistosos y solidarios.

Las conversaciones, el romper de las olas, la música de los sitios de baile o los ahogados rumores del fondo del mar serán los compañeros necesarios de tales tomas que, sin excepción, serán los sonidos provenientes del lugar y la acción misma, en lo que ya para entonces serán una tradición del cine de Alcoriza.

Todos estos elementos guionísticos y técnicos se fundieron para lograr un filme concreto, como el mejor trabajo del cineasta, donde los personajes, más allá de ser actores o lugareños, podían ser reconocidos en sus motivaciones, su complejidad y su desenvolvimiento en una realidad geográfica, social y cultural determinada que les imponía problemas materiales específicos. El

⁸⁵ *Ibídem*, p. 59

paraíso acapulqueño de las agencias promotoras podía ser el experimentado por los turistas, pero no era el de este grupo de lugareños que día a día se ganaban la vida en ese difícil medio dejando al descubierto la contraparte del lugar de ensueño en esta nueva síntesis de otro sitio del país adoptivo del cineasta al que legaría nuevamente un relato vivo, sincero y desmitificado de otro de sus rincones, el “paraíso” acapulqueño

La primera caricatura social

Luis Alcoriza da un paso más en la construcción de la monografía del país del cual, si bien no fue nativo, sí se apropió de manera muy activa. Con *Mecánica Nacional* inicia otra etapa de su obra pues la película es la primera, la más exitosa y la mejor lograda caricatura social del autor, misma que, dada su relevancia formal y temática, así como su incuestionable éxito en taquilla, se convirtió en una pieza decisiva de la cinematografía nacional.

De la identidad en el cine nacional

¿Cómo se define lo mexicano?, ¿Qué da identidad a los mexicanos? Estas son preguntas que en 1938 Samuel Ramos intentó contestar con su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, cuya tesis central fue el complejo de inferioridad nacional. En la década siguiente, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* encontraría el punto central en el aislamiento del mexicano acostumbrado a usar distintas máscaras para ocultar su verdadera esencia.

En el cine, Sergei Eisenstein pondría con *¡Qué viva México!*, (Unión Soviética, Estados Unidos, México, 1930-1932), la primera piedra de una vertiente que vería lo mexicano a partir de las raíces indígenas y del pueblo trabajador. En una estética grandilocuente, los rostros indígenas aparecían como prolongación de las ruinas mayas y la árida belleza de los magueyes definía el paisaje rural que

iba acorde con la explotación e injusticias sufridas por los peones de una hacienda. Esta vertiente sería continuada por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel en *Redes* (1934), cuya monumental y nacionalísima música estuvo a cargo de Silvestre Revueltas en una comparsa de las contundentes imágenes sobre las terribles condiciones de explotación de los pescadores mexicanos.

Por otro lado, el cine también iniciaría una búsqueda de lo nacional con películas herederas de la estética eisensteniana pero no así de su discurso social, cuyo mejor ejemplo son los filmes de Emilio Fernández, acompañado del guionista Mauricio Magdaleno y el fotógrafo Gabriel Figueroa, quienes dieron su versión de lo mexicano con un sinfín de imágenes soberbias donde los rostros de Dolores del Río, Pedro Armendáriz o María Félix en *María Candelaria* (1943), *Enamorada* (1946), o *Río Escondido* (1947), eran la esencia de lo indígena entendido como las raíces nacionales.

En la misma vertiente nacionalista, pero en este caso combinada con el *star system* de los años cuarenta y cincuenta, se encuentran películas que hicieron de lo mexicano una colección de elementos tales como los trajes y sombreros de charro empleados por Jorge Negrete en *¡Ay Jalisco no te rajes!*, o por Pedro Infante, Abel Salazar y Víctor Manuel Mendoza en *Los tres García*⁸⁶, por mencionar sólo un par de ejemplos, que dejaron a los indígenas en el olvido y se constituyeron como los símbolos únicos de lo mexicano.

En el renglón de lo urbano, sería Alejandro Galindo quien inauguraría la tradición de tales personajes alejados del rancho en

⁸⁶ Sobre este tema, Janet y Luis Alcoriza escribieron el argumento de *Una gringuita en México* (Julián Soler, 1951), comedia donde exploraron una serie de prejuicios que los extranjeros tenían de México.

Campeón sin corona (1945), trabajo directamente influido por la obra de Samuel Ramos y su tesis del sentimiento de inferioridad y donde se recreó la vida de los habitantes de los barrios citadinos.

Veinte años más tarde, en el marco del primer Concurso de Cine Experimental, Rubén Gámez en *La Fórmula secreta* (1965) (ganadora del segundo lugar), hizo un ensayo sobre lo mexicano con fuertes imágenes donde aparecían desde un ave encerrada en el Zócalo hasta campesinos clavados en una tierra seca y estéril. El filme ya predecía la fuerte crisis social y política que estallaría en 1968 bajo el aspecto del conflicto estudiantil, mismo que conllevó una revisión en todos los ámbitos, y de la cual el fílmico no sería la excepción, del significado de la identidad nacional que era claramente afectado por el ejército de pobres cuya sola presencia contradecía el discurso iniciado diez años antes sobre el milagro mexicano. Para este momento, varios de los íconos del cine como el del macho, la “Santa”, el pobre bienaventurado o el indito ingenuo y menor de edad, se habían desfigurado.

Es en este contexto que Luis Alcoriza realiza *Mecánica nacional*, filme imprescindible en el tema de la idiosincrasia mexicana.

Mecánica Nacional. Sinopsis

En la carretera, algunos trabajadores dan los últimos toques al letrero de “META” de la “Carrera costa a costa”.

En su taller “Mecánica Nacional” el maduro Eufemio (Manolo Fábregas) recibe con un “¿Qué horas de llegar?” al “rumbero” (un hombre cojo) que le lleva una pieza de hielo.

Con libreta en mano revisa los últimos detalles y entra a la cocina de su casa, donde su esposa Chabela (Lucha Villa), su madre doña Lolita (Sara García) y otras mujeres han preparado sendas cazuelas de comida. Eufemio se molesta ligeramente pues aún no terminan. En una recámara besa a sus dos hijas adolescentes Charito (Alma Muriel) y Paulina (Maritza Olivares) pues han alistado cobijas y almohadas.

Eufemio sale a su taller para indignarse nuevamente ahora con el fornido chofer del camión repartidor de hielo (Rolando Orci) a quien reclama su informalidad y, ante la respuesta, “Ya maestro, no le queda echar discurso con esa cachuchita tan *pinche*”, le reta a un pleito.

Llega en su coche el compadre “*Güero*” Corrales (Pancho Córdova), acompañado de su esposa Dorita (Gloria Marín) y su hijo Lalo (Alejandro Ciangherotti, Jr). Al observar la gente en torno a su compadre, baja y muestra al hielero la pistola que carga en la cintura con lo cual el hombre se retira. La bola de jóvenes, trabajadores del taller y demás personas siguen al camión para gritar “Te arrugaste, *Güey*”. El *Güero* muestra a Eufemio el pulque que trae en la cajuela.

La madre de Eufemio se queja pues quiere ir a la carrera y no la quieren llevar, “Pa’ cuidar la casa y criar a las malcriadas” si la utilizan, pero no la incluyen en la diversión. Deciden que la mujer vaya previa intervención de Dorita, a quien la señora dice “Tú eres la

única que me comprende” para después preguntar a su nuera “¿Quién es esta vieja metiche?”.

Llegan en varias motocicletas los jóvenes, últimos que esperaban para iniciar el camino hacia el acontecimiento automovilístico.

Después de presumir a su compadre los dos coches que ha arreglado para carreras y santiguarse ante la imagen de la virgen “Acompáñanos, Madrecita”, salen Eufemio y la caravana de autos y motocicletas.

Ya por el centro, Eufemio admira la “torre más alta del mundo”, la Latinoamericana, y calla a su Charito quien intenta decirle que “sólo en Estados Unidos...”. El embotellamiento por el camino es cada vez mayor y los desesperados tripulantes, cabecita blanca incluida, se gritan de un auto a otro desde “Ay, mamacita, *güerota*” o “Vieja bustona”, hasta “Malparido, insolente”. Gregorio (Héctor Suárez), acompañado de Laila (Fabiola Falcón), la mujer en *hot pants* a quien tentalea, grita a dos jóvenes vestidos de blanco y en un convertible del mismo color (Pili Bayona y Carlos Piñar) “Siquiera suban el toldo, cerdos, inmorales, exóticos”. El hombre se desespera pues él va para Cuernavaca y los coches alrededor lo empujan para Acapulco; envalentonado, saca una pistola para abrirse paso pero un “Tamarindo” frena su impulso.

Al llegar ya a un sitio aledaño a la meta de la Carrera Panamericana, Eufemio, el *Güero* y la caravana, se pelean con otros automovilistas porque el paso está bloqueado por los coches ante lo cual gritan: “Es propiedad de la Nación”; los otros tripulantes les proponen que entre todos no dejen pasar a nadie para ellos

establecerse en el lugar a esperar la llegada de los automovilistas. “Es propiedad privada”, “No dejen pasar a nadie”, gritan juntos a los conductores de los muchos autos que les siguen.

Gregorio baja pistola en mano a exigir el paso pues él es “Mayor”, pero, sin uniforme, sólo obtiene burlas: “Así, de turista ni quien te pele, *güey*”. Sale Laila y, ante el alboroto de los hombres, les pide comprensión porque “iban para otro lado y no tienen ni comida para quedarse ahí”; les ofrecen comida y bebida que el “Mayor” agradece con un discurso que incluye la frase “No hay nada como la hospitalidad mexicana”.

La pareja de jóvenes rubios de blanco se instala también en el lugar y, en el terregal, saca un mantel y comienza a atragantarse de paella y trozos de un pernil de jamón serrano que acompañan con una bota de vino.

En una ladera, los “jóvenes” en motocicleta hacen arrancones y, con fuerte música de moda en inglés como fondo, se disponen para “el reventón” con baile desenfrenado, besuqueos y fajes incluidos. Entre el grupo, Charito reclama a Lalo que no le pone atención y se va con cualquiera, a lo que él responde que él es “un apóstol de la libertad sexual”.

En el tumulto de coches y gente, se han formado grupos y dispuesto viandas y alcohol por montones; se sucederán entonces copiosas escenas de pláticas que versarán sobre abusos, corrupción, fútbol, sitios turísticos, gringos y solidaridad mexicanas; y acciones como manoseos, ligues y fajes.

La abuelita se instala en el suelo y come y bebe sin parar.

Una “gringa” declara con desilusión “There’s nothing mexican here”, ante lo que su acompañante responderá “We are”.

Ante la indiferencia de sus esposos quienes solo reparan en Laila, Chabela y Dorita platican y, ya entrada la noche, se van con el norteño y viudo Rogelio (Fernando Casanova) y su amigo Marcos (Carlos León), a la parte trasera de la camioneta de los hombres.

Laila se ha escapado de Gregorio quien para entonces ha sido ahogado de borracho por los hombres que la desean. Eufemio y el *Güero* la siguen ya borrachos y se tropiezan con una pareja en el suelo: son sus hijos. Eufemio enfurece y golpea a Charito y Lalo. Alertada por sus amigos, Paulina deja a su novio y se mete en el coche de su papá donde encuentra a su abuela sufriendo los estragos de una congestión intestinal.

Un miembro de un grupo de asturianos que también se da cita en el lugar pregunta “¿Se descorcharon a la niña o no?”. Ante la mirada de los presentes, el furioso y borracho Eufemio propina golpes y amenazas a la pareja. El *Güero* le promete el matrimonio y, cuando van a buscar a la madre para enterarla, el compadre encuentra a Chabela y Dorita tendidas con los norteños en la camioneta. Ofendido, el *Güero* saca a las mujeres y amenaza de muerte a los hombres pero se detiene pues no encuentra su pistola.

Regresan todos con Eufemio a quien el *Güero*, ya con pistola, jala para ir a “lavar su honor”, pero los hombres han desaparecido; enfurecidos, lanzan balazos al cielo.

En el lío, la “cabecita blanca” no les merece mayor atención sino hasta que se dan cuenta de su gravedad, la tienden en el suelo y hay entonces un desfile de remedios caseros para aliviarla.

Eufemio quita a golpes a Chabela y a Charito de lado de su madre. Amanece y, ante la imposibilidad de moverse de otra manera, uno de los jóvenes, Fabián el *Apache*, sale en motocicleta por un doctor. Laila, quien ha coqueteado con él toda la jornada, le pide dejarla en su casa y así “se aprenda el camino”.

Compadres y comadres pelean en su respectivo coche; ellas sostienen “no te los puse” y ellos que eso no se queda así.

Eufemio y el *Güero* abandonan el pleito pues Doña Lolita está peor. Acuden alternadamente a las ambulancias de la cruz roja y verde pero ninguno quiere atender a la enferma.

Al regresar Eufemio, señoras, señores, jóvenes, jovencitas, españoles y gringas, le reconfortan “Valor, Don Eufemio”, “*I’m very sorry, Sir*”, “No somos nada”, le dicen. Eufemio llora sobre el cadáver de su madre y los solidarios compañeros arreglan el cadáver. Eufemio pasa del “Se nos fue, Chabela” al “Sácate de aquí, Perdida” para acto seguido golpearla, por lo cual se desata una trifulca en la que todos los presentes participan. La unidad de televisión que cubre la llegada de los autos de la carrera se entera de la muerte de la señora y acude a hacer una nota para la cual todos los hombres, mujeres, policías y el médico, quien finalmente ha podido pasar y llegar, posan para la cámara que debe correr pues ya llegan los coches. Dolientes y acompañantes solidarios deciden rezar un rosario del cual poco a poco todos se ausentan para ir a ver el final de la carrera. Doña Lolita queda tendida con la única compañía de un perro callejero hurgando entre los desperdicios.

Después de la celebración con el ganador, los autos se marchan y comienza nuevamente el *via crucis* de tráfico donde, a

falta de otra alternativa, el cuerpo de Lolita deberá acomodarse sentada en el auto, tal como llegó. Eufemio pega al coche de adelante, el chofer baja envalentonado y *se la mienta*, pero, al verla de cuerpo presente, esparce la noticia entre los demás automovilistas y, previa constatación de cada uno, deciden guardar un minuto de silencio ante lo que dos policías, quienes previamente brillaron por su ausencia, escoltan al vehículo. En el coche Eufemio dice al cadáver “Nunca pensaste que ibas a tener un entierro así, mamacita, como el de un ministro”. Chabela abraza llorosa a Eufemio y la cámara se aleja del coche en una toma aérea que contempla la interminable cadena de autos mientras un mariachi entona en *off* el jarabe tapatío.

Análisis

En 1971 Luis Alcoriza realiza un filme que marcará un hito tanto en su trabajo personal como en la cinematografía mexicana. *Mecánica Nacional* es una exploración del país ya no concentrado en el modo de cierto grupo o región específica, sino en la búsqueda de una identidad mexicana general.

Si bien la película es resultado del trabajo previo de Alcoriza, en ella su obra da un vuelco y va más allá tanto en la temática como en la forma; ningún filme como éste llegará a tantos extremos en las ideas y la manera de presentarlas pues, por ejemplo, la coralidad de *Los jóvenes* o *Tarahumara* será aquí llevada hasta sus máximas

consecuencias con la presentación de esta turba numerosísima en la cual, sin embargo, se reconocerá a la mayoría de sus integrantes quienes estarán también ubicados en su individualidad.

El abordaje del tema se hará desde un punto de vista satírico y ácido para llegar a conformar una gran caricatura en la que cada risa desatada por las circunstancias, tan extremas y absurdas como posibles, tendrá un fondo amargo y, como en las caricaturas políticas y sociales, cada carcajada implicará también un dolor.

La película surgió en un marco muy afortunado donde el cineasta comienza la fructífera relación con el joven productor colombiano Ramiro Meléndez con quien trabajaría en cuatro ocasiones dentro de la Productora Escorpión:

“Tenía una pequeña anécdota, un *fait divers*. Empecé a preguntarme quién iría al acontecimiento: un carnicero con su mujer, éste, el otro, los gachupines que no faltan en ningún sitio, los hijos deportistas de millonarios que van a las fiestas de Covadonga vestidos a la última moda y tragan como cerdos, con menús que en España no existen (...) Lógicamente iría el mecánico, porque está metido en el asunto de los autos y arma coches de carrera. Por eso, *Mecánica Nacional* tiene doble sentido; es una fórmula de carreras con coches armados por mecánicos del país. (...) El otro sentido es el de la mecánica del país.”⁸⁷

El momento para el filme era el propicio pues la industria enfrentaba una crisis tanto económica como temática y el público mexicano estaba ávido de nuevas maneras de hacer cine. Por otro lado, el presidente Luis Echeverría, después de su deleznable

⁸⁷ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 64

intervención en los conflictos sociales de 1968 y 1971 (y durante la época de la guerra sucia), estaba ansioso de legitimar su actuar e impulsaba una apertura que abarcaría también el ámbito cultural y, dentro del mismo, al cine nacional con su hermano el actor Rodolfo Echeverría (apellidado Landa en el ambiente artístico) nombrado director general del Banco Cinematográfico, justo abajo de su presidente, Mario Moya Palencia, el secretario de Gobernación, desde donde se promovería a nuevas productoras de las cuales Escorpión sería un ejemplo. En el contexto de la tan nombrada “apertura democrática”, el régimen esperaba películas que no repitieran ni los temas ni los discursos gastados (en lo que Luis Alcoriza había ya probado tener experiencia), a la vez que criticara las mismas estructuras del poder.

El creador aprovechó las condiciones favorables y logró una película contra lo preestablecido tanto en el cine como en la sociedad, a la cual miró ácidamente a través del análisis de varios estereotipos sociales.

La familia protagonista es la de un mecánico macho con todos los rasgos inherentes (bravucón, cobarde y grosero, más nunca con su “mamacita santa”) y cuyo taller lleva el sugerente nombre de “Mecánica nacional”. La familia se completa con su esposa, su madre y dos sus hijas, quienes deben guardarse puras como cualquier mujer integrante de su familia y a diferencia de las del resto. A pesar de la exigencia ideológica del “jefe familiar”, doña Lolita no será la abnegada mujer que calla ante los deseos de los hombres sino que reclamará sus derechos y le echará en cara que para la diversión no la tomen en cuenta pero sí para cuidar la casa y

a las muchachas; Chabela no resistirá la adulación del norteño Rogelio y las adolescentes hijas universitarias no compartirán el punto de vista paterno sobre la necesaria virginidad. El núcleo social básico planteado distará mucho de la versión tradicional cinematográfica, vista con una aguda mirada en la película de Alejandro Galindo, *Una familia de tantas*, donde el padre es el jefe indiscutible de la familia, a quien la hija osa desafiar:

“La familia es en el cine nacional la sagrada institución que protege a sus miembros de los embates del mundo exterior. La familia mexicana es el universo limpio y honesto: numerosa, católica y temerosa de Dios, faltaba más. La sexualidad es cosa de perdidas, impensable para las hijas y las madres, sencillamente la desconocen. Ahí el adulterio es inimaginable...”⁸⁸

Estos personajes, cuya sola existencia en la pantalla rompe con toda una tradición, asisten a una carrera de autos multitudinaria en la que encontrarán un amplio abanico de actores sociales: Gregorio, el “Mayor” (interpretado por el “chaparro” Héctor Suárez), la “ligera” Laila quien lo acompaña, los norteños que tocan la guitarra y enamoran a las “santas” Chabela y Dorita o los amigos y los novios “mano larga” de las “niñas”:

En este trabajo, el cineasta dio cuenta nuevamente de su profunda capacidad de observación y del conocimiento del lenguaje en los distintos sectores sociales:

“Yo domino bastante bien el diálogo populachero de la barriada y de todo eso y conozco muy bien los tipos y los elementos y busqué de

⁸⁸ Aviña, Rafael. *Una mirada insólita*, p. 138

término medio pero los que eran más convenientes, gente ya de coche pero populachera y encantadores como son.”⁸⁹

La película refleja un arduo trabajo guionístico y cinematográfico. Es sobresaliente cómo se articulan entre sí cada uno de los personajes en el tejido de la bien resuelta y divertida trama. Así, *Mecánica Nacional* es un mapa tremendo del ser mexicano en el que Alcoriza da cuenta, una vez más, de su conocimiento de México. El resultado es contundente en la medida en que los tipos se reconocen, pues él mismo se ha topado con ellos desde su llegada a este país:

“¿De dónde salen? Pues no lo sé. Desde luego, de recuerdos de personas que he conocido y que se me vienen a la pluma. Sencillamente sé cómo un mecánico de barriada y cómo hablaría su mujer y cómo serían con la abuelita, conozco al pueblo mexicano, conozco cómo son, cómo hablan, cómo se expresan, sus costumbres, tengo conocimiento del medio en que me desenvuelvo.”⁹⁰

La elección de actores fue básica y se insertó en la intención de romper con convenciones tanto en la forma como en el fondo. Así, se logró que actores consagrados y figuras de cine nacional aceptaran interpretar a personajes que iban en contra de su imagen previa, ello tal vez gracias a la trayectoria de Luis Alcoriza quien, sobre todo después de las tres “T”, contaba ya con reconocimiento.

⁸⁹ Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Una nueva política cinematográfica*, Utec- Sep cultura

⁹⁰ Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983

El caso más contundente es el de Sara García quien desde 1933 en *El pulpo humano* (Jorge Bell) había sido la madre y abuela prototípica, la inmaculada dadora de vida y el objeto de la adoración de su prole. En películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) su papel de madre es la imagen de la abnegación misma. Igualmente, en filmes al estilo de *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946), encarnaría a una abuela muy firme que golpeaba con el bastón a sus desenfrenados nietos cuya madre ausente le obligaba a ella a guiarlos por el “buen” camino. Aún machorra, con el puro encendido y golpeadora de sus nietos, no dejaba de ser la abuela y madre ejemplar, receptáculo del reconocimiento de la sociedad entera, padrecito y autoridad local incluidos.

Pero en *Mecánica Nacional* rompe absolutamente con su imagen⁹¹. Por si no hubiera sido suficiente presentarla como chantajista, hipócrita y malhablada, muere por glotona y es ridículamente sacralizada y emperifollada con guirnalda de papel de cigarros, flores silvestres y rosario, televisada como una atracción de la carrera panamericana, y después abandonada por la turba reunida, inclusive por Eufemio, Chabela, Charito y Paulina, porque todos desean ver la llegada de los autos a la meta. Como colofón, tan tiesa que entre todos los fornidos hombres deben ayudar para meterla nuevamente en el coche, es transportada en un entierro “como el de un ministro” según palabras de Eufemio, en una columna interminable de autos tripulados por los trasnochados y “crudos” asistentes a la culminada carrera.

⁹¹ Desmitificación que continúa después en el episodio de Jorge Fons, *Caridad*, con argumento de Luis Alcoriza y que, junto a *Fe*, de Alberto Bojorquez, y *Esperanza*, del mismo Alcoriza, integraría un largometraje de episodios producido por Escorpión.

Comenta Luis Alcoriza que el hecho de presentar a la abuelita del cine mexicano como su contraparte era un fuerte impacto para el público:

“Me acuerdo que en *Mecánica*, cuando puse que decía Sarita García “la moda la hacen los putos”, se caía el cine porque no estaban acostumbrados a oír esto en el cine.”⁹²

A Sara García le gustó el papel desde que se lo propusieron, sin embargo, encarnarlo significaba el autosabotaje:

“Sara sí le tenía miedo a este tipo de expresiones que suelta en la película, (pero) no hubo capacidad de convencimiento. Sin embargo, cuando terminó la película, en dos ocasiones habló con mi madre para que me convenciera de que quitara las palabras porque verdaderamente estaba aterrada, se echaba a perder su imagen total. (...) Cuando vino el doblaje de la película, casi, casi se nos negaba a hacerlo, pero ella también estaba convencida de que el personaje era precioso.”⁹³

Por su parte, Manolo Fábregas da vida al hombre corrupto, borracho, bravucón, capaz de ignorar a su esposa por ir tras otra mujer para después golpear e insultar a su compañera pues ella ha sido capaz de irse con otros hombres; por supuesto, espera también una conducta impoluta del resto de las mujeres de su casa, por lo que golpea y ofende a Charito por manchar su honor al “acostarse” con Lalo. Adora de dicho a su madre pero le carga de trabajo doméstico y le niega la posibilidad de ir a la carrera bajo el pretexto de que ella no estaría bien, pero en la realidad porque no quiere

⁹² Entrevista con Luis Alcoriza. Después de 1983.

⁹³ Entrevista con Ramiro Meléndez. Viernes 1º de junio de 2001

cargar con ella. Egoísta, no es capaz de quedarse a lado de su madre en agonía pues debe atender las ofensas a su honor. Este conjunto de características nada tuvo que ver con el joven galán bueno del cine mexicano que hasta entonces el actor había personificado:

“Efectivamente de las muchas películas y de las muchas obras de teatro del hombre elegante y prendido y lo que fuera, a hacer este personaje recio y este personaje de la clase media baja, este mecánico de taller y con un tono especial al hablar y con un dejo y los modismos y la forma coloquial como se habla pues era un reto, pero un reto magnífico.”⁹⁴

El caso de Lucha Villa es similar, pues para la cantante de ranchero la película significó el inicio de otra etapa de su trabajo cinematográfico, ya sin moños, flores ni canciones:

“Cuando yo vi a mi galán dije “No puede ser, pero ¿cómo? y yo ¿qué voy a hacer con Manolo?”, y Manolo ha de haber pensado lo mismo y tan lo pensó que los dos nos hablamos para ver qué, “Pues yo no puedo creer que usted sea mi compañera”, “No, pues yo tampoco, pues vamos a ver qué pasa”. Y para mí eso significó hacer un muy buen cine.”⁹⁵

Además, aparecen nuevamente los jóvenes quienes, siempre en grupo, llevarán adelante el cuestionamiento a las normas preestablecidas. Vestidos en minifalda, *hot pants*, *jeans* y chamarras de piel, intercalando las frases de moda en inglés y decorando todo

⁹⁴ Manolo Fábregas en Pelayo Rangel, Alejandro *Los que hicieron nuestro cine. Una nueva política cinematográfica*. UTEC, SEP cultura

⁹⁵ Lucha Villa en Pelayo Rangel, Alejandro. *Op. Cit.*

según los dictados de la vigente corriente psicodélica, enarbolarán las máximas de *peace and love* y de la libertad sexual, sus herramientas contra moralinas que restrinjan sus deseos físicos, sexuales, emocionales o intelectuales.

Alcoriza incluyó también a españoles radicados en México personificados por un grupo de asturianos (Paco I. Taibo, Mari Carmen Taibo, Betty Meléndez, Beatriz Fernández, Miguel Zaragoza y Francisco Llopis) quienes no tienen problema alguno para integrarse al desparpajo al ritmo de “Asturias tierra querida...”. Además, se ve a una pareja de jóvenes rubios vestidos de blanco, color impoluto que no tiene nada que ver con su glotona actitud:

“Recordará usted en esa película la pareja de chicos españoles, muy vestidos de sport, que se dedican implacablemente a comer. No son tipos gratuitos, representan a los vástagos de la “H. Colonia española”, que sostiene contra viento y marea su patriotismo gastronómico.”⁹⁶

La presencia de los compatriotas del cineasta fue interpretada como una manera de desagravio con el pueblo mexicano, una especie de compensación por la feroz crítica de la película, lo cual indignó al autor al serle comentado, como platicó Emilio García Riera.⁹⁷ Pero también hubo otras voces, como la del mismo Paco Ignacio Taibo, que veían natural la inclusión de tales personajes en el espectro de actores nacionales.

Otra presencia infaltable era la de las turistas gringas quienes, al llegar al concurrido lugar comentarán decepcionadas “*There’s*

⁹⁶ Luis Alcoriza en *Trece directores del cine mexicano*, p. 78

⁹⁷ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

nothing mexican here”, a lo que sus compañeros responderán “*We are*”. Conmovidas ante la muerte de la abuela, darán el pésame al mecánico “*We’re very sorry, Sir*” y serán mal vistas por Chabela y las señoras “decentes” por integrarse al rosario de cuerpo presente a la difunta, por lo que declararán “*We’re catholics*”, “*My mother voted for Kennedy*”, y lograrán así ser excusadas. Nuevamente, las gringuitas inocentes, aún en el desparpajo, llegan ávidas de la “*mexican curious*” que intentan encontrar por doquier y de lo que el cuerpo tendido y arreglado como “santita” de la mujer es una joya. No obstante, Alcoriza intentó no la “pintoresca” visión de la muerte del mexicano sino el rompimiento del cliché de exportación:

“Aquí he rehuido el folklore del culto a la muerte, salvo en la capacidad que tiene el mexicano de improvisar un velorio en cualquier parte. De pronto aparece un crucifijo, ¿qué tenía que hacer un crucifijo tan grande en una carrera de autos? Salen las estampitas y se mezclan los elementos católicos con los paganos y la brujería. No lo hice de manera folclórica, no hay recreo ni belleza. Imagínate esa secuencia hecha al anochecer con cientos de velitas y toda la gente rezando con coronitas de flores. En lugar de esto, la secuencia se desarrolla a la luz brutal del mediodía.”⁹⁸

Así, se subraya la moralina religiosa cuando Eufemio, antes de ir a la carrera, pide a la imagen de la virgencita que les acompañe aunque en el sitio ocurrirán todo tipo de excesos. Igualmente, los demás asistentes cargarán imágenes y elementos religiosos, gran rosario incluido, ajenos con su actitud y su conducta que únicamente servirán para “protegerles”.

⁹⁸ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 65

Las pláticas de los distintos grupos dan en el blanco de varios de los grandes temas nacionales. En uno de los mejores resúmenes que existen sobre la maraña de la corrupción, el *Güero* explica al Mayor, quien reclama a la fayuquera su falta de honestidad: “la señora evade impuestos pero después le compra al carnicero quien le vende carne mala, lo que ocasiona ir con el médico quien, en lugar de darle un remedio, la opera; pero al doctor se le descompone el coche y el mecánico, en vez de cambiarle una pieza ínfima, le vende medio motor carísimo; el mecánico, por su parte, va con el ingeniero en electrónica para que le arregle su tele y éste, en lugar de mover la antena, le cambia cualquier cantidad de piezas”. La plática expone crudamente la participación general de los distintos sectores en la relación de intercambio con los demás actores sociales.

También se diserta sobre los verdaderos atractivos turísticos del país. Mecánico, tablajero, cantinero, técnico en televisiones y farmacéutico opinan, diferenciadamente, y sin llegar a una conclusión, que son las ruinas arqueológicas o los puertos de moda los sitios que los gringos más quieren visitar pues son quienes verdaderamente representan lo mexicano.

Alcoriza tocará también al machismo. Mecánico, pulquero, “Mayor” y todos los demás, serán siempre muy machos, sobre todo si llevan a la cintura una pistola que enseñarán mucho pero jamás emplearán, salvo si lanzan los tiros al aire, como el *Güero* quien no encarará a los norteños responsables de la mancha de su honra porque ha dejado la pistola en el coche y, cuando éstos ya se han ido, entonces sí disparará.

Como hombres muy “machos”, podrán insultar a su antojo a cualquiera que intente “atropellar” sus derechos, prerrogativa exclusiva de ellos pues no los reconocen como inherentes a ninguna otra persona, menos a una mujer, que, si es de su familia, será de su propiedad. Por ello, en un cómico juego tanto Eufemio como Rogelio tratan de emborrachar a las parejas de las mujeres a quienes intentan “tirarse”, a través de sus respectivos compadres. Aunque Eufemio no haya tenido ojos sino para Laila, insulta y golpea a su esposa por no haber sabido respetarle. En este contexto, la única que permanecerá impoluta es Lolita, no obstante su condición de mujer, pues la madre será siempre santa. En este juego, los respectivos compadres tanto de Eufemio como del viudo norteño, serán solidarios porque, como machos, esas cosas están permitidas y lo único malo es que el rival se dé cuenta del engaño ante lo cual, sin reconocer culpa alguna, le enfrentarán “valerosamente” (pistola en mano, claro).

Expropiados de sí mismos, estos hombres son presa de sus propios comportamientos y, como Gregorio, quedarán tirados de alcohólicos pues también son muy machos para rechazar un trago aunque sea ofrecido por quienes intentan marrulleramente “tirarse” a Laila.

La contraparte del discurso masculino, será la actitud de las esposas de los machos quienes se asumirán como “decentes” y no podrán sino criticar a Laila quien, por supuesto, “no es la esposa del Mayor”. Tampoco aguantarán los *hot pants* pues a ellas, en su condición de mujeres decentes, se les veda el uso de tales prendas, aunque ellas tengan mejores “cosas” que enseñar. Las señoras se

dejarán seducir gustosamente por otros hombres, lo cual no les implicará perder su condición de decencia que quedará reafirmada después del pleito con el marido en el cual sus argumentos centrales versarán sobre su gran sacrificio por ellos y por su hogar.

En el panorama están presentes también los lugares comunes y simplones de la mexicanidad, tales como la multicitada “hospitalidad del mexicano”, en este caso agradecida por Gregorio a los demás hombres pues ante la imposibilidad de irse y previa mirada de los “generosos” huéspedes a la curvilínea Laila, ofrecen a ambos bebida y comida que, en general, tendrá más de lo segundo, en aras de manosear y quedarse con la mujer.

Todos estos rasgos se acompañan de los discursos inherentes a un nacionalismo “charro” que no tiene nada que ver con un respeto o amor a la patria legítimo sino más bien con la exaltación de la vulgaridad mexicana. Así, al inicio del filme, Eufemio regaña al fornido hielero pues ha llegado tarde y, en lugar de concretarse al hecho mismo de la impuntualidad del camión, inicia con la frase “¡Pobre país! ¿Cómo vamos a avanzar con tipos como ustedes?”.

Alcoriza no deja títere con cabeza en este panorama de estereotipos ridículos llenos de una moralina absurda y de valores ramplones. Dice Lucha Villa:

“Yo creo que es la primera crítica social que tenemos, así tan fuerte. Claro, cruel un poquillo, pero real, nunca puede uno decir -¡ay, aquí exageró, nosotros no somos así!-. Al contrario, somos tantito más, más *pior*, como dice la *China* Mendoza.”⁹⁹

⁹⁹ Pelayo Rangel, Alejandro. *Una nueva política cinematográfica*, UTEC-SEP cultura

El estilo formal guarda estrecha relación con el discurso. Alcoriza estrena un estilo en ocasiones tan acelerado, abrupto y vertiginoso como el movimiento de la turba misma. La cámara acompañará los agitados movimientos de la joven alcoholizada que baila intempestiva sobre el cofre de un auto, o tragará el polvo que levantan las motocicletas en los arrancones de los muchachos en las laderas del lugar.

Los interiores del inicio del filme en la casa de Eufemio y Chabela, los únicos dentro de una edificación, ya predicen los tumultos posteriores; el paneo de las cazuelas apretujadas en las estufas permite apreciar el contenido de las mismas, suficiente para alimentar a un ejército entero. Después, los interiores serán los de los mismos coches que, junto con los tripulantes, se convertirán en elementos primordiales del ambiente. En el abierto entorno, la colectividad se hará partícipe de los actos privados (como en el caso de la discusión entre Eufemio y las “pecadoras” Chabela y Charito o en el del arreglo del cuerpo de la abuelita) y el único resquicio para la privacidad será el interior de los autos. Por tanto, ahí huirá Laila cuando Gregorio y los demás le atosigan e impiden coquetear a gusto con el *Apache*; también ahí tendrán lugar los fajes de Charito y Lalo; y, por supuesto, en el interior del auto se sucederán las discusiones entre los “mancillados” compadres y sus “perdidas” esposas quienes, con el rimel corrido, esgrimirán su inocencia e implorarán perdón.

Después, la cinta se verá mayoritariamente en exteriores, en un trabajo donde Alcoriza reafirma su gusto por tales espacios. Las tomas aéreas dan cuenta de los grandes espacios plagados de

coches y turba, o de la carretera por la que se aproximan a la meta los automóviles concursantes. Pero cuando se trata de mostrar la interrelación de sus personajes, Alcoriza utilizará sus tradicionales tomas cortas, acercamientos o tomas medias, que ven a los personajes desde cerca. La cámara parecerá entonces estar tan apretujada como las personas mismas; se meterá entre ellos y mirará cuanto ocurre en ese sitio a la vez tan amplio, en cuanto a extensión, y tan reducido, por la gran cantidad de autos y personas que atiborran el lugar con lo cual el realizador y el fotógrafo crearán una atmósfera tal que el espectador sentirá tanto la proximidad humana y el polvo en el aire.

El trabajo fotográfico resultó muy complejo pues el cineasta decidió que en las distintas secuencias, nocturnas o diurnas, se rodara en exteriores, lo que implicaba movimiento pero, si había planos cerrados, se filmaran en interiores; es decir, una misma secuencia incluía la idea de exterior pero era rodada en interior y exterior, lo cual conllevó un alto grado de dificultad para igualar la luz. Por ello, el trabajo de Alex Phillips en la fotografía fue fundamental, al igual que el de todo el equipo, sobre todo de actores, para que el tono y la continuidad no se perdieran ocasionando la total pérdida de fuerza y la buena manufactura del filme.

El final de la película reafirma el tono y la intención del conjunto. Un *zoom back* arranca en el auto de la familia protagónica, la cámara se aleja para mostrar paulatinamente la interminable cadena de coches que atascan la carretera mientras un mariachi entona en *off* el tradicionalísimo “Son de la negra”, conjunto que cierra con broche de oro la crítica a una forma absurda de entender y

vivir un nacionalismo ramplón y de enarbolar hipócritamente una serie de valores ridículos.

A este complejo, mordaz y atinado ensayo sociológico el autor dio un título que podía entenderse tanto como el simple nombre del taller mecánico o, en un sentido más amplio, como la mecánica de un país entero. Tal afán condensador provocó tanta aceptación como rechazo pues si bien un amplio sector del público miró la película como fresca y necesaria, otro grupo consideró insultante, hiriente e inadmisibile la presentación de este “retrato” de los mexicanos. Dice el crítico Emilio García Riera:

“Contar una anécdota que implica a una serie de personajes característicos y deducir de eso una forma de ser nacional es completamente criticable. El propósito mismo es falso, la película puede valer la pena por otros motivos, pero el cumplimiento de ese propósito no resulta.”¹⁰⁰

El mismo García Riera anota en su *Historia documental del cine mexicano* dos reacciones ante el filme que seguramente fueron indeseadas por Alcoriza: el regodeo en la vulgaridad de un público que la aceptó con resignación y complacencia, y la crítica feroz de una izquierda que consideró indignante el panorama social planteado. Hubo versos como “Ahí viene la simboliza con Luis Alcoriza” y opiniones contra el filme, como la de Carlos Monsiváis anotada en un pie del fotograma donde aparece la abuelita muerta rodeada de la turba:

¹⁰⁰ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

“*Mecánica nacional*: El pueblo mexicano tiene dos obsesiones: el gusto por la muerte y la que usted tenga a bien adjudicarle.”¹⁰¹

O la de Eduardo de la Vega Alfaro, quien en su ensayo sobre el cine mexicano de los sesenta, setenta y ochenta comenta que *Mecánica nacional* es el inicio del claro declive que “contra todo pronóstico”, se dio en la carrera de Alcoriza.¹⁰²

Pero Alcoriza era un profundo enamorado del país que analizaba y al cual había escogido como su segunda patria. Este filme sólo podía surgir de un amante y a la vez un crítico profundo de México, un cineasta tan extranjero y mexicano como se requería para lograr tal mirada. A pregunta expresa, el cineasta aclaró el blanco de la cinta:

“Me burlo de lo que es símbolo. Yo creo que es muy legítimo querer mucho a la madre de uno. Quise mucho a la mía y esto no tiene nada que ver con la “Madre” con mayúscula. Lo que me aterra –le repito- son los símbolos: el de la Madre, el del Padre, los tabúes, las autoridades, el respeto hacia todo.”¹⁰³

Alcoriza comentó en su momento que incluso se trataba no sólo de criticar a la sociedad mexicana, sino que tal mirada podía aplicarse igualmente a españoles, italianos, franceses y americanos.¹⁰⁴ Sin embargo, la forma específica era sólo mexicana y ello dio lugar al rechazo de una parte de la crítica.

¹⁰¹ Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, p. 198

¹⁰² “Historia del arte mexicano (Arte contemporáneo IV)”. Tomo 16, p. 2385

¹⁰³ Luis Alcoriza en Reyes Nevares, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*, p. 89

¹⁰⁴ Entrevista con Luis Alcoriza. Ca. 1982

Al final, la película gustó a varios sectores de la sociedad mexicana, tanto intelectuales como populares, y permaneció exhibida 39 semanas en el Real Cinema, lo cual significó un impulso económico para los productores, así como la apertura de posibilidades para toda una nueva generación de cineastas que vieron la posibilidad de producir películas rentables y de calidad.

A raíz del no premeditado éxito en taquilla, sobrevinieron varias desafortunadas copias de la “fórmula”, que vieron al “mexicano”, pero ahora exclusivamente al de clase baja, como despreciable. Algunos ejemplos son *Ni modo, así somos* (Arturo Martínez, 1981) o *México, ra, ra, ra* (Gustavo Alatriste, 1975), que lamentablemente ahondaron sólo en la vulgaridad y dejaron de lado la incisiva crítica y la buena manufactura, todo lo cual puso de relieve la calidad y dificultad del modelo que vanamente intentaron repetir.

Así, *Mecánica Nacional*, para muchos la mejor película de Alcoriza, fue primordial dentro de su trayectoria pues significó llevar al extremo sus planteamientos principales tanto temáticos como formales, además de posibilitar otra fructífera relación con un productor, en este caso Ramiro Meléndez, con quien filmaría nuevamente en tres ocasiones más: *El muro del silencio*, *Esperanza* y *Presagio*.

La madre y el muro. Sinopsis de *El muro del silencio*

Regina (Fabiola Falcón) pide al Sr. Olmedo (Claudio Brook), hermano de su recién difunto amante, una herencia justa para el hijo bebé de ambos y logra una pensión modesta y la promesa de que la casa que habitan será para él.

Pasa el tiempo y el niño Daniel (Brontis Jodorowsky), ya de alrededor de siete años, toma lecciones de piano y de otras materias con su madre quien ha instalado en un cuarto de la casona un taller de costura donde trabajan varias mujeres.

Regina pelea con una secretaria vía telefónica pues no le comunica al Sr. Olmedo por lo que decide ir a su oficina y le reclama los papeles de la casa donde viven ella y Daniel pues “pertenece a su hijo”.

Daniel, quien rara vez sale de la casona, se escapa a jugar a la parte en ruinas de ésta, donde ha construido un refugio con piedras encimadas y colocado un columpio en el que se mece.

Don Lorenzo (Milton Rodríguez), el amante adinerado de Regina, le pide matrimonio y le ofrece reconocer a Daniel como su hijo, a quien les compraría cosas maravillosas y, sobre todo, al que sacaría de ese ambiente de mujeres. Ella se enoja y le explica que si lo sacó de la escuela fue porque los niños se burlaban de él y ella, maestra de carrera, lo podía educar mejor.

Regina corre a su hijo de su cuarto mientras el doctor le realiza un electrocardiograma.

Cuando Daniel desea peinarse como niño el cabello largo y suelto que le mantiene su madre, Regina se enfurece y lo golpea,

después, se recuesta durante todo el día y la noche a causa de un tremendo dolor de cabeza. El niño va a su cuarto a contentarle con el cabello suelto pero ella pelea con él y, por la noche, quita el foco de la lámpara para que Daniel sienta terror con la oscuridad.

Regina va a casa de su hermano Carlos (Armando Silvestre) y su cuñada Mercedes se lo niega pero ella se queda para verlo. Carlos le recrimina pues “porque la Maestra se dejó hacer una panza de un hombre casado”, corrieron a sus hijas del colegio. Regina pide a Carlos que ayude a su hijo a obtener los papeles de la casa.

Regina lleva a Daniel al catecismo. La catequista dice al niño que no debe rozar la hostia ni con los dientes a fin de no ir al Purgatorio. El niño vomita el día anterior a su primera comunión. En la recepción, Daniel ve a su tío que vive en la costa con sus dos hijos y Regina lo encarga con ellos. En la casa de tierra caliente, Daniel come con las manos y juega a almohadazos con sus primos. Por la noche, no puede dormir por los maullidos de los gatos y va a la cama de uno de sus primos quien lo corre. Tras soportar la burla de los demás niños por su cabello largo de niña y ser defendido a golpes por sus primos, Daniel aprende a nadar en el río y a andar sin zapatos en las calles del lugar. Su tía ve a Daniel romper la pipa del tío y después negarlo. El tío lo “cuerea” mientras él guarda silencio. Después, va con Daniel a la cantina y le cortan el pelo.

Mientras tanto, Regina asiste a una cita con los Sres. Olmedo, hermanos de su difunto amante, y con el abogado de la compañía de éstos quienes le niegan los papeles de la casa. Frente a los otros dos hombres, Regina calumnia al Sr. Olmedo de haberle pedido “favores” a cambio de otorgarle tales papeles. Regina asiste a la

casa del Lic. Olmedo y hace un escándalo en la calle y logra ser recibida por la esposa de éste. Finalmente, Carlos llama a su hermana Regina para darle las escrituras de la casa y le prohíbe volver a buscarlo. Ella está eufórica y sólo se interesa por las hojas en sus manos.

Regina se enoja por como su hermano ha cuidado a Daniel y se niega cuando éste le pide que le deje al niño para “hacerlo hombre”.

De vuelta en la casona, Daniel dice a Regina que dormirá solo en su cuarto pues ya no tiene miedos. Regina lo chantajea y le hace quedarse con ella.

Regina se rehúsa a casarse con Lorenzo y se despide de él.

La sirvienta que ha trabajado en la casa toda su vida, da a Daniel un pajarito que se encontró en el jardín. Nuevamente de cabello largo, Daniel niega haber tomado un reloj de oro, herencia de su padre; Regina culpa a la sirvienta y la corre. Más tarde, Daniel saca de su caja de música el reloj y lo sumerge en el agua de una flor que Regina tiene en su cuarto.

Regina hace reparar la parte en ruinas de la casona y, cuando el arquitecto a cargo, por haber terminado su trabajo, le hace saber que no irá más, ella lo seduce para lograr que se quede a supervisar el trabajo con los albañiles. Daniel los mira acostados.

Durante la ausencia de Regina, su hijo se moja en la lluvia y, en cama, le pide llevarle al cura para confesarse pues se va a morir. El niño se provoca el vómito.

Daniel espía las piernas de las costureras mientras éstas bordan un manto de virgen. Por la noche, lo observa y se lo pone

para deambular por la casa. Cuando Regina entrega la pieza en el convento, el niño espía por una puerta entreabierta mientras lo colocan en la figura.

Regina sale indignada del consultorio pues el doctor le asegura que ella está sana y no tiene ningún mal del corazón.

Mientras Daniel camina con las rodillas atadas, Regina le grita y ocasiona que éste caiga por las escaleras pero no le pasa nada. Regina se asusta y, sin aliento, pide a Daniel le lleve sus pastillas, el niño la ignora y, al final , se las acerca pero las deja fuera de su alcance. Llorosa, Regina se pregunta, ¿por qué?

Daniel se mece, vestido de blanco, en el renovado columpio.

Análisis

Al tiempo que *Mecánica Nacional* se encuentra aún en la fase de edición, Luis Alcoriza descansa por un momento de la corralidad y filma en Colombia una interesante película que explora la relación enfermiza entre una madre y su hijo varón y donde aborda nuevamente temas como la religión o la inutilidad de la excesiva profilaxis del cuerpo, ambos anteriormente abordados en cintas como *Tlayucan*.

La idea surgió en un bar donde, entre copas, el productor Ramiro Meléndez, Alcoriza y el coguionista Fernando Galiana contaban anécdotas de sus propias madres y, entre risas, acordaron hacer el guión:

“El problema nos inquietaba mucho: como nos educaron, tan protegidos en ciertos aspectos y de una manera tan extraña, debíamos haber sido homosexuales o impotentes, completamente marcados por unas madres de carácter muy fuerte.”¹⁰⁵

El filme traza el retrato de una madre sobre protectora quien en realidad se cuida a sí misma mediante la atención excesiva de su hijo y la obsesión por obtener, y después reparar, la casona de ambiente lúgubre y agobiante en la cual se desarrolla la mayor parte del filme.

Regina sostiene vivir exclusivamente para su hijo y, por ejemplo, dice a la sirvienta que preparará un huevo para Daniel “Déjame a mí, él no se lo come a gusto sino lo hago yo”; o comenta al mismo niño a la mesa “Cómete el quesito, es del caro”, mostrando una aparente devoción por el niño que más bien es un modo de mantenerse ocupada. Esgrimiendo el bienestar de Daniel, lo saca de la escuela, porque “los niños son feroces” y se burlan de su excesiva limpieza y arreglo, para ella normales; es aquí donde Alcoriza plantea nuevamente el tema de lo que hay detrás de la sobrada limpieza exterior pues, al igual que la beata Prisca en *Tlayucan*, lo que oculta el excesivo cuidado de Regina en la imagen pulcra de Daniel (con el excesivo cuidado de su melena afeminada), es su absoluta insatisfacción interior.

¹⁰⁵ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 69

Con el aparente cuidado y la sumisión al hijo, la madre sólo oculta su necesidad de someterlo a su entera voluntad, lo cual deja claro al golpear a Daniel cuando éste intenta peinarse como niño. Además de la violencia física, utiliza también el chantaje y dice al niño “Sabes que estoy muy enferma, que me puedo morir” para después buscar someterlo mediante la orden “Pídeme perdón”, pero al no ver aún satisfecha su necesidad de venganza ante la osadía del niño quien desea ejercer su gusto en su arreglo personal, quita el foco de la lámpara del buró para negarse a asistir al niño preso de terrores nocturnos y miedo a la oscuridad. Incluso, tras el pleito, no duda en declarar que “Preferiría verlo muerto”, antes de que dejara de quererla.

Pero esos terrores nocturnos es Regina misma quien los alimenta pues su interés es que el niño la necesite. Por eso, se niega de manera rotunda a que su hermano siga al cuidado de Daniel, de quien en el poco tiempo que el niño ha vivido con él y su familia ha logrado que sea independiente y, cuando el niño se niega a dormir con ella cuando regresa después de la estancia en tierra caliente, Regina lo disuade con el chantaje “Está bien. Si ya no te hago falta. Si ya no necesitas a tu madre”.

La viciada relación incluye, así, el compartir la cama y, cuando Regina le comenta a Daniel su posible unión con Lorenzo, es el hijo mismo quien recurre al chantaje pues, cuando llega a jugar a la cama de su madre, le suelta la pregunta “¿Don Lorenzo dormirá aquí contigo? ¿Y yo con quien voy a dormir?” lo que desencadena una ridícula excesiva reacción de la madre quien le abraza llorosa mientras dice “Con tu madre hijo, siempre con tu madre”.

Hipocondríaca, utiliza sus jaquecas recurrentes para atraer la atención de los demás; a éstas, se suman además otros síntomas que, para Regina, son prueba evidente de un mal de corazón, por lo que se hace un electrocardiograma y cambia de doctores pues éstos aseguran que no tiene nada, lo que ocasiona su furia pues “no ven lo evidente de su enfermedad cardíaca”.

Con la misma obsesión que muestra con su hijo, se concentra en obtener la casa con el argumento de proteger así el patrimonio de su hijo pero ella misma, con la ridícula frase de “yo sólo tengo una misión, dedicarme enteramente al cuidado de mi hijo”, ha rechazado la bonanza económica que le había ofrecido su adinerado amante. También por conseguir la casa, pierde su aparente refinamiento y deja de reprimir su verdadera agresión que aflora cuando injuria al hermano de su amante muerto, escandaliza en la casa de la esposa de éste y rompe en definitiva con su hermano quien no siente hacia ella sino fastidio y rechazo, lo cual no es mal correspondido por parte de Regina quien sólo lo busca como medio para obtener las escrituras. De igual modo, la casa le sirve también para desfogar otra emoción y en aras de que el arquitecto no abandone el trabajo de remozamiento, llega incluso a seducirle.

Daniel, por su parte, parece en principio una víctima de su obsesiva, manipuladora y enferma madre quien lo atormenta al querer someterlo en todo momento tanto con su aspecto superficial como en el más profundo mental y moral al fomentarle los miedos y las obsesiones, como la de la pulcritud, por ejemplo, lo cual es claro cuando se le ve en un *close up* de sus manos mientras se dedica de manera reiterada a lavárselas.

Daniel, casi preso entre las paredes de la casona, aprovecha la ocasión para sentarse en la silla de la cual su madre apenas se ha levantado y frotarse contra la misma, espiarla desnuda cuando sale apresurada de la ducha pues él se ha lastimado con un clavo el dedo y, mientras ella va por algo para curarle, chupar ávido la sangre de la herida. Igualmente, mira las piernas de las costureras que bordan en círculo el manto de la virgen por el cual guarda además otra fascinación: observa la tela, la usa para deambular en la noche por la casa y espía por la puerta entreabierta el día que lo entregan a las monjas.

Siendo por un lado un modelo de buena educación, como lo dice la cuñada de Regina mientras observa a Daniel en la recepción de su Primera comunión, por otro lado es capaz de conductas que, en apariencia travesuras, distan de serlo por su malintencionalidad. Así, Daniel aprovecha las ausencias de su madre para telefonar a su tío Carlos y después no contestar el teléfono; esconde el reloj que su padre le dejó y no lo confiesa ocasionando que su madre corra a la sirvienta por culparla de robo; en la casa de su otro tío, se culpa de una travesura que no cometió para intentar ser exculpado de romper deliberadamente la pipa de su tío y, cuando le sorprenden en su responsabilidad, es capaz de aguantar los golpes del cinturón sin emitir gemido alguno en una actitud nada infantil.

El personaje del niño pasa de manera progresiva a lo largo del filme, de víctima a victimario pues, si bien en principio sufre las actitudes enfermas y manipuladoras de Regina, al final es él quien se convierte en el manipulador que esgrime su dolor de cabeza como arma, se provoca vómito y se moja en la lluvia para parecer enfermo

y, descubriendo las mentiras de su madre pues él mismo las utiliza, le niega a Regina la ayuda cuando ésta le pide que le alcance las pastillas para evitar un ataque cardiaco:

“Para ella es terrible el que el hijo dude en darle la medicina. Es ya un ser que carece de emociones y que es capaz de dejarla morir. En ese momento se da cuenta que ha creado un monstruo. Ella es la víctima. El niño, por su parte, ya está fuera de la realidad y la razón.”¹⁰⁶

Su actitud enfermiza, entre autista y manipuladora, es subrayada por Alcoriza a través de un elemento físico, el columpio, un juego mecánico infantil que, en el caso de Daniel, no tiene un uso lúdico pues el espectador ve al niño mecerse de manera repetida, casi automática, al tiempo que escucha un *ostinato* como música de fondo.

En la mirada a la relación entre Daniel y Regina, hay dos elementos recurrentes. Por un lado, el de la religión que contribuye a crear la atmósfera de opresión desde los primeros momentos del filme cuando Regina, en actitud casi masoquista, va a la iglesia vestida de luto y con un nopal con espinas en el pecho para pedir a Dios porque su hijo bebé mejore. Mas tarde, la catequista explica a Daniel que no debe siquiera rozar la hostia con los dientes, pues iría al Purgatorio a sufrir los más terribles castigos, lo que ocasiona al niño tanto terror como vómito en el día previo a su primera comunión. El espacio religioso aparece nuevamente cuando Regina va a la capilla de un convento a colocar el manto de la virgen, mismo que

¹⁰⁶ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p.70

han fabricado en su taller de costura y que ha sido el fetiche de Daniel.

El otro tema que aparece de manera repetida es el de la homosexualidad fomentada por Regina en Daniel a quien viste de manera exageradamente prolija y peina con el cabello largo y suelto. Igualmente, le fomenta los terrores y la dependencia absoluta de ella y lo hace tan débil y manipulador como ella misma.

Como ya se ha esbozado, todos estos temas son ubicados por Alcoriza en el ambiente cerrado, lúgubre y opresivo de la casona, que es para Daniel casi una muda cárcel donde el silencio es un peso más en su opresiva carga. No obstante esta sensación de opresión no fue dada en ningún momento por las imágenes oscuras ni cerradas, sino únicamente por la trama del guión pues la película fue filmada en planos grandes y a la luz del día, a fin de no fomentar la creencia de una casa con personalidad. En su momento, Tomás Pérez Turrent le comentó a Alcoriza que para él la película tenía la importante falla de que no se sintiera la presencia de la casa: “Había que plantear una casa común y corriente, sin misterio. Lo que importa es la obsesión de la protagonista de la casa y no que la casa tenga poderes maléficos.”¹⁰⁷

En este marco, la esporádica música del filme no anula sino más bien acompaña el silencio de la casa desde la cual Daniel, mientras atraviesa el patio en ruinas, escucha el ruido en primer plano de un avión, en un contraste entre la libertad y el espacio del aeroplano y la prisión y claustrofobia de Daniel quien al final del filme no tendrá salida alguna, lo cual es subrayado por una cámara que

¹⁰⁷ *Ídem*

hace un *zoom back* del niño balanceándose de manera casi autista en el renovado columpio al tiempo que un contundente *ostinato* sentencia su anulación personal total.

El tercer episodio

Después de *El muro del silencio*, Luis Alcoriza concibe junto con el productor Ramiro Meléndez un filme de episodios cuyo propósito común era explorar irónicamente los efectos contrarios de la práctica equívoca de las virtudes teologales: *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*, tres historias del cineasta de la cuales realizaría la segunda; *Fe* sería realizada por Alberto Bojorquez y *Caridad* por Jorge Fons, éste último filme es considerado uno de los mejores del cine mexicano.

Esperanza. Sinopsis

Un moribundo león de circo es sacrificado ante el pesar del domador (Antonio Raxel), quien sabe que Don Sandro (Raúl Astor), el dueño del circo, no gastará para comprar otro animal. Sandro observa el cartel del próximo espectáculo, un crucificado que emula a Cristo y cuya mano clavada aparece en el anuncio; ordena que le pinten más sangre.

Con el carpintero (Omar Jasso), el fakir Gabino (Milton Rodríguez) y Sandro toman las medidas para la cruz. Karla (Ilya Chagal), la amante de Sandro, pregunta al fakir si no tiene miedo de permanecer crucificado, a lo que éste responde “lo que tengo es mucha esperanza” de comprar una casa a mi madre; la mujer le dice que su verdadera razón es poder deshacerse de su mamá, pensamiento que escandaliza a Gabino. El fakir se niega a acostarse

con la contorsionista del circo a fin de guardar energías para el esfuerzo de su acto.

Don Sandro observa con agrado la cortina de terciopelo roja en las paredes del cuarto donde se llevará a cabo el espectáculo y después comenta con Gabino que los clavos de oro, requeridos por el notario y el médico, son demasiado caros.

Antes de crucificar al fakir, el secretario del Notario le hace firmar un documento donde exime de responsabilidades a terceros. Ante el notario, Don Sandro, Karla y demás gente del circo, el doctor y la enfermera introducen los clavos en el cuerpo de Gabino. El secretario deposita en una caja las llaves de los candados de los clavos y pega los sellos correspondientes para, acto seguido, pedir propina a nombre del notario por su buena disposición. Don Sandro, conciente de la importancia de cuidar todos los elementos del espectáculo, hace que Julita (Lilia Prado) la enfermera que cuidará a Gabino, se arregle y cambie su modesto uniforme por uno de lujo.

Zubieta (Alfredo Varela, Jr.), el conserje del circo, elogia al patrón por lo bien que le quedó el crucificado, quien pasa a formar parte del conjunto de diversión integrado por feria, circo y museo de horrores y de los cuáles será la carta fuerte pues la fila de gente para verlo es interminable. Don Sandro se congratula del excelente negocio.

La madre de Gabino (Anita Blanch) visita al hijo acompañada de otra mujer; ante la mirada de compasión y respeto de Julita y Zubieta, le besa “devotamente” los pies.

Durante los pocos momentos en que se cierra el horario de visita, Gabino platica a Karla su vida. Ha sido de todo, incluyendo

taxista, doble de películas y fakir. Karla manda a descansar y arreglarse a la enfermera y, tras sentarse frente a Gabino con las piernas abiertas, hace el amor con él.

El doctor (Guillermo Orea) que ha vigilado de cerca el estado de salud de Gabino, intenta en su coche acostarse con Julita pero ella le dice que “ahí, no”. Enojado, él le grita que no le volverá a ver.

La madre del fakir vuelve a visitarle, ahora con un traste lleno de romeritos que le pide “no despreciarle”, pero Gabino sólo puede comer líquidos por “necesidades fisiológicas”. La madre, frente a la vecina que le acompaña, se acerca llorosa a los pies del hijo.

Contra la voluntad de Gabino, Julita informa a Don Sandro el mal estado del fakir. El empresario llama al médico a quien le exige presentarse a supervisar el estado de salud del hombre.

La gente del circo corre la voz entre el público sobre la gravedad del crucificado, lo que aumenta la fila de visitantes. La interminable línea de espectadores realiza todo tipo de comentarios como “Viste cómo jala aire” o “Puro cuento”; un grupo de jóvenes inconformes con el espectáculo es sacado del lugar, al igual que una prostituta quien se arrodilla arrepentida ante el fakir. También tres turistas ven al crucificado.

El doctor declara que Gabino está muy mal y le desclava. Se ha oxidado un clavo pues don Sandro, el doctor, el notario y Gabino habían acordado utilizar piezas sólo con un baño grueso de oro.

El fakir es llevado a un hospital “de confianza” del médico y sólo le importa si se juntó dinero para la “casita de su mamá”. La madre asiste al hospital acompañada ahora de varios vecinos; el cuarto se atiborra además con la presencia de varios integrantes del

circo. El médico dictamina “septicemia gangrenosa mortal”. El certificado de defunción consignará un paro cardíaco como la causa de muerte a fin de eximir a todos de responsabilidades.

Karla, quien sonríe a Gabino desde la puerta de su habitación, exige a Sandro comprar la casa a la madre, así como que, a los 20 mil pesos que el empresario dice le corresponden a Gabino, añada 10 mil más que le descontará a ella de vestidos y regalos.

Análisis

Esperanza tocará el tema de la funesta consecuencia del mal entendimiento de la virtud a partir de la experiencia de un fakir quien, entre inocente, ambicioso y corrupto, esgrimirá la “esperanza” de dar a su madre una casa como razón para someterse al “sacrificio” de ser crucificado. Sin embargo, a lo largo del filme otras circunstancias como el masoquismo o la posibilidad de sacudirse a su progenitora, surgirán como claves para descubrir sus verdaderas motivaciones.

La trama surgió de un personaje real:
“Cuando el fakir Harry hacía su acto de la crucifixión, (...) le íbamos a ver, le llevábamos whisky, tequila y chicas. Íbamos a buscarlo todas las noches después del teatro. Harry murió efectivamente de infección porque los clavos no eran de oro.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 74

A partir de tal hecho, Alcoriza incluyó otros elementos como el conjunto de diversión con feria, museo del horror y circo, para contar la historia de un falso Cristo con necesidades humanas y sujeto a todas las contradicciones y circunstancias terrenales como ignorancia, mezquindad, hipocresía y avaricia.

En el filme el fakir es un hombre sencillo, reprimido y un tanto hipócrita pues se niega a acostarse con la contorsionista del circo, ante quien pone el pretexto de que debe guardar energías para el desgaste posterior pero, ya crucificado, no tendrá reparo en hacer el amor con Karla, la seductora amante de Sandro. Aparentará ante todos ser un buen hijo y sólo Karla desentrañará la verdadera razón del hombre para crucificarse: deshacerse del fardo que le representa la madre y vivir finalmente en libertad. Aunque la extensión del tema en el relato es breve, nuevamente se presenta en el cine del autor el ansia de libertad presente en el ser humano, condición que, como ya expuso ampliamente en *Tiburonerros*, considerará inherente al hombre.

La personalidad de Gabino oscila también entre la inocencia y la ignorancia, entre las buenas intenciones y la mezquindad. Por un lado, es capaz de caer en la cárcel por “comunista”, sin saber lo que tal término significa, al intentar ser parte de una organización laboral de taxistas; o de considerar que Sandro, un hombre de negocios sólo interesado en las ganancias, cumplirá su deseo de comprar la casa a la madre. Pero también, en aras de cumplir su “esperanza”, sugerirá la compra de clavos con baño de oro para que el espectáculo no peligre, así como de pedir que, ante la inminencia de la desmejora de su propia salud, se corra la voz sobre su gravedad para atraer más

gente al espectáculo. A diferencia de los demás personajes inmiscuidos en la cadena de corrupción, el falso Cristo pagará con su propia vida su actitud.

En el ambiente de hipocresía y banalidad, Karla, la amante de Sandro, emergerá como la única persona sincera en todo momento y, por ello, gozará de la predilección del cineasta. Su rasgo fundamental será la aceptación de sí misma tal como es y el regir su actitud honestamente a partir de esa realidad. Así, dirá a Gabino “lo que hace la gente por no trabajar, empezando por mí” en alusión al trabajo del hombre y a su carácter de amante del empresario; o, ante la ridiculez de la razón que esgrime el fakir, sentenciará “la autodestrucción y el masoquismo no es nada malo”. Ante un escandalizado Gabino, hará un comentario descarnado en alusión a unos fetos en formol exhibidos en el museo del horror, con lo cual evidenciará el morbo mojigato de los asistentes al lugar. Igualmente, será gracias a Karla, no a Sandro, al médico, a la madre, ni a Julita, que Gabino, aún muerto, cumplirá su ambición de dar a la madre una casa pues ella obligará a Sandro a cumplir la voluntad del hombre. Como el único personaje congruente y honesto, será ella quien aparezca en la toma final donde, tras haber sonreído a Gabino desde la puerta de su atiborrada habitación y exigido al empresario cumplir la promesa al fakir, se incorporará al grupo de médicos que juega billar en un cuarto en la azotea del hospital, para emerger como la figura que, sin hipocresías, continúa adelante sin guardar apariencias ante nadie ni sentir lástima por Gabino, quien sólo vive el destino marcado por él mismo. Esta actitud contrastará con la del resto de las personas en el cuarto quienes están ahí entre el morbo y la

conmiseración, pero no por una conducta leal y honesta para el moribundo.

Por otro lado, el anhelado bienestar de la madre, causa del esfuerzo del fakir, no es entendible al no estar respaldado en la figura de una señora ajena que acude a verle con arrogancia y exige respeto de los demás por ser “la madre del crucificado”, ante quien muestra un total desapego pues en el filme entero nunca hay un rasgo que muestre una relación cercana o amable entre ambos. Más bien lo que se aprecia en ambas visitas es que ella desea mostrarse como una madre sufriente únicamente para apropiarse de algo de la falsa gloria del hijo. Es decir, la madre desea ser vista como una especie de Virgen dolorosa y por eso besa llorosa los pies de Gabino, pero tal actitud no guarda relación con una preocupación real, lo cual demuestra al visitarle y llevar “romeritos” que, chantajista, pedirá “no le desprecie”, cuando el hombre clavado a una cruz las veinticuatro horas del día no puede ir al baño ni, por tanto, comer sólidos.

Hay aquí una interesante relación entre el morbo y la emulación de Cristo. Don Sandro está claro en todo momento de que la representación del fakir es una atracción más del lugar. Es por ello que cuidará en extremo la apariencia del cuarto del crucificado con elementos como la música de fondo de órgano (como la de una iglesia) o la cortina roja de terciopelo que, como comenta Karla, está ahí para poner “chinita” a la gente desde su ingreso al sitio. Igualmente, el crucificado será un hombre parecido a Cristo (joven, rubio y de cabello largo) quien permanecerá clavado en una cruz cubierto sólo por unos calzoncillos para emular concientemente a la

figura religiosa. Pero Sandro sabe que “no quiere tener problemas con la Iglesia”, lo que responde ante la propuesta del pintor de poner en el anuncio al crucificado entero. Así, el acto del fakir se maneja con sumo cuidado para complacer a la turba que, tras asistir a la feria, al circo y al museo del horror, pagará una suma extra para ver al fakir. Pero el público caerá en la trampa del espectáculo y, entre el interés morboso de ver al hombre realmente clavado, experimentará también la sensación de estar ante Cristo, de lo cual da cuenta el silencio de la interminable fila, interrumpido sólo por comentarios en voz baja en torno a los clavos del hombre, así como la joven prostituta que se hincará ante el fakir para pedir perdón por sus pecados. Así, tanto aquellos cuyas frases denotan su impresión tales como las de las turistas que dicen “*Oh, Jesuschrist*” “*This guy is really stood up*”, como quienes pretenden cubrir su morbo de escepticismo al declarar “Puro cuento” serán parte del juego.

El ambiente del filme en general es de mezquindad y corrupción, este último rasgo que Alcoriza muestra nuevamente, como en *Mecánica Nacional*, como presente en todos los niveles pues el mismo Gabino comienza la cadena al ser quien propone que los clavos sólo tengan un baño de oro, en aras de asegurar la realización del espectáculo y lograr los mayores rendimientos económicos posibles, ante los cuáles nada, ni su propia vida, valen más. Por su parte, Sandro, notario, doctor y hospital de “confianza”, los demás participantes de la cadena, no mostrarán pesar alguno por la muerte de un hombre sino sólo pensarán en la manera de zafarse de cualquier responsabilidad.

El cineasta incluyó en el filme otras presencias ocasionales. Por un lado, en este contexto de atracción por el horror hay una escena en donde unos niños ven fascinados cómo una boa devora a un conejo. Al respecto comenta:

“Lo que me interesó fue la crueldad de esas criaturas. Estaban encantados, sin perderse un detalle del sacrificio del conejo. Ni siquiera advirtieron las luces. No tenían ojos más que para la boa y su víctima. El niño es un animal de pelea. Viene al mundo dotado de un gran egoísmo y de una gran ferocidad. Quiere sobrevivir y lucha y no se detiene ante consideraciones sentimentales. Y nosotros ¿qué es lo que hacemos de él? Pues un imbécil”¹⁰⁹

Y, por otro lado, están también los ya clásicos turistas, en este caso personificadas por Jeanne Buñuel y Janet Alcoriza (que ya habían actuado en *Tlayucan*), quienes aparecerán integradas a la fila de espectadores y cuyo interés se centrará en el hecho de que el crucificado está realmente clavado. Ramiro Meléndez comenta cómo surgió la idea:

“Buñuel siempre estaba cuando filmamos en el foro (y) se me ocurre decirle -Oye, maestro, ¿por qué no me sirves de extra en la película?-, -Venga, mañana-; desgraciadamente lo dijimos en voz alta y un periodista publica “Buñuel será extra de Alcoriza” y entonces Buñuel se rajó, dijo -No, no sin prensa, esto es una broma-, pero llevó a su mujer”.¹¹⁰

¹⁰⁹ Reyes Nevares. Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*, p. 88

¹¹⁰ Entrevista con Ramiro Meléndez. Viernes 1º de junio de 2001

La respuesta de la crítica ante el filme fue la peor que hasta entonces habían merecido las películas del autor, una muestra de lo cual es lo publicado en prensa por Emilio García Riera:

“Los peores defectos de Alcoriza se hacen manifiestos en *Esperanza*: su tendencia al esquematismo ideológico, expresada en notaciones satíricas demasiado fáciles (...), su afición al chiste por el chiste, etc. (...) Por el contrario, lo que ha valorizado las mejores películas de Alcoriza, o sea, un claro sentimiento solidario con sus personajes, o al menos, una buena relación con ellos, no aparece ahora por ninguna parte”.¹¹¹

Al filme se le objetó también la pésima elección del actor principal pues, para muchos, Milton Rodrigues no podía encarnar al analfabeto fakir Harry, ni caer en la cárcel por organizar a un grupo de taxistas.

Molestó también la vulgaridad de algunas escenas, característica que, para el cineasta, en tanto conciente y asumida, era un recurso para molestar violentamente y “destruir el buen gusto burgués”. Comenta Alcoriza en particular sobre el momento cuando la enfermera sacude el miembro al fakir después de que éste orina: “La vulgaridad de esta escena molestó muchísimo, sobre todo porque era una película diría “fina”. Es una escena hecha a propósito, utilizada como arma para ofender al espectador.”¹¹²

Por otro lado, con relación al marco formal, el autor reafirma su capacidad para crear los ambientes requeridos que subrayen las

¹¹¹ Emilio García Riera en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1974 citado por Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 76

¹¹² Luis Alcoriza en Pérez Turrent. *Op. Cit.*, p. 75

ideas plasmadas en los diálogos del guión. Así, los créditos iniciales dejan claro que la película tratará sobre un espectáculo pues las letras se despliegan sobre una toma estática del león moribundo cuyos rugidos se escuchan en *off* en una toma ajena a todo sentido religioso la cual, al continuar la escena, subraya el carácter de “diversión” y mezquindad que enmarcarán el filme.

Igualmente, la edición intercala tomas del enclaustrado cuarto donde se encuentra el crucificado, cuyo audio es el del órgano y los comentarios en voz baja de los asistentes de la interminable fila, con tomas abiertas de la feria o del circo con el ruido propio de tales lugares, reafirmando la idea de que el absurdo ambiente pseudo religioso es sólo un engaño y un espectáculo más de circo.

Hay en el filme una toma que propició la crítica y una nueva mención de una liga con Buñuel. La cámara hace un recorrido desde los pies del crucificado hasta su cabeza, sobre lo que puede escucharse el sonido de un avión que sugiere el vuelo del mismo crucificado. Una toma así había sido utilizada por Buñuel en su filme “El discreto encanto de la burguesía” (1972), lo cual, obviamente, conllevó menciones incómodas sobre la copia de Alcoriza a Buñuel.

A pesar de que el filme exigió la aparición de ambientes cerrados, el autor, en su predilección por los sitios abiertos, incluye varios de éstos, como los exteriores de la feria en varios ángulos y encuadres, tales como *full shots* o tomas superiores; el momento cuando la madre desciende del camión para visitar el cuarto del hijo; o una secuencia muy curiosa que desconcierta al espectador pues, de pronto, se aprecia un *set* de una típica calle del “viejo oeste” donde se rueda una película que al parecer nada tiene que ver con

Esperanza. Sin embargo, posteriormente se revela que se trata de la entrada para la plática entre Gabino y Karla donde éste le cuenta sobre los múltiples trabajos que ha desempeñado, entre ellos el de extra de película, como se le ve en la secuencia de balazos donde a pesar de caer desde lo alto de una casa y lastimarse con una piedra, sonrío por haber hecho ya el trabajo; no obstante, la risa se le hieló al escuchar en el altavoz la repetición de la escena.

Igualmente, *Esperanza* se inserta en el estilo coral de Alcoriza pero no se trata de una coralidad al estilo de *Mecánica Nacional*, donde eran reconocidas las distintas caras del numeroso grupo, sino que aquí aparece una turba sin rostro que asiste a los distintos espectáculos del sitio de atracciones.

En suma, *Esperanza*, en su calidad de ensayo sobre una de las virtudes teologales, se inserta también en una trayectoria personal de un Alcoriza quien se ha acercado a la religiosidad en su trabajo cinematográfico de manera recurrente y lo ha hecho desde diversas aristas como en el caso del personaje de la mocha Prisca en *Tlayucan*, la madre de Eufemio que reza el rosario y le aconseja “sacrificarse por su familia” en *Tiburoneros*, la presencia del gran crucifijo que algún invitado coloca ante la misteriosa puerta del filme homónimo, el falso cura de *El oficio más antiguo del mundo*, y el convenenciero pseudorespeto por las figuras y símbolos religiosos de los personajes de *Mecánica Nacional*, por citar algunos ejemplos. Sin embargo, es ahora la primera vez que el autor centra un filme en un tema religioso, lo que hace sin entrar a una iglesia y desde la visión crítica que implica el cuestionamiento a las verdaderas razones de ciertos actos humanos, mismas que están encubiertas de

moral cristiana o religiosa. Por otro lado, *Esperanza* también continúa con las constantes formales del autor como la coralidad o la descripción de un entorno en un filme que, si bien no gustó a la crítica, sí se enmarcó en un entorno crítico y creativo propio.

Un gui3n con Garc3a M3rquez

En 1974 Alcoriza emprende el 3ltimo proyecto conjunto con el colombiano Ramiro Mel3ndez, *Presagio*, gui3n escrito por el cineasta y su amigo Gabriel Garc3a M3rquez, a partir de un cuento no publicado de 3ste 3ltimo.

Presagio. Sinopsis

En un pueblo 3rido y aislado, las enlutadas Rufina (Amparo Rivelles) y Petra (Fabiola Falc3n) arreglan las tumbas de su madre y su hijo, respectivamente, mientras discuten sobre qu3 ausencia duele m3s. Ya en su casa, el esposo de Petra (Enrique Lucero) dice a 3sta que los otros dos hijos peque1os morir3n tambi3n pues mamaron leche enferma. Tras la discusi3n y con cierto placer, latiga a la mula en el corral.

Felipe (Aar3n Hern3n), quien no ha nacido en el pueblo pero vive all3 con su esposa e hijo peque1o, llega a la casa de Mam3 Santos (Anita Blanch) para pedirle que asista el parto de su segundo hijo, a lo cual la vieja accede a pesar de la renuencia de Tom3s (David Reynoso), su yerno, y lleva la botella de vidrio empleada para que soplen en ella todas las mujeres del pueblo y den a luz.

La esposa de Felipe (Raquel Olmedo) sopla en la botella cuando el ni1o ya viene, el ni1o nace grande y sano, ante las mujeres del pueblo asistentes el evento, terminado el cual mam3

Santos, al envolver la botella, la deja caer y la rompe, por lo que vaticina “Algo va a pasar en este pueblo. Algo terrible”. Los presentes se aterran.

Las mujeres asisten a la hasta entonces desierta iglesia a oír misa. El famélico padre Ángel (Pancho Córdova) las corre pues “aquí no se dicen misas para la superstición”.

En la panadería trabajan más pues comienzan las compras de pánico. El carnicero Lucas vende por adelantado las piezas a los hombres y mujeres a quien “sugiere” comprar más pues no se sabe qué pasará. El artesano de sillas Mateo (Erick del Castillo), hermano de Rufina, hace notar “Mira que aprovecharse así de las tonterías de la gente”. Por su parte, el tendero encarece los productos y los esconde para simular escasez.

El tullido Marcos (Gabriel Retes) espía a la novia de Mateo (Rosa Gloria Chagoyán) e hija de la tabernera Elodia (Gloria Marín) mientras se levanta la falda y se airea para calmar el calor seco que hace, así como a las demás muchachas trabajadoras del taller de sillas de Mateo, quienes comentan sobre el calor que está como nunca y la ausencia de pájaros. Marcos llega a su casa y su madre, profesora de la escuela, deja la clase para verlo; frustrado, le comenta: “se ríen, están ahí, sanas, con sus olores y sus tetas y se ríen, se ríen”. Después, mientras se lava, Marcos espía a su madre desnuda.

En la taberna donde celebra el nacimiento de su hijo, Felipe comenta “En este pueblo no hay compañerismo ni solidaridad” y Tomás, agresivo, lo corre, lo cual provoca un pleito de donde sale el nuevo padre a quien gritan que mejor vaya a ayudar a su esposa

pues, a diferencia del parto de su hijo anterior, ahora ninguna mujer la ayuda porque les culpan de haber llevado la desgracia al pueblo.

Mamá Santos permanece enferma en su cama: “mi botella”, “cuando se rompió, sentí que se rompía el pueblo”.

El famélico cura encuentra una mesa colmada de viandas dejadas por las mujeres quienes esperan misa en la iglesia a lo cual accede y, en el sermón, habla sobre el fin del mundo.

Enrique Lucero latiguea a su mula pues ésta no quiere el agua que le ofrece y su mujer, enojada, riñe a uno de sus dos hijos.

Descalabran a Felipe y decide marcharse, lo que impiden iracundos los del pueblo y ante lo cual el padre Ángel no puede hacer nada.

Mamá Santos pasa progresivamente de la enfermedad mortal a una salud radiante y altiva. Tomás va a la casa de Mamá Santos por los quesos que venderá y, por dentro, todos están agusanados; la mujer exclama: “Hace días que los esperaba, pero no aquí, no en mi casa”.

Marcos viola a Rufina mientras duerme borracha. Al enterarse de quién ha sido, Rufina le pide no decirlo a nadie pues la gente se burlaría de ella. Marcos regresa con su madre y le dice que la odia por haberlo hecho así. La maestra llora frente al grupo y los niños la secundan por lo que ella golpea furiosamente a todos. Los padres quieren linchar a la mujer y ella y su hijo abandonan el pueblo junto al padre Ángel quien ha ido a alertarles. Mamá Santos dice altiva con respecto al padre: “Se fue porque él también lo sabía, aunque no lo dijera”.

De noche, mientras los hombres van a la iglesia pues han sonado campanadas, Felipe y su familia escapan. Los hombres, encabezados por Tomás, salen furiosos en su persecución. Los encuentran y enfrentan pero al final los dejan ir.

Tras la delación del amante de su hija Silvia, descubren el escondite de viandas del tendero. Los hombres, furiosos, sacan todo y, tras escuchar al padre “La avaricia no se castiga con el robo”, le prenden fuego a las provisiones. El tendero y su familia abandonan el pueblo. La madre del delator, dueña de la cantina, le dice furiosa: “por defensa se puede matar a un hombre, pero denunciarlo es lo más ruin que puedes hacer”.

Enrique Lucero pelea con su mujer pues ésta no le deja ir a la cantina; furioso, la amenaza con el hacha y al final mata a la mula. La mujer le lleva a los hijos para que consuelen al padre. La familia abandona el pueblo.

Encuentran una rata muerta en la pila de agua bendita, una noche los perros ladran y ladran; Faustina recibe la visita de su madre muerta quien le dice “Vete de este pueblo, hija, antes de que sea tarde”; la hija del panadero, Marcela, desaparece y la niña Claudia asegura que se la llevó un caballo, en realidad se fue con un amante; mueren los animales de Tomás y Ángela, quienes lloran desconsolados e intentan vender la carne putrefacta por las calles, lo que apesta el pueblo entero y ocasiona que los zopilotes sobrevuelen el sitio.

Los habitantes que quedaban abandonan en columna el sitio, llevando sus pocas pertenencias en carretas. Mamá Santos, sentada

tranquila sobre la carreta, dice frente al sitio despoblado: “Miren, ¿lo ven? Les dije que algo iba a pasar en este pueblo”.

Análisis

Presagio es una crítica a la cerrazón humana a partir de la exploración del lado oscuro de la naturaleza del hombre donde la ignorancia predominante posibilita la intolerancia, la avaricia y la violencia. Así, el inocuo hecho de que una botella de vidrio se estrelle en el suelo ocasiona la ruina y éxodo de un pueblo entero pues sus mismos pobladores, tras compras de pánico, peleas y mezquindades, lo destruyen.

Hay en la historia un eje rector, la intolerancia y la agresión al diferente por el único hecho de serlo. Así, Felipe y su familia tienen la desfortuna de que en su casa se rompa la botella de Mamá Santos y por ello sufren el rechazo y las agresiones de los lugareños quienes no los pueden ver bien por haber nacido lejos, aunque lleven años habitando el mismo sitio y conviviendo de manera pacífica.

Para colmo, Felipe no es católico y éste es uno más de los motivos de rechazo, aunque los demás tampoco practiquen de manera comprometida la religión pues sólo asisten a misa al sentir la proximidad de la desgracia y su comportamiento religioso es ambiguo e interesado. Al inicio del filme, Mamá Santos dice “iré porque soy cristiana”, cuando le piden ir a atender el parto del hijo de Felipe, pero en realidad lo único que muestra es una actitud sectaria,

soberbia y alejada, en teoría, de cualquier comportamiento cristiano. Reconocida como la conciencia del pueblo por haber traído a la mayoría con sus manos en su calidad de partera, Mamá Santos es todo lo contrario a la sabiduría pues se acerca más bien a la maldad de quien es capaz de desatar la ruina de un pueblo y estar complacida pues en un principio, cuando su botella se rompe y hace la premonición, cae en cama enferma para concretar su dicho más, posteriormente, cuando el proceso se ha desatado, ella mejora progresivamente en sentido contrario al lugar y termina en la columna del éxodo radiante y altiva con la aseveración en sus labios “les dije que algo iba a pasar”, alejándose de la visión idílica de la vejez sabia que tan recurrentemente ha sido abordada en el cine mexicano con estereotipos de viejitos bondadosos y dulces.

El padre Ángel, por su parte, es un hombre empobrecido y hambriento sin presencia moral alguna, “Robar es malo pero socorrer es bueno”, le dice a Claudia cuando la niña le lleva un pan que no compró, pues él, desprovisto de fuentes de ingresos en su iglesia desierta, no puede ni comprar manteca que el tendero se niega a fiarle. Su suerte material, que no moral, cambia cuando, ante lo desconocido, las mujeres vuelven a misa y entonces, ya con el estómago lleno y para mantenerlo así, alienta los temores sobre el fin del mundo, pero continúa siendo un cero a la izquierda en los actos de los pobladores quienes no hacen caso alguno cuando les pide no robar la mercancía ocultada por el tendero o no perseguir a Felipe cuando éste ha logrado escapar.

Alcoriza plantea también una presencia recurrente en su cine, la de distintos animales tales como los puercos anti-pulcritud

burguesa de *Tlayucan*; los tiburones casi compañeros de trabajo de *Tiburoneros*; o los gatos zánganos o atemorizantes de *El oficio más antiguo del mundo* y *El muro del silencio*, respectivamente. En *Presagio* aparece la mula de Héctor, que más que el animal de carga es el objeto de su amor/odio, por lo que puede cepillarla cariñosamente, sentarse a contemplarla o azotarla cuando ésta se rehúsa a aceptar la comida que con casi amor ha preparado para ella e, incluso, asestarle un hachazo. Igualmente, aparecen los burros, caballos y reses que, junto con los hombres, se irán descomponiendo hasta cuando al final Ángela y Tomás esparcen la carne putrefacta de sus animales por las calles y apestan el pueblo entero. Pero también otros animales acompañarán la ruina del lugar no pudriéndose en él sino formando parte del proceso de descomposición, serán los gusanos que Mateo descubre en los quesos de Tomás, la rata que aparece en la pila de agua bendita o los zopilotes que quedarán al final como los únicos habitantes del abandonado pueblo.

Hay en *Presagio* un personaje infantil, Claudia quien, con su caja de zapatos llena de ratas en la mano, recorre las calles, lleva pan al padre, le informa de la rata en la pila de agua bendita, anuncia a todos de la huida de Felipe, o salva al tecolote crucificado en el campanario. Será así un personaje secundario pero relevante pues emerge como la voz del pueblo que en un principio se limitará a decir las nuevas pero posteriormente será parte del imaginario pues contribuirá a acrecentar los rumores dando testimonio falso de que ella ha visto a la muchacha desaparecida que ha sido raptada de manera fantástica.

El temor es un elemento que juega en la trama, “tienen miedo y no saben de qué, tiene que echarle la culpa a algo, a alguien”, explica Felipe a su esposa cuando ésta le pregunta el porqué de las agresiones. El miedo, y con él el odio, encuentran terreno fértil en los lugareños quienes, a partir de la ignorancia y la estupidez, son capaces de sentir terror ante el porvenir por la sola frase sin fundamentos de Mamá Santos, “Algo va a pasar en este pueblo”, que ellos mismos acrecientan con otras como “Ya sé lo que pasa, que esta mañana el pueblo no huele a pan y cuando no huele a pan es que algo va a pasar” aseveraciones de las que, además, se desprende la necesidad de encontrar culpables y chivos expiatorios quienes, naturalmente, serán los diferentes y por tal se les excluirá y deberán aguantar la descarga de la angustia colectiva en forma de agresión.

La traición es otro elemento nuevamente en escena. Pedro, el frustrado amante de la hija del tendero, Silvia, es capaz de desquitar su coraje y angustia delatando el acaparamiento que el hombre hace, con lo cual desata la furia general y provoca la quema de las mercancías y la ruina de la familia. Ante tales circunstancias Elodia, la madre del delator, le reprende con la frase “por defensa se puede matar a un hombre, pero denunciarlo es lo más ruin que puedes hacer”, afirmando así la visión de Alcoriza sobre el tema.

La solidaridad y la belleza humana de anteriores filmes de Alcoriza, como *Tlayucan*, *Tarahumara* o *Paraíso*, no aparecen en *Presagio*. Por el contrario, el marco es de egoísmo absoluto, nula solidaridad y miseria personal que pueden tener las más extremas consecuencias. Así, cuando ha nacido el hijo de Felipe y éste pagará

la ayuda de partera de la suegra y la esposa de Tomás, el primero pide al segundo le fíe el alquiler de la yunta pues ha tenido doble gasto y lo pagará a la misma familia, a lo que se niega rotundamente Tomás; o cuando han huido del pueblo, la esposa de Felipe les dice a los hombres que les alcanzan: “Nos escapamos por miedo a la gente, al odio, a que nos hagan daño a nosotros, o a los hijos”.

Pero si el aspecto humano muestra esta vez su ruindad, al final hay alguien que se salva gracias a su entrega a la vida y al erotismo. Marcela, la sensual hija del panadero quien, con una camiseta como atuendo, pisa rítmicamente la masa, se seca las perlas de sudor con un trozo y se tiende voluptuosa en ella, tal como se acuesta con un amante fuereño misterioso que la ve únicamente de noche y con quien ella huye, salvándose así de la ruina general. Todo lo contrario sucede con Silvia, la hija del tendero que sólo juega con su pretendiente a quien le deja mirarla desnuda pero sólo a través de la ventana o le deja acercarse a su escote para después hacer que le piquen las abejas del panal donde trabaja para, finalmente, cuando el deseoso hombre no aguanta más y la tiende en el suelo, sufrir una convulsión y caer enferma frustrando la posibilidad de una entrega amorosa y su salvación del sufrimiento general al no ser capaz de entregarse al goce vital de la pasión.

Así, el cineasta toma distancia de su tradición de fe en el hombre pues, de una u otra manera, el planteamiento de cada filme anterior lo consideraba digno de confianza cuando éste se ha liberado de las imposiciones morales y ética burguesas. Pero en *Presagio* todo es regido por las motivaciones latentes más intrínsecas y terribles, es por eso que el sacerdote del pueblo se da

por vencido rápidamente en su intento de parar a los hombres quienes furiosos van en busca de Felipe y su familia y, derrotado, dice a la niña Claudia, “¿Qué se puede hacer con un pueblo lleno de rencor?”, dejando claro que ésta, o cualquier otra actitud humana nefasta, está latente y aflora en momentos particulares como se ha visto en diversos momentos históricos, ejemplo de los cuáles es el franquismo, al que *Presagio* pretendía criticar duramente. Comenta el productor Ramiro Meléndez:

“Esta película iba a ser en España por el momento de Franco y teníamos una crítica subterránea a Franco, lo cual costó que nos prohibiera la película hasta la muerte de él.”¹¹³

Al parecer las locaciones en España no les convencieron y la historia fue filmada en Tepaclante, Zacatecas, pero permanece en ella cierto fondo hispano en presencias como las de los viejos reunidos en la plaza del pueblo quienes, con boina negra, recuerdan a los viejitos de las cintas de Luis G. Berlanga, pero si bien aquéllos eran simpáticos, éstos integran un grupo nefasto pues se burlan de todos, son los menos solidarios y sólo esperan con malicia, y hasta con gusto, la desgracia colectiva de una sociedad que camina justo a ser como ellos.

Pero también de boina aparece Mateo, un personaje quien es tal vez el único que se distancia de la actitud colectiva, en cierta medida acompañado de su novia y de su próxima suegra, la propietaria de la cantina; él no cree en la profecía y es el único en ver claramente y denunciar los excesos y abusos cometidos, por ejemplo, por el carnicero quien vende a fuerza una res con el cuento

¹¹³ Entrevista con Ramiro Meléndez. Viernes 1º de junio de 2001

de que, “con lo que se avecina” después querrán más y ya no habrá. Mateo es también el único en defender a Felipe cuando en la cantina le agreden los hombres encabezados por Tomás.

El tono del filme es siempre austero y logra crear el ambiente de un pueblo seco como el alma y la carne de sus habitantes. Las tomas medidas y antipintoresquistas que describen la iglesia no por su belleza arquitectónica sino sólo mediante el *close up* del letrero de “Silencio” de la entrada y las campanadas como fondo musical, crean el ambiente realista de un sitio concreto. En este marco, la banda sonora da cuenta del ambiente con los cantos aislados de los animales, los sonidos de pisadas, ruedas de carretas, herramientas de trabajo o conversaciones que rompen el silencio y acompañan el ambiente árido de la película. Así, la banda sonora contribuye de manera decisiva en el tono pues mientras la cámara ve a la mula que conduce al espectador al pueblo al inicio del filme, la banda sonora no incluye música grandilocuente sino sólo las pisadas de los cascos del animal; lo mismo que hace al final cuando, en la columna del éxodo, cuando la cámara presenta en *medium shot* o *close ups* a los cuerpos o rostros de hombres y mujeres quienes dolientes, desesperados y esforzados empujan sus carretas o suben las sinuosas pendientes cargando lo más que pudieron salvar de la debacle, el audio se limita a dar cuenta de los ruidos guturales emitidos por ellos.

En las críticas, el balance de la película es desigual. Por un lado gana en 1974 una mención especial en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián pero, por otro, recibe críticas que cuestionaban la no-concreción de la intención inicial:

“*Presagio* (es) una historia asombrosa, contada así (como cuento). Para que te dé una película, tienes que inventar una serie de personajes y precisamente lo que daba valor a la pequeña anécdota de Gabo queda reducido a nada”.¹¹⁴

Con todo, *Presagio* sí logró ser una crítica del franquismo en particular y del peor lado del ser humano, en general, pues es una advertencia sobre lo que conlleva la cerrazón de las sociedades cuyos integrantes pueden ser capaces de ocasionar los más grandes crímenes que en *Presagio* solo se vislumbran (los hombres del pueblo no concretan el linchamiento de Felipe y su familia) pero que en la realidad se concretan incluso en terribles genocidios iniciados a partir de discursos mentirosos o tramposos que alientan el miedo y el egoísmo y desembocan en el sectarismo y la exclusión del otro.

¹¹⁴ Entrevista con Emilio García Riera. 19 de abril de 2001

Dos miradas a la historia de México

Después de la experiencia de *Presagio*, Luis Alcoriza realiza en 1975 la primera de dos revisiones históricas de México, *Las fuerzas vivas*, donde da un vistazo al conflicto revolucionario de 1910. Por su parte, *A paso de cojo* (1978) toca al conflicto cristero.

Ambas producciones intentaron una mirada crítica donde se pusiera de manifiesto las características que para el realizador fueron comunes a ambos procesos: la simulación, la corrupción y, sobre todo, la inutilidad.

Las fuerzas vivas. Sinopsis

En un pueblo de provincia, con el ruido de cuetes y música de banda como fondo, los habitantes se dirigen a la plaza para la develación del busto de un prócer; se trata del padre del presidente municipal Benito (Héctor Lechuga). En el templete se encuentra el sector conservador, integrado por los más ricos del pueblo, el coronel Murguía (Chucho Salinas), el juez (Carlos López Moctezuma) y el señor cura Silverio (Víctor Junco).

En la cantina de Matías el *Caballo* (Manuel Capetillo), el maestro Leandro (Héctor Ortega), el zapatero (Héctor Suárez), el albañil Epitasio (Gerardo del Castillo), el panadero *Bizcocho* (Roberto Flaco Guzmán), el herrero Eufemio (David Reynoso) y otros hombres de la oposición, deciden asistir al acto para que “se sienta” su

presencia y se burlan del discurso del presidente municipal, “¿cuál ferrocarril?, ¿cuál telégrafo?”, preguntan ante la descripción de las obras del homenajeado. El acto se interrumpe por la noticia del estallido de la revolución.

Todos corren a la oficina del casi inservible telégrafo. Ante conservadores y opositores, el hijo de Irineo el telegrafista (Sergio Ramos) hace girar la rueda de la máquina y grita “Viva la revolución”, por lo que su padre le golpea, acto que inicia una trifulca en la cual el mismo progenitor es golpeado por agredir al “niño revolucionario”.

Los conservadores se reúnen y el juez ordena al coronel Munguía, representante del ejército quien sólo cuenta con un sargento y dos soldados: “Usted les da duro y después le damos legalidad al asunto”, refiriéndose a los alzados. Por su lado, los opositores se reúnen en la cantina y, ante la incertidumbre, forman un comité de emergencia.

Llegan noticias sobre la ventaja de los federales y los opositores son encarcelados. El maestro Leandro, quien había logrado escapar, decide “compartir la suerte de sus compañeros” al ver que las esposas de éstos les llevan viandas a prisión.

Los conservadores brindan por el poder judicial. Mientras el juez celebra, su esposa (Charito Granados) se acuesta con el joven hijo de Eufemio.

Los alumnos de la escuela hacen saber a los presos que la puerta de la celda está abierta; éstos salen y encaminan sus pasos al telégrafo cuya puerta abre el niño, enviado por sus padres pues “es de los suyos”. Se enteran de los vientos favorables para la lucha revolucionaria y deciden tomar el poder. Avanzan hacia el palacio

municipal y, ante la puerta cerrada, son animados por sus esposas para ir hacia delante. Tras breve discusión del modo, deciden que Eufemio, el más fuerte, cargue una losa (lapidaria) emulando al Pípila e incendie la puerta.

Al aproximarse, se dan cuenta que no hay nadie en el Palacio Municipal, salvo el anciano cuidador Don Chava (Victorio Blanco), quien tras el grito de su esposa, mamá Chonita: “Éstos algo traen. Échales bala” casi los detiene a tiros. Los opositores descubren que la caja ha sido vaciada. Al salir del lugar, enteran a los campesinos del avance revolucionario y les conminan a gritar vivas a la revolución.

Bajo amenazas, el hijo del presidente municipal, Benito (Gabriel Retes), declara dónde está el dinero retirado de la caja del pueblo; en prisión, su padre lo chicotea por “coyón” y es detenido sólo ante la amenaza de la sirvienta de su casa de contar lo que él le hace por las noches.

En el balcón de la presidencia municipal, Eufemio da un discurso al pueblo y vitorea la causa, se dirige a los hombres y una de las esposas pregunta “¿qué las mujeres no somos pueblo?” Después habla de la lucha “por los estos..., por los estos...” y es auxiliado por el maestro quien termina la frase “por los postulados de la revolución,... por los ideales que no sabemos,... pero que pronto sabremos”.

En la cantina, el pueblo “en lucha” designa tesorero a Epitasio. Pasan a los rubros de gastos y el maestro pide se asigne a él y la escuela una partida pues, dice, el zapatero vende sus zapatos, el albañil vive de su trabajo, pero él vive de la cultura y así no se come.

Al anochecer, los revolucionarios van por los conservadores a sus casas para meterlos presos. Gaytán (Manuel Medel), padre de tres muchachas jóvenes, las mete al pozo pues, dice “primero muertas que deshonradas por los monstruos revolucionarios”. Sus hijas responden que mejor deshonradas que muertas.

El zapatero protagoniza un pleito con el cura quien intenta imponerse; los revolucionarios rapan al sacristán (Federico Curiel) y orinan sobre el busto del “prócer”. El padre exhibe al sacristán como prueba de las obras de los monstruos.

Llega al pueblo el burrero (Noé Murayama) y todos se reúnen a leer los periódicos que envuelven las telas pero, al no encontrar las noticias completas y tener los ejemplares atrasados, no llegan a conclusión alguna. Por su parte, los campesinos trabajan sin saber nada sobre su suerte.

Remedios (Alejandra Meyer), esposa de Irineo, vende comida para aprovechar la situación, por lo que Matías y su esposa Hortensia (Carmen Salinas) se enfadan y hacen de su cantina un “Casino conservador”.

Cuando el telégrafo sirve, se suceden noticias favorables para uno y otro bando. En una huida, el maestro enamora a Rita Gaytán (Rebeca Silva) en aras de que lo esconda y le dé comida.

En el vaivén, el ejército se pasa de lado revolucionario y enjuician a los conservadores. Rómulo aboga por el boticario pero lo reprimen pues no dejarán que líos de cama se inmiscuyan en el asunto. También callan a Eufemio pues le desacredita el hecho de que su hijo le “dé ayudaditas” al Sr. Juez. Acuerdan expropiar las casas de los conservadores pero las mujeres se oponen al no estar

dispuestas a limpiarlas. Acuerdan entonces encerrar a cada uno en su casa y al cura en la iglesia. El sacristán y el telegrafista se unen al bando revolucionario.

Una nueva visita del burrero da lugar al juicio contra los opositores. El ejército cambia de bando pues “tiene que estar con los que ganan”. El telégrafo aclara que los revolucionarios van a la cabeza y montan juicio contra el cura a quien condenan a muerte ante la oposición de todas las mujeres y los conservadores. El fusilamiento se hace con balas de salva, lo que enferma del estómago al cura durante días.

Entre sucesivas ventajas de uno y otro lado, las hijas de Dn. Gaytán quedan embarazadas y ambos bandos acuerdan dejar de lado sus “ideales” y casar a todas en aras de acabar con la “epidemia de panzas”.

El hartazgo con la situación es general. Eufemio y Benito acuerdan aliarse para acabar con la situación, previa comunicación del telegrafista al conservador de que la revolución ha triunfado.

Los campesinos se preguntan sobre el “mentado Emiliano de la tierra y libertad” mientras trabajan.

En una nueva fiesta del pueblo, con ambos bandos en el templete, pero sin el cura, develan el nuevo busto ahora al héroe revolucionario, ante lo que Benito dice a su esposa Jovita (Marcela López Rey) que algunos rasgos aún son de su padre.

Análisis

Las fuerzas vivas sigue la línea de la caricatura política iniciada en *Mecánica Nacional*, ahora en el abordamiento de un hecho concreto: el conflicto revolucionario de 1910. En una conversación con el coguionista Juan de la Cabaña sobre cómo era la gente de la revolución en su infancia, Alcoriza encontró condiciones y anécdotas semejantes a las de la lucha republicana española, a partir de lo cual ideó un filme sobre el microcosmos de un lejano pueblo donde no llegaran las noticias de manera expedita, lo cual propiciara alternadas tomas de poder de conservadores y revolucionarios cuyo rasgo común fuera el oportunismo político.

El tono de farsa y caricatura hizo de la película un divertido ensayo histórico donde todos los personajes son simpáticos, lo cual no les exime de ser reaccionarios o corruptos:

“Yo nunca he podido aclarar los conceptos del Bien y el Mal, pero en cambio sí distingo muy bien entre la inteligencia y la estupidez. Veo que detrás de la maldad, la crueldad, la destrucción, si rascas un poco, siempre hay manifestaciones de estupidez: soberbia, ansia de poder, incompreensión. Detrás de todo gesto generoso, al contrario, hay un atisbo de comprensión, de tolerancia, de inteligencia. Para mí, el Bien y el Mal están cerca de la Inteligencia y la Estupidez”.¹¹⁵

El tema de la revolución había estado presente en el cine mexicano desde sus inicios con las vistas de personajes como Villa, Madero, Zapata u Obregón, muchas de las cuáles se integraron después en el documental *Memorias de un mexicano* (Salvador

¹¹⁵ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 84

Toscano y Carmen Toscano, 1950), hoy considerado monumento histórico de México. Más tarde, el cine de ficción tocaría también el tema con la trilogía de Fernando De Fuentes donde se abordaría el conflicto armado desde una óptica muy crítica en las películas *El prisionero 13* (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), éstas dos últimas de las mejores del cine mexicano. Más tarde, Ismael Rodríguez con su trilogía *Así era Pancho Villa* (1957), *Pancho Villa y la Valentina* (1958) y *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958), daría un rostro de espectáculo al movimiento revolucionario. En este renglón, surgieron también los mitos revolucionarios cinematográficos como el villista, héroe encarnado por estrellas como Pedro Armendáriz o José Elías Moreno, con su contraparte femenina con actrices como María Félix quien en sí misma encarnaría la fuerza revolucionaria desde su fuerte imagen bravía. En este tipo de filmes, el contexto revolucionario podía muy bien haber sido el de la comedia ranchera o el del cine de aventuras pues no abordaban el tema desde una perspectiva crítica o analítica, sino sólo como un contexto que añadía variedad a las historias habituales.

Por su parte, *Las fuerzas vivas* se insertó en una tradición cinematográfica echeverrista de finales de los sesenta y los setenta que revisó en varios momentos el proceso histórico revolucionario desde distintos enfoques y con diversos resultados en filmes como *La soldadera* (José Bolaños, 1966), *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970), *Zapata* (Felipe Cazals, 1970), *El principio* (Gonzalo Martínez, 1972), *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez, 1975),

Cuartelazo (Alberto Isaac, 1976) o *Cananea* (Marcela Fernández Violante, 1977).

Alcoriza utilizó un tono fársico reflejado desde un cartel de la película cuya imagen era una caricatura de Rius que presentaba a un miembro del ejército, uno de la burguesía y un sacerdote, cargando sonrientes un ataúd en cuya parte superior descansaba un sombrero con una bandera nacional, un rifle y unas cananas:

“Diríase que **Las fuerzas vivas** emulan lo que de mejor tienen las historietas gráficas de Rius, y eso habla de una buena intención al más legítimo gusto popular. Por lo demás, si el tono de caricatura hacía inevitables toda suerte de excesos, debe reconocérsele al director una muy meritoria voluntad de evitarlos al máximo.”¹¹⁶

Desde el inicio de la película se exhibe la ridiculez de la clase dominante. En la ceremonia de develación del busto del padre del presidente municipal, a quien pretenden hacer pasar a la historia como el prócer del pueblo, los conservadores no logran la atención del “pueblo que le escucha” pues las burlas de los opositores evidencian la inutilidad de las “obras” del hombre -un ferrocarril que no llega al lugar o un telégrafo inservible- y ahondan la distancia entre el discurso y los campesinos obligados a acudir al acto.

Posteriormente, el cineasta desarrolla su visión de los grupos sociales que tomaron parte en el proceso revolucionario. Los conservadores están integrados por ejército, ricos y clero; el poder judicial, el ejército, estará en principio atado a este grupo pero, ante la incertidumbre sobre el bando vencedor, no dudará en cambiar de

¹¹⁶ Emilio García Riera en **Excélsior**, México, 29 de noviembre de 1975 citado en Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*, p. 86

filiación y asegurar que ellos deben estar con quienes ganan. Los conservadores se pierden en reuniones y discuten la manera de mantener su riqueza y poder mientras sus esposas, preocupadas sólo por conservar sus comodidades, no dudan en engañarles con miembros del bando opositor, al tiempo que alguno de ellos, como Benito, hace lo propio con la sirvienta de su casa. Por su parte, el clero, encarnado por un sacerdote prepotente quien recurre incluso a la fuerza en aras de mantener sus privilegios, será la única fuerza que agrupará tanto a conservadores como a opositores pues si bien los hombres “revolucionarios” le mandan “fusilar” por sus abusos de poder (ante la oposición de sus propias esposas y del sector conservador) se limitarán a darle un escarmiento al utilizar balas de salva que ocasionarán la pasajera enfermedad estomacal del cura pero nunca la cancelación de sus prerrogativas pues, incluso cuando al final será expulsado del templo durante la develación del busto del “héroe revolucionario”, la promesa de los otrora conservadores y ahora revolucionarios de que las cosas cambiarán muy pronto, hará que su poder continúe intacto:

“En realidad fue así; el anticlericalismo duró hasta Cárdenas en 1940, después la Iglesia volvió con todo el poderío que nunca perdió”.¹¹⁷

Por su parte, los opositores, hombres de oficios como el panadero, el cantinero, el albañil o el zapatero, estarán llenos de buenas intenciones más su única preocupación real será estar contra el bando opuesto. Su líder, Eufemio, se maravilla ante el lema “tierra y libertad” y está legítimamente preocupado por los campesinos a

¹¹⁷ Luis Alcoriza en Pérez Turrent, Tomás. *Op. Cit*, p. 85

quienes manda llamar en varias ocasiones para comunicarles sobre los avances revolucionario pero, como todos, se cansará y finalmente, conminado por su mujer, negociará con el conservador Benito a quien dejará el gobierno en un acto que asegurará el estado previo de las cosas. Por su parte, el maestro, quien aleccionará sobre los “ideales revolucionarios” y será la voz de los discursos, estará principalmente regido por el estómago y no dudará en hacer de lado cualquier ideal revolucionario pues “la panza es primero”. Así, se deja encarcelar con sus compañeros al ver que las respectivas esposas les llevan viandas a la cárcel; se desespera ante la repartición del dinero de la caja del pueblo pues no incluye un rubro para él; y se casa con la hija de un conservador porque tal hecho le asegura el diario alimento.

Las esposas de los integrantes de ambos bandos serán quienes, en el espejismo de las alternadas ventajas, conserven los pies en el piso. Las “revolucionarias” serán más valientes que sus cónyuges y les animarán en la inexistente lucha armada cuando se trata de tomar la presidencia municipal; se unirán para defender al señor cura ante la amenaza de “no tendrán cama hecha y menos deshecha”; se negarán a expropiar las casas de los ricos pues ellas serían las encargadas del limpiarlas; y al final, junto con las cónyuges de los conservadores, darán fin al pleito aconsejando a sus maridos negociar en aras de recuperar el orden cotidiano. Así, pactarán ambos bandos y acordarán la fundación del “Partido Revolucionario y..., y...”, en transparente alusión al partido que desde 1920 y hasta 25 años después de que se rodó el filme detentó la silla presidencial mexicana.

En este panorama, los personajes ajenos a la rebatinga de llaves de la presidencia municipal y juicios a uno y otro bando serán aquéllos por quienes se supone tiene lugar la lucha revolucionaria. Los campesinos no abandonarán su trabajo y no verán reflejados en sus condiciones reales nada de cuanto se supone ocurre para cambiarlas. Así, durante un breve descanso, comentarán sobre lo locos que están en el pueblo y, al final, se preguntarán sobre el “mentado Zapata de la tierra y libertad” que puede que algún día llegue. Por su parte, los niños de la escuela no harán sino permanecer solos en la escuela y preguntar en repetidas veces al profesor “revolucionario” si habrá clase ese día:

“(…) en la realidad el pueblo está fuera de todo (…) una vez que luchó lo vuelven a dejar fuera; “Ya derramaste tu sangre, vuelve a lo tuyo, ya las cosas están como queríamos”. Por algo se llama a los campesinos “los arreados”, los líderes los manipulan, los manejan, los llevan a convenciones, manifestaciones, a los desfiles, los utilizan como arma de presión. A cambio de todo esto les prometen cosas que no les dan.”¹¹⁸

Hay un elemento quien detentará un poder relevante, el telegrafista Irineo pues, en su calidad de medio de comunicación del pueblo, jugará según su interés al proclamarse ante todos como “neutral” pero, en realidad, simpatizar con el ala conservadora.

Alcoriza esparce por el filme algunas referencias históricas. En la “toma” de la desierta presidencia municipal, unos miedosos opositores intentarán ridículamente emular al Pípila, previa referencia por parte del maestro, y Eufemio se cubrirá con una losa del finado

¹¹⁸ *Ídem*

Ulpiano, en el avance por la plaza hacia el lugar de donde esperarán un ataque por demás inexistente. La anacrónica hazaña sólo acarreará un tremendo dolor de espalda y el cansancio del “valeroso y patriótico” hombre. Igualmente, el lema zapatista “tierra y libertad” será utilizado para subrayar el vacío que en la lucha ocasionaban sus supuestos ideales pues es principalmente el sector campesino el más ajeno en el conflicto y, tras la revolución, las condiciones reales del “pueblo” no cambian. Al final, la lucha fue inútil pues permanecerá en el poder el otrora conservador quien ahora develará el monumento al héroe revolucionario cuyas nariz y orejas, serán conservadas de la efigie del conservador padre.

El aspecto formal de la cinta será el acostumbrado por el Alcoriza, quien siempre buscó eliminar elementos externos que pudieran idealizar sus historias. Así, la poca música de fondo que se escucha, durante las dos ceremonias de develación del busto al principio y final de la película, incorporarán música festiva que subrayará la farsa del conflicto. Por su parte, las tomas abiertas del campo o de las calles del pueblo serán no imágenes turísticas sino descriptivas del entorno; y los planos de los numerosos grupos serán en su mayoría medios o cerrados al estilo de aquellas que se inmiscuían entre las pláticas o discusiones en *Mecánica Nacional*, en un todo que reveló el control del director en el manejo de las complejidades propias de un filme multitudinario.

Así, en su quinceavo filme, Luis Alcoriza miró la historia de México y abordó un hecho histórico desde la farsa política y la ficción, lo que posibilitó un tono divertido y libre de la dinámica de un proceso que para él asimilaba en varios rasgos al de la lucha

republicana española. Para ello, el cineasta recurrió al entorno del microcosmos en una realización formal con una corralidad simpática pero a la vez corrupta y viciosa, rasgos que, para Alcoriza, son características humanas universales. En su siguiente filme, el cineasta continuaría en la línea de recuperación de un hecho histórico mexicano.

A paso de cojo. Sinopsis

Durante la cristiada y en la iglesia de algún punto recóndito de la provincia mexicana a la cual los federales no han cerrado, un sacerdote cojo pronuncia un sermón contra los enemigos de la fe.

Ya en la cantina y respondiendo al llamado eclesiástico, el manco organiza un grupo de lisiados, rechazados de las filas cristeras por su condición, para tomar las armas en defensa de su iglesia.

Al grito de “Viva Cristo Rey” y bajo el abrigo de San Ignacio (que era cojo), los lisiados se marchan a pelear dejando tras de sí a las mujeres llorosas por su partida. El cura los acompaña a regañadientes pues él preferiría quedarse en su tranquila iglesia pero, ante la amenaza de fusilamiento, debe incorporarse a las filas.

En un riachuelo donde calman su sed, se incorporan a la lucha el “poca luz” Mathías (Noé Murayama) y el tonto (Gabriel Retes) del pueblo, quienes son acogidos por el comandante del Batallón de San Ignacio.

Ya con camino andado y ante la escasez de víveres, el comandante ordena juntar la comida a fin de repartirla equitativamente. Gracias al ciego, detectan una barbacoa escondida por el padrecito quien, bajo amenaza, debe compartirla con el resto de la tropa. También a la fuerza y ante la posibilidad de ser fusilados, son retenidos quienes desean abandonar la inexistente lucha.

Siguen el camino sin encontrar altercado alguno pero si mucha hambre, sed e incomodidades, por lo cual varios se hartan de la situación. Intentan cambiar por vales un cochino que una mujer (Carmen Salinas) mata en su casa pero salen huyendo de insultos y amenazas. La frase “el ayuno purifica el alma”, pronunciada por el comandante, no sirve para mitigar su incomodidad.

Los fieles soldados sorprenden nuevamente al padre comiendo escondido tras unos matorrales y, posteriormente, se pelean con él por el vino mientras oficia una misa.

En el camino se encuentran una huerta con fruta verde, la comen y enferman todos del estómago, menos el tonto y el ciego, quienes sólo comieron las piezas picadas por los pájaros.

El cura no quiere bañarse en una laguna del camino pero lo obligan pues huele muy mal; él nuevamente les tiende una trampa pues se esconde tras unas rocas y finge bañarse. Los hombres quieren que el barbero los arregle pero éste se rehúsa, ante lo cual el Comandante le nombre “Teniente de sanidad” y le obliga a mantener arreglada a la tropa.

Tras varios días de hambre, se encomienda a un escuadrón conseguir alimento a cambio de vales a pagar en la primera oportunidad, pero la comisión roba arma en mano a una familia y, al

regresar, declaran que la gente les ayudó en cuanto supieron que así ayudaban a la causa.

Comienza una escalada de acontecimientos que evidencian claramente las verdaderas intenciones de la lucha, alejadas completamente de la defensa de la Iglesia. Llegan a un pueblo donde se les recibe “en nombre de Dios” y con la pregunta “¿Estuvo dura la batalla?” pero, a espaldas del Comandante, algunos “soldados” amenazan a la gente y consiguen el alimento por el miedo que infunden. Al tratar infructuosamente de robar un caballo bronco, el tonto se acerca y lo controla ofreciéndole comida. Regalan el caballo al Padre pero el animal lo tira, por lo cual deciden matarlo; el tonto interviene: “no, pobrecito, mejor lo vendemos o lo cambiamos”.

Por la noche, en el alojamiento conseguido, se declaran las motivaciones personales para unirse a la lucha: escapar de la monotonía, el miedo a estar solo cuando llegara la tropa, por el diablo de mujer, e incluso, en palabras de “cacho de trozo” por escapar de su terrible historia que nunca había sido mejor.

A espaldas de General y cura, distraídos el primero en disertaciones “filosóficas” y el segundo en mejorar su condición material, el Batallón de San Ignacio continúa con atropellos cada vez mayores: saqueos y robos de casas o pueblos enteros en nombre de “la causa”, violaciones de las cuales la primera provocó que se escandalizaran el general y el cura pero, al saber que la mujer no era virgen, todo quedó en un frustrado juicio a los culpables y la repetición del crimen.

En un camino se encuentran con un grupo de mujeres a quienes miran deseosos e insultan y ante quienes terminan

minimizados pues ellas se burlan y los insultan por su condición de lisiados.

Un pordiosero tuerto quien no logra obtener comida se une al grupo, resulta ser un ex elemento del ejército y, previo arreglo del peluquero y robo de oro, caballo, carro y guardarropa del “patrón” de una casa, asume con nueva apariencia el grado de oficial y el control real del grupo al cual adiestra y organiza para saquear con mayor efectividad. Después de asolar los lugares a donde llegan, se emborrachan hasta perderse.

Una cuadrilla del Batallón de San Ignacio asalta un carro custodiado por el ejército y en el cual viajan dos mujeres, una de ellas novia de un comandante federal. Las mujeres les dan dinero y piden al jorobado permiso para sobar la prominencia en su espalda para atraer la buena suerte.

Llegan a un rico convento donde les proveen de armas, les alimentan y hospedan. El cura oficia misa para las monjas quienes le piden quedarse pues el cura anterior se marchó a la lucha. Contra su voluntad, el padre debe rechazar la oferta pues el general dice a la madre superiora que “es más útil ahora en la causa”. A espaldas del general quien ha dado a la madre superiora su palabra de respetar el pueblo, los lisiados saquean también el lugar. El General reclama al batallón sus actos y les dice “Yo quise hacerlos hombres y lo único que he sacado es lo peor de ustedes”.

En los caminos, rehuyen a los cristeros y se encuentran con desertores del ejército a quienes intentan enfrentar pero terminan recibiendo sus burlas; la carreta de los desertores atropella al oficial

tuerto quien, tras ser atendido por el doctor, le ofrece una suma económica para declararle incapacitado y el batallón continúa sin él.

En una cañada, encuentran a un minimizado e indefenso grupo de federales a quienes pulverizan desde lo alto con bombas. El general y su compinche deciden entonces abandonar el grupo formado por “pinches ratas tullidas y cobardes” aún bajo amenaza de muerte de la cual es cómplice el cura, pero a la que no se atreve ninguno de los lisiados. Los hombres se marchan tras la confesión del General de haberlos engañado pues jamás estuvo en la Marina ni participó en ningún combate sino que sólo quería ser alguien, “pero ahora soy menos que nadie”.

El padre huye por la noche del grupo de violadores, rateros y borrachos y es seguido por el ciego y el tonto. Se dirigen al rico convento que habían visitado donde vivirán el cura oficiando las misas, comiendo y vistiendo como rey, el tonto de monaguillo y el ciego de venerador incondicional del sacerdote.

Ante la amenaza de que los encuentren las tropas que ya les buscan, deciden disolverse pues “ya probaron que son tan hombres como los demás” pero, antes, asaltan a una compañía teatral española a quienes roban sus ropas.

Análisis

Durante el sexenio de José López Portillo, el cine nacional entró en un periodo difícil con Margarita López Portillo al frente de una mala

gestión cuyo hecho más memorable fue la desaparición de gran parte de la memoria fílmica en el incendio de la Cineteca nacional. Desde inicios del sexenio, Alcoriza sufrió este ambiente poco propicio para el cine al ver cancelado su muy avanzado proyecto *Misión americana*, sobre agentes de la CIA en América Latina, al igual que fueron cancelados el de Felipe Cazals (*Chico grande*), sobre el caso Pershing-Villa y la opera prima de Rafael Castanedo (*Antonieta Rivas Mercado*).

Posteriormente, Luis Alcoriza lograría terminar la exploración sobre otro momento histórico de la primera mitad del siglo XX, el movimiento cristero que surge como reacción al anticlericalismo del presidente Plutarco Elías Calles. Para ello, el cineasta adaptó al medio mexicano la novela del español Eduardo Valdivia situada en la Guerra Civil sobre un ejército de inválidos que intenta luchar contra los republicanos y termina como una cuadrilla de malhechores.

En esta ocasión, el cineasta no hizo referencias directas a personaje o factor histórico alguno y utilizó nuevamente al microcosmos para explorar las verdaderas causas de un grupo de “tullidos” relegados de la sociedad para unirse a la lucha cristera. En el cine mexicano ya se había abordado el tema en la cinta *La guerra santa* (1977), de Carlos Enrique Tabeada, quien había denunciado y analizado el proceso de la guerra cristera a partir de la visión de los campesinos católicos combatientes, los verdaderos perdedores pues, fanatizados por el discurso eclesiástico, fueron masacrados en aras de un ideal en realidad ajeno a su paupérrima existencia.

Luis Alcoriza, por su parte, prefirió abordar el conflicto desde el relato de un grupo de relegados quienes no han sido requeridos por

federales ni cristeros (lo cual se suma a toda su historia de segregación), al grito de “A paso de cojo” y bajo el nombre de Batallón de San Ignacio (por ser éste cojo), deciden integrarse a las tropas religiosas para, sostienen, “defender su fe”, lo cual a lo largo del filme se revela como absolutamente falso.

Desde la salida del pueblo, la columna se niega a cantar ““Oh, María, madre mía”, como propone el padre, a quien tampoco les hubiera molestado asesinar momentos antes pues pretendía quedarse en su iglesia y no acompañarlos “en la lucha”.

Posteriormente, la frustración, el odio y el ansia de poder y revancha se erigen como las motivaciones verdaderas de los miembros del batallón. Así, en el filme se observa cómo, por su condición, son objeto de humillaciones que cuestionarán tanto su calidad de personas como su hombría. El encuentro con la mujer que destaza al puerco es un ejemplo de ello, pues los enfrenta cuchillo en mano con frases como “Tienen hambre de carne, no de puerco”, “Capados, Cura maricón con faldas”. Igualmente, al encontrarse con un carro lleno de mujeres, éstas les insultan y es precisamente su hombría la que ponen en entredicho. O, cuando algunos integrantes del batallón salen por provisiones y encuentran un carro custodiado por federales donde viajan dos señoras ricas, jóvenes y bellas, ellas los tratan con una mezcla de desdén y aparente respeto, les dan una ofensiva limosna y, como colofón, humillan al jorobado quien, sumiso y ante petición expresa, dejará sobarse la espalda para la “buena suerte” de las “damas”.

Como contraparte, el batallón pasará de enarbolar una supuesta causa, a dejar claro ante ellos mismos y sus compañeros

que sus motivos para unirse a la lucha fueron realmente el ansia de destacar, abandonar la marginalidad, detentar poder y, en suma, pasar de ser el humillado a encarnar el papel del humillador. En nombre de la religión, violarán, saquearán, se emborracharán y pasarán sobre cualquiera en su ansia de venganza. Cometerán por igual atropellos a los enemigos y a los amigos de la causa. Serán ventajosos, desleales y no les importará apabullar de manera cobarde a un minado batallón de federales indefensos a quienes echarán ventajosa y cruelmente dinamita para demostrar, ebrios de felicidad, que son “tan hombres como los demás”, en la única batalla que lograron ganar pues no pudieron ni con un grupo de cristeros desertores el cual, casi sin pelear, les pasó por encima a punta de balazos y burlas. Pero también sus conflictos fueron entre ellos mismos pues, si no estaban juntos para abusar o robar, se ofendían unos a otros para no permitir que alguno sacara más ventaja. Hipócritas en un primer momento, necesitaron de un detonador que les hiciera desenmascararse, papel que cumple un desertor tuerto del ejército en busca él mismo de mejorar su condición de mendigo y como “en tierra de ciegos el tuerto es rey”, se convirtió en su verdadero jefe y les enseñó fácilmente como abusar y robar al tiempo que mantuvo calmados al comandante y al cura a quienes adulaba constantemente y propinaba regalos. Cuando este hombre ha conseguido ya enriquecerse, gracias al servicio que le ha prestado el grupo de “tullidos”, les abandonó con el primer pretexto y se convirtió en otro hombre más quien se ha aprovechado de ellos y después los ha desechado.

El comandante del batallón, por su parte, si bien no cae en los excesos de los demás, sí se revela como un hombre con ansias de superar su condición personal a través de la gloria del triunfo en la lucha y él mismo confesará con resentimiento: “Yo quise pelear. Pero no me dejaron”. Se perderá en disertaciones “filosóficas” y “religiosas” sobre el reino de los cielos y el alma “cruel y sanguinaria” que “todos llevamos dentro” mientras su batallón comete toda suerte de atropellos con los “enemigos de la causa”. Ciego, no puede sino felicitar al grupo de intendencia que llegó con provisiones robadas a punta de armas y creerse el cuento de que firmaron pacíficamente los vales a la gente y “hasta les dieron pilón”. Al final, al darse cuenta de hasta donde han llegado la corrupción y los actos del batallón, renuncia con pesar pues él quería triunfar y ganar el honor y lo único que hizo fue dar a cada uno la oportunidad de sacar lo peor de sí mismo. Absurdo, declara ridículamente “la guerra es una monstruosidad” olvidando que fue el mismo quien animó al grupo y lo envalentonó para integrarse a la lucha.

En cuanto al cura, quien desde el púlpito había promovido la lucha, será en los hechos una figura que contrasta con el sacerdote valentón y de armas tomar de *Las fuerzas vivas*, se arredra ante la posibilidad real de integrarse al movimiento armado e intenta quedarse en su casa, lo que, ante amenazas de fusilamiento, no logra. Si bien en fortaleza física no emulará al sacerdote del filme anterior de Alcoriza, en motivaciones reales es idéntico pues durante todo el camino se revela como una figura mezquina e hipócrita interesada sólo en su propio bienestar y comodidad. Así, ignora los comportamientos “piadosos” e intenta no compartir su comida con los

demás, planea derrocar al comandante quien tan dura les hace la lucha, no defiende a la mujer violada por “pecadora” y adúltera, no condena en momento alguno la corrupción ni los atropellos del batallón ni siquiera cuando éste mata cobardemente a sobrevivientes del batallón de federales, cuando ante pregunta expresa del general sobre la validez de atacar a un enemigo en tales condiciones de indefensión, no hará sino rehuir la respuesta con citas vagas de la Biblia ante el temor de comprometer su posición ante los hombres de su propio batallón (en desacuerdo con el general) y remata con un “¿Duda usted de la santidad de Dios?”, en un esfuerzo por dejar su posición personal en una posición fuera de cualquier riesgo. Al final, huye por la noche y, sin importarle nada más, regresa al convento donde le ofrecieron comida y comodidades y mejorar así sus condiciones materiales.

El tonto y el ciego son también figuras importantes quienes resultan más inteligentes y con mucho mayor visión que los demás. Sirven más a la causa porque no se pierden en los continuos pleitos del resto ya que tienen bien claro su objetivo: superar su condición. A diferencia de los humillados hombres que huyen de los insultos y el cuchillo de la mujer que sacrifica un puerco, el tonto se escabulle entre el pleito y saca comida de la casa. Serán también el tonto y el ciego quienes encuentren árboles frutales cuando el batallón fallece de inanición y serán los únicos sanos del estómago porque supieron comer sólo la fruta picada por los pájaros. Al final, junto con el padre, serán quienes terminen mejor pues le acompañarán al rico y cómodo convento, a cambio de alabarlo y servirle.

Al final del filme, una compañía teatral española se convierte en la última víctima del Batallón de San Ignacio cuyos integrantes ya han conseguido sus propósitos y sólo necesitan lucir mejor, posibilidad que les dan las maletas llenas de vestuario de los cómicos. La aparición de los actores resulta curiosa si se enmarca en la biografía de Luis Alcoriza cuyos padres fueron dueños de una compañía teatral itinerante por la misma época en que *A paso de cojo* tiene lugar.

Por lo que toca al aspecto formal, *A paso de cojo* se perfila, desde el inicio, como una continuación, o tal vez repetición, de lo experimentado en cintas previas. Como en *Tlayucan*, la cinta incluye una toma de la iglesia que llama a misa al tiempo que unos puercos caminan por el atrio, así como un paneo desde el campanario al grupo de alzados que se encuentra a punto de salir del lugar. También como en *Tlayucan*, Noé Murayama interpretará ya no al ciego Mathías, pero sí al “pocaluz” quien, a diferencia de los demás, podrá ver en la oscuridad a través de sus otros sentidos.

Igualmente, en la cantina se verán la clásica toma superior de la fiesta en el departamento de *Los jóvenes* o la pista de baile de *Paraíso*, donde se aprecia el lugar abarrotado.

Por lo demás, el cineasta utiliza en varios momentos una grúa para mostrar la columna del batallón o los sitios por donde transita y hace un manejo interesante de las tomas en las ruinas donde violan a la mujer adúltera, previas al incidente, pues mientras se escucha el discurso del comandante en *off*, la cámara deja ver desde lo alto de las ruinas como si el espectador fuera un espía desde las alturas, el

encuentro de la pareja que, posteriormente, se verá en tomas más cercanas.

En el documental *Luis Alcoriza. El cine de la libertad*, se apunta el hecho de que la misa que el padre hace para el batallón se retrata en una toma abierta que deja ver al fondo el cerro del Tepozteco, sitio elegido años atrás por Luis Buñuel para realizar la última toma de *Nazarín* (1958), cinta donde el aragonés diserta sobre los preceptos cristianos y cuestiona su utilidad en la vida práctica.

A pesar de lo interesante del planteamiento de un batallón de tullidos abordado como un microcosmos a través del cual el cineasta explora las razones de las rebeliones y en lo que degeneran, *A paso de cojo* naufraga en el esquematismo y la artificialidad de las grandes ideas que no lograron integrarse de manera natural, sino en un discurso con asociaciones automáticas tales como sacerdote=mezquino, tullido=resentido o rica=humilladora. En cuanto al aspecto formal, la película luce más como una serie de repeticiones de sí mismo que como la continuación de una tradición visual. Así, lo que pudo ser una crítica tremenda a la naturaleza humana, a la corrupción que pervierte a los movimientos sociales o a las instituciones como el ejército o la iglesia, devino en la enumeración esquemática de tropelías de un grupo de resentidos dispuestos a unirse a cualquier causa ya que su cotidianidad mejoraría con cualquier cambio.

Semana santa en Acapulco. Sinopsis

La línea de autos en la caseta de salida a Acapulco es interminable, en ella espera la combi de la tintorería “El desmanchón” que se descompone más adelante en la carretera. Silverio el *Chato* (David Reynoso), su esposa Chabela (Lucha Villa), su hijo Jorgito, su cuñada Yolanda (Tere Velázquez) y su amigo Benito (Luis Manuel Pelayo), tripulantes del vehículo, esperan infructuosamente a que alguien arregle el auto. Ya de noche, la salvadora es una monja quien logra finalmente arreglar el auto.

Al llegar al puerto los viajantes se enteran de la cancelación de su reservación del hotel pues no arribaron a tiempo. Consiguen, no obstante, les presten una habitación por unas horas. Ya de mañana, se encaminan a la repleta playa donde les cobran carísimas las sillas. El *Chato* se enoja con Chabela por traer ésta un traje de baño abierto. Benito se derrite por su novia Yolanda, la *Güera*, a quien a pesar del elevado costo le compra una langosta por ser ésta afrodisíaca. Ya en el hotel, un hombre armado, padre de familia, saca a Benito y Yolis de la habitación.

Sin cuartos para dormir, el grupo se tiende en la playa donde encuentran varias parejitas. Un policía les informa que está prohibido quedarse en el lugar y deben darle una mordida en dólares para permanecer ahí. Al siguiente día, deben hacer una interminable cola para darse un baño y peregrinar a fin de conseguir un lugar para comer.

En la playa, Jorgito juega fútbol con otros niños y le pega a una señora, corre y se fija en cómo un niño consigue dinero al cantar de

cabeza para los turistas. Mientras tanto, Chabela y Yolanda admiran a los hombres, al tiempo que Silverio y Benito piropean a las mujeres.

En un restaurante, el grupo comparte mesa con otros turistas mexicanos con quienes platican sobre los españoles, franceses y gringos que han incursionado en territorio mexicano; sobre la revolución, la corrupción o la gran calidad de los mexicanos en el canto. Una pareja de comensales les recomienda pernoctar en el billar donde ellos se alojan, sitio donde consiguen una mesa grande que podrán ocupar ya entrada la noche.

Encargan al niño con los turistas amigos del billar y las dos parejas salen a divertirse, lo cual no logran pues los lugares a donde intentan ingresar o están carísimos o son sólo para turistas; terminan en la Quebrada viendo el clavado.

Silverio consigue un cuarto de hotel con una sola cama y sin ventilador; se lo muestra a Chabela. Al entrar ven a la camarera que, en minifalda, atrae a Silverio quien la sigue por el pasillo. Chabela los sorprende y se pelean pero terminan haciendo el amor en la cama. Por su parte, Benito se ha encontrado con un conocido, Pantoja (Freddie Fernández, "El Pichie"), quien ha sido enviado de su trabajo a hacer encuestas entre turistas y tiene un cuarto que le presta para que él esté con Yolanda. La *Güera*, por unos camarones en mal estado, ha enfermado del estómago gravemente y el frustrado Benito, tras pagar una cuantiosa suma en dólares al doctor del hotel, busca a Silverio para trasladarla al hospital de donde la sacan ya de noche por no haber camas disponibles.

Mientras tanto, Chabela y Silverio, quienes creían a Jorgito con Yolanda y Benito, se dan cuenta de que éste se ha perdido y la madre emprende la búsqueda del niño quien, a fin de ganar dinero para comer, ha cantado ya a los turistas. La mujer no logra dar con su hijo pero encuentra, ya de noche, a un grupo de jipis gringos que no le entienden pero le dan “*coke with rum*” y marihuana. El olor atrae a los policías; atrapan a Chabela y la conducen a la delegación donde se encuentra con Silverio, quien ha ido a parar al mismo sitio por golpear el coche de un joven rico. Silverio cuenta su desgracia al encargado de la delegación y éste los deja libres. Los esposos llegan a comer al mismo sitio donde su hijo cena como rey. Se reúnen los cinco.

Silverio y Benito dejan a Chabela, Yolanda y Jorgito en el cuarto de hotel y ellos salen a dormir a la combi. Benito ofrece al quebrado Silverio dispararle unos tragos. En un cabaret, se encuentran con dos prostitutas que les llevan a sus casas y a quienes deben dar el dinero restante por haberlas sacado de su lugar de trabajo.

Salen al día siguiente del puerto y Jorgito les presta dinero para pagar el estacionamiento del vehículo. De vuelta por la noche en la tintorería, se dan cuenta que les han robado. Jorgito oye ruidos en la azotea y, pistola en mano, Silverio sube a atrapar al ladrón pero no encuentra a nadie. Furioso, lanza disparos al aire, atrae a varias patrullas y le ordenan rendirse y bajar. Exhausto y frustrado, Silverio dice mirando al cielo “Señor, tú has sufrido mucho, pero ya no me cargues la mano. Porque te voy a ganar”.

Análisis

Después de abordar dos momentos históricos, Alcoriza regresa a la locación de *Paraíso*, el puerto de Acapulco, para explorar en el modo de vacacionar de los mexicanos en un tono de comedia a través del cual aborda nuevamente las condiciones sociales y la idiosincrasia nacionales.

La cinta contiene momentos muy divertidos que son, al mismo tiempo, críticos de situaciones cotidianas repetitivas en los periodos vacacionales, en particular, y en la vida entera, en general. Así, los viajeros ven sus expectativas de diversión convertirse paulatinamente en tragedia por las condiciones sociales, económicas y culturales.

Desde el inicio comienzan las vicisitudes con la larga espera de los protagonistas y de los tripulantes de la interminable fila de autos que esperan salir en la caseta para la autopista de Acapulco; para ninguno de ellos la semana santa significa un momento de recogimiento ni de experiencia religiosa alguna pues, siendo un periodo de asueto, la intención única es salir a la playa a divertirse. El esparcimiento se torna imposible por la excesiva demanda de servicios turísticos que deriva en abusos de los prestadores de servicios turísticos. A ello se suma la adoración por el dólar que, previa devaluación del peso, se cotiza aún más, lo cual conlleva una adoración por los extranjeros para quienes, como portadores de dólares, las puertas de sitios cómodos y lujosos se abren automáticamente.

La familia vacacionista ve coartadas sus expectativas desde el inicio pues, con la intención de salir temprano, no puede hacerlo a causa de la irresponsabilidad del mecánico quien entrega tarde el coche de la revisión y, para colmo, el vehículo que suponían en buenas condiciones, se detiene porque la revisión no fue hecha a conciencia. Es en esta situación de la combi descompuesta y la nula solidaridad de los vehículos a los cuales piden auxilio en la carretera, cuando el personaje principal de la cinta, Silverio, exclamará “En esta tierra siempre hemos sido muy amigables, ¿qué nos está pasando?” y rematará con la misma expresión que en *Mecánica Nacional* Eufemio, el personaje principal, emitirá: “pobre país”; tanto en el caso de Silverio como el de Eufemio, la frase moverá a risa pues, si bien no hemos conocido a fondo a los personajes por el temprano momento de la cinta, casi al inicio, ya hemos visto algunas de sus actitudes. En cuanto a Silverio, el espectador ya ha sido testigo de sus continuas quejas sobre las colas en la caseta y su teoría sobre el origen de las mismas que él ubica en la necesidad de los automovilistas de sentirse importantes porque, aunque no utilicen el comprobante, se esperan para contar con él; por supuesto, tras la crítica, Silverio mismo solicitó el papel. Igualmente, el espectador ya ha visto enojada a su esposa por cómo la trata y le “pone los cuernos”. No obstante su comportamiento, no tiene empacho en emitir la consabida frase de “Pobre país”, lo cual moverá a risa pues reconocerá en la actitud del personaje una amplia contribución a la “pobreza” aludida.

Posteriormente, las contrariedades se sucederán en cascada pues la reservación en el hotel no será respetada y, por el exceso de

demanda, no lograrán obtener nunca un hospedaje en el atiborrado lugar. Además, cuando salen a la playa, intentan comer, bañarse o divertirse, podrán hacerlo sólo tras enfrentar largas búsquedas y esperas porque los sitios paradisíacos están a reventar. Como colofón, los malos y esperados servicios deben pagarse con cantidades tasadas en dólares, o su equivalente en pesos. Así, desde la cuenta de la comida en la playa hasta la mordida al policía que se hace de la vista gorda y les permite pernoctar en la playa, deberán ser en dólares, no en “petropesos”, como pide Silverio.

En este contexto económico, los mexicanos serán consumidores de segunda, pues los importantes serán los turistas extranjeros, constante presencia en las cintas del realizador, quienes sí podrán acceder a los más exclusivos hoteles, restaurantes y sitios de diversión nocturna. Así, Silverio, Chabela, Benito, Yolanda y Jorgito verán pisoteados sus derechos una y otra vez en diversos sitios donde, bajo pretexto de no traer reservación, les cierran las puertas que, sin embargo, sí se abren de par en par para los gringos con dólares quienes responderán al encuestador Lalo Pantoja que Acapulco *“It’s beautiful”* o *“It’s such a paradise”*. Todo lo anterior contrario al sentimiento de los mexicanos adinerados para quienes “Hay mucha chusma”, o los de clase media o baja que, enojados y decepcionados, opinarán “Me gustaba más antes, cuando era más México” o “Quieren puros dólares”.

Otro tema presente en la cinta es la corrupción porque en el puerto todo será arreglado con “mordidas”, desde las estancias “de una tarde” negociadas en el hotel, hasta la “vista gorda” de los policías para dejar a algunos turistas pernoctar en la playa. El mismo

Silverio, durante la comida con turistas mexicanos en un restaurante, declarará que “todos somos buenos *pa’l trastopije*”, como colofón en el discurso sobre la revisión histórica nacional, donde el cineasta deja ver, nuevamente, su visión de la misma; Silverio dice “ya desde los aztecas, lo bueno era pa’ unos cuantos” pues Cortés, mientras se apoderaba del oro, “nos echaba a pelear”; después, vinieron los gringos y los franceses, “pero los corrimos”; más tarde vino la Revolución, pero ahora, “todos somos buenos pa’l trastopije” y como no hay para tortillas, entonces tenemos esperanzas “musicales” en este país donde “todos los mexicanos cantamos”. A pesar del panorama, remata con una aseveración rotunda: “Canijo país tan lindo”. Además de este resumen histórico, Alcoriza desliza a través del filme notas históricas que hablan del modo de ser de los mexicanos tales como que en Acapulco, por la corrupción y los abusos, el enojado Silverio exclamará que ahí “Chucho el roto sería fraile”; o, ante la discriminación en su propio país, el mismo Silverio gritará “viva Pancho Villa en Columbus” a las puertas del restaurante a donde les han negado la entrada. En otro momento, aparece también el influyentismo cuando Silverio choca su camioneta con el auto del hijo de algún personaje influyente del puerto y, sin previa averiguación y aunque el coche no ha sufrido casi daño alguno, un policía se encarga de llevarlo a la delegación para que ahí pague los mil pesos que el joven, no presente pues debe ir divertirse con sus amigos, exige.

En cintas como *Tiburoneros*, *Mecánica Nacional* o *Esperanza*, Alcoriza había abordado el machismo que ahora toca nuevamente. Silverio no pondrá reparo en intentar “ponerle los cuernos” a su

esposa en la playa, en el cabaret, en el hotel o donde se dé la situación; al tiempo que ella tolerará la situación, en apariencia molesta, pero en realidad jugando con tranquilidad su papel de mujer “casada y decente” quien aconsejará a su hermana Yolanda ser más disimulada cuando admire a los hombres en la playa pues pueden, igual que ellos, ver, pero hay que esconder el hecho. Así, como contraparte del machismo, está la manera como Chabela vive su condición de mujer quien, conociendo las infidelidades de su esposo, las tolera, por una parte, y por otra ella misma disimula su propio interés en otros hombres a quienes puede ver discretamente en aras de su propio bienestar y estabilidad.

A lo largo de la película, la esperada diversión nunca llega en ese viaje del cual Silverio dirá la verdadera razón a Benito pues “en lugar de meditar venimos a la playa pero lo hacemos porque es la mejor manera de sentir el vía crucis”. Así, en la última escena (en la azotea de su casa donde intenta perseguir a los rateros de su tintorería), Silverio mismo dirá con los ojos al cielo “Señor, tú has sufrido mucho, pero ya no me cargues la mano porque te voy a ganar”.

En cuanto a los actores, Alcoriza había ya trabajado con los cuatro principales en previas ocasiones. A Lucha Villa, quien actuó en *Mecánica nacional*, la hace nuevamente cantar borracha en la playa en uno de los momentos más cómicos de la cinta en la cual, tal vez por lo reconocible de sus situaciones, el cineasta logra nuevamente tocar al público. Incluso hoy día, como otras obras del cineasta, *Vía crucis nacional* se programa anualmente en televisión en fechas próximas a la semana santa. En este punto el cineasta

haría un alto en su vida que cambiaría a partir de la posibilidad del retorno a su país natal.

El regreso a España

Cuando en 1975 murió Francisco Franco, habían pasado casi cuatro décadas desde que Luis Alcoriza había salido de su natal España. A la muerte del dictador, la vida en el país ibérico cambió radicalmente y el ámbito cinematográfico no fue la excepción. Tras la crisis fílmica de la última década de la dictadura, en 1977 se suprimió la censura y surgió la libertad de importación, al tiempo que se dio el retorno de realizadores cuya obra se había desarrollado en gran parte en el extranjero:

“Alcoriza se encontró con muchas fiestas, estaba feliz. Yo lo vi en San Sebastián y me dijo -Venme a ver a Madrid porque voy a estar viviendo en la Torre de Madrid, en la Plaza de España-, donde iba Buñuel, iban los grandes, y me dijo -Voy a hacer dos películas-. Había firmado contrato y estaba feliz.”¹¹⁹

De este modo, a pesar de que el cineasta había intentado realizar *Presagio* en España por la crítica subterránea a Franco, no fue sino hasta 1981 que logró su primer filme español.

Tac tac. Sinopsis

Verónica (Amparo Soler Leal) es una mujer atractiva e inteligente que estudia medicina y trabaja en el consultorio de Leonardo (Héctor Alterio), su padre cirujano. Al regreso de una operación, toman

¹¹⁹ Entrevista con Tomás Pérez Turrent. 23 de abril de 2001

ambos una copa con su madre (Fiorella Faltoyano) quien se dedica a ver televisión y se escandaliza cuando su hija sale a un bar con sus amigos a la medianoche pues, como ella ha visto en los noticieros, hay mucha inseguridad en las calles.

En el bar, un galán invita a Verónica a salir, ante lo cual ella se burla de él.

Verónica platica con su padre y se rehúsa a estudiar cirugía, prefiere la inmunología pues “nadie se dejaría operar por una mujer”.

Leonardo sorprende a Verónica desnuda en la bañera, la regaña por no cerrar la puerta y, excitado, le hace el amor a su mujer.

Marcos, el amigo más querido de Verónica, ha regresado de África, de donde le muestra fotos al tiempo que hablan sobre la injusticia, el hambre, el desabasto de medicamentos y la nula acción de la ONU en el continente.

Marcos propone matrimonio a Verónica pero ella prefiere acostarse con él para ver si de verdad se quieren. En tono burlón, se advierten uno al otro que no son vírgenes.

Verónica atiende a una mujer madura con quistes malignos y, cuando ya está convaleciente, platica con ella sobre los “tac tac”, es decir, los machos, porque para Verónica ésa es la onomatopeya de “los huevitos del macho al caer”; la mujer le comenta sobre lo difícil que es hacer entender a los hombres que “si pasamos de uno a otro es buscando lo que has descrito tan bien: el amor”.

Marcos llama a Verónica para avisarle que se irá dos semanas a Nueva York y quisiera verla, ella se niega pues tiene guardia pero al final la cancela y lo sorprende en su casa, donde se encuentra con

otra mujer a quien corre. No se enfada con él pero se niega a quedarse esa noche.

En un club hípico, Verónica conoce al jockey Ángel quien la invita a salir. Verónica monta a Lancero, el caballo de Ángel. Ángel le platica sobre su infancia en ganaderías y ranchos de sus padres, la lleva a su casa donde hay varias cabezas de animales en la pared. Verónica se decepciona pues él es torero y cazador, y sentencia: “la peor bestia es el hombre”. Él intenta emborracharla pero ella se quiere ir, él se enfada y forcejea para besarla y acostarla. Ella logra huir.

Él la acosa por teléfono y la sigue por todos lados para, finalmente, abusar de ella. En venganza, Verónica fragua todo un plan y atrae nuevamente a Ángel para emborracharlo y, con bata de cirujano, castrarlo.

Análisis

El primero de los dos proyectos hispanos fue *Tac tac / Han violado a una mujer* (1981), la historia de una brillante, joven y guapa estudiante de medicina quien es violada por un niño rico neurótico y violento de quien la doctora se venga mediante sus conocimientos. En la historia son abordados grandes temas como la discriminación a las mujeres cuando, por ejemplo, Verónica dice a su padre que será inmunóloga y no cirujana, pues nadie se dejaría operar por una mujer; el machismo, ironizado por la protagonista quien ha bautizado

con el nombre de “Tac tac” a los machos que, ante una mujer inteligente como ella, pierden todo su aplomo y le dejan escuchar el ruido de sus huevitos al caer al piso; el cuestionable papel de los medios de comunicación cuando la madre de Verónica se pasa las horas frente al televisor y después no puede dormir mientras su hija está fuera porque sólo ha visto lo inseguras que son las calles; la pobreza en el mundo, pues Marcos, el novio de Verónica, ha viajado a África y ha visto a la gente morir de enfermedades curables al tiempo que la ONU y los organismos internacionales se la pasan “ayudando” inútilmente y gastando millonarios presupuestos; y, por supuesto la libertad individual, tema central en la filmografía del autor, encarnado aquí por la protagonista quien, bella, brillante y autónoma, es siempre superior a los demás y, aún ante su violador, tiene siempre el control de las situaciones.

En la filmografía de Luis Alcoriza han destacado siempre dos características: la concreción y el desprendimiento de las grandes ideas a partir de las acciones mismas, y no al contrario. *Tac tac*, sin embargo, se distancia de esta tradición pues en ella los grandes enunciados no se sustentan en la acción misma, lo que redundando en una enunciación artificial en secuencias enteras plagadas de diálogos y acciones inverosímiles.

Así, por ejemplo, Verónica es sumamente atractiva, inteligente, autosuficiente y brillante, cualidades todas de las que el espectador tiene noticia pero que no están plenamente sustentadas en la acción. Así, los galanes se rinden a sus pies apenas la ven pues, de oídas, arden en deseos de conocerla, lo que se constata cuando Verónica llega tarde a un bar a reunirse con su grupo de amigos y se

encuentra con un muchacho quien había esperado toda la noche para conocerla pues, no se sabe por qué, lo deseaba fervientemente. Ella, por el contrario, lo desdeña desde el primer instante y, cuando él la acompaña a su coche y la invita a salir ella contesta “yo me voy a mi casa y tú a hacerte *pendejo* en otro lado”.

De inicio, Verónica considera que los hombres son todos machos, es decir, no han logrado superar su condición animal. De ello se salvan sólo dos personajes, Leonardo (el padre de Verónica) y Marcos, el amante intelectual de la protagonista quien, siendo riquísimo, tiene la bondad de andar por el mundo trabajando por los pobres, de lo cual el espectador se entera en la primera aparición del personaje, una de las más sobrecargadas de discursos, sin sustento en la acción ni bien articulados en la historia pues, sólo a partir de unas fotografías, Verónica y Marcos se enfurecen por la pobreza y el hambre en el mundo, la absurda y nula ayuda de la ONU y hablan de teorías socialistas para, acto seguido, abrazarse y entrar a la recámara a hacerse el amor.

De este modo, en su primera experiencia española, Alcoriza no logró el equilibrio y la brillantez de filmes anteriores y se perdió en el intento de abarcar varios grandes temas que se emplastaron en discursos artificiales como el ya mencionado sobre la pobreza en África y el mundo, el ecologista que da Verónica a Ángel quien es torero y cazador, o la pretenciosa plática entre la protagonista y la convaleciente mujer que ha atendido sobre la naturaleza del amor y la dificultad de encontrarlo en un mundo plagado de machos.

La experiencia de la película no resultó del todo bien, tal vez porque, aunque bien intencionada, en el planteamiento temático y el

asunto central del castigo a los violadores (y entre ellos a los adinerados), no llegó a concretarse tanto por la dificultad narrativa como por la naturaleza misma del castigo que el violador recibe: la castración. Comenta Paco Ignacio Taibo:

“Aquella película que no le gustó a nadie. Fue un momento de decadencia de Luis y sobre todo de errores, se fue a encontrar con su verdadera personalidad, sin darse cuenta que su verdadera personalidad actual, su razón de ser era la mexicana. Esto ha pasado con muchos exiliados españoles”.¹²⁰

Y sí, la distancia hizo que los exiliados idealizaran y repasaran su historia personal y colectiva a fin de explicarse su vida misma. Pero si bien a Luis Alcoriza esta actitud no le impidió relacionarse con México, país al cual logró conocer y vivir de manera extraordinaria (de lo cual da buena cuenta su obra), también experimentó el entusiasmo del regreso a su país natal que, lamentablemente, no se vio respaldado por su primera experiencia fílmica en él.

Con todo, el cineasta continuaría su trabajo en España en su siguiente película, *El amor es un juego extraño*.

¹²⁰ Entrevista con Paco Ignacio Taibo. Lunes 7 de mayo de 2001

El amor es un juego extraño. Breve sinopsis

Tomada de www.filmoteca.unam.mx:

“Es la historia de una diseñadora que comparte a su pareja con su antigua compañera en la misma casa y que al morir éste deciden permanecer viudas y solteras por el resto de sus días conservando la motoneta de su marido en una especie de altar a su memoria.”

Comentario

Después de su complicado regreso a España, Alcoriza dirigió esta coproducción independiente entre México y España con actores de ambas naciones y filmada en el Distrito Federal. El largometraje nunca fue exhibido en nuestro país, a donde el cineasta regresaría más tarde para realizar la cinta *Terror y encajes negros*.

Terror y encajes negros. Sinopsis

Los créditos de inicio se despliegan sobre las imágenes de un elevador y otros aspectos de una tienda departamental de ropa. En las escaleras eléctricas, un hombre se aproxima al cabello de una mujer para luego perderse entre la multitud. Las personas quienes ven a la joven se percatan de que su falda ha sido tasajeada.

En un elegante departamento, el mismo hombre, César (Claudio Obregón), regaña a la mujer del aseo, Coquis (Claudia Guzmán), por llevar el cabello suelto. Cuando la muchacha ha salido, el hombre reacomoda distintos objetos y entra a un cuarto cerrado con llave donde comienza a afinar instrumentos pero es interrumpido por la estruendosa música de sus vecinas de abajo; furioso, martilla el piso.

En el penthouse, la atractiva Isabel (Maribel Guardia), bosteza mientras ve la televisión. Al llegar al edificio, su esposo Martínez (Gonzalo Vega) rompe furioso los limpiadores a la combi de la tintorería pues ésta ha bloqueado momentáneamente la entrada de su auto. Molesto porque su mujer le ofrece cenar lo mismo que ha comido, le hace prepararle una torta.

Al día siguiente, Isabel se enoja cuando su esposo le niega dinero para el supermercado pero, previo reclamo pues dice sentirse “en la cárcel”, consigue el dinero. A solas, Isabel revisa su horóscopo que le aconseja cumplir “ese capricho que tanto desea” y decide comprar el negligé negro que tanto ha admirado en una revista. El agresivo hombre la riñe por teléfono pues ha llamado infructuosamente varias veces. Acto seguido cuelga pues un

compañero le avisa que su jefe le busca. Sumiso, se comunica con el hombre.

César cierra con llave el cuarto de los instrumentos y sale. Encuentra en el elevador a sus tres atractivas y ruidosas vecinas y, contenido, saca su navaja, para después guardarla mientras susurra “No, aquí no. No donde vivo”. De vuelta a su casa, escucha tranquilamente música culta.

Martínez acude al departamento de tres vecinas quienes, coquetas y con muy poca ropa, le abrazan y agradecen el despertador que les ha llevado. Coquis entra al lugar y el hombre huye, previo encargo de un estéreo. Martínez encuentra afuera a Coquis, quien lo soborna para no decir nada a Isabel.

Al llegar su marido, Isabel le enseña en la revista el negligé negro y él responde que eso no es para ella. Se duermen molestos y después él la despierta para hacer el amor, a lo cual ella, en principio enojada, accede sumisa.

César cambia las placas a su automóvil y sale del garage. Se ve después a una prostituta con el cabello corto salir aterrada del auto que casi no detiene el camino.

Isabel sale y su esposo llama sin cesar por teléfono a su casa. Al llegar la riñe y, como ella se defiende, la amenaza de muerte, ante lo que ella no se muestra temerosa y en cambio exige salir cuando quiera. Durante un paseo, su tacón se rompe y ella cae. Uno de los tantos hombres que la ha seguido con la mirada, Rubén (Jaime Moreno), acude en su auxilio: la lleva a reparar el tacón y la deja a unas calles de su casa; le pide volver a verla pero ella se niega. Ya en la acera, ella voltea contrariada a ver el coche del hombre

mientras se aleja. Martínez dice a Isabel que probablemente irá a la frontera con su jefe unos días.

Coquis flirtea con el repartidor de la tintorería a quien pide un vestido a cambio de complacerlo.

De noche, César ataca a una muchacha humilde en una calle desierta y llega a su casa donde abre con llave el armario del cuarto de los instrumentos para colocar en su cuantiosa colección el nuevo mechón, previamente perfumado y arreglado por él mismo. El hombre se encuentra al día siguiente con Isabel en el elevador y, contenido ante la larga cabellera de la mujer, le comenta que es historiador en “Antropología y Estudios Musicales”. En tomas posteriores se le ve llegar a un salón de una iglesia para añadirse a un ensamble de cuerdas.

Rubén investiga el teléfono y llama a la sorprendida Isabel para invitarla a salir. En un bar, temerosa de que algún amigo de su esposo los vea, Isabel platica con Rubén quien finge entender su ansia de “realización”. En posteriores encuentros, Rubén le hace a Isabel fotografías en un parque pues ella le considera su amigo. Cuando la deja en su casa, dice mientras ella se aleja: “Pendeja”.

César enfurece al llegar a su casa pues el elevador no funciona y amenaza al conserje. Por la noche, desliza un micrófono por la ventana hacia el departamento de las bulliciosas vecinas para escuchar a una de ellas mientras hace el amor con algún acompañante. Después se excita en su cama oliendo uno de los mechones de su colección.

Las “turistas”, como llama Coquis a las tres vecinas pues trabajan en Turismo, bailan y festejan con copas y cigarros su

aumento de sueldo que, según comentan entre carcajadas, “bien se han ganado”.

El repartidor de la tintorería lleva el vestido a Coquis quien, a cambio, le complace entre la ropa que transporta en la combi.

Isabel despide a su pletórico esposo quien acompañará a su jefe a la frontera, hecho que, según asegura, significará el ascenso y la compra de la casa de sus sueños. Isabel, que ha leído en el horóscopo “Peligro, no salir”, se muestra reticente. Además, le preocupa que Rubén la ha presionado para salir esa noche. Cuando su esposo se ha ido, ella pone su negligé sobre la cama. Está indecisa pero Rubén le vuelve a llamar y la obliga a ir a su departamento. Llama a un taxi pero ninguno está disponible por lo cual decide tomar uno en la calle. Llega al edificio, sube el elevador y, ya ante la puerta de Rubén, indecisa, sale del lugar.

Martínez encuentra mucho tráfico hacia el aeropuerto y se le poncha una llanta. Después de colocar el gato, se le cae el coche en el pie. Tras muchos esfuerzos infructuosos, decide abandonar el coche y correr hasta el aeropuerto: camino adelante, desesperado y exhausto, ve pasar la caravana de patrullas y coches que escoltan a su jefe. Llega después al hangar donde le informan que su jefe ha dejado la instrucción alcanzarle como pueda; casi entre llanto dice “En la madre, se me fue todo”. Deprimido, lleva un mecánico a cambiar la llanta de su coche.

Coquis va con César quien está furioso por el escándalo de la fiesta de celebración de sus tres vecinas. La muchacha, con su vestido nuevo, lo seduce con su cabello suelto; él intenta resistir pero sucumbe y le corta un mechón. La joven se aterroriza e intenta huir

pero él la golpea en la cabeza y la mata. César intenta deshacerse del cuerpo y, envolviéndolo, lo mete al elevador.

En la planta baja, Isabel espera el elevador y, al abrirse la puerta, ve a César en su intento de sacar el cuerpo de Coquis. Comienza entonces la persecución del asesino a Isabel por el elevador, las escaleras, la casa de la mujer y la azotea, desde donde la mujer, oculta en la oscuridad, ve llegar a unas patrullas que acuden al lugar por las llamadas de los vecinos quienes se quejan del escándalo de las “turistas”. Isabel arroja su vestido y sus zapatos en señal de auxilio pero los policías piensan que fue alguno de la fiesta y, cuando bajan las vecinas a agradecer con dinero la comprensión de los agentes, les dan las ropas de la mujer.

César acorrala a Isabel en el cuarto de máquinas del elevador y, amenazándola con un hacha de antigüedad (con la cual ha destrozado ya las puertas de la casa de la mujer), se detiene al olerle el cabello, momento que ésta aprovecha para poner en marcha el elevador y hacer caer al hombre por el hueco provocándole la muerte.

La despavorida Isabel corre a casa de sus vecinas e interrumpe la fiesta con el relato de lo sucedido. En un momento, Isabel se ahoga y los hombres la sacan al balcón para tomar aire, lo cual ve Martínez quien regresa de su frustrado viaje por lo cual corre furioso a la casa de las mujeres y, amenazando a todos con pistola, saca a su mujer en negligé, con el rimel corrido y oliendo a la bebida que acababan de proporcionarle, sin creer cuanto le cuenta sobre el asesinato pues, además, la ropa de Isabel está en el departamento.

Pistola en mano, obliga a la aterrorizada Isabel a meterse al elevador donde ella se arrincona llorosa en una esquina. Martínez llega a su destrozada casa donde ve que lo que le han contado es cierto y llama a su mujer desde la puerta del elevador mientras ella llora sola adentro.

Análisis

Tras la fallida experiencia española, Luis Alcoriza torna a México donde el 25 de marzo de 1983 el gobierno de Miguel de la Madrid había decretado la creación de Instituto Mexicano de Cinematografía que, en 1984, produciría su nueva película. *Terror y encajes negros* (1984) aborda el tema de las patologías mentales, de manera particular la de César, un psicópata especialista en estudios musicales quien profesa un gran amor por los instrumentos y la música culta pero se pierde por el cabello largo de las mujeres por el cual llega incluso a matar.

A lo largo del filme, el cineasta esparce las claves de la extraña personalidad del hombre al mostrar progresivamente manías como el reacomodar los objetos de su casa tras la limpieza que en la misma ha realizado Coquis; el molestarse hasta la rabia con la música estridente de sus vecinas del piso de abajo; o el deslizar un micrófono por la ventana para grabar los ruidos de su atractiva vecina haciendo el amor, para luego excitarse con ello. Poco a poco, el personaje se revela en su peligrosidad y, si bien en principio

parece extraño al no resistir las melenas sueltas, posteriormente se revela en toda su peligrosidad al verle atormentar a desconocidas para coleccionar sus mechones en un venerado y cuidado armario que cerrará celosamente con llave, lo mismo que el cuarto donde éste y sus instrumentos se encuentran.

Otro personaje patológico es Martínez, el esposo macho de Isabel quien se comporta con la correspondiente doble moral, aspecto abordado por el cineasta en ocasiones previas (Eufemio en *Mecánica Nacional* o Silverio en *Semana santa en Acapulco*). Este personaje hace costosos regalos a sus semi desnudas vecinas y soborna a la muchacha de la limpieza acomodándole un billete en el pecho; en cambio, su esposa no puede salir sola a la calle sino hasta después de un pleito donde incluso la amenaza de muerte. Igualmente, él descargará toda su furia con el muchacho de la tintorería quien ha bloqueado la entrada del coche momentáneamente, acto que ocasionará que Martínez, ante la imposibilidad de golpear al hombre, rompa los limpiadores de su combi; pero no se comportará así en el caso de su jefe, ante quien, sin importar su estado de ánimo, sólo mostrará sumisión y adulación. En su esquema, su esposa sirve para adornarlo y complacerlo, por lo cual debe concentrarse únicamente en estar a su servicio. Naturalmente, no acepta la idea de que Isabel se compre un negligé pues es no es para mujeres como ella. Incluso al final, después de la persecución que la mujer ha sufrido, él duda al verla en la fiesta vestida con los “encajes negros”, y no es sino hasta ver su casa destrozada (prueba irrefutable de las palabras de Isabel que previamente carecían de todo valor), que se “digna” a creer en ella.

En cuanto a los personajes femeninos, Alcoriza trata nuevamente un aspecto ya presente en el personaje de Olga en *Los jóvenes*, y abordado en varias ocasiones posteriores como el caso de la protagonista de *Amor y sexo*, o de Karla, la amante de Sandro en *Esperanza*. Se trata del tema de la postura femenina de ejercer su sexualidad de manera libre, e incluso utilizarla como medio de vida, lo cual representa una postura moral distinta pues estas mujeres no buscan ser las esposas fieles de nadie sino que deciden de acuerdo a sus propios intereses, los cuáles pueden ser incluso económicos. En *Terror y encajes negros* son las vecinas “turistas” quienes celebran desenfadadamente su ascenso que “bien se han ganado”, se divierten, viven de su físico y lo asumen sin complejo alguno sin recibir ningún castigo por su “liviandad”.

En el mismo sentido Coquis está consciente también de sus atributos físicos y los aprovecha para conseguir un vestido del muchacho de la tintorería que ella piensa utilizar para realizar una conquista más provechosa: César. Sin embargo, ella sí pierde al final pero ello no radica en su actitud sino en la condición psicótica de César quien, a través de ella, se convierte en asesino. Es Coquis misma quien, cuando Isabel le enseña como luce con el negligé negro que ha adquirido a espaldas de su esposo, declarará contundentemente “no pos sí, esas cosas no son para maridos”, subrayando la postura moral cultural de doble cara dentro de la cual se ve de una manera la sexualidad dentro del matrimonio y de otra la extramarital.

Otro es el caso de Isabel, la honesta esposa de Martínez, la vengadora de Coquis quien conseguirá deshacerse de César. Ella

será la mujer que muestra a la vez inteligencia e inocencia absurda pues, por un lado, será capaz de enfrentarse a su esposo y recuperar su libertad de salir a la calle, incluso cuando éste la amenaza de muerte; pero, a la vez, será tan ingenua como para caer en los evidentes engaños de Rubén, el desconocido quien finge burdamente comprender sus ansias de realización. Si bien se adivinaría la intención del cineasta de presentar a Isabel como el personaje honesto del filme, esta figura, aún con sus detalles humanos como el interés perpetuo por el horóscopo (por el cual compra el negligé pues la revista le ordena “cumpla ese capricho que tanto desea”), no logra la simpatía del público pues, tanto en el ámbito del guión como actoral, el resultado es burdo y el crecimiento personal de la mujer sumisa a la heroína resulta artificial. Es Isabel quien también da el nombre a la película a través de su “capricho” del negligé negro, aspecto fetichista reforzado una y otra vez cuando ella lo observa y admira fascinada en su cama o en su cuerpo; obviamente, al final la heroína realizará su proeza ataviada con tal prenda. A pesar de estar presente en reiteradas ocasiones esparcidas a lo largo de la película, algunas de las cuales se perciben forzadas, el planteamiento fetichista tampoco logra una brillantez contundente, en amplia medida por la mala actuación de la protagonista.

En cuanto al ámbito formal, Alcoriza, quien desde su primer filme ha patentado su gusto por las tomas en exteriores, elige ahora mayoritariamente los ambientes cerrados que contribuyen a crear el ambiente claustrofóbico. Así, los elevadores jugarán un papel primordial al estar presentes desde el inicio en la tienda

departamental donde César tasajea el vestido de una mujer. A este primer elevador se añade, por supuesto, el del edificio de la historia donde César difícilmente controla su impulso de cortar el cabello de sus vecinas las “turistas” o la larga melena de Isabel. Será el mismo elevador donde tendrá lugar el desenlace de la historia misma. Igualmente, se apreciarán los interiores de los distintos departamentos, los pasillos del edificio, el cuarto de máquinas del elevador, la oficina de Martínez, el bar a donde Isabel acude con Rubén, o la parte trasera de la combi, retacada de ropa de tintorería, donde Coquis “agradecerá” el vestido “regalado” por el repartidor. Alcoriza incluirá también sus gustadas tomas superiores de espacios cerrados que dan entera cuenta de cuanto sucede en el sitio, como en el caso de la toma superior del salón de la iglesia antigua donde César ensayará con el cuarteto de música antigua; o la toma final donde la cámara verá desde arriba a una Isabel llorosa y enconchada en una esquina del elevador, mientras el cuadro se abre paulatinamente para dar paso a los créditos del filme.

El sonido, por su parte, incluirá música de fondo en varios momentos que imprimirá un aspecto “artificial”, al estilo de la música ambiental de la tienda departamental. Por otro lado, se realizará un juego entre la música “cultura” de César y la moderna de las “turistas”, las cuales jugarán alternadamente para subrayar la discordancia de los personajes y la patología de César.

Así, *Terror y encajes negros* resulta una película que si bien no puede catalogarse como típica de Luis Alcoriza, si puede ser bien reconocida dentro de su trabajo de dirección y guión al incluir aspectos tales como el machismo, la corrupción y, por supuesto, la

intención de retratar un microcosmos, en este caso el de un sector de la clase media alta citadina. Sin embargo, en este ambiente patológico y ominoso, ningún personaje, bueno o malo, se salvará ni logrará ser entrañable, ni siquiera la honesta Isabel, (hecho que puede ser tal vez imputado a la mala calidad actoral), pues el resto de los implicados no se salvan al no tener intereses distintos a los pecuniarios y materiales; todo lo cual en conjunto da como resultado una cinta que no es, dentro de la trayectoria del cineasta, la pieza más importante.

El testamento

Filmada en espacios de Tlaxcala, Puebla y Veracruz y ubicada en un pueblo árido de México, Luis Alcoriza filma con María Rojo y Gonzalo Vega en los papeles protagónicos una interesante historia que podría considerarse como el resumen de su filosofía de vida, *Lo que importa es vivir / El amante eficaz* (1986). La película retoma las grandes preocupaciones personales del cineasta tales como libertad, trabajo, justicia, amor, honestidad, amistad y justicia, ya explorados en sus mejores filmes previos y presentados ahora de forma madura y sincera.

Lo que importa es vivir. Sinopsis

Entre polvo y viento, Candelario (Gonzalo Vega) observa un descuidado casco de hacienda. Mamá Rosita (Loló Navarro) informa al patrón Lázaro (Ernesto Gómez Cruz) que el viajero pide lugar donde dormir y café a cambio de su trabajo. Isabel (María Rojo), la esposa de Lázaro, observa atenta. Mamá Rosita visita al viajero en el corral y le ofrece, por platicar, unos huevos con frijoles y un café con piquete. Candelario observa el contraste entre la pulcra cocina y todo lo demás y mamá Rosita le dice que el patrón no sabe nada del campo y no le interesa.

Chabela observa al fornido Candelario arreglar los corrales. Lázaro manda llamar a Candelario y acuerdan su permanencia a

cambio de comida, hospedaje y algo de dinero con la condición de que sólo él, Isabel y Mamá Rosita lo manden. El encargado Cabral (Justo Martínez) lo enfrenta y amenaza pero Candelario no se arredra ni responde. Los demás trabajadores de la hacienda lo ven montar y reconocen su capacidad. Candelario avienta su camisa a los fieros perros que Cabral le echa y consigue así domarlos.

Candelario da a Lázaro la lista de necesidades para arreglar la hacienda y el patrón sólo lo insulta pero se entusiasma cuando el hombre mueve una ficha de ajedrez de su tablero; Candelario sale enojado. Isabel saca dinero de un cajón; saca también una botella y toma a escondidas.

Candelario tumba palos de corral a golpes y, ante el reclamo de Lázaro, responde “Mejor tumbarlo que se va a caer”. Cabral y sus hombres lo enfrentan pero Candelario golpea a los cuatro. Mamá Chonita da el dinero de Isabel a Candelario y éste arregla los corrales, junta las cabezas de ganado desperdigadas por el lugar y arregla un volkswagen destartado.

La “parienta” (Arlette Pacheco), nieta de Mamá Rosita, se le ofrece pero él la rechaza amablemente.

Isabel espía con miralejos a Candelario con el torso desnudo mientras cepilla los caballos.

Lázaro monta con Candelario quien le propone asociarse con los ejidatarios pero Lázaro se rehúsa. Mientras juegan ajedrez, el patrón pide a Isabel les sirva una copa y ella y Candelario se paran al mismo tiempo, los dos quedan de frente y se paralizan.

Las mujeres de sociedad del lugar visitan a Isabel y admiran a Candelario. Isabel reclama a Lázaro su actitud de desprecio ante el remosamiento de la hacienda.

Candelario, al intentar arreglar el techo del baño, ve desnuda a Isabel dándose un baño. Al salir, ella, gustosa, se ve desnuda ante el espejo.

Lázaro, Isabel y Candelario van a la feria, compran sementales y celebran. Al pasar por la iglesia, los adinerados del pueblo salen de misa y los hombres comentan que, según la mujer de uno de ellos, lo que Lázaro metió a su casa es un “costal de cuernos”.

Isabel y Candelario asisten el parto de una yegua. Cuando Isabel va al establo a ver al potrillo encuentra a Candelario cepillando a un caballo, se acerca a él, le muerde el antebrazo y hacen el amor. Candelario se despide de Lázaro pero éste no le deja marcharse.

Los ricos del pueblo reclaman a Lázaro pues éste ha formado cooperativa con ejidatarios dándoles participaciones por su trabajo en la hacienda. En la discusión, el comandante propone correr a Candelario, por lo que Lázaro le defiende diciendo que es cumplidor, a lo que uno responde “pero con tu mujer”. Lázaro sale furioso hacia la hacienda, lo siguen en un auto el doctor y el cura del pueblo. Encuentra a Candelario con Chabela e intenta matarlos con una escopeta pero resbala y cae hiriéndose de gravedad. En el hospital, Chabela y Candelario no se le despegan ni un momento: el golpe ha dañado la memoria de Lázaro quien en lo sucesivo se comportará como niño. Candelario y Chabela lo adoptan como un hijo.

Cabral corre a las señoras de sociedad del pueblo cuando éstas intentan visitar a Lázaro. El tiempo pasa y las tierras y las

cabezas de ganado se multiplican y reeditúan. A causa de una petición de las señoras de sociedad del pueblo, el cura visita a Chabela para prohibirle entrar más a la iglesia y, ante su negativa de oficiar en la capilla de la hacienda, Candelario pide al cura no volver más porque ha hecho llorar a Chabela.

Nace el hijo de Chabela y Candelario y Lázaro se convierte en el hermano mayor. Bautizan al bebé en la capilla de la hacienda pero Chabela llora pues el padre que ha oficiado le enumeró las consecuencias de “vivir en pecado”, como ella con Candelario.

Cabral llega a la hacienda con un golpe en la cabeza propinado por el comandante del pueblo, quien le agredió por defender a los trabajadores y a sus mujeres quienes trabajan con Candelario. Los hombres intentan correr del pueblo al fuereño para lo cual juntan firmas. Candelario va con los pudientes del pueblo y les ordena dejarlo en paz o, de lo contrario, algo malo podría ocurrirles.

En la comida de repartición de utilidades a ejidatarios y trabajadores, se dan cuenta de la ausencia de Lázaro. Lo buscan y dan con él herido de la cabeza a causa de un accidente con el caballo. Muere en su cama. En el entierro, el cura del pueblo se sorprende de ver a Candelario llorar.

Chabela asiste a la iglesia a petición del cura y ahí le aguardan las señoras de sociedad del pueblo para pedirle perdón. A partir de entonces, Chabela buscará integrarse con ellas quienes le reciben con los brazos abiertos porque sus esposos tienen interés en acercarse a Candelario, entonces el hombre más próspero del lugar.

Chabela convence a Candelario de casarse con ella e invitar a los hombres de sociedad, lo que causa en él un grave conflicto pues

el “reconciliarse” con esas personas va en contra de sus principios. Candelario ve las prósperas tierras y las numerosas cabezas de ganado al tiempo que se pregunta ¿para qué todo esto?.

Chabela y Candelario se distancian paulatinamente y, cuando ella se ha ido a preparar la comida que los ricos del pueblo le organizan a Candelario, éste se marcha con su hijo Pedrito a fin de no continuar en ese lugar que, según sus palabras, se está pudriendo, como le dice a mamá Rosita al despedirse.

Análisis

Lo que importa es vivir contiene elementos que Luis Alcoriza había previamente desarrollado en filmes anteriores y que en esta ocasión aparecen con una nueva fuerza. Tal es el caso del personaje principal, Candelario Dorantes, quien es el extraño que incide en el lugar al estilo de Aurelio en *Tiburoneros* o el antropólogo Raúl en *Tarahumara*, y será el recién llegado quien se gana un lugar especial dentro de la familia y la comunidad de la hacienda. Pero en este caso, Candelario, a través de su trabajo y su forma de ser (con frases como “Al que mira bien y se fija, hasta los animales le enseñan”), no sólo influye a la manera del antropólogo Raúl, o se hace indispensable como el tiburonero Aurelio, sino que lo transforma todo radical y positivamente al hacer del moribundo casco de hacienda un lugar vivo y próspero tanto en el aspecto productivo pero también, más profundamente, en la vitalidad misma de sus

habitantes. Candelario arregla corrales, junta el ganado desperdigado, reactiva la siembra porque, como dice a Lázaro “siempre doy más de lo que me dan y me gusta trabajar cuando el trabajo me gusta”, y ésta es la clave de la fuerza del personaje: como el tiburonero Aurelio, él vive y se realiza a través de su trabajo.

Pero ello no es fácil pues su acción es, en principio, rechazada tanto por el capataz como por el abúlico patrón. Frustrado porque al inicio nadie acompaña su labor, Candelario se rehúsa a la vida a medias y decide tirar corrales porque, como él grita a Lázaro “lo que no sirve arruina, mejor tumbarlo que se va a caer”, en una frase que condensa la importancia de la vida plena para el cineasta: si no hay vitalidad total, es mejor la muerte.

Y la vida plena se forma también con otros valores como honestidad, lealtad y amistad, evidentes en las lecciones que Candelario da a Pedrito, su hijo, a quien enseña la importancia del trabajo cuando arrean al ganado; o de la honestidad, cuando le orilla a aceptar su responsabilidad después de que Lázaro ya se ha culpado por haber tirado la tinta en la alfombra.

Igualmente, Candelario labrará una entrañable relación de amistad con el reacio capataz Cabral pues arreglará honestamente sus diferencias con él durante la visita en su cuarto, a donde Cabral lo recibirá con un golpe pero donde después tomarán un trago con lo cual iniciarán una relación amistosa leal e incondicional.

Por su parte, con Lázaro, la relación irá inclusive más allá de la amistad. En principio, Candelario preguntará “¿Siempre insulta a los que son derechos con usted?”, a un abúlico e incrédulo patrón que no se anima a dar su apoyo para hacer funcionar las cosas. Pero

esta frase, y otros actos contundentes del recién llegado, convencen a Lázaro a tal punto que, cuando éste le expresa su decisión de irse, le obliga a desistir pues el hombre ya es amigo, socio y compañero a quien entonces cuenta su vida y llama “hermano”. Y nuevamente Alcoriza, como en *Tiburoneros*, ofrece una visión alterna a la “moralmente correcta” pues aquí Candelario e Isabel se convierten en amantes y, posteriormente en esposos, sin dañar con ello la estrecha y honesta relación de amistad entre Lázaro y Candelario. A través de una compleja trama, Candelario se convierte en el padre de Lázaro y dará al abogado frustrado y abúlico la posibilidad de vivir sus días más felices, como dice Isabel a Candelario al ver a Lázaro y Pedrito jugar en la alberca: “¿Sabes qué pienso? Que Lázaro nunca ha sido tan feliz”. Y tal frase es constatada por el espectador porque el hombre que al principio no se interesa por nada, sea trabajo, animales, la tierra o inclusive su sugerente esposa quien lo llama desde la cama mientras él se distrae con la televisión, se convierte, tras el accidente, en un ser libre y pleno integrado a la familia de la cual forma parte esencial y asimilado plenamente al lugar de manera feliz y activa a través de sus juegos y de sus nuevas relaciones familiares.

Y el hecho de que Candelario e Isabel sean pareja y tengan dos hijos, uno de ellos Lázaro, es respetado y aceptado plenamente por todos los ejidatarios y los trabajadores de la hacienda, excepto por la Parienta quien, despechada por el rechazo constante de Candelario, no puede sino informar al furioso Lázaro el lugar donde están los amantes, con lo cual ella misma traza su destino pues, en su delación, que es al mismo tiempo una traición, debe alejarse del

paraíso posterior que en la hacienda se instala, con lo cual Alcoriza toca nuevamente la importancia de la lealtad en las relaciones humanas.

Tampoco los adinerados del pueblo, ni el Comandante Zacarías, pueden aceptar la presencia de Candelario y, argumentando razones de tipo moral, dejan ver el trasfondo de intereses implícito en el rechazo pues lo que en realidad no pueden aceptar es la nueva forma de trabajo implementada por el forastero con los ejidatarios, a quienes reparte utilidades por su trabajo en la tierra. Y al ver minados sus intereses, son ellos quienes con coraje informan a Lázaro de la relación de Isabel con Candelario, con lo cual desencadenan la furia de Lázaro (“La mujer y el amigo engañándome”) y, posteriormente, el accidente del hombre que le lleva a permanecer el resto de su vida en un estado de conciencia infantil.

Del grupo de adinerados, son dos figuras quienes se distancian del sentir del resto, el doctor y el padre Aurelio. Serán ellos quienes salgan tras Lázaro para intentar controlarlo cuando los demás les cuentan sobre Isabel y Candelario; el doctor dirá preocupado al cura “estos desgraciados no tiene familia”. Por su lado, el cura se debatirá entre su pusilanimidad y sus propios intereses al intentar quedar bien con los adinerados, por un lado, pero no condenar plenamente a la pareja “adúltera”, por otro. Así, ante las presiones de las honorables damas del pueblo, más celosas de Isabel que lastimadas en su moral, prohibirá penosamente la entrada de Isabel a la Iglesia y se negará a bautizar al hijo de ambos, pero asistirá al oficio en el funeral

de Lázaro y se sorprenderá con las lágrimas de Candelario, ante lo que el doctor responderá “¿Qué quería, que se riera?”.

El doctor, por su parte, será el único elemento no contaminado por moralinas fuera de la hacienda: respeta plenamente la vida de la pareja y argumenta en su favor en las discusiones del grupo donde Candelario es acusado de comunista y ateo para sustentar su intención de correrlo. Igualmente, cuando con el accidente de Lázaro y la relación amorosa de Isabel y Candelario, el grupo de pudientes ve una posibilidad de concretar el destierro, será el doctor quien les pondrá los pies en el piso al comentarles que lo de Lázaro fue un accidente y el adulterio no está penalizado, ante lo cual el cura argumentará que es un pecado pero el doctor rematará con un “afortunadamente la Constitución no la escribieron los curas”.

Y es que Candelario es visto por los adinerados como una amenaza pues es un hombre justo quien hace a Lázaro asociarse con los ejidatarios sin explotarlos y darles justamente la repartición de utilidades sobre las ganancias en la hacienda. Todo estos acontecimientos parecen cristalizar el deseo de Aurelio en *Tlayucan*, quien es segregado a partir de su oposición a las ventajosas condiciones a las cuales los dueños del ingenio someten a los trabajadores, o de Raúl en *Tarahumara* quien no logra su objetivo y pierde hasta la vida al intentar un trato justo entre los indígenas y quienes intentan explotar sus tierras y arrasarlos a ellos. En *Lo que importa es vivir*, esta justicia laboral no suena a panfleto, Lázaro trabaja con ejidatarios, les dan lo justo por su trabajo y todos ganan; así, el hecho no es sino una extensión natural de la forma de ser y del valor del trabajo que encarna Candelario pues los trabajadores

son los iguales y los camaradas con quienes se comparten la realización personal plena.

Por lo que toca a la relación de seducción de la pareja, el cineasta labra paulatinamente una intensa historia de amor sincero que no puede, en momento alguno, ser condenado por el espectador debido a su fuerza y honestidad, mismas que se perciben en cada escena sobre el tema. Al principio, una tímida y débil Isabel se ve atraída por el hombre intenso y viril que arregla corrales e intenta despertar del letargo a su esposo, sólo interesado en sus partidas de ajedrez durante una de las cuáles, Candelario y Chabela se levantan para servir un trago a Lázaro y quedan frente a frente, congelados por un instante. Posteriormente él, aún reprimiendo el sentimiento, no puede sino impresionarse cuando, por accidente, la sorprende desnuda en la tina mientras intentaba arreglar el techo del baño. Ella entonces, al salir del baño, se desnuda complacida de la figura que mira en el espejo de su ropero en una escena donde se descubre como persona y mujer atractiva. Después, todo se sucede naturalmente y, en la escena donde él cepilla un semental mientras ella asiste a los corrales a dar azúcar al potrillo que ambos han visto nacer, Chabela sucumbe a la atracción y muerde el antebrazo desnudo de él para después hacer el amor en una escena cuya banda sonora está integrada por gemidos de la pareja y resoplidos de caballos, elementos estos últimos que complementan y propician el sensual encuentro al cual le imprimen un toque salvaje.

La relación de ambos se torna entonces indestructible y aguanta el rechazo de la “sociedad” y el accidente de Lázaro, ante el cual ella sólo desiste de la culpa cuando Candelario le dice “no

pienses que fue un castigo, fue una desgracia”. Pero ella no logra resistir el embate de la moralina que se introduce en su relación paulatinamente hasta acabarla pues, por intereses económicos, la sociedad del pueblo intenta reconciliarse con la pareja, para lo cual la eligen a ella como llave de entrada y ocasionan que, una relación en apariencia indestructible, se descomponga y fragmente a partir del deseo de Chabela de ser aceptada en sociedad y de “que nadie la ningunee”, como toda su vida había ocurrido. Chabela, ante la visita de las damas de sociedad, dice a Candelario “A nosotras nos educaron con unas ideas y una moral, yo a ellas las comprendo”, excusándolas de la ruin actitud que para con ellos tuvieron. Pero al intentar convencerlo de aceptarles, ocasiona la separación al forzar a Candelario a no ser él, a casarse para no dejar a su hijo en la calle, a vestirse de charro, a invitar a los adinerados a su boda para vivir con la venia de Dios mientras él se responde frustrado “Dios no puede pensar como esa chusma”.

De ese modo, Candelario decide alejarse porque, como dice “Esto se está pudriendo, mamá Rosita, y me voy, antes de que estas gentes nos vuelvan como ellos”. Pero la frase no alude al aspecto material, como al principio de la cinta podía constatarse al contemplar un lugar en ruinas. No, el sitio es un lugar próspero, pero cuanto lo llenaba, las relaciones vivas, han sido quebrantadas por Isabel al aceptar que la moralina se introdujera en ellas; y ésa es la podredumbre a la cual hace alusión Candelario quien, antes de tomar la decisión de marcharse con su hijo, contempla frustrado los florecientes establos mientras se pregunta “¿todo para qué?”.

Cinematográficamente, la cinta tiene momentos excepcionales, como aquel que resume el deseo contenido largamente y liberado a través de la mordida de Isabel al brazo de Candelario mientras éste cepilla un caballo en los corrales. Igualmente, son memorables los *full* y *long shots* que remiten lejanamente al *western* mientras Candelario arrea al ganado montado en un caballo por las laderas mientras el polvo revuelto del suelo se mueve en el viento, momentos todos que ponen en relieve la realización del hombre a través de dichos actos. Igualmente, los *long shots* del inicio y el final, al exterior del casco al ver llegar y marcharse al forastero, mientras el viento arremolina el polvo y las ramas secas, subrayan el camino recorrido, al principio, y por recorrer, al final.

Así, Alcoriza, como en el sentido temático, también en el ámbito formal recupera lo mejor de su tradición en un trabajo visual en exteriores que dan la sensación de libertad y viveza en ese paisaje árido que se torna un espacio candente a través de la pasión de pareja y al trabajo que en el mismo tienen lugar, dejando ver que lo importante es cómo el hombre incide en su espacio y que éste puede ser tanto la costa tabasqueña, el cálido pueblo de Tlayucan o un árido paraje, porque lo importante es la viveza y la intensidad de las personas.

Igualmente, las tomas en interiores subrayan, lo mismo con *close ups* del antebrazo de Candelario, que con *full shots* desde lo alto de la claraboya del baño donde se encuentra desnuda Isabel, la intimidad y la pasión de una pareja con el fondo de sonidos animales y escasas pero bellos y contundentes momentos musicales.

Así, con hombres y mujeres entrañables o no, pero siempre humanos (a diferencia de los acartonados personajes de la cinta que le precedió, *Terror y encajes negros*), *Lo que importa es vivir*, (cuyo título es en sí es una lección de vida), podría considerarse el testamento cinematográfico de un hombre quien enarboló valores personales desde un punto de vista enteramente propio donde la libertad, la realización personal, la amistad, la lealtad, la justicia y la camaradería jugaban un papel fundamental ajeno a la moralina y las deleznable convenciones sociales acartonadas que jugaban, para él, un papel represor y de descomposición que constreñía la realización personal del individuo, cuya felicidad tenía todo que ver con los valores fundamentales y nada con los materiales.

Otra crónica nacional

La última película mexicana de Luis Alcoriza, inspirada en una idea de Fernando Galiana y financiada por Televisine, es una comedia que pareciera seguir la idea de *Mecánica Nacional* al enmarcar un microcosmos citadino en un evento especial, en esta ocasión la visita al cementerio el 2 de noviembre.

Día de muertos. Sinopsis

El día de muertos una multitud se congrega en el panteón cargada de flores y bolsas de comida que son revisadas por los policías para evitar la introducción de bebidas alcohólicas al lugar.

Ya instalados en las tumbas de sus seres queridos, los deudos las limpian y arreglan, mientras platican con los vecinos y, poco a poco, se conforma un nutrido grupo que pasará el día entero en una tertulia: el zapatero Zacarías (Manuel “Flaco” Ibáñez), su madre Doña Chayito (Loló Navarro) y su esposa Yolanda (María Rojo); el estilista Pérez y Pérez (Sergio Ramos “Comanche”) y su esposa embarazada Doña Chofi (Carmen Salinas); el plomero Baltasar (Pedro Weber “*Chatanuga*”), su esposa Enriqueta, dueña de una cocina económica y sus dos hijos adolescentes.

Los presentes comienzan por platicar sobre el difunto a quien visitan y, posteriormente, pasan a otros temas como la diferencia

entre ricos y pobres incluso después de la muerte pues existen tanto tumbas modestas como ostentosas.

Un grupo de mariachis llega a visitar al “pobre Matías” quien, según dicen, había sido un buen charro y un buen compañero que era un “jinetazo”, pero se mató en un resbalón en la tina.

Llega al lugar el Licenciado Francisco de Jesús Talamontes (Fernando Luján) con una cruz de metal para la tumba de un amigo muy querido. En el camino se encuentra con el “poeta” (Ernesto Gómez Cruz), quien le ofrece sus servicios de albañilería para afianzar con mezcla la cruz pues, de lo contrario, sería robada al instante.

El grupo invita un cafecito al Licenciado pues el zapatero con su “zapatología” y bajo la premisa de “cada uno como pisa, piensa”, lo había analizado y llegado a la conclusión de que era un hombre honrado.

Un joven (Edgardo Gazcón) espía a una mujer (Leticia Perdigón) quien resulta ser su esposa y con la cual está disgustado. Al verse se pelean pero después, con el augurio de la esposa del zapatero (“Ojalá se contenten”) y los consejos del Licenciado de arreglar serenamente sus asuntos, se contentan y también se unen al grupo que para entonces ya tiene comida y bebida para dar y regalar.

Los hijos adolescentes, en la búsqueda por sacudirse el aburrimiento de la obligada visita al cementerio, llegan con su abuelo revolucionario y casi sordo en silla de ruedas quien cuenta que, en un principio miembros de bandos rivales, él debió alejarse de su padre pero luego, cuando se encontraron en la lucha, ya no hubo

problema porque los dos se habían cambiado y “ya eran constitucionalistas”. Tanto el abuelo como Doña Chayito buscarán, cada uno disimuladamente, que les ofrezcan vino del cual beberán mucho a lo largo de la jornada.

Para visitar una costosa tumba, llegan un chofer y dos sirvientas con uniforme quienes, tras pedir les retraten con las flores en la tumba, las recogerán para revenderlas a un elevado costo pues ese día todo está inflado de precio, situación aprovechada también por los niños que se ofrecen para hacer “mandados”, tales como acarrear agua o conseguir comida o bebida.

Dos mujeres muy guapas visitan la tumba del amante de una de ellas; posteriormente, se unen al grupo con los consiguientes celos de las esposas presentes, pero al final, la que resulta ser la hermana de la amante (Patricia Rivera) simpatiza con el Licenciado y, cuando ella se va, intercambian teléfonos.

Al lugar llega también el profesor López Camacho (Adalberto Martínez *Resortes*), quien finge tener ataques de epilepsia para robar a quienes le creen. El poeta le pega durante el ataque y deja al descubierto el trinquete, por lo que todos le agradecen y, al retirarse, le dan propinas.

Doña Chofi comienza con el parto pero, tras asustar a todos, descubre que sólo son gases.

Con las horas y el alcohol, las parejas sacan a relucir sus conflictos. Enriqueta y Baltasar discuten pues él se va a la cantina y ambos se reclaman sus “cuernos”; por su parte, la esposa del zapatero desea tener hijos, no ha podido y el zapatero no quiere dejar “muestras” en ningún lugar para hacerse análisis de fertilidad;

para colmo, Doña Chayito se siente abandonada y tratada como un estorbo, pues sólo se acuerdan de ella el día de muertos y el 10 de mayo. Los reclamos terminan en un pleito entre Baltasar y el zapatero y frenado por Talamontes con el reclamo de “Somos mudos y dejados. Nos roban, devalúan y callamos, pero entre hermanos nos desquitamos”. Todo termina con un abrazo de reconciliación al tiempo que llegan los policías a desalojar el cementerio pues es hora del cierre.

Análisis

En *Día de muertos / Los hijos de la guayaba*, una fecha planteada como de recogimiento, se vuelve, al avanzar el reloj, un momento de desparpajo y chorcha al correr el alcohol y platicar con los vecinos “de dolor”; con el paso de las horas, el propósito inicial de honrar la memoria de los muertos se torna en un desfogue que conjunta reclamo, crítica e inclusive mofa a “los que se nos adelantaron”, como es el caso del mariachi de quien al final del día sus compañeros se burlarán: “Reatas, no floreaba ni la suya”.

La intención del filme de mirar diversos aspectos culturales nacionales con ocasión de la fecha conmemorativa es abordada desde los créditos de inicio que se despliegan sobre tomas de diversas artesanías de muertos y, posteriormente, sobre un *collage* de fotografías de gente de cine ya fallecida entre quienes se ven a

Pepe el Toro (Pedro Infante), la *Chorreada* (Blanca Estela Pavón), Antonio R. Frausto interpretando a Porfirio Díaz, y Luis Buñuel.

Al igual que en anteriores películas como *Amor y sexo* (1963), Alcoriza aborda la visión mexicana de la muerte, y por ello, junto con la cinta mencionada, *Día de muertos* es programada anualmente en televisión abierta alrededor del inicio de noviembre.

Muy a la manera del director, la cinta imprime tonos documentales a la ficción tanto en el tratamiento visual con tomas documentales de la muchedumbre en el Panteón Civil de Iztapalapa, como en el tratamiento de temas actuales y reales del país tales como la pérdida de tradiciones, “menos mal que a pesar del *rock and roll* y el *halloween*, todavía conservamos algunas tradiciones”, dice uno, ante lo cual otro pregunta “¿cómo cuáles?”, “como los *hot dogs*”, responde un tercero; la deuda externa sobre lo que se dirá el tradicional “debo no niego, pago no tengo”, “México lo pidió y México somos todos¿no? / Esa es patriotería de la tele ¿no?” y “Los que deberían pagar son los que se robaron el préstamo, no los que nada tienen”; la corrupción abordada en la plática sobre el tío intestado de una de las presentes o la “mordida” para introducir bebidas alcohólicas al lugar; o la diferencia entre pobres y ricos presente incluso en la muerte pues unos tienen tumbas muy modestas y otros de lujo.

Como en *Mecánica nacional*, el alcohol será el detonante de una catarsis y desenmascaramiento de los presentes quienes, tras varias copas, se sincerarán y reclamarán en esta cinta donde el “desmadre” mexicano tiene un papel central pues la fecha no se

tornará en el acto espiritual de acompañamiento de los difuntos, sino en un divertimento catártico para los vivos.

Al igual que en otros filmes, Alcoriza subrayará la importancia del trabajo en la conformación del hombre al mirar el comportamiento de sus personajes en relación con el oficio que desempeñan para vivir. Así, el zapatero con su “zapatología”, cuya máxima es “cada uno como piensa, pisa”, practicará una forma de vida particular basada en el conocimiento proporcionado por su oficio, por lo cual huirá del pleito con un hombre viejo quien le agrade pues éste calza botas. El estilista, por su parte, sostendrá que es en la peluquería donde más se ve a la gente pues ahí se observa la camisa, el cuello, el olor de las “bisagras” y lo que se ponen en el pelo, todo lo cual conformará una fotografía inequívoca de cada modo de ser. O el abogado, a quien por ser “honrado”, su profesión no le ha servido para tener riquezas y por ello viste ropa correcta pero gastada; pero para lo que su condición si le ha servido es para revestirle de una autoridad moral indiscutible que le permite regañar al grupo por su actitud derrotista, burlona y dejada sintetizada en el dicho que repite el estilista “los mexicanos somos así”, ante el cual Talamontes sentenciará: es lo malo, que nos reímos de todo, de los políticos rateros, de la carestía, de la crisis, de los salarios de hambre. Así, este hombre será quien repita la frase que pareciera inevitable para Alcoriza cuando toca este tipo de temas, “¡Pobre país!”, misma que había ya pronunciado el mecánico Eufemio en *Mecánica nacional* al quejarse de la flojera de los connacionales y repitió el tintorero Eufemio de *Semana santa en Acapulco* en 1979 ante una situación similar.

Además de estos personajes, Alcoriza incluirá también al “poeta” (apodado así porque en segundo de primaria compuso un poema a su madre), quien presta sus servicios en el cementerio y se convierte en una especie de guía para el grupo pues conoce a los visitantes del sitio desde “los gatos de angora” “rebuenos para los negocios” quienes llevan flores a una tumba, se retratan y después las venden a elevado costo, hasta los ladrones y sus tácticas.

Igualmente, otros grupos sociales están presentes: los niños quienes trabajan haciendo “mandados” a los deudos y a propósito de los cuáles Talamontes dirá que son “lo mejor de este país”; los adolescentes “calenturientos” que ocasionarán, al final de la cinta, la ira de un vejado padre empistolado; o los ancianos, representados por el senil abuelo revolucionario, cuya ideología no es más sólida que la de cualquiera de los personajes de *Las fuerzas vivas* (1978) o *A paso de cojo* (1975), por lo que pasó a uno y otro bando del conflicto sin pesar, o la deprimida suegra antipática quien reclama a la nuera y al hijo su desatención constante.

Igual que en anteriores trabajos del autor, es interesante observar cómo lo privado se vuelve público y hasta una diferencia marital es arreglada a través de la intercesión de los desconocidos al conminar a los esposos a “contentarse”.

En esta cinta donde la capacidad de reunión es abordada como un aspecto cultural muy arraigado en la cultura nacional, lo público juega un papel primordial y la coralidad se subraya con tomas abiertas tanto exteriores como interiores del panteón, en las cuáles se aprecia la muchedumbre también retratada en tomas aéreas que captan tanto a la gente como a las interminables filas de autos. Estas

tomas se intercalan con otras más cerradas, incluso acercamientos, cuando se trata de subrayar algún comportamiento específico, como la mano de hombre que toca unas nalgas femeninas o las bolsas revisadas por los policías a fin de evitar la introducción de bebidas alcohólicas.

El remate de la cinta recuerda en forma al de *Mecánica nacional* pues también aquí la cámara se aleja paulatinamente del sitio, previo *zoom back* de grupo y paneo rápido a los mariachis, todo lo cual, como en la cinta de 1971, ocurre mientras se escucha como música de fondo una canción tradicional mexicana, en esta ocasión no el *Son de la negra* sino *Las golondrinas*.

Así, *Día de difuntos* resulta una cinta interesante pero, con relación a otros trabajos, sobre todo a *Mecánica nacional*, resulta menos afortunada pues casi puede verse como una copia menos lograda. En cuanto al guión, Alcoriza no logra redondear el trabajo y de pronto los temas abordados se perciben como introducidos a la fuerza. En cuanto a los personajes, cuyo planteamiento resultaba interesante, no lograron tampoco concretarse y, por ello, la idea del *poeta* como un hombre entrañable no es natural al desprenderse sólo de palabras y acciones de Talamontes, quien le tiene en gran estima, pero no de su propio actuar. En cuanto al Licenciado, que pretendía ser la conciencia del grupo, es igualmente artificial porque el grupo lo reconoce pero sus regaños y discursos resultan forzados.

Por lo demás, el que la película no se lograra del todo, tiene que ver con que la producción se dio en un momento no especialmente afortunado del cine en México y producido por Televisine, el brazo cinematográfico de Televisa.

No obstante, *Día de difuntos* es una obra que incluye los intereses del autor en cuanto a forma y fondo. Características como corralidad, amistad, solidaridad, la importancia del trabajo en la construcción de los hombres, el interés por desentrañar a México, el conocimiento profundo de la cultura y el habla popular, o la crítica a temas sociales, se aprecian claramente en esta cinta que si bien no resultó el mejor exponente, si es una clara obra que no traiciona ninguna de las creencias ni el trabajo de Luis Alcoriza.

La sombra del ciprés es alargada. Sinopsis

En la Ávila de 1929, el niño huérfano Pedro es llevado a la casa de don Mateo (Emilio Gutiérrez Caba), el austero maestro del pueblo, para que le cuiden y le eduquen. El maestro lleva las riendas de su familia, conformada por él, su abnegada esposa Gregoria (Fiorella Faltoyano) y su pequeña hija Martina.

La vida de Pedro transcurre en una inalterable cotidianidad, sin penas ni alegrías significativas, salvo las que les dispensa a él y a Martina el juguetón perro Boni. Sin embargo, un día llega a la casa Alfredo, un niño huérfano de padre a quien su adinerada madre (María Luisa San José) deja en custodia de Don Mateo, obedeciendo la petición de su nuevo amante, hombre naturalmente despreciado por Alfredo. La madre de Alfredo no soporta la austeridad de la casa y manda una lujosa cama matrimonial para su hijo, misma donde dormirá con Pedro pues es bastante grande para los dos chicos.

Alfredo enseña a Pedro una imagen del mar y le hace escuchar el sonido de una caracola, al tiempo que le comparte su deseo de ser capitán de un barco en el que irán juntos, pues ninguno de los dos niños quiere pasar su vida detrás de un gris escritorio. Su plática se interrumpe por la tos de Alfredo quien en repetidas ocasiones sufrirá ataques cada vez más fuertes.

Alfredo enseña a Martina a tocar el piano, gracias a lo cual la niña logra finalmente completar la hasta entonces repetidamente inconclusa interpretación de *Para Elisa*.

Don Mateo lleva a los tres niños a observar Ávila desde un punto alto, ahí Alfredo declara no querer vivir en el lugar cuando

crezca pues lo encuentra desagradable, a lo que el maestro responderá: “El tiempo te enseñará que no ser desdichado es lograr ya bastante felicidad”. Alfredo hace notar la semejanza de Ávila con un barco; don Mateo comenta que la vista es inmejorable en las noches de luna llena.

Alfredo va a pasar algún tiempo con su madre donde amenaza al amante de ésta con la navaja que ha comprado. El hombre le golpea y el niño regresa a Ávila antes de la navidad, fecha que pasa con la familia de su tutor y con Pedro, quien le extrañó mucho durante la corta ausencia.

En una noche de luna llena, Alfredo obliga a Pedro a ir al mirador, pero deben regresar pues el primero tose sin cesar y escupe sangre; el doctor diagnostica la próxima muerte del infante. Alfredo pide a Don Mateo que Martina toque *Para Elisa* y, a Alfredo, que le acerque al oído la caracola para así “morir en el mar”.

Pedro (Juanjo Guerenabarrena) ha crecido y es capitán de un barco al que una embarcación descompuesta pide ayuda. Al recibir a los tripulantes conoce a Jane, una interesante extranjera quien habla casi a la perfección el español pues vive en Veracruz, puerto a donde arriban.

Pese a la coraza sentimental que Pedro ha formado, se siente fuertemente atraído por la también antropóloga, a quien invita a salir. Recorren el Estado juntos, ella le habla de su amor por todo, al tiempo que marca la diferencia con él que, según le dice, no deja aflorar sus sentimientos nunca.

Pedro se enamora de Jane y le propone matrimonio un día antes de su vuelta a España, de donde le promete volver tras

renunciar a su carrera y arreglar una rica casona herencia de sus padres; luego de poner como obstáculo la incompatibilidad de las carreras de ambos, ella acepta por temor a herir los sentimientos de Pedro.

En España, el protagonista arregla la casona y se entera de la muerte de su tutor. Visita a doña Gregoria y se reencuentra con Martina, quien le cuenta cómo, harta de la aplastante cotidianidad, se fugó con un hombre que la abandonó. Pedro ofrece a la viuda una mensualidad.

En México, Jane confiesa a una amiga que no quiere casarse. Pedro regresa feliz a México y, al llegar al puerto de Veracruz, no ve a Jane quien aparece por el camino en su auto, se saludan de lejos y Pedro es testigo de cómo un camión choca el vehículo y le hace caer al mar.

Pedro aparece convertido en el maestro de Ávila, habitando la casa de don Mateo y como compañero de Martina quien está embarazada. Saca a pasear al avejentado Boni y, en el tronco del árbol donde en su niñez jugaba con Martina y el perro, abraza al animal mientras su mirada vacía se pierde en el horizonte, al tiempo que como fondo se escuchan las notas de *Para Elisa*.

Análisis

La última película de Luis Alcoriza fue una coproducción hispano mexicana sobre una novela homónima, la primera de Miguel Delibes,

un popular escritor español de mediados del siglo XX. Fue rodada en los dos países del cineasta, en locaciones de Ávila y del Estado de Veracruz.

El filme pareciera una afirmación de los valores de Alcoriza abordados no desde la vitalidad al estilo de anteriores trabajos como *Tiburoneros* y *Paraíso*, sino desde su contraparte. Pedro es un personaje que, como respuesta al sufrimiento, se niega cualquier sensación o sentimiento. Así, desprecia el calor porque “lo corrompe todo” y no es capaz de admirar las bellezas veracruzanas porque no le gusta el clima. Igualmente, se resiste a verse con Jane, a lo que después sucumbe, pues ella provoca fuertes sentimientos que perturban su gris pero segura cotidianidad.

Esta actitud defensiva nace como reacción al dolor de la pérdida de sus seres queridos, pero también es aprendida de don Mateo, quien ha fabricado un modo de vida a prueba de cualquier sentimiento o pasión que le aleje de una relativa seguridad. Como la familia del tiburonero Aurelio en la tercera película de Alcoriza, don Mateo es intachable: es el maestro del pueblo, vive con su esposa y su hija, va a misa los domingos y no hace mal a nadie. Su estilo lo resume en frases como “desnudarse a oscuras ahorra luz y propicia el sueño”, “la paz del espíritu radica en la aceptación del destino” o “el tiempo te enseñará que no ser desdichado es lograr ya bastante felicidad”, a través de las cuales impone un estilo de vida que tiene todo que ver con la austeridad y la represión personal.

Pero para el cineasta la vida no tiene sentido si no es libre y plena, valores encarnados por Jane en *La sombra del ciprés es alargada*, esa antropóloga aventurera que logra romper la coraza de

Pedro a través de la pasión que desata en él. Y es sólo cuando el protagonista se abre ante el amor, que logra vivir plenamente. No obstante, la vitalidad se esfuma ante el dolor de la pérdida de Jane: Pedro se envuelve nuevamente con una cubierta que asegure su estabilidad sentimental en el vacío de la monotonía. Así, la escena final es una imagen misma de la vacuidad porque, aunque Pedro respire, aunque tenga seguridad material, una casa, empleo y una familia, incluso aunque su mujer vaya a tener un hijo, él no vive, él está vacío por dentro y nada externo cambia tal condición.

Otro valor constante en el cineasta es la amistad, en esta ocasión entre Pedro y Alfredo que, aunque dura poco tiempo, representa para el huérfano el otro destello de luz en su apagada vida. A través de Alfredo, Pedro encuentra un gusto y una salida de la monotonía: la ambición de convertirse en marino. En este contexto, es curiosa la paradoja entre la libertad inherente a la profesión del protagonista, escogida porque no quería pasar su vida tras un escritorio, y su cárcel personal, de la que nada lo libera porque él mismo la impone.

Aparecen también los tradicionales turistas, aquí al ser rescatados por el barco de Pedro, tras lo cual desaparecen; lo anterior con excepción de Jane quien, en sentido estricto, no tiene tal condición pues vive en Veracruz pero sus raíces están en muchos otros lugares: es hija de padre extranjero y de madre nacida en Rumania pero radicada en varios sitios. Esta mujer multicultural, es quien rescata a Pedro de la nada y le inyecta vida.

Por lo que toca al manejo de la imagen, Alcoriza continúa su tradición y se inclina nuevamente por el manejo visual que

prepondere la historia y el drama personal, sin dejarse seducir por las bellezas panorámicas, por ejemplo las del mar abierto, al cual no retrata, y aunque Pedro está en alta mar el espectador sólo puede ver su barco y el agua que le circunda. Tal vez con esta elección el cineasta haya tenido la intención de subrayar la importancia de la libertad personal que sólo tiene que ver con el individuo mismo y, por ello, Pedro viaja en un espacio limitado aunque tenga en torno suyo la inmensidad del mar abierto.

Otro ejemplo del estilo visual adoptado es el *dolly* circular alrededor de la mesa donde comen Pedro y la familia de Don Mateo; pareciera que, a través del monótono círculo, el director subraya el encierro de los personajes.

A semejanza del *ostinato* de *El muro del silencio*, *Para Elisa* se convierte en el *leit motiv* de la cárcel interna de Pedro al subrayar la repetición aplastante de la cotidianidad de la casa del tutor, al tiempo que recuerda el dolor de la muerte de sus seres queridos; así, tal vez Alfredo amplió los horizontes de la reprimida familia al enseñar a Martina a terminar la melodía, pero, con su muerte, Pedro no pudo ir más allá y se quedó en ese círculo infinito, lo cual tal vez el cineasta subraye al incluir la pieza como fondo musical en la última escena.

En esta película de doble nacionalidad, Alcoriza toca de manera tangencial el tema de la migración española a México. Mientras Jane come en la casa de una pareja amiga, platica que Pedro intentó unirse a los republicanos pero no pudo, lo cual desata la furia de su amigo republicano y da pie a que mencione a los muchos quienes se pasaron de su lado y la barbarie cometida contra los combatientes.

De este modo, *La sombra del ciprés es alargada*, en su calidad de adaptación, retoma las constantes del cineasta pero tal vez no brille como otras películas porque los personajes plenamente respaldados por sus actos son los refrenados, como es el caso de dos fuertes presencias, el protagonista y don Mateo. Por el contrario, la parte viva sólo encuentra correspondencia en Jane que, aún cuando rechaza la estabilidad material de la rica casona que Pedro le ofrece, expresa gran parte de su libertad sólo a través de las palabras.

El filme distó de ser una reconciliación personal entre las dos nacionalidades de Alcoriza pues no logró la belleza de sus mejores cintas y, a pesar de que la adaptación mereció una nominación a los premios Goya, “obtuvo una tibia acogida del público y la crítica desde su estreno en Madrid el 25 de mayo de 1990.”¹²¹. El mismo cuadernillo de la edición en DVD que la Tve hizo del filme en 2007, sentencia al hablar sobre la novela:

“(...) sería el hispano-mexicano Luis Alcoriza quien la eligiera para su tercer intento de regresar a un cine español al que nunca perteneció. (...)”¹²²

Cabe recordar que ni *Tac tac* ni *El amor es un juego extraño* tuvieron la recepción deseada por el cineasta quien ya había tenido un intento fallido de regreso al cine español a finales de la década de los 60, cuando intentó adaptar “*Divinas palabras*”, de su querido Valle Inclán, lo cual nunca se concretó¹²³. Además de los dos filmes

¹²¹ Textos de José Manuel González-Fierro Santos para el cuadernillo de *La sombra del ciprés es alargada* en la Colección “El cine de tve”, p. 10

¹²² *Ibidem*, p. 8

¹²³ *Idem*

que sí se concluyeron, Alcoriza aparecería en los créditos de una producción española de forma póstuma con un argumento inédito en *Pesadilla para un rico* (Fernando Fernán Gómez, 1996).

En general, el regreso de Luis Alcoriza a España no fue afortunado, comenta Tomás Pérez Turrent:

“Hizo tres películas y no le fue nada bien, la gente lo ignoró. Fue una experiencia muy fallida, lo trató mal la crítica, los productores. Fue una experiencia muy amarga la de España.”¹²⁴

Después de este último filme, el matrimonio Alcoriza vivió en una casa en Cuernavaca donde Luis Alcoriza de la Vega murió el 3 de diciembre de 1992.

¹²⁴ Entrevista con Tomás Pérez Turrent. 23 de abril de 2001

CONCLUSIONES

Luis Alcoriza es un afortunado ejemplo del enriquecimiento mutuo surgido a partir del acercamiento de dos culturas, en este caso la hispana y la mexicana, cuando éste se da en el marco de la apertura y el respeto entre ambas. En su caso, la visión del otro que se vuelve el propio, enriqueció la mirada de los mexicanos sobre sí mismos.

Ya desde su trabajo como guionista, muchas veces a través del humor y en colaboración con Janet Alcoriza, el cineasta intentó una perspectiva diferente en torno a temas varias veces explorados como el ambiente ranchero, la feminidad en contraposición con la masculinidad, la visión de los extranjeros sobre el mexicanismo o el encuentro entre personas provenientes de dos estratos sociales diferentes.

Su enfoque de la vida se vio también enriquecido a través de su encuentro con el cineasta aragonés Luis Buñuel. Como Alcoriza mismo comenta, la obra de ambos guarda similitudes pues en ella intentaron siempre la burla a las instituciones y al modo de vida burgués.

En los libretos *El toro negro* (Benito Alazraki, 1959) sobre el mundo taurino, y *Guantes de oro* (Chano Urueta, 1959), sobre el ámbito boxístico, Alcoriza prefiguró la forma que adquiriría en definitiva su estilo, las representaciones de los microcosmos, abordados en la mayoría de sus filmes como director; en ellos,

exploró exhaustivamente un tema y, gracias a su aguda y particular mirada, refrescó la imagen sobre diversos ámbitos porque, en su calidad de español afincado en México desde muy joven, el cineasta tuvo una perspectiva externa / interna que le permitió identificar características y rasgos de la idiosincrasia difíciles de distinguir para una mirada exclusivamente nacional. Tales elementos fueron plasmados en distintas obras que pueden ser evaluadas desde la perspectiva de la mexicanidad.

En el ámbito de la dirección, la constante fue el intento por explorar nuevas maneras de abordar viejas cuestiones como la familia, la provincia, los indígenas o el modo de ser nacional. Igualmente, integró sus valores fundamentales como la libertad, el amor y la amistad entre diversos personajes vitales y plenos que establecieron un código ético propio y legítimo, alejado por entero de la moralina que critica el actuar ajeno sin responsabilizarse del propio.

El cineasta logró varias veces una mezcla de ficción y documental que llegó a su grado máximo en *Tarahumara*. A partir de ésta, se abre un campo de discusión sobre el papel del documental y la ficción como reflejo de la realidad. En el caso de Luis Alcoriza, la ficción, que no el documental, fue el medio para comunicar realidades específicas cuya comprensión tal vez no hubiera sido tan amplia a través del segundo.

Entre las películas del realizador, se contaron obras de carácter más íntimo, como *El muro del silencio* (1971), donde explora la agobiante relación de una madre soltera con su hijo; y *Lo que importa es vivir* (1986), cinta que puede verse como un resumen de

sus ideas sobre la vida y los valores fundamentales, y que podría ser un buen ejemplo de su cine tanto en el fondo como en la forma.

La revisión del trabajo de Luis Alcoriza puso en claro la amplitud del tema y la necesidad de realizar nuevos estudios que arrojen luz sobre varias facetas del mismo. Si bien es cierto que dirigió cintas de diferentes calidades, es innegable la relevancia de su obra dentro del ámbito fílmico nacional pues su labor da noticia no sólo de su trayectoria, sino de la historia del cine mexicano, al que le dedicó cinco décadas de su vida.

ANEXO 1. Fichas filmográficas de las actuaciones de Luis Alcoriza

Algunas de las fichas siguientes fueron tomadas de la *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera, en cuyo caso, tras el nombre de la película, se consigna entre paréntesis el tomo y la página de dónde se extrajo; las restantes fueron construidas con la información del *Índice General del Cine Mexicano*, de Moisés Viñas.

1. *La torre de los suplicios*

Dirección: Raphael J. Sevilla

Producción: Rex

Año: 1940

Guión: Iñigo de Martino sobre argumento de Jorge M. Dada.

Actuaciones: Ramón Pereda, Margarita Mora, José Crespo, Elena D'Orgaz, René Cardona, Stella Inda, Aurora Walker, Miguel Arenas, Manuel Arvide, Arturo Soto Rangel, Carmen Cortés, Luis Alcoriza.

2. *La virgen morena*

Dirección: Gabriel Soria

Producción: Alberto Santander, Gabriel Soria.

Año: 1942

Guión: Gabriel Soria, Alberto Santander sobre argumento de R. P. Carlos M. de Heredia.

Actuaciones: José Luis Jiménez, Amparo Morillo, Antonio Bravo, Arturo Soto Rangel, Agustín Sen, Luis Alcoriza, Aurora Cortés, Abel Salazar, Tito Junco.

3. *Los miserables*

Dirección: Fernando A. Rivero

Producción: José Luis Calderón

Año: 1943

Guión: Fernando A. Rivero, Roberto Tasker sobre novela homónima de Víctor Hugo; diálogos: Ramón Pérez Peláez.

Actuaciones: Domingo Soler, Andrés Soler, David Silva, Manolita Saval, Antonio Bravo, Francisco Jambrina, Luis Alcoriza, Margarita Cortés, Virginia Manzano, Manuel Noriega.

4. *El rayo del sur*

Dirección: Miguel Contreras Torres

Producción: Hispano Continental

Año: 1943

Guión: Miguel Contreras Torres

Actuaciones: Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, *Fraustita*, Stella Inda, Consuelo Frank, Miguel Arenas, Ramón Vallarino, Luis Alcoriza.

5. *San Francisco de Asís*

Dirección: Alberto Gout

Producción: Pedro A. Calderón

Año: 1943

Guión: Alberto Gout, Luis White Morquecho, Juan Antonio Vargas

Actuaciones: José Luis Jiménez, Alicia de Phillips, Antonio Bravo, Carmen Molina, Crox Alvarado, Elena D'Orgaz, Luis Alcoriza, Arturo Soto Rangel, Agustín Sen.

6. *Naná*

Dirección: Celestino Gorostiza

Producción: Alberto Santander

Año: 1943

Guión: Celestino Gorostiza, Alberto Santander sobre novela homónima de Emilio Sola

Actuaciones: Lupe Vélez, Miguel Ángel Ferriz, Chela Castro, Crox Alvarado, Elena D'Orgaz, José Baviera, Sergio Orta.

7. *Rosa de las nieves*

Dirección: Vicente Oroná

Producción: Ema

Año: 1944

Guión: Vicente Oroná, Sebastián Gabriel Rovira

Actuaciones: Charito Granados, Crox Alvarado, Julio Villarreal, Andrés Soler, Miguel Inclán, Matilde Brillas, Luis Alcoriza, Asunción Casal, José Goula

8. *El capitán Malacara*

Dirección: Carlos Orellana

Producción: Rodríguez Hermanos

Año: 1944

Guión: Carlos Orellana sobre novela *El capitán veneno* de Pedro Antonio de Alarcón

Actuaciones: Pedro Armendáriz, Manolita Saval, *El Chicote*, Amelia Wilhelmy, Mimí Derba, Elena d'Orgaz, Luis Alcoriza.

9. *Sierra Morena*

Dirección: Francisco Elías

Producción: Victoria

Año: 1944

Guión: Francisco Elías

Actuaciones: Juan José Martínez Casado, Paquita de la Ronda, Marta Elba, Luis Alcoriza, Prudencia Griffell, Enrique Salvador

10. *María Magdalena*

Dirección: Miguel Contreras Torres

Producción: Hispano Continental

Año: 1945

Guión: Medea de Novara, Miguel Contreras Torres, Francisco Marcos Chiller sobre argumento de Medea de Novara

Actuaciones: Medea de Novara, Luis Alcoriza, Luana Alcañiz, Tito Junco, José Baviera, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel, Tito Novaro, Alfredo Del Diestro, Francisco Jambrina, Eduardo Noriega, José Elías Moreno.

11. *Reina de reinas*

Dirección: Miguel Contreras Torres

Producción: Hispano Continental

Año: 1945

Guión: Miguel Contreras Torres

Actuaciones: Luana Alcañiz, Luis Alcoriza, Luis Mussot, Carlos Martínez Baena, Daniel Pastor, Carlos Villarías, Rafael Banquells, Tito Junco, José Baviera, Edmundo Espino, Félix Samper

12. *La casa de Troya*

Dirección: Carlos Orellana

Producción: Suevia, Ultramar, Panamerican.

Año: 1947

Guión: Carlos Orellana, Manuel Altolaguirre, Egon Eis sobre novela homónima de Alejandro Pérez Lugin

Actuaciones: Armando Calvo, Charito Granados, Ángel Garasa, Carmen Molina, Consuelo Guerrero de Luna, Luis Alcoriza

13. *Flor de caña* (Tomo 4, p. 248)

Producción (1948): Suevia-Ultramar Films, Jaime A. Menasce; productor ejecutivo: Blas López Fandos; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Carlos Orellana; asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza y Carlos Orellana.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.

Música: Manuel Esperón; canciones: “Flor de caña”, “Coplas de retache”, “Camina como Chenchá”, “Zambaca tabaca”, “Tumbaíto”, “Paloma blanca”, “Colás”, “Vamo a vé”.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza, James L. Fields y Galdino Samperio.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: María Antonieta Pons (Rosa), Víctor Manuel Mendoza (Román), Luis Alcoriza (Alberto), Agustín Isunza (*Tumbaíto*), Carolina Barret (*Jarocho*), Irma Torres (Felisa), Juan Calvo (Saturnino), José Morcillo (don Guillermo), Eduardo Arozamena (Dimas), Salvador Quiroz (don Jesús), Maruja Grifell (Micaela), Chel López (capataz), Ignacio Peón (doctor), Ángel Infante y Victorio Blanco (peones); interpretaciones musicales: Andrés Huesca y sus Costeños, Son Clave de Oro, Las Tres Conchitas, Trío Tamaulipeco, Trío Ascensio, Cuarteto América.

14. *La liga de las muchachas* (Tomo 5, pp. 44)

Producción (1949): Ultramar Films, Mauricio de la Serna y Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Fernando Cortés; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento y adaptación: Janet y Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco; fotografía de las marionetas: Carlos Carvajal.

Música y canciones (“La estatua de Lisístrata”, “Allí en mi Brasil”, “Su amor”, “Gracias doctor”, “Los hombres qué malos son” y canción de cuna): Manuel Esperón; letras: Neftalí Beltrán; coreografía: Pepita Morillo.

Sonido: Jesús González Gancy.

Escenografía y animación de las marionetas: Edward Fitzgerald; vestuario diseñado por Lily de Nagy y ejecutado por Beatriz Sánchez Tello y Carmen Guerrero Tello; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Elsa Aguirre (Dora), Miroslava (Marta), Rubén rojo (Pablo), Consuelo Guerrero de Luna (doña Remedios), Jorge Reyes (Amado Vidalita, Jr.), Alma Rosa Aguirre (Amelia), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (Mario),

Rosina Pagán (Rosa), Luis Alcoriza (Julio), Conchita Carracedo (Irene), Antonio Bravo (Adolfo del Toro), Magda Donato (Celestina, secretaria), Óscar Pulido y Antonio R. Frausto (compadres rancheros), Francisco Aguayo (*Bobo*), Ceferino Silva (*Rata*), Jeanette Combs (estatua de Lisístrata), María Gentil Arcos (Nacha, criada), Salvador Quiroz y Humberto Rodríguez (policías), Lidia Franco (portera), y, entre los *extras*, Annabelle Gutiérrez e Irma Dorantes; interpretaciones musicales: voces de Fernando Abuerne, Trío Ascensio, Las Tres Conchitas y Hermanas García.

15. *Tú, sólo tú* (Tomo 5, pp. 143-144)

Producción (1949): Maya Films; productor ejecutivo: Alfredo Salazar; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: Miguel M. Delgado; asistente: Américo Fernández.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza

Fotografía: Ignacio Torres.

Música: José de la Vega; canciones: Felipe Valdés Leal (“Tú, sólo tú”), Luis Alcaraz (“Bonita”), Jesús Palacios (“copitas de mezcal”) y Felipe Gil (“Qui’hubo...¿cuándo?”).

Sonido: Nicolás de la Rosa y Jesús González Gancy.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Dolores Camarillo

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: Luis Aguilar (Pablo), Rosita Quintana (Paloma/Marta), Arturo Soto Rangel (don Ricardo), Luis Alcoriza (León), Dolores Camarillo (María), Rina Valdarno (vampiresa), Freddie Romero (caballerango), Roberto Y. Palacios (chino de café), Eufrosina García *La Flaca* (encargada del hotelucho El Pradito), José Escanero (don Atenógenes), José Chávez Trowe (ranchero), Ricardo Adalid (mesero), José Pardavé y Pascual García Peña (borrachines), Edmundo Espino (comisario), Lupe Carriles (jugadora de canasta detenida por la policía), niño José Luis Moreno, José Muñoz (dueño de la cuadra), Héctor Mateos (sirviente), Cecilia Leger, Lidia Franco y Elodia Hernández (invitadas a la fiesta), Raquel y Rolando (pareja de mambo).

16. *El gran calavera* (Tomo 5, p. 82-83)

Producción (1949): Ultramar Films, Fernando Soler para Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; subgerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Luis Buñuel; codirector: Fernando Soler; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento: sobre la pieza de Adolfo Torrado; adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza

Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Jesús González Gancy.

Escenografía: Luis Moya; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Fernando Soler (Ramiro), Rosario Granados (Virginia), Andrés Soler (Ladislao), Rubén Rojo (Pablo), Gustavo Rojo (Eduardo), Maruja Grifell (Milagros), Francisco Jambrina (Gregorio), Luis Alcoriza (Alfredo), Antonio Bravo (Alfonso), Antonio Monsell (Juan, mayordomo), Nicolás Rodríguez (Carmelito), María Luisa Serrano, Juan Pulido, pepe Martínez, José Chávez Trowe, Gerardo Pérez Martínez.

17. *La tijera de oro*. (Tomo 9, p. 276)

Producción (1958): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Paco Crow; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Benito Alazraki; asistente: Américo Fernández.

Argumento: Luis Alcoriza y Juan de la Cabada; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Enrique Wallace; operador de cámara: Sergio Véjar.

Música: Sergio Guerrero; canciones: Jorge Sareli (“Callejón sin luz” y “Estoy de fiesta”).

Sonido: Javier Mateos, Enrique Rodríguez y Roberto Camacho.

Escenografía: Jesús Bracho; vestuario: Elba Castillo; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Germán Valdés *Tin Tan* (Emilio Campos), Lilia Guízar (Rosita), Leonor Llausás (Sarita), Roberto Ramírez *Beto el Boticario* (Casullas), Luis Aragón (Mario Benítez), Rogelio Jiménez Pons (Pablo Campos García), Marcelo Chávez (actuador), Magda Donato (prestamista madre), Guillermo Álvarez Bianchi (gallego), Yolanda Ortiz (Amanda *La Pulguita*, cabaretera borracha), Roberto Meyer (don Fernando), Diana Ochoa (prestamista hija), Victoria Blanco (el “general”), Mario Zebadúa Colocho, Aurora Zermeño, Carlos Bravo y Fernández Carl-Hillos (policía), Daniel Téllez Word, Cristóbal Valdés, Mario Dantino, Jorge Zamora (Zamorita), Hernán Vera (pollero), Jesús Gómez (Carnicero), Manuel Trejo Morales, Luis Alcoriza (taxista novio de *La Pulguita*).

ANEXO 2. Fichas de los guiones en los cuáles participó Luis Alcoriza

La siguiente información fue tomada mayoritariamente de la *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera, por lo cual, tras el nombre de la película, se consigna entre paréntesis el tomo y la página de dónde se extrajo. El resto de las fichas se construyeron a partir de la información del *Índice General del Cine Mexicano*, de Moisés Viñas.

1. *El ahijado de la muerte* (Tomo 4, p.31)

Producción (1946): Películas Anáhuac, Óscar Dancigers.

Dirección: Norman Foster; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento y adaptación: Norman Foster, Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: Jack Draper.

Música y canciones: (“El ahijado de la muerte”, “Al diablo con las mujeres”, “Canción vaquera”, “No sé por qué”): Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortazar.

Sonido: Nicolás de la Rosa.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: José M. Noriega.

Intérpretes: Jorge Negrete (Pedro), Rita Conde (Marina), Leopoldo Ortín (Dionisio), Emma Roldán, Tito Junco (Carmelo), Alejandro Ciangherotti (Julio), Francisco Jambrina, Manuel Dondé, Carlos Múzquiz, niño Daniel Pastor, Lupe Inclán, Ignacio Peón.

Filmada a partir del 25 de marzo de 1946 en los estudios Churubusco.

Estrenada el 31 de octubre de 1946 en el cine Palacio (tres semanas)

2. *Una extraña mujer* (Tomo 4, p. 33)

Una extraña mujer (antes, *La mujer extraña*)

Producción (1946): CLASA Films Mundiales; productor ejecutivo: Raúl Gutiérrez; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Miguel M. Delgado; asistente: Zacarías Gómez Urquiza.

Argumento: Antonio Monsell; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza

Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Enrique Wallace.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Chucho Monge (“Amor y fortuna”) y Gonzalo Curiel (“Traicionera”).

Sonido: José de Pérez y Manuel Esperón

Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario: Royer y Jorelle; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Roberto Silva (Luis González), Alicia Barrié (Gloria Villarreal), Andrés Soler (Javier), Inés Edmonson (esposa de Carlos), Consuelo Guerrero de Luna (Úrsula), Agustín Isunza (Simplicio Bonilla), Beatriz Alatorre (Tita), Rafael Alcayde (Carlos del Valle), José Morcillo (Alfonso Tapia), Margot Guilford (Margaret), Eduardo Casado (capitán), Francisco Reiguera (detective), Julien de Meriche (Jorge Valentino), Carmen González y Eva Calvo (hijas de Tapia), Roberto Corell (pasajero de tercera), Rudy del Moral (Roberto).

3. *Nocturno de amor* (Tomo 4, p. 178)

Nocturno de amor (antes, *Lo primero eres tú*)

Producción (1947): CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; productor ejecutivo: Fernando Marcos; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Emilio Gómez Muriel; asistentes: Alfonso Corona Blake y Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Janet y Luis Alcoriza.

Fotografía: Raúl Martínez solares.

Música: Raúl Lavista, con el *Concierto núm. 3 para piano y orquesta* y la *Apasionata* de Beethoven, *Por qué* y *Estudios sinfónicos* de Schumann, el *Concierto núm. 2 para piano y orquesta* de Saint-Saëns, *Macepa* de Liszt y un *Estudio* de Chopin.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza, Jesús González Gancy y José de Pérez.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Sara Mateos.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Miroslava (Marta Reyes), Víctor Junco (Pablo Aguilera), Hilda Sour (Andrea Villar), Carlos Martínez Baena (profesor Laborda), Miguel Ángel Ferriz (don Julio), Alfredo Varela, Jr (Ramón), Juan Orraca (Juan), Francisco Reiguera (profesor Sandoval), Roberto _Y. Palacios, Lupe del Castillo, Lilia Prado; intervenciones musicales; Juan Bruno Tarraza, Yolanda Montes *Tongolele*, Herminio Kenny (Adalberto), Orquesta Filarmónica de México bajo la dirección de José Ives Limantour con el solista Paul Loyonnet al piano.

4. *Enrédate y verás* (Tomo 4, p. 220)

Producción (1948): Samuel Alazraki; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Carlos Orellana; asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento: sobre la pieza *El hombre que todo lo enreda*, de Julián Moyrón; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza y Julián Moyrón.

Fotografía: Ezequiel Carrasco.

Música: Federico Ruiz.

Sonido: Francisco Alcayde.

Escenografía: José Rodríguez Granada; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Emilia Guiú (Luisa), Antonio Badú (Roberto), Ángel Garasa (Desiderio Calvo), Jorge Reyes (amado), Consuelo Guerrero de Luna (Casilda), Carlos Orellana (Farik), Martha Roth (Mary), Rafael Banquells (Luis), Aurora Walker (Pina), Maruja Grifell (Rosario), José Torvay, Ángel Infante, Antonio R. Frausto, Enriqueta Reza (sirvienta), José Pardavé.

5. *Flor de caña* (Tomo 4, p. 248)

Producción (1948): Suevia-Ultramar Films, Jaime A. Menasce; productor ejecutivo: Blas López Fandos; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Carlos Orellana; asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza y Carlos Orellana.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.

Música: Manuel Esperón; canciones: "Flor de caña", "Coplas de retache", "Camina como Chenchá", "Zambaca tabaca", "Tumbaíto", "Paloma blanca", "Colás", "Vamo a vé".

Sonido: Rafael Ruiz Esparza, James L. Fields y Galdino Samperio.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: María Antonieta Pons (Rosa), Víctor Manuel Mendoza (Román), Luis Alcoriza (Alberto), Agustín Isunza (*Tumbaíto*), Carolina Barret (*Jarocho*), Irma Torres (Felisa), Juan Calvo (Saturnino), José Morcillo (don Guillermo), Eduardo Arozamena (Dimas), Salvador Quiroz (don Jesús), Maruja Grifell (Micaela), Chel López (capataz), Ignacio Peón (doctor), Ángel Infante y Victorio Blanco (peones); interpretaciones musicales: Andrés Huesca y sus Costeños, Son Clave de Oro, Las Tres Conchitas, Trío Tamaulipeco, Trío Ascensio, Cuarteto América.

6. *Negra consentida* (Tomo 4, p. 271)

Producción (1948): Alameda Films, Alfredo Ripstein, Jr.; jefe de producción: Luis G. Rubín.

Dirección: Julián Soler; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: Ángel Moya Sarmiento; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operador de cámara: Carlos Carbajal.

Música: Manuel Esperón; canciones: Joaquín Pardavé ("Negra consentida"), Manuel Esperón, Ernesto Cortázar y otros.

Sonido: B. J. Kroger y Rodolfo Benítez.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Ramón Armengod (Ramón Guerra), Mercedes Barba (Gloria Carrión, *La Negra*), Beatriz Ramos (Aurora), José María Linares Rivas (Alfonso Calderón), Patricia Morán (Marta), Freddie Romero (mago), Dolores Camarillo (nana Chona), Antonio R. Frausto (ranchero), Josefina del Mar (Sandra), Hernán Vera y Jesús Valero (clientes), Pepe Martínez (*maître* testarudo), Eduardo Casado (“juez”), Natalia Ortiz (Sebastiana), Luis Aceves Castañeda (general), Isaac Norton, Antonio Monsell, Trío Tamaulipeco, Hermanas Julián: Elena, Rosalía y Araceli.

7. *Los amores de una viuda* (Tomo 4, p. 304)

Producción (1948): Alameda Films, Alfredo Ripstein, Jr.; jefe de producción: Luis G. Rubín; asistente: Arturo Manrique.

Dirección: Julián Soler; asistente: Manuel Muñoz; anotador: Mario Llorca.

Argumento: Ernesto Cortázar; adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; alumbrador: Horacio Calvillo.

Música: Manuel Esperón; canciones: Gabriel Ruiz (“A solas contigo”), Gabriel Luna de la Fuente (“Corazoncito”), Manuel Esperón y Ernesto Cortázar (“El cabildo” y “Por vida de Dios”), Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas (“La tarascada” e “Infierno”) y Manuel Esperón (un boogie woogie); coreografía: René Chaviano.

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; decorados: Carlos Grandjean; maquillaje: Angelina Garibay.

Edición: Carlos Savage; ayudante: Alberto Savage.

Intérpretes: Ramón Armengod (Mario del Valle), Rosario Granados (Charito), José María Linares Rivas (Gerardo), Jesús Camacho = Pedro de Urdimalas (*Firuláis*), Alejandro Ciangherotti (Armando Vidal), Antonio Monsell (Cristino), Aurora Walker (Carlota), Consuelo Monteagudo (Madame Caron), Pepita Morillo (Clarita), Alberto Catalá (*maître*), Celia Manzano (Coro), Raúl Guerrero *Chaplin* (*Popotes*), Francisco Reiguera (espiritista), Álvaro Matute (locutor de la XEQ), Carlos Riquelme (médico de barbita), Felipe de Flores (anunciador del cabaret), José Pardavé (borracho), Ernesto Finance (juez), Hernán Vera (cantinero), Julio Ahuet, Vicente Lara *Cacama*, Olga Chaviano (bailarina), Hermanos Norton (bailarines), Yeyo (cantante).

8. *La liga de las muchachas* (Tomo 5, pp. 44)

Producción (1949): Ultramar Films, Mauricio de la Serna y Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Fernando Cortés; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento y adaptación: Janet y Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco; fotografía de las marionetas: Carlos Carbajal.

Música y canciones (“La estatua de Lisístrata”, “Allí en mi Brasil”, “Su amor”, “Gracias doctor”, “Los hombres qué malos son” y canción de cuna): Manuel Esperón; letras: Neftalí Beltrán; coreografía: Pepita Morillo.

Sonido: Jesús González Gancy.

Escenografía y animación de las marionetas: Edward Fitzgerald; vestuario diseñado por Lily de Nagy y ejecutado por Beatriz Sánchez Tello y Carmen Guerrero Tello; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Elsa Aguirre (Dora), Miroslava (Marta), Rubén rojo (Pablo), Consuelo Guerrero de Luna (doña Remedios), Jorge Reyes (Amado Vidalita, Jr.), Alma Rosa Aguirre (Amelia), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (Mario), Rosina Pagán (Rosa), Luis Alcoriza (Julio), Conchita Carracedo (Irene), Antonio Bravo (Adolfo del Toro), Magda Donato (Celestina, secretaria), Óscar Pulido y Antonio R. Frausto (compadres rancheros), Francisco Aguayo (*Bobo*), Ceferino Silva (*Rata*), Jeanette Combs (estatua de Lisístrata), María Gentil Arcos (Nacha, criada), Salvador Quiroz y Humberto Rodríguez (policías), Lidia Franco (portera), y, entre los *extras*, Annabelle Gutiérrez e Irma Dorantes; interpretaciones musicales: voces de Fernando Abuerne, Trío Ascensio, Las Tres Conchitas y Hermanas García.

9. *Un cuerpo de mujer* (Tomo 5, pp. 68-69)

Producción (1949): Ramón Pereda; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.

Dirección: Tito Davison; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación: Edmundo Báez, Tito Davison y Ricardo López Méndez.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Manuel Esperón; canciones: Hilario Ariza (“Kun Kun Kun”), Pepe Guízar (“sin ti”), Emilio Renté (“Llumpy y Reñidera”) y J. C. Méndez (“El baile del Sillón”); coreografía: Sergio Orta.

Sonido: Jesús González Gancy y José B. Carles.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; vestuario: Cristina G. de Escobar; cuadros y boceto: Ramón Gaya; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Mario González.

Intérpretes: María Antonieta Pons (Rosa Mirabal), Rubén Rojo (Javier), Eduardo Noriega (Raúl Ramírez), Ramón Pereda (Ernesto Aguilar), Eduardo Egea (Pablo León), Ernesto Finance (don Lencho), Salvador Quiroz (mesero), Rafael Icardo (padraastro), Hernán Vera (puestero), Tana Lynn (Matilde de Aguilar), César del Campo (Felipe), Luis Mussot (maestro de pintura), Guillermo Álvarez Bianchi (señor Domínguez), Francisco Pando (Marcelino), Lidia Franco (doña María), Ignacio Peón (Jaime) y Carlos Bravo y Fernández *Carl-Hillos* entre los extras.

10. *El gran calavera* (Tomo 5, pp. 82-83)

Producción (1949): Ultramar Films, Fernando Soler para Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Amérigo; subgerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Luis Buñuel; codirector: Fernando Soler; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento: sobre la pieza de Adolfo Torrado; adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza

Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Jesús González Gancy.

Escenografía: Luis Moya; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Fernando Soler (Ramiro), Rosario Granados (Virginia), Andrés Soler (Ladislao), Rubén Rojo (Pablo), Gustavo Rojo (Eduardo), Maruja Grifell (Milagros), Francisco Jambrina (Gregorio), Luis Alcoriza (Alfredo), Antonio Bravo (Alfonso), Antonio Monsell (Juan, mayordomo), Nicolás Rodríguez (Carmelito), María Luisa Serrano, Juan Pulido, pepe Martínez, José Chávez Trowe, Gerardo Pérez Martínez.

11. *Tú, sólo tú* (Tomo 5, p. 143-144)

Producción (1949): Maya Films; productor ejecutivo: Alfredo Salazar; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: Miguel M. Delgado; asistente: Américo Fernández.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza

Fotografía: Ignacio Torres.

Música: José de la Vega; canciones: Felipe Valdés Leal ("Tú, sólo tú"), Luis Alcaraz ("Bonita"), Jesús Palacios ("copitas de mezcal") y Felipe Gil ("Qui'hubo...¿cuándo?").

Sonido: Nicolás de la Rosa y Jesús González Gancy.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Dolores Camarillo

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: Luis Aguilar (Pablo), Rosita Quintana (Paloma/Marta), Arturo Soto Rangel (don Ricardo), Luis Alcoriza (León), Dolores Camarillo (María), Rina Valdarno (vampiresa), Freddie Romero (caballerango), Roberto Y. Palacios (chino de café), Eufrosina García *La Flaca* (encargada del hotelucho El Pradito), José Escanero (don Atenógenes), José Chávez Trowe (ranchero), Ricardo Adalid (mesero), José Pardavé y Pascual García Peña (borrachines), Edmundo Espino (comisario), Lupe Carriles (jugadora de canasta detenida por la policía), niño José Luis Moreno, José Muñoz (dueño de la cuadra), Héctor Mateos (sirviente), Cecilia Leger, Lidia Franco y Elodia Hernández (invitadas a la fiesta), Raquel y Rolando (pareja de mambo).

12. *Yo quiero ser hombre* (Tomo 5, p. 146)

(Antes, *Pancho o Panchita*)

Producción (1949): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: René Cardona; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.

Música: Rosalío Ramírez.

Sonido: Rodolfo Solís y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Sara García (tía Milagros), Abel Salazar (Pablo), Alma Rosa Aguirre (Paquita o Panchito), Delia Magaña (Atanasia, criada mensa), Óscar Pulido (notario), Carolina Barret (Silvia), Francisco Reiguera (don Alfonso Barba), Jorge Treviño (bombero), Juan Orraca (dueño del café), Alicia Rodríguez (pretendiente de Panchito), José Pardavé (escribiente), Paco Martínez (*El Tiempo*), Armando Arriola (mayordomo).

13. *Mala hembra* (Tomo 5, pp. 175-176)

Mala hembra (antes, *Sor demonio*, *Maldita seas* o *La hembra*)

Producción (1950): Maya Films, Sergio Kogan; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: Miguel M. Delgado; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento: Alfredo Salazar; adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Manuel Esperón; canciones: "Miseria", de Miguel Ángel Valladares, "Eres exactamente" y "Besos mortal".

Sonido: Nicolás de la Rosa.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Rosita Quintana (Marta o Julia Reyes), Ernesto Alonso (doctor Ernesto Muro), Rubén Rojo (Pablo), José María Linares Rivas (Ricardo Valdés), Beatriz Aguirre (Esperanza).

14. *Si me viera don Porfirio* (Tomo 5, p. 184-185)

Producción (1950): Rosas Films, Alfonso Rosas Priego; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: Fernando Cortés; asistente: Winfield Sánchez.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza, con la colaboración de Alfredo Varela, Jr.

Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Felipe Mariscal.

Música: Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho* y Eduardo Hernández Moncada; canciones: *Tata Nacho*.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Galdino Samperio.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Sara García (doña Martirio), Ángel Garasa (Aníbal Delgado y Más), Domingo Soler (don Prudencio), Eduardo Noriega (Pablo), Esperanza Issa (Carmen), Silvia Derbez (Adela), Ramón Gay (Chuy), Alfredo Varela, Jr. (Tanasio), Queta Lavat (Lolita), José Pidal (cura), Dolores Camarillo (Chencha), Miguel Manzano (don Remigio, jefe político), Emilia Alcoriza (Paca), Pepe Nava (Margarito), Ramón Sánchez.

15. *Los olvidados* (Tomo 5. pp. 185-187)

Producción (1950): Ultramar Films, Óscar Dancigers (y Jaime Menasce); gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal; repetidor de diálogos: José de Jesús Aceves.

Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, con la colaboración sin crédito de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero.

Música: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga.

Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (*El Jaibo*), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (director de la escuela granja), Jesús García Navarro (padre de Julián), Efraín Arauz (*Cacarizo*), Jorge Pérez (*Pelón*), Javier Amezcua (Julián) Mario Ramírez (*Ojitos*), Juan Villegas (abuelo del *Cacarizo*), Héctor López Portillo (juez), Ángel Merino (Carlos, ayudante del director), Daniel Corona y Roberto Navarrete (golfos), Antonio Martínez (chamaquito), niño Ramón Martínez (Nacho, hermano de Pedro), Antulio Jiménez Pons (chicharronero), Diana Ochoa (madre del *Cacarizo*), Salvador Quiroz (dueño de la herrería), Humberto Mosti (corrigiendo), José Moreno Fuentes (policía), Juan Domínguez (corrigiendo), José Loza, Rubén Campos y José López (asilados), Ignacio Solórzano (feriante), Victorio Blanco (viejo del mercado), Ramón Sánchez (vendedor de tortas), Francisco Muller (Mendoza), Enedina Díaz de León (tortillera), Charles Roonar (pederasta elegante), Inés Murillo, Rosa Pérez, niños Patricia Jiménez Pons, Miguel Funes, Jr. y José Luis Echeverría, voz de Ernesto Alonso.

16. *Huellas del pasado* (Tomo 5, p. 215)

Producción (1950): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Alfredo B. Crevenna; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: Janet Alcoriza, Luis Alcoriza y Edmundo Báez; adaptación: Edmundo Báez y Egon Eis.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.

Música: Manuel Esperón; canciones: “Adiós muchachos” de Carlos Gardel, “Cocula” de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, “Me cansé de vivir”, “Madre hay una sola” y “Una lágrima tuya”.

Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Libertad Lamarque (Isabel o Issa Valetti), Emilia Guiú (Amanda García), José María Linares Rivas (Federico Montero), Xavier Loyá (Raúl), Francisco Jambrina (Marcos), José Pidal (Vázquez), Alejandro Ciangherotti (Antonio Quintero), María Gentil Arcos (Lupe, criada), Amparo Arozamena (Pepita, artista), Roberto Meyer (comisario), Meneses y Francioli (malabaristas), Alvaro Matute.

17. *El siete machos* (Tomo 5, p. 237)

Producción (1950): Posa Films, Santiago Reachl y Jacques Gelman.

Dirección: Miguel M. Delgado; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación y diálogos: Jaime Salvador, diálogos adicionales: Carlos León.

Fotografía: José Cruz Ramos, operador de cámara: Manuel González.

Música y canciones (“Solitos los dos”, “El Siete Machos”, “¿Qué más da?”): Manuel Esperón.

Sonido: Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Mario Moreno *Cantinflas* (Margarito/ *El Siete Machos*), Alma Rosa Aguirre (Rosario), Miguel Ángel Ferriz (Carmelo), José Elías Moreno (*Chaca*), Delia Magaña (Chole), Carlos Múzquiz (hombre del *Siete Machos*), Rafael Icardo (don Cefe), Enriqueta Reza (yerbera), José Muñoz (Florentino), Miguel Inclán (Toño), Carlos Martínez Baena (cura Guzmán), Edmundo Espino (maestro), Antonio R. Frausto (presidente municipal), Ángel Infante (don Manuel), José Pardavé (peón), Ernesto Finance, Emilio Garibay, Víctor Alcocer, José Chávez Trowe, Cecilia Leger.

18. *Si usted no puede yo sí* (Tomo 5, p. 260)

Producción (1950): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Julián Soler; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: Luis Alcoriza y Luis Buñuel; adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.

Música: Manuel Esperón; canciones: “Trago amargo”, “Juan Charreasqueado” y “Tuberculosis o bronquitis”.

Sonido: Nicolás de la Rosa y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Carlos Savage

Intérpretes: Pepe Iglesias *El Zorro* (León Parelli), Alma Rosa Aguirre (Marta), Fernando Soto *Mantequilla* (Beto), Julio Villarreal (Julio Cellini), Antonio Bravo (Benvenuto Fratelli), Ernesto Finance (empresario), Francisco Ledesma (Inocencio Bosch Puig), Maruja Grifell (viuda alegre), Carlos Fioriti (otro Fratelli), Armando Velasco (dueño del restorán italiano), Alberto Catalá (encargado del hotel), Ignacio Peón (cliente ranchero), Hernán Vera (cantinero), José *Bronco* Venegas, Rogelio Fernández, Agustín Fernández y Pepe Hernández (rancheros machos), Humberto Rodríguez (portero); interpretaciones musicales: Quinteto Allegro, Ballet de Chelo La Rue, Las Dolly Sisters.

19. *La hija del engaño* (Tomo 6, pp. 12-13)

La hija del engaño (*Don Quintín el amargao*)

Producción (1951): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Mario Llorca.

Argumento: sobre el sainete *Don Quintín el amargao* de Carlos Arniches y Estremera; adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González

Música: Manuel esperón; canciones: “Amorcito corazón” y “Jugando, mamá, jugando”.

Sonido: Eduardo Arjona y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; decorador: Pablo Galván; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Fernando Soler (Quintín Guzmán), Alicia Caro (Marta), Fernando Soto *Mantequilla* (Angelito), Rubén Rojo (Paco), Nacho Contla (*Jonrón*), Amparo Garrido (María), Lily Aclemar (Jovita), Álvaro Matute (Julio), Roberto Meyer (Lencho García), Conchita Gentil Arcos (Toña), Francisco Ledesma (Laureano, dueño del café), Salvador Quiroz (jefe de estación), Xavier Loyá (joven jugador), José Escanero (jugador), Hernán Vera (compadre de Lencho), Victorio Blanco (compañero de juego de Quintín), Ignacio Peón (cliente del café), Pepe Martínez (cantinero), Jesús Rodríguez.

20. *Una gringuita en México* (Tomo 6, pp. 19-20, 22)

Una gringuita en México (antes, *Mexican curios*)

Producción (1951): Royal Films, Alfredo Ripstein, Jr.; gerente de producción: Felipe Anciola, Jr.; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: Julián Soler; anotador: Moisés M. Delgado; anotador: Guillermo de la Parra.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación: Alejandro Ciangherotti y Antonio Monsell; diálogos adicionales: Carlos León.

Fotografía: Rosalío Solano; alumbrador: Luis Medina.

Música: Gustavo César Carrión y Rosalío Ramírez; canciones: Federico Ruiz (“Las rejas de oro” y “Pericón”), Claudio Estrada (“Quiéreme”) y otros (“La paloma”, “Jarabe tapatío”, “La Valentina”, “Cielito lindo”, “La cucaracha” y “Allá en el Racho Grande”); coreografía: Pepín Pastor.

Sonido: Rodolfo Solís y Galdino Samperio.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Consuelo Múgica y, para Martha Roth, Angelita; maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Carlos Savage; ayudante: Alberto Savage.

Intérpretes: Antonio Badú (Pablo), Martha Roth (Bárbara Smith), Óscar Pulido (Atenógenes), Fanny Schiller (Rosa), Aurora Walker (Julia Ramírez Coto), Roberto Cobo (*Gaucha*), Amada Dosamantes (Benita, sirvienta), Beatriz Saavedra (Silvia), Roc Galván (Tom Collins), Wolf Ruvinskis (*gangster*), Manuel Tamés, Jr. y Francisco Fuentes: *Régulo* y *Madaleno* (inditos vendedores), Ernesto Finance (don Ricardo, profesor de español en California), Enrique Zambrano (Ernesto), Estela Matute (esposa de Tom), Jaime Valdés, José Chávez Trowe, Margarito Luna, Hernán Vera y José Pardavé (espectadores de la corrida), Lupe Carriles y Cecilia Leger (viudas de toreros), Humberto Rodríguez.

21. *Canasta uruguaya* (Tomo 6, pp. 37-39)

Producción (1951): FISA (Filmadora Internacional), Olallo Rubio, Jr.; productor ejecutivo: Rodolfo Lowenthal; productores asociados: Gustavo A. Campomanes y Óscar Prieto Montanari; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: René Cardona; asistente: Luis Abadía.

Argumento: Edmundo Báez y Egon Eis; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza

Fotografía: Domingo Carrillo; operadores de cámara: Carlos Montaña y Felipe Mariscal.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Felipe Bermejo (“Canasta uruguaya”) y anónimo (“La Bamba”).

Sonido: Nicolás de la Rosa y Jesús González Gancy.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: George Crone.

Intérpretes: Alma Rosa Aguirre (Marta Pérez García), Abel Salazar (Pablo Galván), Enrique Herrera (Frank o Pancho, mayordomo), Jorge Reyes (conde Gastón), Sara Guash (Sara), Sara Montes (Guillermina), José Torvay (Atenógenes García), Florencio Castelló (inventor), Antonio R. Frausto (notario), Dolores Camarillo (Petra, cocinera), Pedro Elviro *Pitouto* (señor Jiménez), Salvador Quiroz (licenciado), Hernán Vera, Sandra; intervención musical: Irma Vila.

22. *Los enredos de una gallega* (Tomo 6, pp. 47-48)

Los enredos de una gallega (antes, *Millones a peso*)

Producción (1951): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Fernando Soler; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.

Música: Manuel Esperón; canciones: "La Zarzamora", "Flor de azalea", "Tres veces guapa".

Sonido: Eduardo Arjona y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Rosa Guerrero.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Niní Marshall *Catita* (Cándida), Fernando Soto *Mantequilla* (Filogonio), Joaquín Roche, Jr. (Beto), Ramón Gay (*El Bicicleta*), Sara Montes (Magda), Antonio Bravo (don Severo), Nacho Contla (don Feliciano), Eduardo Alcaraz (don León), Aurora Ruiz (doña María), Luis Badillo (lotero yucateco), Emilio Brillas (vendedor de aspiradoras), Roberto Cobo (torerillo), Víctor Alcocer, Pepe Martínez (zapatero mudo), Victorio Blanco (cliente de la funeraria), Lupe Carriles y Cecilia Leger (vecinas), Enrique Zambrano; intervenciones musicales: Toña la Negra, Los Bocheros.

23. *Anillo de compromiso* (Tomo 6, p. 71)

Producción (1951): Adolfo Grovas; gerente de producción: Miguel Hernández Cajigal; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Emilio Gómez Muriel; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza, Luis Alcoriza y Edmundo Báez.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: David Silva (Pablo Galván), Martha Roth (Marta Valdés), Carmen Montejo (Chabela), Andrés Soler (don Ricardo), Miguel Manzano (señor Álvarez), Felipe de Alba (Memo Ruiz), José María Linares Rivas (señor Garza), Nicolás Rodríguez (empleado aragonés), Cuco Sánchez (cantante ciego), Beatriz Ramos (doña Cholita), Armando Arriola (Gonzalitos), Francisco Reiguera (joyero), Olga Donoso, Juan Pulido, Diana Ochoa, José Escanero, Humberto Rodríguez.

24. *La miel se fue de la luna* (Tomo 6, pp. 111-112)

Producción (1951): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Guillermo Alcayde.

Dirección: Julián Soler; asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.

Música: Manuel Esperón; canción: "Tormentos", de Tilka Rey y J. Bayod.

Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; vestuario: Georgette Somohano y Luis Royer; maquillaje: Rosa Guerrero.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Sara García (doña Martirio), Alma Rosa Aguirre (Mini o Filomena), Abel Salazar (doctor Pablo Villatoro), Manolo Fábregas (Ricardo Galván), Rosario Dúrcal (África), Julio Villarreal (don Ernesto), Antonio Monsell (Julián, mayordomo), Julio Taboada, Álvaro Matute e Ismael Larumbe (amigos de Pablo), Lupe Carriles (monja), José Muñoz (armero), Héctor Mateos (juez), Víctor Alcocer (policía).

25. *Carne de presidio* (Tomo 6, p. 138)

Producción (1951): Adolfo Grovas; gerente de producción: Francisco A. Peñafiel; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Emilio Gómez Muriel; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operador de cámara: Carlos Carbajal.

Música: Manuel Esperón; canción ("Cuando el destino"): José Alfredo Jiménez.

Sonido: Eduardo Arjona y Rafael Ruiz esparza.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Pablo González), Martha Roth (Marta Solís), José María Linares Rivas (licenciado Beltrán), Carlos López Moctezuma (Felipe García *El Gusano*), Luis Beristáin (José), Jorge Arriaga (marido de Rosario), Gilberto González (*Perro*, preso), Arturo Martínez (*Charrasqueado*, preso), Manuel Dondé (*Llorón*, preso), Miguel Córcega y Francisco Reiguera (presos), Eduardo Alcaraz (director del penal), José Muñoz (comandante de policía), Abel Cureño *El Naranjero* (preso), Irving *Mister Lee* (preso gringo), Jaime Fernández (estudiante), Acela Vidaurri (Rosario), Polo Villa (*Tuercas*).

26. *Se le pasó la mano* (Tomo 6, pp. 170-171)

Se le fue la mano (antes *Se me pasó la mano* o *Se le pasó la mano*)

Producción (1952): Apolo Films, Michael Sokol; productor ejecutivo: Felipe Subervielle; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: Julián Pastor; asistente: Américo Fernández.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación: Antonio Monsell y Sebastián Gabriel Rovira.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Música: José de la Vega; canciones: Consuelo Velázquez (“Corazón” y “Amor sobre ruedas”), Federico Ruiz (“Filomena”), Gonzalo Curiel (“Morena linda”) y José de la Vega (“Sí, cómo no”); coreografía: José Silva.

Sonido: José de Pérez y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Elda Loza.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Abel Salazar (Ricardo Galván), Martha Roth (Esmeralda Reyes), Andrés Soler (Américo), Delia Magaña (Petra, doncella), Charles Rooner (doctor Karl Lukas), Alberto Carriere (Pierre, mayordomo), Queta Lavat (Carmen Quintana), Luis López Somoza (Pablo), Natalia Ortiz (Matilde), Armando Arriola (López), Héctor Godoy (Juan), Armando Velasco (empresario), Beatriz Saavedra, Luis Lomelí, Armida Bracho, Ángel Merino, Victorio Blanco, Ignacio Peón; actuaciones especiales: Consuelo Velázquez, Lucerito Bárcenas y Julián Soler.

27. *El bruto* (Tomo 6, pp. 182, 184)

Producción (1952): Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; gerente de producción: Gabriel Castro; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Jiménez; operador de cámara: Sergio Véjar.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Javier Mateos y Galdino Samperio.

Escenografía: Gunther Gerszo, asistido por Roberto Silva; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Pedro *El Bruto*), Katy Jurado (Paloma), Rosita Arenas (Meche), Andrés Soler (Andrés Cabrera), Beatriz Ramos (doña Marta), Paco Martínez (don Pepe), Roberto Meyer (Carmelo González), Gloria Mestre (María), Paz Villegas (madre de María), José Muñoz (Lencho Ruiz, vecino), Diana Ochoa (esposa de Lencho), Ignacio Villalbazo (hermano de María), Joaquín Roche (actuador), Guillermo Bravo sosa (el cojo), Jaime Fernández (Julián García, vecino), Lupe Carriles (criada), Raquel García (doña Enriqueta),

José Chávez Trowe, Margarito Luna, Jorge Ponce, Polo Ramos, Amelia Rivera, Efraín Arauz.

28. *La isla de las mujeres* (Tomo 6, pp. 250-251)

La isla de las mujeres (antes, *Mares del sur*)

Producción (1952): Filmex, Gregorio Walerstein; gerente de producción: Jacobo Derechín; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.

Dirección: Rafael Baledón; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación: Ramón Obón.

Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco.

Música: Carlos Tirado; canciones: Rogelio Martínez (“Sun sun babaé”), Salvador Flores (“El chorro de voz”), Carlos Tirado y José Antonio Zorrilla (“Cloti”) y otros; coreografía: José Silva.

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; decorador: Carlos Grandjean; maquillaje: Margarita Ortega.

Edición: Juan José Marino; asistente: Felipe Marino.

Intérpretes: Germán Valdés *Tin Tan* (*ídem* o Totí), Lilia del Valle (Orana), Fernando Soto *Mantequilla* (Uru Uru), Marcelo Chávez (Toronga), Carlota Solares (matriarca), Pedro de Aguillón (Tacaroa), Aurora Segura (esposa de Tacaroa), Hermanas Julián=Rosalía Julián, Elena Julián y Araceli Julián (Maona, Taroa y Flora), Joaquín García Vargas *Borolas*, Luz María Núñez, Omar Jasso, Estela Matute, Juan García y José Chávez Trowe (nativos), Guillermo Bravo Sosa, José Ruiz Vélez (locutor).

29. *No te ofendas, Beatriz* (Tomo 6, p. 266)

Producción (1952): Producciones Tepeyac, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Julián Soler; asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento: sobre la pieza de Carlos Arniches y Joaquín Abati; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Luis Hernández Bretón.

Sonido: José de Pérez y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Alma Rosa Aguirre (Beatriz), Abel Salazar (Javier de la Garza), Manolo Fábregas (Mario Pérez), Domingo Soler (don Ramón García),

Annabelle Gutiérrez (Marga), Maruja Grifell (doña Elvira), Otilia Larrañaga (Perlita), Federico Curiel (Atenógenes *El Condestable*, cronista de sociales), Tana Lynn (Rosalía, modista), Lidia Franco (invitada), Cecilia Leger (madre de Javier), Chel López (mecánico), Armando Velasco (director de TV), León Barroso (sirviente), Hernán Vera (Carmelo, portero), Guillermo Portillo Acosta (locutor), Manolo Santigosa.

30. *Él* (Tomo 6, p. 284)

Producción (1952): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: sobre la novela de Mercedes Pinto; adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Luis Hernández Bretón.

Sonido: José de Pérez y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; decorador: Pablo Galván; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (ingeniero Raúl Conde), Aurora Walker (señora Esperanza Peralta), Carlos Martínez Baena (padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo, mayordomo), Rafael Banquells (Ricardo Luján), Fernando Casanova (licenciado), Antonio Bravo (invitado), León Barroso (camarero), José Muñoz, Manuel Casanueva, Álvaro Matute, Chel López, Carmen Dorronsoro de Rocés (pianista).

31. *Gitana tenías que ser* (Tomo 7, p. 74)

Producción (1953): Filmex, Antonio Matouk (México)/ Suevia Films-Cesáreo González (España); productor ejecutivo: Jacobo Derechín; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.

Dirección: Rafael Baledón; asistente: Julio Cahero.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación: Fernando Galiana y Ramón Obón.

Fotografía: Raúl Martínez solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez.

Música: Manuel Esperón; canciones: Manuel Esperón (“Mosaico plaza de Garibaldi” y “La despreciativa”), Tomás Méndez (“Que me toquen las golondrinas”), Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel L. Quiroga (“La flor

de tomillo”), Bobby Capó (“Piel canela”), Pepe Guízar (“Guadalajara”), Elpidio Ramírez (“Cielito lindo” huasteco), Quirino Mendoza (“Cielito lindo”).

Sonido: Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Margarita Ortega.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Pedro Infante (Pablo Mendoza), Carmen Sevilla (Pastora de los Reyes), Estrellita Castro (Paca), Ángel Garasa (marido de Paca), Pedro de Aguillón (Chalío), José Jasso (Tito del Valle, director de cine), Florencio Castelló (*Tumbita*), Carlos Muzquiz (productor), *Chula Prieto* (María Avilés), Armando Calvo (él mismo), José Pidal (ingeniero de sonido), Hernán Vera (posadero). Jorge Vidal (él mismo), Ernesto Velázquez, José Slim Karam, José Pardavé y, entre los mariachis, Eulalio González *Piporro* y Roberto G. Rivera.

32. *La ilusión viaja en tranvía* (Tomo 7, p. 109)

Producción (1953): CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alba; productor ejecutivo: J. Ramón Aguirre; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: Mauricio de la Serna; adaptación: Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Luis Hernández Bretón.

Sonido: José de Pérez y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Elda Loza.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Lilia Prado (Lupita), Carlos Navarro (Juan *Caireles*), Fernando Soto *Mantequilla* (*Tarrajás*), Agustín Isunza (*Papá Pinillos*), Miguel Manzano (don Manuel), Guillermo Bravo Sosa (Braulio), José Pidal (profesor), Felipe Montoya (mecánico), Javier de la Parra (jefe de tráfico), Paz Villegas (doña Mechita), Conchita Gentil arcas (beata), Diana Ochoa (beata), Víctor Alcocer (trinquetero), José Chávez Trowe (agente de tránsito), Agustín Salmón (empleado), Manuel Noriega (don Julio), Roberto Meyer (don arcadio), José Luis Moreno (escolar), Hernán Vera (matancero), Victorio Blanco (pasajero), Pepe Martínez (*Duque de Otranto*), Manuel Vergara *Manver* (matancero), José Muñoz, Mario Valdés.

33. *El río y la muerte* (Tomo 7, p. 166)

Producción (1954): CLASA Films Mundiales; productor ejecutivo: José Ramón Aguirre; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: sobre la novela *Muro blanco en roca negra* de Miguel Álvarez Acosta; adaptación: Luis Alcoriza y Luis Buñuel.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: José de Pérez y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Margarita Ortega.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Columba Domínguez (mercedes), Miguel Torruco (Felipe Anguiano), Jaime Fernández (Rómulo Menchaca), Víctor Alcocer (Polo Menchaca), Silvia Derbez (Elsa), José Elías Moreno (don Nemesio), Carlos Martínez Baena (don Julián, cura), Alfredo Varela, Jr. (*Chinelas*), Humberto Almazán (Crescencio Menchaca), Miguel Manzano (don Anselmo, presidente municipal), Manuel Dondé (Zózimo Anguiano), Jorge Arriaga (Filogonio Menchaca), Roberto Meyer (doctor), Chel López (el compadre asesino), José Muñoz (don Honorio), José Pidal (médico), José Chávez Trowe (alguacil), Manuel Noriega, Agustín Salmón, Lupe carriles, Emilio Garibay, cecilia Leger.

34. *La visita que no tocó el timbre* (Tomo 7, pp. 183-184)

Producción (1954): Producciones Tepeyac, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Julián Soler; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: sobre una pieza teatral de Joaquín Calvo Sotelo; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: Rosalío Solano; operador de cámara: Lupe García.

Música: Luis Hernández Bretón.

Sonido: José de Pérez y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Miroslava (Emma), Abel Salazar (Pablo Villanova), manolo Fábregas (Juan Villanova), Anabelle Gutiérrez (Margot), Rafael Banquells (Méndez, empleado del banco), Eduardo Alcaraz (don Francisco Delgado), Maruja Grifell (doña Milagros), Ágata Rosenof (Gloria), Felipe Montoya (juez), Emilio Brillas (agente), Lupe Carriles.

35. *Sombra verde* (Tomo 7, p. 208)

Producción (1954): Producciones Calderón, pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; gerente de producción: Luis García de León; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: Roberto Gavaldón; asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento: sobre la novela de Ramiro Torres Septién; adaptación: Roberto Gavaldón, José Revueltas y Luis Alcoriza; diálogos adicionales: Rafael García Travesí.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Antonio Díaz Conde.

Sonido: Jesús González Gancy.

Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Shoemann.

Intérpretes: Ricardo Montalbán (Federico Gascón), Ariadna Welter (Yáscara), Víctor Parra (Ignacio Santos), Jorge Martínez de Hoyos (Pedro González), Miguel Inclán (Máximo), Jaime Fernández (Bernabé), Roberto G. Rivera (teniente), Enriqueta Reza (Victorina), Ana María Villaseñor.

36. *Y mañana serán mujeres* (Tomo 7, p. 236)

Producción (1954): Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Alejandro Galindo; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza y Fernando Galiana.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Javier Mateos y Galdino Samperio.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Rosita Quintana (Marta Llorente), Roberto Cañedo (doctor Pablo Mendizábal), Carmen Ignarra (Virginia), Calia Íñiguez (madre de Ticha), Sara Guash (madre de Virginia), Jaime Fernández (Nacho), Olivia Michel (Patricia), Letty Valencia (Gloria), Sonia Furió (Ticha), Magdalena Franco (Lilia), Maruja Grifell (señora Conchita Barrera), Miguel Arenas (Enrique), María Gentil Arcos (Rosita, sirvienta), Salvador Lozano (profesor Menéndez), Antonio Bravo (director), José Chávez Trowe (Filemón), Bruno Márquez (tendero), Manuel Sánchez Navarro (padre de Gloria), Manuel Arvide (Torreblanca, padre de Lilia), Patricia de Morelos (madre de Patricia).

37. *La vida no vale nada* (Tomo 7, pp. 255, 256)

La vida no vale nada (antes, *La canción del aire*)

Producción (1954): Producciones Tepeyac, Óscar Dancigers; productor asociado: Antonio Matouk; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento: sobre los cuentos “Malva” y “los amansadores” de Máximo Gorki; adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.

Música: Manuel Esperón; canciones: Sergio Velázquez (“El Capiro”), Tomás Méndez (“Tren sin pasajeros”), Chucho Monge (“Alma”), Cuco Sánchez (“fallaste corazón”) y José Alfredo Jiménez (“Camino de Guanajuato”).

Sonido: José de Pérez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Pedro Infante (Pablo Galván), Rosario Granados (Cruz), Lilia Prado (Marta), Domingo Soler (Leandro), Magda Guzmán (Silvia), Wolf Ruvinskis (*El caimán*), hortensia Santoveña (madre de Pablo), Manuel Dondé (Carmelo, ayudante de panadero), Aurora Ruiz (Teo), Nacho Contla (dueño de la panadería), Dolores Tinoco (Mamá Irene), Ramón Valdés (chofer del camión), José Muñoz (policía), Ignacio Perón (cura), Mario Humberto Jiménez Pons (Goyo), Jaime Jiménez Pons (Fito), José Pardavé (panadero), Leonor Gómez (frutera), Ana María Villaseñor (cliente), Alfonso Cartí (policía), Pedro Padilla (cantinero), Guillermo Ramírez, Jaime González Quiñones, Rafael Torres.

38. *El rey de México* (Tomo 8, pp. 39-40)

Producción (1955): Churubusco; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Rafael Baledón; asistente: Felipe Palomino; anotador: Ícaro Cisneros.

Argumento; Isaac Díaz Araiza; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Raúl Lavista, con el cha cha cha “Yo ya sabía”,.

Sonido: Javier Mateos, Galdino Samperio y James L. Fields.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos; editor de sonido: Antonio Bustos.

Intérpretes: Adalberto Martínez *Resortes* (Pablo Rojas), Silvia Derbez (Toña), Elda Peralta (Elda Negri), José Gálvez (Raúl Olmedo), Rafael Banquells (Gustavo), Nicolás Rodríguez (don Abraham, viejo poeta barbudo del mercado), Óscar Ortiz de Pinedo (dueño de la revista), Antonio Bravo (*maître*), Conchita Gentil Arcos (mujer a quien Pablo deja su carga en la calle), Carmen Fernet, Enedina Díaz de León, Omar Jasso y Guillermo Cramer (mecapaleros), Jorge Mondragón (director de cine), Julio Sotelo (presentador del cabaret), Leonor Gómez (Mariquita), Arturo *Bigotón* Castro (influyente en auto que atropella a Pablo), Wally Barrón y José Pardavé (sastres que visten a Pablo), Guillermo Hernández *Lobo Negro* y Pedro Ortega (los que bañan y masajean a Pablo), Víctor Torres (tenor de ópera), Victorio Blanco (don Lupe, encargado del

dormitorio), Ramón Bugarini, Elaine Banuet, Rafael Baledón (electricista en filmación).

39. *La tercera palabra* (Tomo 8, p. 49)

Producción (1955): Filmex, Gregorio Walerstein y Antonio Matouk; gerente de producción: Vicente Fernández; jefe de producción: Enrique M. Hernández.

Dirección: Julián Soler; asistente: Felipe Palomino.

Argumento: sobre una pieza de Alejandro Casona; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Luis García.

Música: Gustavo César Carrión; canciones: Rubén Fuentes y Alberto Cervantes (“La verdolaga”); Manuel Esperón y Felipe Bermejo (“Yo soy quien soy” y “Arrejúntate prietita”).

Sonido: Enrique Rodríguez y Rodolfo Solís.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Pedro Infante (Pablo Saldaña), Marga López (Margarita Luján), Sara García (Matilde), Prudencia Grifell (Angelina), Rodolfo Landa (Julio), Miguel Ángel Ferriz (doctor Romero, psiquiatra), Emma Roldán (criada), Eduardo Alcaraz (Roldán, administrador), Manuel Tamés, Jr. *Régulo* (Margarito), Antonio Bravo (tío Alfonso), José Pidal (pariente), Diana Ochoa(pariente), Pepe Nava.

40. *El inocente* (Tomo 8, p.76)

Producción (1955): Matouk Films, Antonio Matouk y Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Música: Manuel Esperón; canciones: Alfredo Gil (“Mi último fracaso”), Trío Avileño (“Juegos infantiles”), Rubén Fuentes (“La verdolaga”) y Manuel Esperón y Ernesto Cortázar (“No volveré”).

Sonido: Rodolfo Solís y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes: Pedro Infante (Cutberto Gaudázar *Cruci*), Silvia Pinal (Mané), Sara García (madre de Mané), Óscar Ortiz de Pinedo (don Rogelio, padre de Mané), Armando Sáenz (Alberto), Félix González (Raúl), Maruja Grifell (madre de Alberto), Pedro de Aguillón (mecánico), Antonio Bravo (invitado), Lupe Andrade, Trío Samperio (mecánicos).

41. *Morir de pie*. (Tomo 8, p. 112)

Producción (1955): Cinematográfica Latino Americana, Antonio del Castillo.

Dirección: Rafael Baledón; Asistente: Julio Cahero.

Argumento: Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; Adaptación: Ramón Obón

Fotografía: Enrique Wallace.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: José de Pérez y Enrique Rodríguez

Escenografía: Salvador Lozano Mena; maquillaje: María del Castillo.

Edición: Juan José Marino .

Intérpretes: Víctor Parra (Rogelio Mendoza), Silvia Derbez (Marta), Jaime Fernández (Pablo del Villar), Tito Novari (Federico), Guillermo Cramer, Julio Villarreal (don Pedro), Manuel Dondé, Chel López, Salvador Lozano, José Muñoz, Manuel Casanueva, José Slim, Víctor Jordán, Reyes López, Ceferino Silva, Carlos Suárez, Ignacio Solórzano, Enedina Díaz de León, Ángel Di Stefani.

42. *La muerte en este jardín / La mort en ce jardin* (Tomo 8, pp. 200-201)

Producción (1956): Producciones Tepeyac, Óscar Dancigers (México)/Films Dismage, David Mage (Francia); director de producción: León Carré; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal y Dossia Mage.

Argumento: sobre la novela de José André Lacour; adaptación: Luis Buñuel, Raymond Queneau y Luis Alcoriza; diálogos: Gabriel Arout y Raymond Queneau.

Fotografía: (Eastmancolor): Jorge Stahl, Jr.

Música: Paul Misraki.

Sonido: José de Pérez y Galdino Samperio.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Edición: Marguerite Rendir, ayudada por Denise Charveian y Alberto A. Valenzuela.

Intérpretes? Simona Signoret (Djin), Georges Marchal (Shark), Charles Vanel (Castin), Tito Junco (Chenko), Jorge Martínez de Hoyos (capitán Ferrero), Michèle Girardon (María), Raúl Ramírez (Álvaro), Luis Aceves Castañeda (Alberto), Michel Piccoli (padre Lizardi), Francisco Reiguera (tendero), Manuel Dondé (telegrafista), Alicia del Lago, Agustín Fernández, Guillermo Hernández Lobo Negro, José Chávez Trowe, Chel López, José Muñoz (teniente), Alberto Pedret, Marc Lambert, Federico Curiel.

43. *Escuela de rateros* (Tomo 8, p. 252)

(Antes, *Con la vida del otro*)

Producción (1956): Filmex, Antonio Matouk; gerente de producción: Vicente Fernández; jefe de producción: Enrique M. Hernández.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: sobre una pieza teatral de Carlos Llopis; adaptación: Luis Alcoriza. Fotografía (Eastmancolor); Alex Phillips; operador de cámara: Leobardo Sánchez.

Música: Sergio Guerrero: canciones: Miguel Prado y Bernardo Sancristóbal (“Te quiero así”), Ignacio Jaime (“Agarraron al ladrón”), Andrés Echeverría (“El jamaiquino”), Rubén Méndez (“El volador”), Luis Méndez (“Rapsodia para piano”).

Sonido: Luis Fernández, Enrique Rodríguez y Roberto Camacho.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Sara Mateos.

Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera.

Intérpretes: Pedro Infante (Víctor Valdés/Raúl Cuesta Hernández), Yolanda Varela (amante de Víctor), Rosita Arenas (Rosaura Villarreal), Rosa Elena Durgel (Martita Angulo), Eduardo Fajardo (Eduardo), Raúl Ramírez (abogado, hermano de Alicia), Bárbara Gil (Alicia), Eduardo Alcaraz (Toño), Carlos Múzquiz (Beltrán López, comandante de policía), Luis Aragón (López, teniente de policía), Luis Manuel Pelayo (Félix), José Jasso (Martínez), Roberto G. Rivera y René Barrera (policías), Mario García *Harapos (barman)*, Arturo *Bigotón* Castro (diputado), Arturo Soto Rangel (gerente del banco), Carlos Bravo y Fernández *Carl-Hillos* (sirviente), Lonka Becker (señora Roberts), Fellove (cantante).

44. *A media luz los tres*. (Tomo 9, p. 34)

Producción (1957): Filmex, Gregorio Wallerstein; gerente de producción: Vicente Fernández; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Julián Soler; asistente: Jesús Marín.

Argumento: sobre pieza teatral de Miguel Mihura; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: Andrés Torres.

Música: Gustavo César Carrión.

Sonido: Rodolfo Benítez, Enrique Rodríguez y Roberto Camacho.

Escenografía: Jorge Fernández; decorador: Carlos Granjean; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Alfredo), Lilia Prado (Mariví Garza), María Elena Marqués (María Lulú), Martha Roth (Elena), Sofía Álvarez (Martita), Wolf Ruvinskis (Sebastián Reyes), Guillermo Orea (Juan), Pedro de Aguillón (Pérez, empleado de Alfredo), Luis Aragón (Raúl), Carlota Solares (señora Pérez), José

Peña *Pepet* (librero), Rosa María Moreno, Carlos Martínez Baena (médico), Lima Otero, Silvia Carrillo.

45. *El hombre del alazán*. (Tomo 9, p.202)

Producción (1958): Producciones Matouk, Antonio Matouk: jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Mario Llorca.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Sergio Guerrero; canciones: José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Federico Curiel, Rubén Fuentes y Chucho Martínez Gil.

Sonido: Eduardo Arjona.

Escenografía: Salvador Lozano Mena.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Fernando Casanova (Luciano Romero), Martha Mijares (Marta), Flor Silvestre, José Alfredo Jiménez, Óscar Ortiz de Pinedo (Julio de la Llave), Roberto Ramírez *Beto el Boticario*, Arturo Manrique Panseco, Luis Aragón, Aurora Zermeño, Manuel Vergara *Manver*, Manuel Arvide, Armando Velasco; interpretaciones musicales: Cuco Sánchez, Luis Pérez Meza, Matilde Sánchez *La Torcacita*, *La Consentida*, Trío Calaveras.

46. *El cariñoso*. (Tomo 9, p. 212)

Producción (1958): Filmex, Gregorio Wallerstein; gerente de producción: Vicente Fernández; jefe de producción: Manuel Rodríguez.

Dirección: Rafael Baledón; asistente: Manuel Muñoz; anotador: Miguel Ángel Madrigal.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González; alumbrador: Miguel Arana.

Música: Gustavo César Carrión; canciones: M. Bustamante (“Chemise de París”), Tomás Méndez (“Paloma negra”), Benjamín Sánchez Mota (“Los mecánicos”), Silvestre Vargas y Rubén Fuentes (arreglo del son “Las olas”), Emilio Pacheco (“Presentimiento”).

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; decorador: Carlos Granjean; pinturas: Pedro Gallo; maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Rafael Ceballos; asistente: Eufemio Rivera.

Intérpretes: Miguel Aceves Mejía (Raúl Aldana), Martha Mijares (Chabela), Emma Roldán (*Bicha*), Armando Arriola (don Felipe, padre de Raúl), Miguel Arenas (médico), Roberto Ramírez *Beto el Boticario* (*Mobiloil*, mecánico),

Pancho Córdova (mecánico), Sara Cabrera (Chembirita), Eva Calvo (*flirt* de Raúl), Dolores Camarillo (Loreto), Mónica Serna (la rubia), José Jasso (*Ojón*, mecánico), Guillermo Portillo Acosta, Mario García *Harapos* y Pedro Ortega (mecánicos), Omar Jasso (borrachín), José Pardavé (jugador de dominó), Lupe Carriles (planchadora), Diana Ochoa (vecina), Arturo *Bigotón* Castro (ganadero), José Loza (Mario), Mariachi Vargas.

47. *Me gustan valentones*. (Tomo 9, pp. 263-264)

Producción (1958): Producciones Sotomayor, Jesús Sotomayor; productor asociado: Alberto Hernández Curiel; productor ejecutivo: Heberto Dávila Guajardo; gerente de producción: Fernando Méndez, Jr.; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Julián Soler; asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento: Alfredo Varela, Jr., Janet Alcoriza y Luis Alcoriza; adaptación: Alfredo Varela, Jr. y Janet Alcoriza.

Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez.

Música: Sergio Guerrero; dirección de las canciones: Rubén Fuentes.

Sonido: Francisco Alcalde, Galdino Samperio y James L. Fields.

Escenografía: Javier Torres Torrija.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Rosita Quintana (Chela García), Luis Aguilar (Joe o José González), Eulalio González *Piporro* (Rogelio), Andrés Soler (don Ruperto), Carlota Solares (doña Agustina, tendera), Tito Novaro y Salvador Lozano (machos pretendientes de Chela), Agustín Fernández (Pantaleón), Virginia Manzano (Rosario), Alejandro Reyna *Tío Plácido*, Yoya Velásquez, Norma Lazareno, Chel López, José Pardavé (funerero), José Dupeyrón y Arturo Cobo (lisiados), Emilio Garibay, Hernán Vera (cantinero), Armando Acosta y Ramón Sánchez (chicanos), Carlos León, Alfredo Varela, Sr.

48. *La tijera de oro*. (Tomo 9, p. 276)

Producción (1958): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Paco Crow; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Benito Alazraki; asistente: Américo Fernández.

Argumento: Luis Alcoriza y Juan de la Cabada; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Enrique Wallace; operador de cámara: Sergio Véjar.

Música: Sergio Guerrero; canciones: Jorge Sareli (“Callejón sin luz” y “Estoy de fiesta”).

Sonido: Javier Mateos, Enrique Rodríguez y Roberto Camacho.

Escenografía: Jesús Bracho; vestuario: Elba Castillo; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Germán Valdés *Tin Tan* (Emilio Campos), Lilia Guízar (Rosita), Leonor Llausás (Sarita), Roberto Ramírez *Beto el Boticario (Casullas)*, Luis Aragón (Mario Benítez), Rogelio Jiménez Pons (Pablo Campos García), Marcelo Chávez (actuador), Magda Donato (prestamista madre), Guillermo Álvarez Bianchi (gallego), Yolanda Ortiz (Amanda *La Pulguita*, cabaretera borracha), Roberto Meyer (don Fernando), Diana Ochoa (prestamista hija), Victoria Blanco (el “general”), Mario Zebadúa Colocho, Aurora Zermeño, Carlos Bravo y Fernández Carl-Hillos (policía), Daniel Téllez Word, Cristóbal Valdés, Mario Dantino, Jorge Zamora (Zamorita), Hernán Vera (pollero), Jesús Gómez (Carnicero), Manuel Trejo Morales, Luis Alcoriza (taxista novio de *La Pulguita*).

49. *El hambre nuestra de cada día*. (Tomo 10, p. 38)

Producción (1959): Alfa Films, Sergio Kogan; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Jaime L. Contreras; anotador: Humberto Gavaldón.

Argumento y adaptación: Janet Alcoriza y Alfredo Varela, Jr; diálogos: Luis Alcoriza.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Gustavo César Carrión; canciones: Abelardo Valdés (danzón “Almendra”), Francisco Argote (“Chucho el Pelón” y “Bailando con fuego”) y otro (conga “Una, dos y tres”).

Sonido: Eduardo Arjona, Galdino Samperio y James L. Fields.

Escenografía: Roberto Silva; vestuario: Elba Castillo; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos; ayudante: Jorge Azcárate; editor de sonido: Raúl Portillo.

Intérpretes: Rosita Quintana (Vicky), Pedro Armendáriz (Macario Fernández), Ignacio López Tarso (Pablo), Carlos Ancira (Quique), Emma Fink (Petra, tía de Macario), Omar Jasso (borrachín), Diana Ochoa (Virucha), Yerye Beirute (*Kid*), Luz María Núñez (Patrona, corista), Luis Aragón (don Justo), Guillermo Bravo Sosa (don Chema), Manuel Alvarado (socio de Macario), Emma Roldán (alcahueta), Leonor Gómez (comerciante) y, entre los *extras*, Pedro Elvira Pitouto (relojero).

50. *El toro negro*. (Tomo 10, pp.63-64)

(antes, *El juego de la muerte*)

Producción (1959): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Paco Crow; jefe de producción: Fidel Pizarro, asistido por Jaime Alfaro.

Dirección: Benito Alazraki; asistente : Mario Llorca.

Argumento y Adaptación: Luis Alcoriza, sobre una idea de Fernando Casanova.

Fotografía: Enrique Wallace; operado de cámara: Sergio Véjar; asistente: Fernando Galicia.

Música: Sergio Guerrero; canción: "Cielo andaluz", de Rafael Gascón.

Sonido: James L. Fields, Rodolfo Solís y Galdino Samperio.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Gloria Schoemann; ayudantes: Rosa Schoemann y Sergio O. Ortega.

Intérpretes: Fernando Casanova (Gabino Torres), Teresa Velázquez (Alicia), Álvaro Ortiz (*Güero*), Roberto Ramírez *Beto el Boticario* (*El Mosco*), Miguel Manzano (Pepe Manzano), Manuel Arvide (don Alberto *Don Verdades*), Manuel Dondé (presidente municipal), Alejandro Parodi (Gato), José Peña Pepet (sastre taurino), Florencio Castelló (Rafael), Mario Sevilla (don Jesús), Leonor Gómez (Martita, taquera), Manuel Vergara *Manver* (carnicero), Regino Herrera, Armando Acosta, los toreros y novilleros José Antonio Enríquez (José Antonio), Luis Ortiz, José Bañuelos y Enrique Alonso, los banderilleros Ignacio Valencia, Rafael Osorno, Zenón Romero y Pepe Vela y los picadores Jorge Contreras, Manuel Contreras, Sixto Vázquez y *Cometa*.

51. *Los ambiciosos / La fiebre monte á El Pao* (Tomo 10, pp. 67-68)

Producción (1959): Filmex, Gregorio Wallerstein (México) / Films Borderie, Raymond Borderie- Groupe des Quatre (Francia); productor asociado: Óscar Dancigers; gerente de producción: Vicente Fernández; jefe de producción: Manuel Rodríguez.

Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: sobre la novela de Henry Castillou *La fièvre monte á El Pao*; adaptación: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin (versión francesa) y José Luis González de León (supervisor de la versión mexicana).

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero; efectos especiales: Armando Stahl.

Música: Paul Misraki.

Sonido: Rodolfo Benítez y Roberto Camacho (versión mexicana) y James Cuenet (versión francesa).

Intérpretes: Gérard Philippe (Ramón Vázquez), María Félix (Inés Rojas), Jean Servais (Alejandro Gual), Víctor Junco (Indarte), Roberto Cañedo (coronel Olivares), Andrés Soler (Carlos Barreiro), Domingo Soler (Juan Cárdenas), Lusi Aceves Castañeda (López, esbirro de Gual), Miguel Ángel Freís (Mariano

Vargas), Augusto Benedico (Sáenz), Raúl Dantés (teniente García), Armando Acosta (Manuel, capataz del penal), Miguel Arenas (vicepresidente), David Reynoso (capitán Real), Antonio Bravo (juez), Enrique Lucero (Villa, esbirro de Gual), Alberto Pedret (Valle, secretario de Ramón), Pilar Pellicer (hija de Cárdenas), Edmundo Barbero (fiscal), José Chávez Trowe (chofer), José Muñoz (encarado del Puerto Miranda), Francisco Jambrina, Carlos León, Emilio Garibay, Ignacio Peón.

52. *El esqueleto de la Sra. Morales*. (Tomo 10, pp. 74-75)

Producción (1959): Alfa Films, Sergio Kogan; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento: sobre la novela *El misterio de Islington* de Arthur Machen; adaptación: Luis Alcoriza; asesor taxidermista: Mario Aguilar Reed.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Luis Fernández y Galdino Samperio.

Escenografía: Edgard Fitzgerald; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Arturo de Córdova (doctor Pablo Morales), Amparo Ribelles (Gloria), Elda Peralta (señorita Castro, dependiente), Guillermo Orea (profesor), Rosenda Monteros (Meche, criada), Luis Aragón (Elodio, concuño), Mercedes Pascual (Lourditas Mendiolea), Antonio Bravo (padre Artemio Familiar), Angelines Fernández (Clara, hermana de Gloria), Armado Arriola (don Armando), Paz Villegas (la otra Mendiolea), Roberto Meyer (historiador), Jorge Mondragón (fiscal), Manuel Alvarado.

53. *Bala perdida*. (Tomo 10, p. 82)

Producción (1959): Filmex, Gregorio Walerstein; productor ejecutivo: Valentín Pimstein; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Chano Urueta; asistente: Mario Cisneros.

Argumento: Alberto Quintero y Pascual Guillén; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía (Eastmancolor): Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Rodolfo Solís, Enrique Rodríguez y Roberto Camacho.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Cevallos.

Intérpretes: Miguel Aceves Mejía (Carmelo Torres), Antonio Aguilar (Emilio García), Teresa Velásquez (Alicia Montero), Raúl Meraz (Enrique), Daniel *Chino* Herrera, Delia Magaña, Jorge Mondragón (padre de Emilio), Armando Arriola, Guillermo Rivas; intervenciones musicales: Mariachi Vargas, Mariachi México, Trío Los Mexicanos, Trío Tamaulipeco.

54. *Guantes de oro*. (Tomo 10, p. 130)

Producción (1959): Producciones Matouk,. Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Paco Crow; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Chano Urueta; asistente: Manuel Muñoz; supervisor técnico de boxeo: Adolfo *Negro* Pérez.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; operador de cámara: Lupe García; alumbrador: Luis Medina; segunda unidad: Urbano Vázquez, José León, Carlos Montaña y Salvador de Anda.

Música: Sergio Guerrero, con Willie Guzmán; fondos musicales de jazz: Tino Contreras y su cuarteto.

Sonido: Javier Mateos y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Álvaro Ortiz (Polo Guerrero), Marina Camacho (Chabela), Roberto Ramírez *Beto el Boticario* (Lalo), María Teresa Rivas (Sarita), Manuel Arvide (don Alfredo, empresario), José Castro, Tito Novaro, Amado Zumaya, Juan Luis Buñuel (Teótimo), David Reynoso, Pepe Hernández, Julián de Meriche, Jorge Rachini, Carlos Bravo, Cristóbal Valdés, Jorge Zamora, Armando Acosta, (rielero), Jesús Gómez, Federico González, Victorio Blanco y, como ellos mismos, los boxeadores Rodolfo *Chango* Casanova, Luis *Villanueva Kid Azteca*, Rodolfo Ramírez *El Rielero*, Carlos Malacara, Luis *Castillo El Acorazado de Bolsillo*, Nicolás Morán *El Chintololo*, Tomás López *El Conscripto*, Pedro Ortega *El Jaibo*, Luis Arizona *El Hombre de la Macana*, Leonardo López, Gonzalo Rubio, Chucho Nájera, Firpo Segura y Lupe González (ciego), los luchadores Ernesto Figueroa, Steve Morgan, Tobe Peñaloza, Daniel Aldana, David Cervantes, Reyes Oliva, Adolfo Pérez, Nathanael León *Frankenstein*, Rodolfo López, Vicente Lara *Cacama* y Jesús *Murciélagos* Velásquez, los locutores Julio Sotelo y Antonio Andere, los árbitros Ramón Berumen, César Arroyo y Tomás Escalera, el anunciador Antonio Padilla *Picoro* y los cronistas Javier Zea Salas y Ernesto Yáñez.

55. *Suicídame mi amor* (Tomo 10, p. 249)

Producción (1960): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Paco Crow; jefe de producción: Enrique L. Morfín, ayudado por Jorge Durán Chávez.
Dirección: Gilberto Martínez Solares; asistente: Manuel Muñoz.
Argumento y Adaptación: Luis Alcoriza.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; operador de cámara: Lupe García.
Música: Sergio Guerrero.
Sonido: Javier Mateos, Enrique Rodríguez y Roberto Camacho.
Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: Carlos Savage; ayudante: Sigfrido García.
Intérpretes: Germán Valdés *Tin Tan* (Raúl González), Teresa Velásquez (Lucero Molina), Marina Camacho (Linda), Roberto Ramírez *Beto el Boticario* (Martínez), Antonio Raxel (doctor Rolando Montero), Marcelo Chávez (veterinario), Eric del Castillo (Emilio), Consuelo Monteagudo (madre de Linda), Carlos Bravo y Fernández *Carl-Hillos*, Sonia Infante, Manuel Dondé.

56. *El ángel exterminador* (Tomo 11, p. 157)

Producción (1962): Gustavo Alatraste; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.
Dirección: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal.
Argumento: Luis Buñuel; adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.
Fotografía: Gabriel Figueroa
Música: extractos de Scarlatti, Beethoven y Chopin, de diferentes Te Deum, de una sonata de Paradisi, y cantos gregorianos. (Raúl Lavista es responsable nominal de la música).
Sonido: José B. Carles.
Escenografía: Jesús Bracho; vestuario: Georgette Somobano.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Silvia Pinal (Leticia *La Walkiria*), Enrique Rambla (Edmundo Nóbile), Jacqueline Andere (Alicia de Roc), José Baviera (Leandro Gómez), Augusto Benedico (doctor Carlos Conde), Luis Beristáin (Cristián Ugalde), Antonio Bravo (Russell), Claudio Brook (Julio, mayordomo), César del Campo (Álvaro, coronel), Rosa Elena Durgel (Silvia), Lucy Gallardo (Lucía de Nóbile), Enrique García Álvarez (Alberto Roc), Ofelia Guilmáin (Juana Ávila), Nadia Haro Oliva (Ana Maynar), Tito Junco (Raúl), Xavier Loyá (Francisco Ávila), Xavier Massé (Eduardo), Ángel Merino (Lucas, camarero), Ofelia Montesco (Beatriz), Patricia Morán (Rita Ugalde), Patricia de Morelos (Blanca), Berta Moss (Leonora), Enrique del Castillo (abate), Chel López (cura), Janet Alcoriza (doméstica), David H. Cohen, Luis Lomelí, Pancho Córdova, Eric del Castillo, Florencio Castelló, Guillermo Álvarez Bianchi. (Entre los asistentes al Te Deum

final se distingue a Rita Macedo, que debía hacer el papel finalmente interpretado por Lucy Gallardo.)

57. *Hipólito el de Santa*

Dirección: Fernando de Fuentes

Producción: Diana

Año: 1949

Guión: Janet Alcoriza, Luis Alcoriza, Fernando de Fuentes sobre argumento de Miguel Gamboa

Actuaciones: José Luis Jiménez, Esther Fernández, Carlos Cores, *Frijolito*, Emma Roldán, José Torvay.

58. *La Chamuscada (Tierra y Libertad)*

Dirección: Alberto Mariscal

Producción: Matouk

Año: 1967

Guión: Luis Alcoriza, Juan de la Cabada

Actuaciones: Luis Aguilar, Rodolfo de Anda, Emilio Fernández, Irma Serrano, Enrique Rocha, Adriana Roel, José Alfredo Jiménez.

59. *Persíguelas y alcánzalas*

Dirección: Raúl de Anda

Producción: Filmex

Año: 1967

Guión: Luis Alcoriza, Edmundo Báez sobre pieza *La vida del otro* de Carlos Llopis.

Actuaciones: Enrique Guzmán, Manolo Fábregas, Rosa María Vázquez, Claudia Islas, Renata Seydel, Alicia Bonet, *El Borrás*, Berta Moss, Jorge Arvizu.

60. *Trampa para un cadáver*

Dirección: Francisco del Villar

Producción: Del Villar

Año: 1968

Guión: Luis Alcoriza, Fernando Galiana.

Actuaciones: Guillermo Murria, Rosa María Vázquez, Enrique Álvarez Félix, Germán Robles, Daniela Rosen, José Gálvez, Guillermo Orea, Carlos Riquelme, Trotsky, Eduardo Noriega, Aarón Hernán.

61. *Romeo contra Julieta*

Dirección: Julián Soler

Producción: Chapultepec

Año: 1968

Guión: Janet Alcoriza, Pancho Córdova sobre argumento de Janet Alcoriza, Luis Alcoriza.

Actuaciones: Angélica María, Alberto Vázquez, Fernando Soler, Alejandro Suárez.

62. *Pancho Tequila (El bronco de Caborca)*

Dirección: Miguel M. Delgado

Producción: Chapultepec, C. Galindo

Año: 1968

Guión: Fernando Galiana, Luis Alcoriza

Actuaciones: Alberto Vázquez, María Duval, Carlos Cardán, Mónica Serna, Víctor Junco, Quintín Bulnes.

63. *Departamento de soltero*

Dirección: René Cardona h

Producción: América Films

Año: 1969

Guión: Fernando Galiana sobre argumento de Janet Alcoriza, Luis Alcoriza.

Actuaciones: Mauricio Garcés, Yolanda Varela, Amador Bendayán, Tere Velásquez, Susana Cabrera, Leticia Robles.

64. *7,000 días juntos (1994)*

Dirección: Fernando Fernán Gómez

Historia: Luis Alcoriza

País: España

65. *Pesadilla para un rico (1996)*

Dirección: Fernando Fernán Gómez

Guión inacabado de Alcoriza.

ANEXO 3. Fichas de las realizaciones de Luis Alcoriza

Las fichas que a continuación se presentan fueron tomadas de las siguientes fuentes, las cuáles se especifican después del nombre de la película y entre paréntesis, identificadas por los números 1 o 2 :

1. *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera. En este caso, seguido del título de la película se anotan entre paréntesis el tomo y la página de donde fue transcrita.

2. www.filmoteca.unam.mx

3. *Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe*, de Manuel González Casanova.

1. *Los jóvenes* (1, Tomo 10, p. 295)

Producción (1960): Filmex, Gregorio Wallerstein; gerente de producción: Antonio H. Rodríguez; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Manuel Muñoz; anotador: Jorge Busto.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: Carlos Carvajal; alumbrador: Mariano García.

Música: Francisco Argote; canciones: Francisco Argote (“Barriada”, “Al aire libre”, “se acaba la fiesta”, “Bailando con Stella” y “Coqueteo”), Héctor Halall (“Jazz musical”), Mario Patrón (“Ninotshka”) y Carlos J. Reyes y Félix Reyna (“La boa”).

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; decorador: Ernesto Carrasco; pinturas: Pedro Gallo; maquillaje: dolores Camarillo.

Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera; edición de sonido: Abraham Cruz.

Intérpretes: Teresa Velásquez (Olga), Julio Alemán (Lorenzo Gómez *El Gato*), Adriana Roel (Alicia), Rafael del Río (Gabriel Souza), Enrique Rambal (don Raúl, padre viudo de Gabriel), Carmen Montejo (doña Rosa, madre de Alicia), Dacia González (Tere), Fanny Schiller (Carmelita), Miguel Manzano (don Fernando, padre de Alicia), Leopoldo Salazar, Óscar Cuéllar, Rosa María Gallardo, Arcelia Larrañaga, Miguel Suárez (científico), Sonia Infante, Lupe Carriles (señora necesitada en el Monte de Piedad), David Hayat, Miguel Zaldívar, Nicolás Rodríguez, Jr., Guillermo Herrera, Carlos León (el golpeado), León Michel (locutor de tv), Arturo *Bigotón* Castro (autoridad pueblerina), Jesús Gómez (pueblerino).

Filmada a partir del 7 de noviembre de 1960 en los estudios San Ángel y en locaciones del Distrito Federal (Ciudad Universitaria y otras). Estrenada el 28 de septiembre de 1961 en los cines Variedades y Coliseo (dos semanas). Duración: 100 minutos. Autorización C.

2. *Tlayucan* (1, Tomo 11 p. 85)

Producción (1961): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Paco Crow; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza, sobre una historia de Jesús *Murciélagos* Velázquez.

Fotografía: Rosalío Solano; operador de cámara: Urbano Vázquez.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: Javier Mateos y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Julio Aldama (Eufemio Zárate), Norma Angélica (Chabela), Jorge Martínez de Hoyos (cura Aurelio), Andrés Soler (don Tomás Cruz), Anita Blanch (Prisca), Noé Murayama (Matías), Dolores Camarillo (Dolores), Pancho Córdova (sacristán), niño Juan Carlos Ortiz (Nico), José Gálvez, Antonio Bravo (doctor), José Chávez Trowe (don Pedro), Eric del Castillo (Doroteo), Amado Zumaya (Máximo), Manuel Dondé (mendigo ciego), Yolanda Ortiz, Ángel Merino, Manuel Vergara *Manver*, Janet Alcoriza y Jeanne Buñuel (turistas).

Filmada del 3 de julio al 1 de agosto de 1961 en Oaxtepec, estado de Morelos. Estrenada el 27 de diciembre de 1962 en el cine Alameda (cinco semanas). Duración: 95 minutos. Autorización B.

3. *Tiburoneros* (1, Tomo 11, p. 184)

Producción (1962): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente de producción: Jaime Alfaro; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Américo Fernández.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: Luis Fernández y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Julio Aldama (Aurelio Gómez), Dacia González (Manela), niño David del Carpio (*Pigua*), Tito Junco (don Raúl), Amanda del Llano (Adela), Eric del Castillo (*El Costeño*), Alfredo Varela, Jr. (Chilo), Noé Murayama (Román), Enrique Lucero (Rubén), Conchita Gentil arcos (madre de Aurelio), Mario Zebadúa *Colocho* (el tuerto), Amado Zumaya (Rodolfo), Aurora Clavel (esposa de Rubén), Irma Serrano (Rosa), Sadi Dupeyrón (Pedro), Yolanda Ortiz (hija mayor de Aurelio), Enrique de la Peña, Blanca Delia Hermosillo, Julio Cervantes.

Filmada del 25 de abril al 31 de mayo de 1962 en las costas de Tabasco y en locaciones del Distrito Federal. Estrenada el 23 de mayo de 1963 en el cine Alameda (tres semanas). Duración: 100 minutos. Autorización C.

4. *Amor y sexo / Safo* 63 (1, Tomo 11, p. 283)

Producción (1963): Filmex, Gregorio Walerstein; gerente de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación: Fernando Galiana y Julio Porter, inspirados por la novela *Safo*, de Alphonse Daudet.

Fotografía: Rosalío Solano; operador de cámara: Urbano Vázquez.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: Rodolfo Solís y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario de María Félix: Christian Dior; maquillaje: dolores Camarillo.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: María Félix (Diana), Julio Alemán (Raúl Solana), Julio Aldama (Mauricio), Augusto Benedico (Carlos), José Gálvez (licenciado Miguel Gaudal), Laura Garcés (Laura), Fernando Luján (*Gallina*, interno), Carlos Cortés (doctor Ruiz, interno), Rogelio Guerra (interno), Roger López, José Alonso Cano, Dolores Camarillo (Matilde, criada), Armado Velasco, Julien de Meriche, Rosa María Vázquez, Antonio Bravo (doctor), Salvador Lozano (examante de Diana).

Filmada del 22 de abril al 4 de junio de 1963 en los estudios San Ángel y en locaciones. Estrenada el 14 de mayo de 1964 en los cines Roble, México y Las Américas (cinco semanas). Duración: 105 minutos. Autorización D.

5. *El gángster* (1, Tomo 12, p. 10)

Producción (1964): Técnicos y Manuales del STPC; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; coordinador de producción: Jorge Durán Chávez; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: Janet Alcoriza; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: Eduardo Arjona.

Escenografía: Salvador Lozano Mena; maquillaje: Margarita Ortega.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Antonio Paredes o Tony Wall), Ana Luisa Peluffo (Isabel), Angélica María (Carito), Sofía Álvarez (Maggie Laverne), Fernando Luján (Pedro), David Reynoso (Chuck Gatillo), Nathanael León *Frankenstein* (Romo *El Machacahuesos*), Pancho Córdova (Ricky), René Cardona, Jr. (Chano), Víctor Alcocer (Teófilo), Francisco Llopis, Leonel de Cervantes (doctor), Ana Martín, Agustín Fernández, intervenciones incidentales de Alicia Bonet, Pilar Pellicer y Álvaro Ortiz.

Filmada del 13 de enero al 8 de febrero de 1964 en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal. Estrenada el 8 de julio de 1965 en el cine Alameda (seis semanas). Duración: 90 minutos. Autorización A.

6. *Tarahumara / Cada vez más lejos* (1, Tomo 12, p. 108)

Producción (1964): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva: Angélica Ortiz; gerente administrativo: Sara Matouk; gerente de producción: Jaime Alfaro; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Luis Alcoriza; asistentes: Mario Cisneros y Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía: Rosalío Solano; operadores de cámara: Urbano Vázquez y Carlos Montaña.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: José B. Carles y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Federico Castillo; maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Ignacio López Tarso (Raúl), Jaime Fernández (Corachi), Aurora Clavel (Belén), Eric del Castillo (Tomás), Alfonso Mejía (Roniali), Pancho Córdova (Ceredonio), Carlos Nieto (Pedro), Regino Herrera (Muraca), Luis Aragón (Rogelio), Álvaro Ortiz (doctor), Berta Castellón (Nori), Enrique Lucero (brujo Oriwane), Wally Barrón (Eloy), Roger López (David), Jesús Murguía (niño), Salvador Terroba, Benjamín Blanco, Roberto Ramírez, Yolanda Ortiz, Chico Ramírez, Perla Walter, Yolanda Ponce.

Filmada del 20 de octubre al 24 de diciembre de 1964 en la Sierra Tarahumara, Chihuahua. Estrenada el 9 de septiembre de 1965 en el cine Roble (siete semanas). Duración: 130 minutos, reducidos a 115 para la exhibición comercial.

Autorización B.

7. *Juegos peligrosos* (Episodio *Divertimento*) (1, Tomo 13, p. 68)

Juego peligroso/ Jôgo perigoso (antes, *Por el amor y por la vida o Viernes, sábado y domingo*)

Producción (1966): César Santos Galindo y Alfredo Ripstein, Jr. (México)/Nacional Cinematográfica (Brasil).

Dirección: Arturo Ripstein (*HO*) y Luis Alcoriza (*Divertimento*), asistente: Javier Carreño (*HO*).

Argumento: Gabriel García Márquez (*HO*) y Luis Alcoriza y Fernando Galiana (*Divertimento*); adaptación: Gabriel García Márquez y, sin crédito en pantalla, Jorge Ibargüengoitia y Pancho Córdova (*HO*) y Luis Alcoriza (*Divertimento*).

Fotografía (Eastmancolor): Guillermo Angulo (*HO*) y Tamba Trío (*Divertimento*).

Intérpretes: de *HO*, Julissa (Claudia), Leonardo Vilar (Homero Olmos u Homero de Tal), Annik Malvil (esposa de Homero), Jefferson Dantas (Luis), Attila Almeida (agente), Embaixador (policía), Ademir Benevento (salvavidas), niños Antonio Dresjan y Celso Dresjan; de *Divertimento*, Silvia Pinal (Lena Anderson), Milton Rodrigues (Mario), Eva Wilma (Lucía), Diana Azambuje, Leina Diniz (sirvienta), Kleber Drable, Ricardo Luna.

Filmada a partir de mayo de 1966 (*HO*, del 16 de mayo al 5 de junio) en Río de Janeiro, Brasil. Estrenada el 20 de julio de 1967 en los cines Variedades y Carrusel (seis semanas). Duración: 94 minutos (*HO* unos treinta y *Divertimento* el resto). Autorización C.

8. *La puerta y la mujer del carnicero* (Episodio *La puerta*) (1, Tomo 14, p. 51)

Producción (1968): Películas Rodríguez, Ismael Rodríguez.

Dirección: Luis Alcoriza (*La puerta*) e Ismael Rodríguez y Chano Urueta (*La mujer del carnicero*).

Argumento: Luis Alcoriza y Pedro Fernández Miret (*La puerta*) e Ismael Rodríguez con la colaboración de Pedro de Urdimalas y Mario Hernández (*La mujer del carnicero*).

Fotografía (Eastmancolor): Gabriel Figueroa (*La puerta*) y Alex Phillips, Jr. y, sin crédito, Raúl Martínez Solares y Juan Manuel Herrera (*La mujer del carnicero*); operador de cámara: Ignacio Romero (*La puerta*); alumbrador: Daniel López (*La puerta*).

Música: conjuntos Los Inesperados y Los Jockers (*La puerta*) y Raúl Lavista (*La mujer del carnicero*).

Sonido: Enrique Rodríguez.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: de *La puerta*, Ana Luisa Peluffo (Elenita), Carlos Piñar (Raúl), Armando Silvestre (Jorge), Beatriz Baz, Heidi Blue, Luis Lomelí (médico),

Leticia Robles, Judy Furlong (hermana de Raúl), Rosario Gálvez, Luis Manuel Pelayo, Augusto Benedico, Pancho Córdova, Alicia Ravel, Manuel Zozaya, Hortensia Santoveña, Patricia de Morelos, José Luis Caro, Jorge Radó; de *La mujer del carnicero*, Ignacio López Tarso (Melitón), Katy Jurado (Remedios), Narciso Busquets (coronel Soberón), Manuel López Ochoa (Juan Ramírez/iguel), Chano Urueta (cura), niño Ahuí Camacho, José Chávez Trowe (villista), Raúl Meraz (oficial federal), Armando Acosta (Tololo, carnicero maricón), Manuel Alvarado (otro cantinero maricón), José Muñoz y Mario García *Harapos* (villistas), Manuel Vergara *Manver* y Vicente Lara *Cacama* (asaltantes).

Filmada a partir del 18 de marzo de 1968 (*La puerta*) y del 30 de marzo de 1968 (*La mujer del carnicero*) en los estudios San Ángel. Estrenada el 25 de septiembre de 1968 en los cines Mariscala y Carrusel (cuatro semanas). Duración: 85 minutos (*La puerta* dura 40). Autorización B.

9. *El oficio más antiguo del mundo* (1, Tomo 14, p. 80)

El oficio más antiguo del mundo (antes, *El oficio de amar*)

Producción (1968): Cima Films, Mauricio Walerstein; gerente de producción: Jesús Fragoso.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Tito Novaro.

Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía (Eastmancolor): Fernando Álvarez Garcés *Colín*.

Música: Enrico Cabiati; música adicional: Nacho Méndez.

Escenografía: Octavio Ocampo.

Edición: Sergio Soto.

Intérpretes: Maricruz Olivier (Libertad), Gloria Marín (*La Señora*), Jacqueline Andere (Graciela), Isela Vega (Yolanda), Jaime Fernández (teniente Julio Ávila), Fernando Luján (Miguel), Óscar Chávez (Aurelio), Lupita Ferrer (Estela), Heidi Blue (Lilián), Sandra García (Norma), Jayne Massey (Corinne), Eduardo López Rojas (Roberto), Lilia Marín (Gumersinda), Sandra Boyd (prostituta emergente), Pancho Córdova (doctor), Miguel Maciá (“el detective”, cliente del burdel), Carlos León (“el coronel”, cliente del burdel), José Luis Caro, Manuel Zozaya, Ricardo Adalid, Ángel Di Stefani, Miguel López Checa.

Filmada en tres episodios (*El oficio de amar*, *La transformación* y *El arrepentimiento*) a partir del 7 de mayo de 1968 en los estudios América. Estrenada el 2 de julio de 1970 en los cines Alameda, Carrusel, De la Villa, Álamos, Popotla, Maya, Soledad, Ignacio Allende, Fausto Vega y Francisco Villa (tres semanas). Duración: 95 minutos. Autorizaciones C.

10. *Paraíso* (1, Tomo 15, p. 274-275)

Producción (1969): Producciones Marte, Mauricio Walerstein y J, Fernando Pérez Gavilán; gerente de producción: Jesús Fragoso.
Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Javier Durán.
Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.
Fotografía (Eastmancolor): Fernando Álvarez Garcés *Colín*; fotografía submarina: Genaro Hurtado.
Música: Rubén Fuentes; canciones: Tomás Méndez y Álvaro Carrillo.
Sonido: Víctor Rojo y Heinrich Henkel.
Escenografía: José Méndez; maquillaje: Graciela Muñoz.
Edición: José Juan Munguía.
Intérpretes: Jorge Rivero (Román), Ofelia Medina (Magali), Andrés García (Lauro), Alfonso Arau (*El Perro*), Héctor Suárez (Mario), Susana Dosamantes (patrona del burdel), Pancho Córdova (el que recoge desperdicios en la playa), Delia de la Cruz=Macaria (Chabela), Jesús Casillas=Gregorio Casal (Arciliano), Nancy Glenn (Polly), Flor Procuna (Vicky), Jacqueline Evans (Lillian), María Bardal (Monina), Alfonso Arnold (*ídem*), Regino Herrera, Jesús Fragoso, Gerardo Zepeda, Douglas Sandoval *Caletas (ídem)*, José Chávez Trowe, Alejandro Gutiérrez *El Toro (ídem)*, John Kelly (George), José Luis Caro, *La Martinique*.
Filmada en tres episodios del 23 de junio al 29 de julio de 1969 en Acapulco. Estrenada el 8 de octubre de 1970 en los cines Roble, Ermita y Venus (cinco semanas). Duración: 100 minutos. Autorizaciones C.

11. *Mecánica nacional* (1, Tomo 16, pp. 252-253)

Producción (1971): Producciones Escorpión, Ramiro Meléndez; productor ejecutivo: Jaime Alfaro; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.
Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Manuel Muñoz; anotador: José Luis Ortega.
Argumento y adaptación: Luis Alcoriza.
fotografía (Eastmancolor): Alex Phillips, Jr.; operadores de cámara: Leobardo Sánchez, Felipe L. Mariscal y Carlos Montaña.
Música: Rubén Fuentes.
Sonido: José B. Carles y Ramón Moreno; efectos especiales: Gonzalo Gavira.
Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario: Enequina Bernal; maquillaje: Carmen Palomino.
Edición: Carlos Savage y Juan José Marino; editor de sonido: Sigfrido García.
Intérpretes: Manolo Fábregas (Eufemio), Lucha Villa (Chabela), Héctor Suárez (Gregorio), Sara García (doña Lolita), Pancho Córdova (*Güero Corrales*), Fabiola Falcón (Laila), Gloria Marín (Dora), Fernando Casanova (Rogelio), Alma Muriel (Charito), Alejandro Ciangherotti, Jr. (Lalo), Fabián (*El Apache*), Pili

Bayona=Pili y Carlos Piñar (jóvenes rubios de blanco), Maritza Olivares (Paulina), Eduardo López Rojas (don Chava), Federico Curiel (Nando), Sergio Calderón (*El Manchas*), Alejandra Mora y Elsa Cardiel (secretarias), Luis Manuel Pelayo (director de TV), Patricio Castillo (*El Sábanas*), Paco Ignacio Taibo (Ceferino, asturiano), Mari Carmen Taibo, Betty Meléndez, Beatriz Fernández, Miguel Zaragoza y Francisco Llopis (asturianos), Aurora Clavel (mujer del *Sábanas*), Margarita Villegas (mujer de don Chava), Yolanda Ponce (mujer del *Manchas*), Amira Cruzat (mujer de Nando), Carlos León (Marcos, amigo del norteño), Ramiro Orci (hielero), Rodolfo Sánchez Loya (locutor de TV), Víctor Alcocer (*Gorilón*); Fernando allende, Rosalba Brambila, Tito Bauche, Lupita Ferrat, Miguel Fernández, Rosa Esther Gómez, Ángela Durán, Cristina Llamas, Jorge Aldecoa, César Bono, Silvia Saucedo, Lucy Tovar, Maribel Fernández y Silvia Gómez (grupo de jóvenes), Manuel Arvide, José Dupeyrón, Regino Herrera, Carlos Nieto (borracho), Valerie Reid y Ana Roth (gringas), Alma Thelma (jipi), Nicolás Jasso (*El Conejos*), Leonor Gómez, Velia Vegar, Armando Madrigal (amigo de las secretarias), Manolo Corcuera (novio de Paulina), Antonio Esquivel y Roberto Esquivel (guías de turistas), Billy Sprawls, Freddy van Beuren, José Luis López Negrete, Daniel Muñiz, Raúl Pérez Gama y Carlos Bolaños (pilotos de autos), niño Carlos Taibo, Federico González, Ramiro Ramírez, Inés Murillo, Maya Romero (jipi), Helen Grant (rubia del convertible), Antonio de Salazar (doctor), Jorge Victoria y Abel Woolrich (motociclistas jipis), Carlos Vendrell (ambulante), Gonzalo García, Daniel Muñiz, José Luis Sánchez Moya.

Filmada del 31 de mayo al 2 de julio de 1971 en los estudios Churubusco y en la carretera a Cuernavaca (kilómetro 24), con un costo de tres millones 300 mil pesos. Estrenada el 28 de diciembre de 1972 en el cine Real Cinema (39 semanas). Duración: 105 minutos. Autorización C.

12. *El muro del silencio* (1, Tomo 16, p. 324)

(antes, *El ángel caído* o *La casa enferma*)

Producción (1971): Estudios Churubusco (México)/Producciones Escorpión, Ramiro Meléndez (Colombia).

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Rafael Villaseñor Kurí.

Argumento: Luis Alcoriza y Fernando Galiana; adaptación: Luis Alcoriza y Julio Alejandro.

Fotografía (Eastmancolor): Ángel Bilbatúa.

Música: Rubén Fuentes y José Antonio Alcaraz.

Sonido: Rodolfo Solís y Ramón Moreno.

Edición: Carlos Savage; editor de sonido: Sigfrido García.

Interpretes: Fabiola Falcón (Regina Blasco), Brontis Jodorowsky (Daniel), David Reynoso (Jorge), Armando Silvestre (Carlos), Milton Rodrigues (Lorenzo), Claudio Brook (licenciado Olmedo), Betty Meléndez, Álvaro Ruiz (Aurelio), Camilo Medina, Carlos Muñoz (cura), Jilma Umar.

Filmada del 20 de diciembre de 1971 a 8 de febrero de 1972 en Colombia (Bogotá, playa de Santa Marta y otros lugares). Estrenada el 31 de enero de 1974 en el Real Cinema (21 semanas). Duración: 105 minutos. Autorización C.

13. *Fé, esperanza y caridad* (Episodio *Esperanza*) (1, Tomo 16, pp.112-113)

Producción (1972): Producciones Escorpión, Ramón Meléndez, y Estudios Churubusco; productor ejecutivo: Jaime Alfaro; jefe de producción: Antonio Guajardo.

Dirección: Alberto Bojórquez (*fe*), Luis Alcoriza (*Esperanza*) y Jorge Fons (*Caridad*); asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: de las tres historias, Luis Alcoriza, basado para *Esperanza* en una idea suya y de José de la Colina; adaptación: Julio Alejandro (*Fe*), Luis Alcoriza (*Esperanza*) y Jorge Fons (*Caridad*).

Fotografía (Eastmancolor): Gabriel Torres; operadores de cámara: Leobardo Sánchez y León Sánchez.

Música: Rubén Fuentes.

Sonido: Francisco Alcayde y Ramón Moreno.

Escenografía: Jorge Fernández; decorador: Carlos Arjona; maquillaje: Elda Loza.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: (...) de *Esperanza*, Milton Rodrigues (Gabino o *Gaby-Ranga*), Raúl Astor (don Sandro), Lilia Prado (Julita), Ilya Chagal (Karla), Anita Blanch (Lolita), Alfredo Varela, Jr. (Zubieta), Guillermo Orea (médico), Sasha Montenegro (*ecuyére*), Leticia Robles, Maritza Olivares, Antonio Raxel (domador), José Luis Aguirre *Trotsky* (veterinario), Ramiro Orci, Susan von Polgar, Juan José Martínez Casado (notario), Antonio La Paz (González), Carlos León, Omar Jasso (carpintero), Tena Curiel, Velia Vegar, Leonora, Roberto Martínez, César Barón, Cecilia Leger y Janet Alcoriza y Jeanne Buñuel (turistas) (...)

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal a partir del 11 de septiembre de 1972 (*Caridad*), con locaciones en la colonia Rosita, el exconvento de Churubusco y la Procuraduría, del 22 de septiembre (*Esperanza*) y con locaciones en Chalma, Iztapalapa y colonia Portales, del 12 al 25 de octubre (*Fe*). Estrenada el 14 de febrero de 1974 en el cine Variedades (quince semanas). Duración: 113 minutos. Autorización C.

14. *Presagio* (1, Tomo 17. pp. 14-15)

Producción (1974): Conacine y Producciones Escorpión, Ramiro Meléndez; administrador general de producción: Jaime Alfaro; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación: Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza.

Fotografía (Eastmancolor): Gabriel Figueroa.

Sonido: Francisco Alcayde.

Escenografía: Fernando Ramírez y Roberto Silva; decorador: Ernesto Carrasco; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Carlos Savage; edición sincrónica: Sigfrido García.

Intérpretes: David Reynoso (Tomás), Fabiola Falcón (Petra), Lucha Villa (Ángela), Pancho Córdova (padre Ángel), Eric del Castillo (Mateo), Enrique Lucero (Héctor), Anita Blanch (mamá Santos), Carmen Montejo (Águeda), Aarón Hernán (Felipe), Gloria Marín (Eladia), Amparo Rivelles (Rufina), Raquel Olmedo (Isabel), José Gálvez (Jorge), Gabriel Retes (Marcos), Silvia Mariscal (Silvia), Rebeca Silva (Marcela), Betty Meléndez (Sofía), Octavio Galindo (Pedro), Celia Manzano (Lucía, esposa de Aurelio), Cecilia Camacho (Claudia), Zully Keith (amparo), Victorio Blanco (padre de Aurelio), Carlos Nieto (Lucas, carnicero), Gerardo del Castillo (Aurelio), Carlos Muñoz, Fabián, Ramiro Orci, Agustín Isunza, Martín Lasalle, Lulú Parga, Gloria Mayo, Regino Herrera, Silvia Caos, Martha Zavaleta, Alicia Grau, Velia Vegar, Hilda Cíbar, Jaime Manterola, Lucía Guilmáin, Ernesto Burgueño, Maribel Fernández, Rosa Gloria Chagoyán, Margarita Villegas, Flor Trujillo, Maru Merino, Yolanda Ochoa, Salvador Godínez, Leticia Perdigón, Carolina Cortázar.

Filmada del 4 de enero al 20 de marzo de 1974 en Veta Grande, Zacatecas, con un costo aproximado de 7 millones de pesos. Estrenada el 13 de febrero de 1975 en el cine Roble (trece semanas). Duración: 118 minutos. Autorización C.

15. *Las fuerzas vivas* (1, Tomo 18, pp. 124-125)

Producción (1975): Conacine y Unifilms, Francisco Trouyet y Roberto Trouyet; productor ejecutivo: Jaime Alfaro; jefe de producción: Armando Solís.

Dirección: Luis Alcoriza; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: Luis Alcoriza y Juan de la Cabada; adaptación: Luis Alcoriza.

Fotografía (Eastmancolor): Rosalío Solano; operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Rubén Fuentes.

Sonido: Javier Mateos.

Decorados: Adalberto López; maquillaje: Ana Soriano.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: David Reynoso (Eufemio), Armando Silvestre (Rómulo), Héctor Lechuga (Benito), Carmen Salinas (Doña Hortensia, esposa del *Caballo*). Lola Beltrán (Chabela, esposa de Eufemio), Chucho Salinas (coronel Munguía), Héctor Suárez (zapatero), Héctor Ortega (Leandro), Marcela López Rey (Jovita, esposa de Benito), Manuel Capetillo (Matías *El Caballo*), Luz María Aguilar (esposa del boticario), Sergio Ramos (Irineo), Manuel Medel (Gaytán), Carlos López Moctezuma (juez), Rosario Granados (esposa del juez), Enrique Lucero (Mateo, carretero), Víctor Junco (cura Silverio), Amparo Arozamena (María), Leticia Perdigón (Margarita Gaytán), Noé Murayama (burrero), José Chávez Trowe (sargento), Alfredo Varela, Jr. (doctor Puente), *Yu Yu* (Clara), Farnesio de Bernal (boticario), Alejandra Meyer (Remedios, esposa de Irineo), Gabriel Retes (Beto *El Gallina*, hijo de Benito), Sergio Reynoso (Dantón), Yolanda Ochoa (Lupita), Federico Curiel (sacristán), Roberto *Flaco* Guzmán (*Bizcocho*, panadero), Gerardo del Castillo (Epitacio, albañil), Rebeca Silva (Rita Gaytán), Gastón Melo (Santoyito, secretario), Mario Zebadúa *Colocho* (soldado corneta), Sergio Calderón, Gina Moret, Ramón Ramírez, niño Omar Jaramillo (hijo de Irineo), Velia Végar, Mónica Prado, Lucía Guilmáin, Graciela Lara, Francisco Llopis (conservador sordo), Victorio Blanco (don Chava, cuidador), Carmen del Valle, Anabel Limón, Guillermo Segura.

Filmada del 10 de febrero al 7 de abril de 1975 en los estudios Churubusco y en locaciones del estado de Querétaro (Peña de Bernal) y del Distrito Federal (Cuadrante de San Francisco en Coyoacán). Estrenada el 20 de noviembre de 1975 en los cines Chapultepec, Apolo Satélite, Futurama, Galaxia, París, Tlalnepantla, Tlalpan, Libra y Villa Coapa (nueve semanas). Duración: 103 minutos. Autorización B.

16. *A paso de cojo* (2)

Producción (1978): Alberto Ferrer, Conacine

Dirección: Luis Alcoriza

Guión: Luis Alcoriza, José Antonio Monsell, sobre novela *Arre Moisés* de Eduardo Valdivia.

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Luis Hernández Bretón

Edición: Carlos Savage

Duración: 120 minutos

Intérpretes: Luis Manuel Pelayo, Bruno Rey, Julio Lobato, Roberto flaco Guzmán, Enrique Lucero, Noé Murayama, Roberto Cobo *Calambres*, Yolanda Ochoa, Mario Zebadúa Colocho, Roger López, Gabriel Retes, Carlos Nieto, Carmen Salinas, Rebeca Silva, Gregorio Casal, Rodrigo Puebla, Elsa Benn,

José René Ruiz Tun Tun, Javier Estrada, Ericka Carlson, Salvador García, María Cardinale.

Rodaje: 23 de octubre de 1978

Locaciones: Cuautla, Morelos

17. *Vía crucis nacional / Semana santa en Acapulco (2)*

Producción (1979): Arnulfo Delgado, Producciones Del Rey. México

Dirección: Luis Alcoriza

Guión: Luis Alcoriza

Fotografía: Luis Medina

Música: Rubén Fuentes

Edición: Carlos Savage

Duración: 90 minutos

Intérpretes: David Reynoso, Lucha Villa, Freddy Fernández El Pichi, Gabriel González, Luis Manuel Pelayo, Tere Velázquez, Federico Villa, Rosita Bouchot, Elianne Campillo, Laura León, Lilián Campos, Martha de Castro

Estreno: 3 de diciembre de 1981

Lugar de estreno: Variedades, Teresa, Tlatelolco, De la Villa, Marina, Carrusel.

18. *Tac tac / Han violado a una mujer (2)*

Realizador: Luis Alcoriza

Año: 1981

Estreno: 6 de junio de 1984

País: México-España

Producción: Héctor Delgado, Películas Trío, Alción Films

Lugar de estreno: Savoy, Viaducto, Marina, Ermita, De la Villa, Vicente Guerrero.

Guión: Luis Alcoriza, Antonio Monsell, sobre argumento de Antonio Monsell

Fotografía: Carlos Suárez

Música: Cam Española

Edición: José Luis Peláez

Duración: 106 minutos

Intérpretes: Amparo Soler Leal, Héctor Alterio, Fiorella Faltoyano, Beatriz Eldri, Ángel Alcázar, Juan Mesequer, María Salerno

Escenografía: Luis Galicia

19. *El amor es un juego extraño (2 y 3)*

Estreno: 29 de noviembre de 1984

País: México-España

Producción: Audio Video Producciones de América, Blau Films

Lugar de estreno: Savoy, Ermita, De la Villa, Marina, Madrid, Lago 2, Santos Degollado

Tipo de producción: Independiente

Guión: Luis Alcoriza

Fotografía: Ángel Bilbatúa

Música: Gregorio García Segura

Edición: Francisco Chiu

Duración: 90 minutos

Intérpretes: Isela Vega, Humberto Zurita, María José Cantudo, Edna Bolkán, Héctor Suárez, Jorge Lavat, Isaura Espinosa, Silvia Tortosa, Victoria Mataix, Carmelina Encinas

Rodaje: 22 de agosto de 1983

Estudios América

Locaciones: D.F. (departamento por el rumbo de la Ciudad de los Deportes, Colonia Nápoles)

20. *Terror y encajes negros (2)*

Estreno: 28 de agosto de 1986

País: México

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Conacite Dos

Lugar de estreno: Mariscal, Carrusel, Lago dos, Marina, De la Villa, Presidente 1

Guión: Luis Alcoriza

Fotografía: Javier Cruz

Música incidental: Pedro Plascencia Salinas, Música de fondo: José Antonio Alcaraz.

Edición: Federico Landeros

Duración: 90 minutos

Intérpretes: Gonzalo Vega, Maribel Guardia, Claudio Obregón, Jaime Moreno, Claudia Guzmán, Gabriela Goldsmith, Olivia Collins, Martha Eugenia Ortiz, Roberto Cobo Calambres, Magda Guzmán, Lucy Gallardo.

Rodaje: 12 de noviembre a 28 de diciembre de 1984

Estudios: América

Locaciones: D. F. (Cafetería de la Sogem, Templo dominico de San Ángel)

Escenografía: Barry Cox, Decoración: Ana María Vera

21. *Lo que importa es vivir / El amante eficaz*

Dirección: Luis Alcoriza

Argumento y libro cinematográfico: Luis Alcoriza

Producción: Héctor López Lechuga, IMCINE

Fotografía: Miguel Garzón
Edición: Federico Landeros
Música: Pedro Plascencia Salinas
Actuaciones: Ernesto Gómez Cruz (Lázaro), Gonzalo Vega (Candelario), María Rojo (Chabela), Alejandro Parodi, Loló Navarro (Mamá Rosita), Justo Martínez, Eduardo Borja.
País, Año: México, 1986

22. *Día de muertos / Los hijos de la guayaba* (2)

Estreno: 27 de octubre de 1988

País: México

Productor: Luis García de León, Televisine

Guión: Luis Alcoriza sobre idea de Fernando Galiana

Fotografía: Rosalío Solano

Música: Pedro Plascencia

Edición: Carlos Savage

Duración: 90 minutos

Intérpretes: Fernando Luján, Pedro Weber *Chatanuga*, Manuel Flaco Ibáñez, Adalberto Martínez Resortes, Héctor Suárez, Sergio Ramos El Comanche, Ernesto Gómez Cruz, Edgardo Gazcón, Justo Martínez, Raúl Araiza H. Eugenia Avendaño, Carmen Salinas, María Rojo, Patricia Rivera, Loló Navarro, Leticia Perdigón, Mario Cid, Maribel Guardia, Montserrat, Lizzeta Romo.

Rodaje: 14 de febrero de 1988

Estudios: Churubusco

Locaciones: Panteón Civil de Iztapalapa

23. *La sombra del ciprés es alargada* (2 y 3)

Año: 1990

Estreno: 25 05 1990

País: México-España

Producción: Alcío Film, Rosa García Producciones Cinematográficas, Conacite Dos, Televisión Española.

Lugar de estreno: Madrid: Gran Vía, Luhana, Peñalver, La Vaguada Barcelona: Balmes, Publi 2

Tipo de producción: Industrial

Guión: Luis Alcoriza sobre novela homónima de Miguel Delibes

Fotografía: Hans Burman

Música: Gregorio García Segura

Escenografía: Gumersindo Andrés

Vestuario: Enrique Villavicencio

Edición: José Antonio Rojo

Duración: 100 minutos

Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba, Fiorella Faltoyano, Juanjo Guerenabarrera, Dany primus, María Rojo, Julián Pastor, María Luis San José, Iván Fernández, Miguel, Ángel García, Nöelle de Pablos, Claudia Gravy, Juana Cordero, Francisco Andrés Valdivia, Gustavo Ganem, María Jesús Hoyos, Alfredo Lara, Roberta Kuhn, Blanca Lidia Muñoz, Antonio Orengo, Teófilo Calle, Antonio Arrel, Paco Cambres, Josechu Curiel, Fabián Conde, Carlos Domínguez, Francisco Grimaldo, Elisa, David Toledano, Álvaro Moreno, Daniel Pellicer, Jorge Juan García, Iván Terrón, Carlos García

Locaciones: Veracruz, México; Ávila, España

Rodaje: Noviembre 1989.

BIBLIOGRAFIA

Alcoriza, Luis. Tarahumara. Guión. SOGEM y SEESIME. 1ª ed. México, 1995. 196 pp.

Aviña, Rafael Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano Editorial Planeta y Cineteca Nacional, 1ª ed. México, 2004. 269 pp.

Ayala Blanco, Jorge La Aventura del cine mexicano. Editorial Posada, México, 3ª ed. 1985. 449 pp.

Buñuel, Luis. Mi último suspiro. Plaza & Janés Editores. 6ª ed. Barcelona, 1982. 303 pp.

Dávalos Orozco, Federico. Albores del cine mexicano. Editorial Clío Libros y Videos, S.A. de C.V., México, 1996. 81 pp.

De la Vega Alfaro, Eduardo. Alberto Gout. (1907-1966). Cineteca nacional. México, 1988. 112 pp.

Del Valle-Inclán, Ramón. Luces de bohemia. Editorial Espasa-Calpe, S.A. (Col. Austral). Madrid, 1961. 144 pp.

Del Valle-Inclán, Ramón. Sonata del estío, memorias del marques Bradomín 1ª edición. Prólogo Rosa María A. Meza Canales. Colección "La serpiente emplumada", factoría Ediciones, México, 1998. 135 pp.

Del Valle Inclán, Ramón. Sonata de primavera. Alianza editorial, (Literatura), España, 1994. 102 pp.

Eco, Umberto Cómo se hace una tesis 6ª ed. Gedisa, México, 1984. 267 pp.

García, Gustavo y Rafael Aviña. Época de oro del cine mexicano. Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V. México, 1997. 83 pp.

García Riera, Emilio Historia documental del cine mexicano. 18 tomos, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1992.

González Casanova, Manuel. Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe. Diputación Provincial de Badajoz –Departamento de publicaciones-. España, 2006. 268 pp.

Isaac, Claudio. Luis Buñuel: a mediodía. U de G, CONACULTA, Gobierno del Estado de Colima. 1ª ed. México, 2002. 156 pp.

Magaña Esquivel, Antonio. Imagen y realidad del teatro en México. (1533-1960). 1ª ed. INBA, Escenología, A.C. México, 2000. 631 pp.

Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. A través del espejo. El cine mexicano y su público. 1ª ed. Ediciones El milagro, IMCINE. México, 1994. 230 pp.

Pastor, María Alba. Los recuerdos de nuestra niñez. 50 años del Colegio Madrid. Colegio Madrid, A.C. México, 1991. 223 pp. (Versión bibliográfica de la tesis de maestría en historia de México de la autora)

Pérez Turrent, Tomás. Luis Alcoriza. Semana de Cine Iberoamericano, España, 1977. 119 p.

Quevedo y Villegas, Francisco De. Obras escogidas. Editorial Cumbre, S.A. 17ª ed. (Colección Los Clásicos). México, 1982. 436 pp.

Reyes Nevares, Beatriz. Trece directores del cine mexicano. SEP, México, 1974. 191 pp.

Rucar de Buñuel, Jeanne y Marisol Martín del Campo. Memorias de una mujer sin piano. Alianza Editorial Mexicana, México, 1990. 150 pp

Sandoval, Adriana. De la literatura al cine. UNAM, México, 2005. 153 pp.

Tarkovski, Andrey. Esculpir el tiempo. 1ª edición, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1986

Viñas, Moisés. Índice general del cine mexicano. 1ª ed. en Arte e imagen, Conalculta, Dirección General de Publicaciones e Imcine, 2005.

Obras de consulta

Musacchio, Humberto. Milenios de México. Hoja Casa Editorial, México, 1999. 4 Tomos.

Gran enciclopedia Larousse (en 10 Vols.) Editorial Planeta, S.A., Barcelona. 1ª ed. (Sept. 1972) 14ª reimp. (Abril, 1980).

"Historia del arte mexicano (Arte contemporáneo IV)". Tomo 16. Coord. General Jorge Alberto Manrique. SEP Salvat. México, 1982:

La enciclopedia. Salvat editores, 20 tomos. España, 2004.

Hemerografía

Artes de México (Nueva época). “Revisión del cine mexicano” (Edición especial). Artes de México y del Mundo, S.A. de C.V. No. 10, Invierno, 1990. 96 pp.

La sombra del ciprés es alargada. Cuadernillo de la edición en DVD del filme dentro de la colección “El cine de tve” con textos de José Manuel González-Fierro Santos. España, 2007. 30 pp.

Entrevistas

Realizadas o conseguidas en el 2001 para el proyecto *Luis Alcoriza. El cine de la libertad*. (Álvaro Vázquez Mantecón. Editorial Clío) con:

Luis Alcoriza. Imcine. Después de 1983. Se desconoce el nombre del entrevistador.

Luis Alcoriza. Televisa. Ca. 1982. Se desconoce el nombre del entrevistador.

Susana Fisher. Entrevistada por Álvaro Vázquez Mantecón el 27 de abril de 2001.

Emilio García Riera. Entrevistado por Álvaro Vázquez Mantecón el 19 de abril de 2001

Ramiro Meléndez. Entrevistado por Marcela Itzel García Núñez el 1º de junio de 2001.

Tomás Pérez Turrent. Entrevistado por Álvaro Vázquez Mantecón el 23 de abril de 2001

Paco I. Taibo, entrevistado por Marcela Itzel García Núñez el 7 de mayo de 2001

Página electrónica utilizada

www.filmoteca.unam.mx

FILMOGRAFIA

1. *El ahijado de la muerte*. Norman Foster, 1946.
2. *La liga de las muchachas*. Fernando Cortés, 1949.
3. *Un cuerpo de mujer*. Tito Davison, 1949.
4. *El gran calavera*. Luis Buñuel, 1949.
5. *Tú, sólo tú*. Miguel M. Delgado, 1949.
6. *Yo quiero ser hombre*. René Cardona, 1949.
7. *Los olvidados*. Luis Buñuel, 1950.
8. *Huellas del pasado*. Alfredo B. Crevenna, 1950.
9. *La hija del engaño*. Luis Buñuel, 1951.
10. *Una gringuita en México*. Julián Soler, 1952.
11. *Canasta uruguaya*. René Cardona, 1951.
12. *Los enredos de una gallega*. Fernando Soler, 1951.
13. *Anillo de compromiso*. Emilio Gómez Muriel, 1951.
14. *La miel se fue de la luna*. Julián Soler, 1950.
15. *Carne de presidio*. Emilio Gómez Muriel, 1951.
16. *El bruto*. Luis Buñuel, 1952.
17. *La isla de las mujeres*. Rafael Baledón, 1952.
18. *Él*. Luis Buñuel, 1953.
19. *Gitana tenías que ser*. Rafael Baledón, 1953.
20. *La ilusión viaja en tranvía*. Luis Buñuel, 1953.
21. *El río y la muerte*. Luis Buñuel, 1954.
22. *Sombra verde*. Roberto Gavaldón, 1954.
23. *La vida no vale nada*. Rogelio A. González, 1954.
24. *La tercera palabra*. Julián Soler, 1955.
25. *El inocente*. Rogelio A. González, 1955.
26. *La muerte en este jardín*. Luis Buñuel, 1956.
27. *Escuela de rateros*. Rogelio A. González, 1956.
28. *El hombre del alazán*. Rogelio A. González, 1958.
29. *Me gustan valentones*. Julián Soler, 1958.
30. *La tijera de oro*. Benito Alazraki, 1958.
31. *El hambre nuestra de cada día*. Rogelio A. González, 1959.
32. *El toro negro*. Benito Alazraki, 1959.
33. *El esqueleto de la Sra. Morales*. Rogelio A. González, 1959.
34. *Guantes de oro*. Chano Urueta, 1959.
35. *Suicídame mi amor*. Gilberto Martínez Solares, 1960.

36. *El ángel exterminador*. Luis Buñuel, 1962.
37. *Los jóvenes*. 1960
38. *Tlayucan*. 1961
39. *Tiburoneros*. 1962
40. *Amor y sexo / Safo 63*. 1963
41. *El gángster*. 1964
42. *Tarahumara / Cada vez más lejos*. 1964
43. *La puerta y la mujer del carnicero* (Episodio *La puerta*). 1968
44. *El oficio más antiguo del mundo*. 1968
45. *Paraíso*. 1968
46. *Mecánica nacional*. 1971
47. *El muro del silencio*. 1971
48. *Fe, esperanza y caridad* (Episodio *Esperanza*). 1972
49. *Presagio*. 1974
50. *Las fuerzas vivas*. 1975
51. *A paso de cojo*. 1978
52. *Vía crucis nacional / Semana santa en Acapulco*. 1979
53. *Tac tac / Han violado a una mujer*. 1981
54. *Terror y encajes negros*. 1984
55. *Lo que importa es vivir / El amante eficaz*. 1986
56. *Día de muertos / Los hijos de la guayaba*. 1988
57. *La sombra del ciprés es alargada*. 1990
57. *Los que hicieron nuestro cine-Luis Alcoriza*. Alejandro Pelayo Rangel. México. UTEC-SEP cultura
58. *Los que hicieron nuestro cine. Tiburoneros*. Alejandro Pelayo Rangel. UTEC-SEP cultura.
59. *Los que hicieron nuestro cine. Una nueva política cinematográfica*. Alejandro Pelayo Rangel. UTEC, SEP cultura
60. *Luis Alcoriza. El cine de la Libertad*. Editorial Clío, 2000
61. *Un Buñuel mexicano*. Emilio Maillé.