



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“UNA RECONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS PORFIRISTAS:
LA AMBIENTACIÓN EN *EL ATENTADO*.”**

**Seminario taller extracurricular y examen profesional:
Interdiscursividad: cine, literatura, historia.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

PRESENTA

Jazmín Rodríguez Reyes

Asesor: Dr. Víctor Manuel Granados Gárnica

Agosto 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A todos aquellos que me
llenaron de paciencia, que me
brindaron el tiempo y la confianza,
y en especial a aquella persona que
me alentó a cerrar círculos.*

Índice

Introducción	
Capítulo 1. LA HISTORIA	1
1.1. Noticias del atentado en <i>Mi diario</i> de Federico Gamboa	2
1.2. La Novela de Álvaro Uribe: <i>Expediente de un atentado</i>	4
Capítulo 2. RECURSOS FÍLMICOS	8
2.1. La ambientación	9
2.1.1 Elementos visuales	15
2.1.2. Elementos sonoros	22
Capítulo 3. EL ATENTADO	24
3.1. El director: Jorge Fons	26
3.2. La reconstrucción de espacios	30
3.2.1. Los espacios públicos	30
• La calle	30
• El ferrocarril y el campo	41
• La cantina	47
• El periódico	49
• La carpa	50
• La fábrica y el burdel	52
• La morgue y el panteón	54
• El canal de Santa Anita y la pulquería	55
• Los lavaderos	57
3.2.2. Los espacios gubernamentales	59
• El Palacio Nacional	59
• Instituciones de justicia militar y civil	60
3.2.3. Los espacios privados	61
• La casa de Cordelia y la de Eduardo	61
• La habitación	64
3.3. Los espacios públicos/ privados	66
Conclusiones	
Fuentes	
Anexo	

Introducción

El atentado que sufrió Porfirio Díaz el 16 de Septiembre de 1897 es, sin lugar a duda, uno de los acontecimientos menos abordados dentro de la historiografía nacional, hasta podríamos decir, olvidado por la historia.

Éste suceso, que bien podría ser el inicio del fin de un régimen, fue brevemente descrito por uno de los integrantes del cuerpo diplomático de Díaz, el escritor, Federico Gamboa.

Las notas del diario de Federico Gamboa serán la inspiración para que en el año 2007 el escritor Álvaro Uribe presente la novela *Expediente de un atentado*, la cual, a su vez, será el punto de partida y la base para que el director cinematográfico Jorge Fons, traslade la historia al cine y le de vida, bajo el título de *El atentado*.

Y que mejor pretexto para presentar un filme histórico, que las celebraciones por el Bicentenario del inicio de la Independencia y el Centenario del inicio de la Revolución Mexicana.

El filme, hasta el momento, se ha consagrado como el más costoso en la historia del cine nacional, de igual manera, aparece como una de las esporádicas producciones preocupadas por cuestiones históricas, dentro de las cuales destacan obras como: *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *Mina, vientos de libertad* (Antonio Eceiza 1976) y *El padre Morelos* (Miguel Contreras Torres, 1943), además de las producciones que acompañan a *El atentado* en las celebraciones del Bicentenario y el Centenario que mencionaremos al hablar propiamente de Jorge Fons.

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar como referentes aquellas producciones de la pantalla chica, la televisión, que de igual manera se han realizado con temas históricos: *Senda de gloria*, *La antorcha encendida*, *Martín Garatusa*, *El vuelo del Águila*, *La constitución* y *Gritos de muerte y libertad*.

Podríamos decir que, el atentado, como suceso histórico, transita por las tres áreas de estudio de éste seminario, el diario como documento histórico, la novela como creación literaria y el cine con la película de Fons. Debido a esto, será necesario retomar y analizar los antecedentes del filme respecto a la ambientación descrita tanto en el diario como en la novela, para tener una plataforma que nos permita analizar y contrastar la ambientación lograda en la película, para luego vislumbrar, con mayor perspicacia, el trabajo del cineasta.

Después de abordar los antecedentes del tema de la película en el capítulo 1, nos enfocaremos propiamente en el tema de la ambientación fílmica y los elementos visuales y sonoros que la componen, mediante su análisis, veremos de qué forma el cineasta los utiliza para hacer una representación histórica.

Respecto al análisis de la ambientación, cabe señalar que no existe un recetario que nos guíe en el desarrollo del trabajo, sin embargo, nos basamos aquí en la propuesta de Lauro Zavala: partir de un proceso de fragmentación del filme para examinar los elementos específicos, en este caso, los elementos de ambientación que apoyen la reconstrucción de los espacios porfirianos.

Dicho lo anterior, se considero necesario dividir el filme de acuerdo a los espacios que se representan, catalogándolos en tres bloques: espacios públicos, espacios gubernamentales y espacios privados. El orden en que son estudiados tiene que ver con la importancia que el mismo director le otorga a cada sitio respecto a los elementos de ambientación que le acompañan y la temporalidad que les brinda, características que se abordarán, de manera comparativa, al final del capítulo 3.

Después de analizar la ambientación en los espacios referidos, haremos un pequeño comparativo, respecto a las similitudes o diferencias entre ellos.

Y por último, si bien es cierto que, el filme *El atentado* no creó gran impacto en las salas de exhibición, también es cierto que las imágenes que nos presenta están llenas de una gran carga estética, que logran trasladarnos, no solamente

con la imagen, sino también con los sonidos y hasta con los olores, a un momento y espacio determinado de nuestra historia.

De igual manera, constataremos o no, si la ambientación más que fungir como un espacio donde se desarrolle la narración, sobresale en la pantalla. Después de todo, la historia comenzó al ser escrita por un hombre, trascendió cuando Álvaro Uribe le dio forma de novela, pero será Jorge Fons, a través del cine, quien le de vida.

Capítulo 1. **LA HISTORIA**

En éste capítulo haremos un recorrido por los antecedentes escritos del tema tratado en el filme, comenzando por el antecedente histórico, el diario de Federico Gamboa. Sólo hablamos de éste documento por ser él, quien, directamente, inspira y fundamenta la creación literaria: *Expediente de un atentado* de Álvaro Uribe. El análisis de ambas obras se centra en los espacios y la ambientación que le brindan los autores a la historia.

1.1. Noticias del atentado en *Mi diario* de Federico Gamboa

Federico Gamboa nació en la ciudad de México en 1864 y murió en 1939, fue un protagonista de la política y la cultura nacional. Fue ministro, embajador, secretario de relaciones exteriores, novelista y dramaturgo. Para Álvaro Uribe es el documento humano más importante que tengamos sobre el porfiriato.

Federico Gamboa escribe en su diario una historia viva, es decir, al encontrarse en el centro de la política y la diplomacia, tenía acceso a información que en esa época pocos sabían y por otro lado, plasmó en sus páginas los acontecimientos, los detalles y las visiones del mundo que le rodeaba.

Es una voz viva sobre los usos y costumbres del México de finales del siglo XIX y principios del XX.

De todas sus páginas, para este estudio, es necesario detenerse en el asunto que es el centro de nuestro interés, a saber, el atentado que don Porfirio Díaz sufrió durante las celebraciones del 16 de Septiembre de 1897, una historia olvidada, pero rescatado por las letras y luego magnificada por la cinematografía. Aquí un fragmento:

Llegaba el Presidente al Pabellón Morisco de la Alameda, de uniforme, rodeado de los miembros de su gabinete y de los de su estado mayor, caminando por en medio de una valla de tropa de línea armada, cuando al entrar en la Alameda, un

individuo mal trajeado y sin arma alguna en la mano, según se vio después, rompió la muralla humana, la valla de soldados y con rapidez incontrastable echose encima del presidente, a quien golpeó en la nuca con los puños.¹

Este acontecimiento, al parecer tan insignificante, moverá al escritor Gamboa a buscar toda la información necesaria para tratar de esclarecer y entender lo sucedido; serán esos documentos los que acompañen la narrativa de Uribe; sin embargo, más allá del hecho, están todos los datos espaciales y culturales que nos puedan recrear un momento y un espacio de la vida de nuestro país, el porfiriato.

Respecto al contexto, Gamboa nos da algunos detalles específicos sobre la época, por ejemplo, nos dice:

Al regresar el presidente al Palacio [...] el coche desembocaba en las calles de San Francisco [...] el público aclamó al caudillo y de todos los balcones de las casas del trayecto, una lluvia de flores, que arrojaban manos femeninas y blancas, baño el carruaje y alfombró el adoquinado.²

En éste párrafo nos informa, hablando únicamente de los espacios porfirianos, del nombre de la calle, las características arquitectónicas de las casas, los accesorios de las damas, el transporte y el estado físico de la calle. Podríamos decir que independientemente del material que nos deja Gamboa a los historiadores para el conocimiento de un hecho histórico, es la información que le rodea, los detalles de la vida cotidiana que describe, lo que nos interesa rescatar, al igual de los datos culturales que retoma: “[...] época en que Juan de Dios Peza publicó su para mí mejor poesía, ‘En mi barrio’[...] Luis G. Urbina, concluyendo su ‘Última serenata’[...]”³

¹ Federico Gamboa. *Mi diario II (1897-1900)*. México, CONACULTA, 1995, p. 30.

² Loc. cit.

³ Ibidem, p. 33.

1.2. La Novela de Álvaro Uribe: *Expediente de un atentado*

Álvaro Uribe, escritor, filósofo y diplomático mexicano, nació en México en 1953. Obtuvo el Premio *Elena Poniatowska 2008* por su novela *Expediente de un atentado*, editado por Tusquets en el año 2007.

La novela parte del pasaje sobre el atentado que sufrió Porfirio Díaz, y, que redactó Federico Gamboa, del cual ya hablamos. Al igual que Gamboa, además de recrear el hecho histórico, se encarga de ambientarlo, es decir, de describir, aunque veremos que no de una manera exhaustiva, detalles específicos sobre la vida en la ciudad de México a finales del siglo XIX.

Uribe hace novela histórica, pues parte de hechos reales y los acompaña de una compleja composición. En su obra alterna diversos documentos: declaraciones judiciales, confesiones, recortes periodísticos, epistolarios amorosos y el propio diario de Federico Gamboa.

El uso tan variado de documentos, nos permite < al tiempo que los utiliza en la narración, ya que la novela está dividida en capítulos que le pertenecen a narradores distintos > informarnos y recrear un ambiente específico. Para aclarar esto es necesario apoyarnos de algunos fragmentos del texto y vislumbrar hasta qué punto la novela nos ayuda a recrear un espacio y un tiempo determinado de nuestra historia. Aquí un ejemplo:

Para evitar a la multitud que se dirigía por la calle de Plateros y a través de la Plaza de Armas hacia Palacio Nacional, el otro se dirigió por el portal de las flores a la calle de Tlapaleros y luego a la del Refugio[...] En la calle del Espíritu Santo doblaron hacia la derecha [...]⁴

⁴ Álvaro Uribe. *Expediente de un atentado*. México, Tusquets, 2010, p. 117.

Aquí mostramos el grado de descripción en cuanto a la ubicación espacial se refiere. También veremos que la descripción en cuanto al estado físico de algunos espacios de la ciudad de México es importante, como en el párrafo siguiente:

La Plaza de armas [...] desigualmente alumbrada por los faroles de luz eléctrica que hinchaban de orgullo al gobierno municipal [...] la luz zumbeante de un farol que se alzaba, coronado por un enjambre de cucarachas voladoras, sobre la esquina de Plateros y el Portal de Mercaderes.⁵

En otro momento de su narración también hace una descripción, tal vez la mejor, en cuanto al espacio:

No estás de hecho tras las rejas [...] el alcaide de Belén pone todo de su parte para no hacer más penosa tu calamidad [...] te mantiene incomunicado en una pieza contigua a su apartamento. Un cuarto con las paredes tapizadas de ocre y rojos, cuyo incongruente mobiliario consta de un piano armónico bien afinado, un escritorio provisto de pluma y tintero y bastante papel, un sólo sillón con forro de seda brocada, cuatro sillas incómodas, una útil mesa de centro redonda y otra poco más pequeña, de las que llaman de estorbo. Hay también un estrecho catre de bronce, con buen colchón y mejores cobijas y un par de almohadas [...] los cuadros que cuelgan de las paredes [...] esos tres grabados simbólicos que representan prisiones con historia. A tu izquierda figura la Torre de Nesle, que nunca hasta donde sabes sirvió en verdad de calabozo, pero que abrigó en cambio la pasión clandestina de Margarita de Borgoña, hija del rey y princesa de Francia, con el infortunado caballero de Aunay: una cárcel, por así decirlo, de amor. Sobre la puerta frente a ti, ominosa y sin embargo esperanzadora, se llegue la bastilla, recordada

⁵ Ibidem, p. 244.

menos por sus muchos prisioneros a lo largo de los siglos que por la augural manumisión de los últimos siete: una cárcel paradójica, que terminó por emblematicar la libertad. A tu derecha se despliega con sus murallas concéntricas la torre de Londres, donde estuvo preso entre tantos otros inocentes Sir Walter Raleigh, quien fue decapitado sin mayor culpa que la de serle fiel hasta la muerte a la Reina Isabel: una cárcel malagradecida, pues con ella se castigo la lealtad [...] busto de don Porfirio Díaz empotrado en un nicho [...]⁶

De la misma manera hace algunas descripciones de las habitaciones, por ejemplo, describe el baño del *Bar room* del Inglés Peter Gay, que se ubicaba en la esquina de Plateros y el Portal de Mercaderes.

En el trayecto hacia la calle se detuvo en el baño, que además del canal de los mingitorios contaba con dos escusados, lavabos de porcelana empotrados en planchas de cemento recubiertas de azulejo y agua corriente a voluntad. Esas instalaciones modernas y poco frecuentes en los establecimientos públicos de la Ciudad de México [...] Arnulfo Arroyo no tuvo más remedio que ver su imagen en el espejo con marco dorado sujeto por clavos de acero a la pared...⁷

La descripción más exhaustiva en cuanto a la indumentaria podría ser la siguiente:

Los pantalones a rayas que yo le planchaba todos los días. La levita de faldones largos que él mismo sacudía [...] el chaleco negro con unos bolsillos bien cortados de donde colgaba la leontina [...] ⁸

Igual describe otros atuendos:

⁶ Ibidem. p. 198.

⁷ Ibidem, p. 14-15.

⁸ La leontina, explica el mismo autor, era un reloj con cadena de oro. Ibidem, p. 101.

[...] todos estaban embozados con paliacates que apenas les dejaban los ojos al descubierto. Todos traían sombreros calados hasta las cejas. Todos usaban ropa indistinta de paisano [...] blandían cuchillos: toscos cuchillos de cocina[...] ⁹

[...] el gordo, inconfundible en su atuendo de charro [...] parecía esperarlo un hombre más joven, más delgado y de aspecto más pobre [...] vestido de paisano y ceñía su cintura con una ancha faja de cuero como las que usan los cargadores [...] el gordo [...] sombrero jarano [...] ¹⁰

[...] uno de los embozados hacía ondear una bandera nacional, con sus franjas verde y roja en los extremos, y en el centro, sobre fondo blanco, el águila de frente, las alas extendidas y una serpiente retorciéndose como gusano en su pico [...] ¹¹

La descripción exacta de objetos, como los cuchillos utilizados para el linchamiento de Arroyo: “[...] a 75 centavos por los siete, en un puesto que yo conozco en el Baratillo, d’esos largos y con mango de madera que llaman chavetas y ‘staban tan filosos [...]” ¹² o la descripción de parte de los accesorios que llevaba consigo Arnulfo Arroyo al ser detenido: “[...] una cartera de piel gastada con una boleta de empeño, un retrato de mujer no identificada, un paquete de estampas religiosas, ocho medallas de cobre, un rosario, una bolsa de seda percutida con setenta y cinco centavos y unos impresos sin importancia que le recogieron al reo [...]” ¹³

⁹ Ibidem, p. 82.

¹⁰ Ibidem, p. 243-244.

¹¹ Ibidem, p. 85.

¹² Ibidem, p. 145.

¹³ Ibidem, p. 45.

Capítulo 2. **RECURSOS FÍLMICOS**

En cine cuenta con diversos recursos para su creación, dentro de los cuales podemos mencionar el campo, las tomas, la secuencia, la duración, el montaje, la edición, la iluminación, el color, el sonido y la escenografía, entre otras.

Aquellas que tienen que ver con la ambientación, serán las estudiadas en éste capítulo.

2.1. La ambientación

Creo que el papel del decorado es capital. Emanado del tema, restituye en términos dramáticos el tiempo y el espacio en el que evolucionan los personajes [...] no se puede separar el personaje de su medio ni aislarlo arbitrariamente por medio de primeros planos. Su medio, su forma de vivir, las sillas donde se sienta, la habitación donde vive, todo esto es parte de su personalidad. Es la historia de ese hombre [...]

Vincent Minnelli 1963

Antonio Costa menciona en su obra *Saber ver el cine*¹⁴, que el cine es a la vez, narración y representación. Lo que implica que tiene una estrecha relación con la literatura. Veremos a la vez, que igual de importante es su relación con otras artes a través de la ambientación.

Ahondando sobre la literatura y el cine, ambos hacen uso de la palabra, el lenguaje en sí, como código de comunicación (aunque en diferente medida y en el caso de la literatura de manera absoluta, esto una vez que el cine se vuelve sonoro). Por otro lado, el argumento original cinematográfico a menudo proviene de una obra literaria o teatral preexistente que se adapta, empleándose las indicaciones técnicas y de ambientación necesarias para darle vida al texto en la pantalla. No obstante, a pesar de sus diferencias, ambas buscan contar una historia.

¹⁴ Antonio Costa. *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1988. p. 23.

Ahora bien, para nuestro estudio sobre la reconstrucción del ambiente porfiriano, abordar el tema de la historia en el cine es imprescindible. No obstante, primeramente hago un paréntesis para hablar de la importancia de la escenografía: Alejandro Luna afirma que “La escenografía es un arte cinético, su materia es el espacio y el tiempo, es un arte en movimiento. La escenografía se mueve, actúa.”¹⁵ Hay que apuntar de entrada que la escenografía nació en el teatro y luego pasaría, transformada, a la cinematografía. Por otro lado, la palabra escenografía proviene del griego *skenographis*, de *skeno-graphos*: escenógrafo, delineación de perspectiva de un objeto y comúnmente se define como el arte de pintar decoraciones teatrales. La palabra y su definición implican su antigüedad, y de hecho se reconoce a Agatarcos de Samos como el primer escenógrafo del arte griego, pues fue el inventor de las primeras máquinas escénicas.

Actualmente se define como el conjunto de decorados de una obra teatral, cinematográfica o televisiva, aunque cada escenógrafo, desde su particular espacio de trabajo, tiene su propio concepto, aunque coinciden en que es la forma visual de reescribir un libreto o un guión de cualquier tipo.

Revisaremos algunas concepciones sobre escenografía que se mencionan en la obra *Escenografía cinematográfica*.¹⁶

Félix Murcia expone que:

La escenografía se define como la creación y la obtención de espacios concretos necesarios para desarrollar una determinada acción dramática, propuesta desde un guión de modo que ésta pueda ser filmada desde la particular visión de un director de cine.

Alfonso de Lucas expuso:

La escenografía cinematográfica tiene la función exclusiva de determinar un ambiente estrechamente ligado al personaje y

¹⁵ Alejandro Luna. *Escenografía*. México, Ed. El Milagro, 2001, p. 246.

¹⁶ Mónica Gatille, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari. *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires, Ed. La Crujía, 2007.

dotarle de un significado humano muy singular respecto al tipo que representa. El decorado cinematográfico es algo vivo y palpante, algo que habla y que por sí solo recita, es un elemento completo de expresión por sí mismo, teniendo en cuenta que la escenografía es imagen, y la imagen escenográfica o composición arquitectural debe recitar su parte junto a la luz, en el conjunto eminentemente plástico que es el cine, al mismo tiempo que la acción.¹⁷

Gil Parrondo dice:

Yo creo que el cine es decorados. Además tengo la experiencia personal de que los actores trabajan mejor cuando saben que están en un ambiente propio [...] la verdad es consecuencia de la mentira y lo real es el decorado.¹⁸

Podemos concluir que la escenografía surgió como una necesidad humana, la necesidad de ubicarnos en un tiempo y espacio, real o imaginario, donde poder expresarnos y comunicarnos. En el cine, es otorgarle un contexto a las acciones que presenta el guión, dotándole de elementos necesarios para remarcar o apoyar los rasgos físicos y psicológicos de los personajes, también implica proporcionar al espectador una ubicación temporal y espacial que le dé referencias de la acción dramática que se presenta en la imagen. En conjunto, la escenografía es integrar espacios con el texto, con la música y con los actores. Además, es una elección muy controlada y por tanto, significativa.

Ahora bien, para alejarse de las realidades filmadas y contar historias, la cinematografía se acercó al teatro, tomo sus técnicas y recursos escénicos y los modernizó bajo los requerimientos propios del lenguaje cinematográfico, hasta adquirir características muy bien diferenciadas del lenguaje teatral.

En la industria cinematográfica, el departamento de arte en Estados Unidos de Norteamérica se compone de: diseñador de producción, director de arte,

¹⁷ Ibidem, p. 19

¹⁸ Ibidem, p. 20

decorador o ambientador, vestuarista, caracterizador y maquillador. En Europa no existe el diseñador de producción, sino que el director de arte se encarga de ambas labores. En México es responsabilidad del escenógrafo, llamado también director de arte o director artístico, él se encarga de crear los ambientes necesarios para el desarrollo de las acciones además de que tiene que crear una atmósfera que dé credibilidad a la acción o a los acontecimientos que se presenten en la pantalla.

El diseñador de arte sigue tres ejes elementales en el desarrollo de su labor que explicaremos brevemente.

Primeramente, el criterio artístico que inicia con la documentación, que es el investigar las características y el contexto histórico donde la narración tendrá que desarrollarse para darle credibilidad al filme, y que se puede basar en el acercamiento a fuentes de primera mano; a revistas, museos, novelas, publicaciones científicas, relatos históricos, objetos, imágenes visuales, entre otros.

Después tendrá que centrarse en el diseño plástico, que consiste en la realización de elementos, como bosquejos, maquetas, diseños virtuales, todo ello para facilitar la comprensión de la idea. El segundo eje tiene que ver con el diseño constructivo y los recursos técnicos, es decir, en el diseño plástico.

El aspecto económico será el tercer eje, y el más significativo, pues se debe tener presente durante la formulación de las ideas para que puedan llevarse cabalmente a su construcción.

Una vez visualizados y contemplados los tres ejes de acción, analizaremos los componentes esenciales del espacio escenográfico, según Eric Rohmer: *el espacio pictórico, el espacio arquitectónico y el espacio fílmico*.

El *espacio pictórico*, podemos decir que, es la imagen fotográfica que la pantalla presenta y que es considerada una representación más o menos fiel de la realidad escénica.

El *espacio arquitectónico*, comprende la escenografía, es la proyección natural de una parte del mundo real o su reconstrucción, más o menos fiel, se puede decir que es una presentación más objetiva de la realidad, aunque en la manera de utilizarlo encontraremos la subjetividad.

El *espacio fílmico*, se relaciona con la puesta en escena y el montaje, el espectador no lo percibe, pero en su mente si reconstruye un espacio virtual con los elementos que le permite observar el filme. Podemos concluir que el espacio fílmico es un producto del espectador, siempre y cuando cuente con elementos para crearlo.

Ahora bien, para Gerald Millerson “ [...] toda escenografía, como obra visual, se puede definir dentro de un estilo de representación que [...] en términos generales son tres: *escenografía realista*, *tratamiento decorativo* y *fondo neutro no asociativo*. “(p. 192-193)

La *escenografía realista* crea una “ilusión de lo real”, es decir, intenta crear un ambiente lo más próximo a la realidad, por lo que tiene que prestar gran atención hasta a los detalles más insignificantes.

Dentro de la *escenografía realista* encontramos cuatro vertientes: la réplica, que busca crear, como el nombre lo expresa, una réplica exacta de la realidad y que no se cuenta con ella para usarla. El documentalismo escenográfico, que requiere el cuidado de cada detalle, el estudio histórico de los mismos para crear un ambiente lo más cercano a la realidad. El realismo ambiental es la creación de ambientes específicos apoyándose en el uso de un determinado estilo de la decoración, para crear la idea de una época o un lugar específico; y el realismo simbólico, cuando se usan elementos que los espectadores ubicamos como representativos de una época o momento histórico.

El *tratamiento decorativo* es cuando la decoración tiene como fin crear un impacto dramático en el espectador, dentro de éste encontramos al simbolismo.

El tercer estilo, el de *fondos neutros no asociativos*, es cuando se usan superficies lisas, como telones, bastidores o paredes de estudio, que no poseen

ningún tipo de decoración, que utilizan un solo color y cuyo fin es crear un impacto dramático al desarrollo de la escena.

Retomaremos a la *escenografía realista*, por ser ésta la que nos interesa en el análisis del filme. En ella los elementos escenográficos son utilizados para simular espacios reales y que a su vez pueden ser utilizados en la ambientación de filmes realistas o no. La reproducción de espacios reales puede ser en tamaño real, en maqueta o de manera computarizada.

Es necesario mencionar que en la construcción de los espacios escenográficos deben contemplarse el mobiliario, los adornos, las “vías” o “camino” en los que los personajes se mueven, los elementos sobre paredes, los colores, el vestuario; todo esto, en relación del espacio disponible y el estilo o época que se necesita recrear.

Es decir que, en la escenografía de reconstrucción histórica se debe cuidar cada detalle, para que con ello el espectador ubique visualmente el periodo o la época a la que se hace referencia. En ocasiones el pasado es reconstruido de tal manera que los objetos y la decoración que se observen se encuentren presentados como antiguos, y aunque esto pareciera una contrariedad histórica, puesto que al intentar reconstruir se debe pensar en presente y no aludir al pasado con esa visión, podría ser también una manera artística de recrear el pasado.

Generalmente las escenas de época buscan mantener un equilibrio simétrico, tradicional y hasta solemne. Todos los elementos deben mantener una armonía acorde con la narración, con el fin de darle mayor veracidad al filme.

Al analizar las escenas de época que recrean un acontecimiento pasado se debe valorar una obra en particular a través de la profundización y el estudio del lenguaje audiovisual, para que a través de estas nuevas formas de expresión, de comunicación y de elaboración de la información se muestre la importancia de la imagen en los procesos formativos e informativos; es decir, el optar por la enseñanza de la historia a través de la imagen puede ser una herramienta igual de verosímil que los textos escritos o los vestigios culturales.

La escenografía, incluyendo el decorado, los accesorios, el vestuario, el maquillaje, la peluquería y la arquitectura, junto con el sonido y, dentro de éste, los diálogos, son parte importante de la ambientación de un filme, por lo que es necesario analizar en qué consisten cada uno de ellos por separado.

2.1.1. Elementos visuales

El cine [...] es un lenguaje que hay que descifrar; y muchos espectadores, tragones ópticos y pasivos, nunca llegan a digerir el sentido de las imágenes.¹⁹

La escenografía es un lenguaje visual y el espacio su elemento principal, dentro de él se trabajan formas “[...] que se desplazan, que actúan, que representan distintos contornos, y que deben ser concebidas a partir de la unidad y como parte de un todo, que no sólo involucra lo escénico sino también lo plástico”²⁰.

Lo anterior implica que la imagen es el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Tiene la intención de crear en el espectador un sentimiento de realidad, sin embargo, esta imagen tiene un significado muy particular desde el momento en que el director elige presentarnos algo en específico, esto implica que rara vez las imágenes reproducen estrictamente lo real de manera objetiva.

El cine nos da de la realidad una imagen artística, de modo que si lo pensamos bien, es totalmente no realista [...] y reconstruida con arreglo a lo que el realizador pretende expresar, sensorial o intelectualmente²¹.

En otras palabras, la imagen, además de no ser algo sumamente objetivo, busca generar un impacto en el espectador por la imagen en sí misma que presenta, al

¹⁹ Peter Burke. *Visto y no visto*. Barcelona, Ed. Crítica, 2005, p. 34.

²⁰ Monica Getille, op. cit., p. 141-142.

²¹ Peter Burke, op. cit., p. 32.

igual que pretende mover nuestros sentimientos y en ocasiones crear un significado ideológico o moral.

Para la historia, el impacto al presentar la materialización de un hecho, de un acontecimiento pasado, es una reproducción que no nos proporciona el sentido profundo de los acontecimientos, pero que sí nos muestra una representación de ese pasado. La tarea de la historia será rescatar esas representaciones reales para valorarlas como una reconstrucción del pasado.

Para poder llevar a cabo lo anterior es necesario identificar algunas de las más importantes características de la imagen misma.

Cabe mencionar que una imagen fílmica puede presentarse ante nuestros ojos en una fracción de segundo, por lo que en muchas ocasiones apenas la percibimos y la recordamos, a menos que nuestra memoria las retenga por cualidades específicas como son las formas, los colores, las texturas, la acción misma, entre otras. Podríamos decir, que nos enamoramos a primera vista de tal imagen y, en general, de tal filme.

Pero lograr esta sensación en el espectador implica que el director previó, cuidó y vigiló, desde todos los ángulos posibles, la creación de la imagen fílmica. Significa que toda imagen parte primeramente de ser una idea propia del director, esté o no basada en un texto previo, porque es él quien le dará vida de tal o cual manera.

Una primer característica de la imagen en sí misma, será la *composición*, que tiene que ver con la distribución de los elementos plásticos en la superficie. La *composición* hará de la imagen una obra visual y puede estar presente durante todo el filme. Dentro de ésta aparecen otros elementos visuales que será necesario desglosar a continuación.

El color: el color es un recurso que dentro del espacio pictórico, le da características propias o significativas a una obra cinematográfica.

El color por sí mismo posee varias cualidades como el brillo, la luminosidad, el tono, el tinte, el matiz, la saturación y el sombreado. Dentro del filme, el color

puede tener dos usos, primero: como color local, cuando se respeta el color de las cosas, es decir, se busca la fidelidad a la realidad, segundo: como colores pictóricos: cuando los colores reales de las cosas son modificadas para crear un sentido propio, simbolismos o metáforas.

El color también sirve para crear espacios, los colores claros avanzan, los oscuros retroceden, es decir que nos ayudan a crear una sensación de profundidad, pueden ayudarnos a hacer que un espacio pequeño, como un set, parezca mayor en la pantalla.

Los colores de la decoración, los trajes, las propiedades de la escena pueden elegirse para que al filmarse se vea bien en la pantalla y para crear una composición del color armoniosa.

Los colores también pueden ser una distracción o provocar el cansancio visual si hay imágenes constantemente recargadas de colores diferentes o saturados. Por lo que todos los elementos visuales, como: el decorado, el vestuario, el maquillaje, el mobiliario, la utilería, se deben contemplar como una unidad, por supuesto sin dejar de lado la finalidad de la escenografía, que es darle vida a un texto.

- La luz: La luz es otro elemento escenográfico, que además de modificar al color creando diversas atmósferas, su uso o no pueden ayudar a crear juegos visuales, darle volumen a las cosas o profundidad a los espacios, hacer visible las cosas o generar sombras.
- La armonía: Se relaciona con la percepción humana, es decir con la manera en que entendemos como correcta la relación entre los elementos en una composición. La armonía también se relaciona con el espacio y el color. También se puede crear armonía al utilizar adecuadamente las fuentes de luz.
- El equilibrio: Tiene que ver con la idea de estabilidad, es decir, de crear una distribución equitativa de las diferentes formas en el espacio fílmico.

- El Ritmo: Se relaciona con el recorrido visual y las detenciones momentáneas que el ojo realiza al explorar la imagen. El ritmo también lo ubicamos en lo auditivo y lo táctil.
- Texturas: son las apariencias de las superficies. Las texturas visuales y sus cualidades podrían no poder ser presentadas en la pantalla como son en realidad.

La *iluminación*, es otro aspecto de la imagen, pero que además puede o no estar presente durante toda la obra, la *iluminación* puede afectar las superficies, la estructura de la realidad, con ella se pueden crear efectos de profundidad escénica o dramatismo narrativo.

La *iluminación* puede ser utilizada como guía visual del espectador, al iluminar los detalles que el director desee destacar y dejar en la sombra aquellos que pretende no sean tan visibles para el receptor.

La iluminación oscura se utiliza en las tragedias y los dramas, y la brillante da una impresión cálida y soleada, más optimista, sin embargo si la iluminación se lleva más allá de cierto grado, y la escena resulta excesivamente iluminada, se logra un efecto irreal, adecuado para los ensueños, las visiones o las pesadillas.²²

Ésta característica de la iluminación nos deja ver que la misma podría tener diversos significados según el donde sea utilizada. Si la iluminación es desde arriba se denota espiritualidad, da un enfoque solemne a la escena, si al contrario, se presenta desde abajo, muestra inquietud y hasta una idea de maldad.

La iluminación lateral da relieve y solidez al rostro, pero remarca sus líneas expresivas, por lo que podría mostrar fealdad del personaje. Al contrario, la iluminación frontal elimina esas fallas y embellece el rostro. Y si la iluminación procede de atrás, idealiza la imagen.

²² Ralph Stephenson y J. R. Debix. *El arte de hacer cine*. Barcelona, Ed. Labor, 1973, p. 157.

Se podría decir que todos estos elementos tienen que contemplarse en cada detalle y momento del filme, una gran variedad de formas, líneas, texturas, colores, crea impresiones recargadas, desunidas y molestas, además de que el exceso destruye la armonía y por lo tanto, el interés del espectador. Además para el espectador es una labor que queda oculta o detrás de cámaras, no aparece en la imagen como algo tangible, sin embargo, el resultado de esta labor, si es observable, por ejemplo: el decorado, el mobiliario y el vestuario.

Visualmente, el mobiliario, el decorado o la vestimenta, todos ellos objetos de ambientación, atrezzo o utilería, además de cumplir con los elementos analizados con anterioridad, deben contemplar la finalidad que cubren en el desarrollo de la imagen, es decir, el uso o la forma en que se presenten.

El mobiliario, en cuanto a número y tamaño, tiene que someterse al espacio disponible, al estilo escenográfico y a la época que se pretenda recrear.

Además, todo arreglo escénico debe tener un centro, un elemento que destaque y en el que se desarrollen los momentos más interesantes de la obra. En escenas de época se busca equilibrio simétrico, tradicional, reposado y hasta solemne, aunque monótono.²³

La colocación o ubicación del mobiliario debe contemplar otra necesidad, la de las "vías" o "camino" para el tráfico de los personajes durante la escena. Se debe evitar los espacios estrechos entre los muebles y demás elementos. Una escenografía mal diseñada hará que el actor pierda la concentración por la preocupación de la ubicación del mobiliario. Además también se mantiene en cuenta el sonido, el movimiento de las cámaras y la iluminación.

Por otro lado, los elementos sobre paredes, que también forman parte del decorado, también obedecen a ciertas necesidades: los cuadros y los tapices sirven para animar, ambientar, o equilibrar la escena.

²³ Dan Bont. *Escenotecnia en teatro, cine y T. V.*, Barcelona, Ed. LEDA, 1981, p. 111.

Los cuadros de una escena de época deben ser seleccionados para lograr ese ambiente, es decir, deben ser acordes, históricamente, al estilo de la época y su tamaño dependerá del espacio con el que se cuente. “[...] cada época tiene lo suyo [...] detalles característicos, la intervención de un elemento de estilo diferente, puede crear un efecto anacrónico que destruiría la cualidad del tiempo y del espacio”.²⁴

Además de ambientar con objetos y decorados acordes al tiempo de la narración, la cámara difícilmente es engañada por elementos falsos, lo que significa que es necesario la utilización de materiales reales, sino los auténticos si los más parecidos, si no es así la cámara denuncia el fraude.

Esta verdad nos remite al trabajo del productor y directamente al trabajo del director de arte, es decir, al trabajo escenográfico.

El trabajo escenográfico es muy importante y más aún si es un proyecto de reconstrucción histórica, puesto que para ello tiene límites que debe conocer primeramente, para luego respetar.

El realismo es primordial, por lo que la primera etapa de su labor será la documentación, la búsqueda de material necesario, llámese fotografías, documentos, periódicos, revistas, novelas, arquitectura; para lograr una mejor reconstrucción del pasado.

Las construcciones arquitectónicas y el mobiliario deben remitirnos a estilos y diseños acorde con la época abordada, aunque, al final, no se busque hacer una réplica exacta del pasado a la perfección, más bien de crear un mundo que sirva de escenario a la acción.

Por otro lado, la escenografía también se apoya o hace uso de la arquitectura.

La escenografía utiliza la arquitectura [...] pero sin tomar nunca los caracteres específicos de su ámbito conceptual o realizativo, como la

²⁴ Loc. cit., p. 114.

resistencia de materiales o el concepto de permanencia, ya que la arquitectura en el cine casi siempre se realiza para ser efímera²⁵.

Quiere decir que el cine se vale de la arquitectura para fines específicos. La escenografía, de la que forma parte la arquitectura, tiene como finalidad ambientar el desarrollo dramático de una obra, son herramientas para darle identidad, características y significados propios a la obra.

La escenografía puede hacer uso de la arquitectura totalmente o podrá solo retomar algunos puntos o detalles, como por ejemplo, la fachada, una habitación o las escaleras. Sin embargo esta misma arquitectura podría no ser filmada de manera realista sino reconstruida en un set, una locación o una galería.

Cabe mencionar que, la escenografía, la arquitectura y el paisaje son elementos pre-fílmicos, es decir, que tienen una existencia y significación propios, previo al acto de la filmación cinematográfica, algunas veces, una arquitectura preexistente se puede convertir en un elemento esencial de la obra.

El cine nos puede ofrecer un repertorio escenográfico sobre la evolución del espacio urbano de manera documental o sobre como en diferentes épocas se ha percibido la idea de ciudad.

Es decir que, la escenografía podría ser un objeto de estudio por sí mismo al analizar un filme, como lo haremos al estudiar la cinta *El atentado* de Jorge Fons, en donde, a mi parecer, la escenografía cobra un gran significado en la búsqueda de recreación de los espacios de una época de la historia nacional.

²⁵ Mónica Getile, op. cit., p. 204.

2.1.2. Elementos sonoros

[...] en la vida cotidiana oímos aquello a lo que atendemos, lo que nos interesa, pero en el cine sucede justamente lo contrario: atendemos aquello que oímos, lo que el director hace que oigamos.²⁶

El sonido es otro aspecto de la realidad y el cine no puede prescindir del mundo sonoro²⁷. El cine sonoro nos ha dotado de una audición más sensible, nos ha enseñado a apreciar las cualidades de los sonidos naturales.²⁸

El sonido es decisivo en la imagen por la dimensión que le añade al restituir el entorno de los seres y de las cosas que sentimos en la vida real: nuestro campo auditivo engloba en todo momento, en efecto, la totalidad del espacio ambiente.

El sonido en el cine también puede tener diversos usos, para crear ambientes dramáticos, para acentuar características psicológicas de los personajes, para ambientar escenas o para aumentar la emotividad en los momentos cruciales, entre otros. Por otro lado, el silencio, es decir, la ausencia del sonido, puede tener efectos expresivos.

La imagen visual y el sonido pueden reforzarse mutuamente y la combinación de ambos puede generar mayor trascendencia e impacto de la obra.

Los sonidos, principalmente, los podemos clasificar en: música, habla o ruidos.

La música puede ser derivada, si es producida por la acción misma, o expresiva, si es añadida por el creador del filme con la intención de subrayar algo. La música puede tener un uso simbólico, o, acrecentar o apoyar las imágenes visuales, o también ser fuente de un contraste irónico.

²⁶Ralph Stephenson, op. cit, p. 172.

²⁷Pablo Humberto Posada V. y Alfredo Naime P., *Apreciación del cine*. Barcelona, Ed. Alhambra, 1997. p. 88.

²⁸Ralph Stephenson, op. cit, p. 172.

Los diálogos deben ser reales, como se habla en la realidad, significativos y necesarios.

Los ruidos sirven para la ambientación y para imprimir verismo en la película.

A su vez, los sonidos pueden clasificarse, según su uso, en:

Sonido real: el que producen los objetos y personajes.

Sonido subjetivo: el que escucha el espectador, tal y como lo escucharían uno de los personajes de la narración y no con la intensidad real.

Sonido expresivo: el sonido que producen elementos que no pertenecen a la realidad descrita por la narración.

El productor puede utilizar el registro artificial del sonido, no solo elegir los sonidos que desea y atenuar o eliminar los que resultan innecesarios, sino también multiplicar, intensificar, transformar y orquestar otros, como si se tratase de un material musical inventado.²⁹

Es decir, el director a través del montaje audiovisual, puede usar los sonidos simbólica o subjetivamente.

El montaje audiovisual puede ser de diversas formas, pues depende de la creatividad e intencionalidad del director “[...] el arte no reside en la imitación de la naturaleza, sino en la creación de un mundo sonoro, coherente y expresivo, en términos cinematográficos”.³⁰

Pero la combinación del sonido y la imagen, según *Kracaver*, puede ser en tres ejes diferentes, que aquí solo mencionaremos: Sincronismo-anacronismo, paralelismo-contraposición y sonido real o comentario.

²⁹ Ibidem, p. 173.

³⁰ Ibidem, p. 134.

Capítulo 3: ***EL ATENTADO***

[...] siento que la mejor manera de enfrentar nuestra historia es contar historias de nuestra historia, tomando documentos un poco perdidos, como en este caso un atentado a Porfirio Díaz [...]³¹

Vicente Leñero

El cine llega a las conmemoraciones del 2010, como menciona el comunicólogo Hugo Lara, entre “luces y sombras”, porque a la vez que los realizadores de cine, llámense productores, directores, escritores, fotógrafos, directores de arte, son reconocidos internacionalmente; el cine de Hollywood acapara los exhibidores y la crisis económica interna no permite un gran desarrollo cinematográfico.

Sin embargo, el momento histórico sirvió de pretexto para el apoyo económico a la producción de cine y a la vez para hacer un alto en nuestra cotidianidad, para reflexionar o cuestionarnos sobre nuestro pasado histórico.

El atentado se ha convertido en una de las producciones más caras de la historia del cine mexicano, con un presupuesto de 78 millones de pesos.

En ella participaron 70 actores, 2700 extras, además de 100 cadetes del Heroico Colegio Militar. La productora Mónica Lozano, quien también participó en el filme *Arráncame la vida*, colaboró para que *El atentado*, basada en un suceso real pero casi inadvertido por la historia (debido a su brevedad y trascendencia), se convirtiera en una acumulación progresiva de detalles, en una obra con gran carga estética y llena de simbolismos.

... esta es una película planteada para estudiar la época: quién, cómo, qué, que te obliga a ver qué sucedía, qué se leía, que se bebía, qué se comía, cómo se hablaba, cómo se insultaba, cómo se quería, quién estaba en el poder, cómo

³¹ Hugo Lara Chávez, “El bicentenario fusilado por el cine”, *Cine-Toma Revista Mexicana de Cine*, Año 2, núm. 12, sep.-oct. 2010, p. 24.

eran los de abajo y como eran los de en medio y cómo eran los de arriba.³²

Es clara la intención del director de reconstruir los espacios y los ambientes del periodo determinado, pero también es necesario analizar si el filme logra la reconstrucción de los espacios porfirianos.

La filmación se llevó a cabo, en gran parte, dentro de los estudios Churubusco, donde se reprodujeron espacios de la capital que actualmente ya están deteriorados o modificados. Pero también se filmó en exteriores, por ejemplo, en Palacio Nacional, en el Museo de la Ciudad de México, la Hacienda de Troncoso en Zacatecas, el Museo Nacional del Ferrocarril y los lavaderos de Puebla.

3.1. Jorge Fons: director de *El atentado*

Jorge Fons nació en Tuxpan, Veracruz, el 23 de Abril de 1934, vivió en Tehuacán, Puebla, para luego realizar sus estudios de nivel básico y medio superior en Tlalnepantla, Estado de México. Cursó un semestre de la carrera de Derecho.

Trabajó con diversos grupos de teatro, estudió con José Luis Ibáñez, para luego convertirse en su asistente. En 1962 cursó los Sábados Cinematográficos que se impartían en la UNAM y una vez fundado el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) formó parte de la primera generación.

Desde 1970 ejerce la docencia y dicta conferencias de realización cinematográfica para escuelas nacionales e internacionales; ha publicado diversos artículos periodísticos; ha sido secretario de la Sección de Autores y de Cultura del Comité Central del STy M.

³² Salvador Perches Galván. "Los mexicanos no hemos cambiado todo". Cine-Toma..., p. 28.

Su filmografía aborda diversos géneros como: el *Western*, la comedia, el melodrama, las películas de época, entre otros³³.

El regreso de Fons a la dirección de cine, es acompañado de una serie de producciones financiadas en 2008 y 2009 por el Instituto Mexicano de Cinematografía y exhibidas en el 2010. Se presentó el filme *El infierno* de Luis Estrada, basada en una historia del narco y la corrupción en México, *El Baile de San Juan* de Francisco Athié que narra un amor prohibido durante la época colonial entre una española y un mestizo. *Hidalgo: la historia jamás contada* que retrata al personaje como un apasionado por las mujeres y el teatro de Molière, al mismo tiempo se crean el documental *La Cámara Casasola* de Rodrigo Montes de Oca, el compendio de cortometrajes titulado: *Revolución*, los filmes *Western: Chicogrande* de Felipe Cazals, *México bárbaro* de Luis Rincón y los filmes de animación: *Marcelino Pan y vino* de José Luis Gutiérrez, y *Juan Escopeta* de Jorge A. Estraday *Héroes verdaderos* de Carlos Kuri.

Todas estas obras, presentadas en el marco del bicentenario del inicio del Movimiento de Independencia Nacional y el centenario del inicio de la Revolución Mexicana, acompañaron el regreso a la pantalla grande del cineasta Jorge Fons, que estrenó su película *El atentado*, basada en la novela *El expediente del atentado* de Álvaro Uribe, el 27 de Agosto de 2010.

Si bien, analizaremos las características del filme como tal, parece necesario ahondar en algunos datos del director, por ejemplo, en el contexto popular en que enmarca sus historias.

El marco social de la mayoría de las cintas de Fons está muy bien definido: el medio popular. Fons explica esta inquietud al autor de este trabajo: 'Me interesa ese medio porque es la mayoría, porque es lo que mejor conozco, porque es aquello de lo que mejor puedo hablar, porque me es más cercano, porque mis intereses están puestos en esa clase, porque al fin

³³ Se considero necesario mandar a un anexo la filmografía del director, puesto que si bien no tiene gran relevancia en la investigación si se requiere como un antecedente de su trabajo.

y al cabo es donde ha existido y persiste el motor de la sociedad: una clase que produce pero no vive de lo que produce, una clase que esta frustrada de antemano, una clase a la que no se le reconoce más que como mano de obra y que por otro lado es la clase que genera más drama en la sociedad.³⁴

El mismo autor menciona que Fons retoma lo popular de los directores de los cuarenta y los cincuenta para convertirse, en los setenta, en el representante de la corriente neo popular en la cinematografía.

El introducir las características populares de la misma sociedad a la que van dirigidas sus cintas, le permite llegar a grandes públicos a pesar de que la mayoría de su obra parte de textos literarios. Dice Fons que el cine mexicano está hecho para los mexicanos, usando el lenguaje característico de este país, con los usos y costumbres a los que hemos sido acostumbrados, con las vivencias e historias que aquí se han creado.

Respecto a la utilización de textos literarios en la creación de sus filmes, Fons opina:

[...] el verdadero y pleno logro de un cineasta que se inspire en una novela para crear su película, consistirá en trasladar al cine su muy personal visión de la lectura que hizo del libro, dejando a un lado todo intento de interpretación literaria y limitándose rigurosamente a hacer cine y nada más que cine [...] es decir, a tratar en imágenes lo que su muy personal lectura del libro le inspiró [...]³⁵

Por su puesto, el filme, aunque se base en una obra literaria previa, encuentra su particularidad en la forma en que el director de cine la lleva a la pantalla, es decir,

³⁴ Juan Manuel Miranda Paz. Tesis inédita: *"Jorge Fons: el cine como crónica urbana, popular."* México, UNAM, Ciencias de la Comunicación, 1998. p. 73.

³⁵ *Ibidem*, p. 76.

en el cómo le da vida al texto, y justamente ahí es donde reside nuestro punto de interés, en la escenografía que acompaña a la narración.

[...] yo considero que es más sencillo hacer cine a partir de una idea original que de un escrito ya realizado, porque un escrito realizado ya conjuntó todo un cielo de posibilidades y lo vació en un contenido específico. Y eso a uno lo reduce porque ese cielo imaginativo ya no existe, ya está plasmado: es cambio, yo de una palabra, de una idea, de una noticia periodística o de una duda de lo que está pasando en mi realidad, a mí se me abre todo un horizonte de posibilidades, en cambio en la obra ya escrita, ya no me puedo ir en cualquier dirección, hay un delimitado espacio en donde yo me tengo que mover, que es este mundo que me ha creado este autor primigenio. Una obra ya establecida tiene otras posibilidades de expresión [...]³⁶

Como lo mencione con anterioridad, la escenografía, en el trabajo de Fons, propiamente en su filme *El atentado*, será una posibilidad de expresión que le permita plasmar sus propias ideas. En la ambientación encontrarán cabida datos, formas, personas, costumbres, palabras, imágenes que en *Expediente de un atentado*, no aparecen, y que se convierten en una representación visual e igualmente sonora, de un espacio y una época: el Porfiriato.

‘Yo creo que la obra literaria, como la pictórica o la teatral, tiene la facultad de despertar toda una serie de ideas, y que exponer esas ideas no equivale a traicionarla. La obra hecha es un punto de llegada, porque en ella culminan los esfuerzos de su creador, pero también es un punto de partida: de esa obra pueden surgir muchas incitaciones y muchas inquietudes en quienes las conozcan’.³⁷

³⁶ Ibidem, p. 77.

³⁷ Ibidem, p. 78.

3.2. La reconstrucción de espacios

Respecto a nuestro tema de análisis, los espacios y la ambientación, es necesario mencionar qué entendemos por espacio una dimensión territorial, pero también un lapso temporal.

Dicho esto, cabe mencionar que los espacios elegidos para abordar el tema serán aquellos en donde, por la ambientación lograda, contemos con los elementos necesarios para la reconstrucción de la época porfiriana.

En cuanto a la manera de distribuirlos, nos basaremos tanto en lo territorial como en lo temporal, significa que trataremos primero aquellos espacios que la cámara nos muestra con varios movimientos y con tomas regularmente abiertas, con una mayor recreación territorial; es decir, los espacios públicos, dentro de los cuáles también podremos ver algunos espacios laborales o de esparcimiento, siendo además, espacios donde la ambientación sobresale, para después concentrarnos en los espacios que aparecen en escenas regularmente con tomas más cerradas y menos movimientos de cámara, los cuales no permiten reconstruir detalladamente el espacio, además de que ocupan un periodo de tiempo más corto. Dentro de estos, encontraremos los espacios gubernamentales y los espacios privados.

3.2.1. Los espacios públicos:

- La calle

Después de la presentación del filme y de ver una representación teatral, o mejor dicho, una parodia del grito de independencia dado por Porfirio Díaz, se abre nuevamente el telón, pero ahora éste ocupa todo el campo de visión, como si lo que fuéramos a presenciar fuese otra obra de teatro y nosotros fuésemos los espectadores.

Al mismo tiempo, escuchamos el canto de un gallo que nos anuncia la llegada de un nuevo día, lo que nos ubica temporalmente en la mañana del 16 de septiembre, razón por la que también se escuchan una serie de detonaciones (cohetes) que nos recuerdan que las celebraciones están por iniciar.



La cámara de frente, se desplaza con un *travelling* hacia su derecha, mostrándonos con un *grup shot* el ir y venir de una sociedad; vemos la calle del Portal de Mercaderes, pues al fondo de la imagen ubicamos el *Bar room*, la calle llena de basura, tierra suelta y estiércol, situación lógica pues vemos a un caballo atravesar la escena y a un burro blanco atado a un poste de metal a un lado de su amo.

Por el desplazamiento en *travelling* que hace la cámara, vemos un charro a caballo, un hombre jalando una carreta con recipientes de metal cubiertos con paños de tela, pues es común realizar el transporte de mercancías de esta manera, también vemos hombres de traje y con maletín en mano³⁸, hombres borrachos, tirados o recostados en la acera, bultos humanos que las mujeres con

³⁸ La calle, como dice Daniel Cosío Villegas: “se prestaba para ver desfilar a las damas que salían, o fingían salir de compras y a los caballeros que decididamente fingían salir de compras y a los caballeros que decididamente fingían ir al trabajo o venir de él.” Daniel Cosío Villegas, Coord., *Historia Moderna de México, El Porfiriato* T. III, México, Ed. Hermes, año 1985, p. 474.

canasto en mano saltan para detenerse en los puestos y preguntar por la mercancía o para tomar el desayuno al lado de las ollas humeantes de café.

Las fachadas y las columnas de lozas de cantera negra, adornadas con telas del color de la bandera nacional: verde olivo, blanco y rojo oscuro o quemado, anuncian el día de fiesta.

Los puestos callejeros que vemos en la escena son atendidos en su mayoría por mujeres, como nos muestra el director constantemente durante el filme, además, el ver a varios hombres sobre la acera recostados, aún con jarro de barro en mano o durmiendo de borrachos, entendemos que esta situación hacía necesario el trabajo extra de la mujer, poner un puesto de comida en la calle, ya sea de tamales, champurrado, café, biscochos, frutas, hortalizas o dulces típicos, les permite, como sucedía en la época, tener una entrada económica.

Cuando Arnulfo Arroyo abandona el bar y sale hacia la calle de Plateros para dirigirse a la Alameda, vemos la calle adornada ahora con tiras de pequeños pedazos de telas del color de la bandera que cruzan toda la calle, guías naturales con flores de color blanco y rojo, y además observamos otra gama de detalles que nos ilustran claramente la vida de la ciudad.



Escuchando tronar los cohetes uno tras otro, oímos también, a una mujer ofreciendo un dulce típico: “aquí muéganos de harina y huevo, aquí están los muéganos”, y a un vendedor gritando: “lleven las butacas”, anunciándonos un día

de fiestas y discursos. Las festividades cívico-patrióticas se convirtieron en fiestas nacionales, acudir a los discursos o presenciar el desfile del 16 de septiembre era muy significativo.

Al empezar su recorrido, la cámara nos muestra en primer plano una columna hexagonal de madera y tapizada de carteles que nos anuncian: “tlapalería, tapicería, cerillos, gran armería: cartuchos, pistolas, carabinas, escopetas”, además de otros enceres. Sin duda, todos ellos artículos o servicios que se ofrecían antaño, pero cuya forma de anunciarse es una novedad.³⁹

La calles lucen repetidamente carteles publicitarios, pero también lucen sus problemas, pues al recorrer las calles por la noche nos percatamos de la falta de iluminación, lo que elimina su funcionalidad al oscurecer, igual vemos letreros sobre algunas paredes o columnas que tienen escrito “prohibido fijar carteles”; además no vemos a una sola persona detenerse a leer alguno de los muchos carteles que aparecen sobre las paredes o columnas.

Vale la pena mencionar que en la época sólo entre el 14 y 15%⁴⁰ de la población sabía leer y escribir, un número paradójicamente muy bajo por las diversas publicaciones periódicas (diarios y revistas) que se hacen.

En la escena la cámara se desliza hacia la izquierda, pasa por detrás de un puesto de aguas frescas, vemos la mesa con un barril de madera y una serie de botellas de vidrio, todas recubiertas de mimbre o palma, mientras el vendedor ofrece: “aguas de chía, chicozapote, agua de raíz, de pinole, de pitaya, de tamarindo, de melón, de cebada [...]”⁴¹

Lo evidente en la imagen es el interés por saturar con objetos representativos de la época el escenario.

³⁹ Aurelio de los Reyes, en su libro *Cine y sociedad en México*, nos dice que antiguamente se pregonaban los anuncios y que al surgir los carteles, estos llegaron a cubrir los muros de la ciudad, las desventajas de los carteles era lo costoso y lo poco que duraban expuestos. Gracias a esta nueva forma de anunciarse surgió también un nuevo oficio, el de fijador de anuncios.

⁴⁰ Ponencia: *Idea de la mujer a través de la prensa porfiriana*, Guadalupe Ríos de la Torre, UAM Azcapotzalco, Jalapa, Veracruz, 1^o de Marzo de 2004.

⁴¹ Las primeras cinco aguas ofrecidas tienen un origen prehispánico mientras que las otras surgen durante la época colonial. Además, tomar agua no es tan usual, aunque la de chía, como menciona Aurelio de los Reyes, era la más popular.

Al frente del puesto de aguas, mientras una mujer ofrece: “Tamales, tamales”, aparecen en escena dos “Tecolotes”, como se les decía a los gendarmes, cargando a un hombre en estado etílico y detrás de ellos, su esposa tratando de impedir que se lo lleven, mientras los hijos les siguen llorando. La cámara nos hace un acercamiento al rostro del hombre, como mostrándonos sus rasgos indígenas. Al respecto, propiamente durante el recorrido por las calles, no vemos a esta raza indígena mezclada con el resto de la población.

Los conflictos con las razas indígenas van a estar presentes durante todo el Porfiriato y el director del filme nos dará oportunidad de tratar el tema más adelante.

Respecto a la arquitectura, vemos las grandes fachadas de las casas adornadas con azulejos decorados o con imágenes formadas por mosaicos.



El recorrido por la calle, al tiempo de mostrarnos la vendimia y a los transeúntes con vestimentas tan diversas, muestra de las diferencias sociales, hace uso una vez más, del telonismo. El uso de éste telón le otorga mayor profundidad a la imagen y nos muestra como los adornos para las celebraciones se encontraban en todas partes.

Vemos que la gente, con banderita en mano, se dirige al mismo lugar que Arroyo: la Alameda. Al llegar a ella, la escena se vuelve una mezcla de sonidos,

llena de ruido; entre la pirotecnia y el bullicio de la gente, destaca la música del cilindrero u organillero⁴² y después, con la llegada de Porfirio Díaz, la música de Gendarmería.

La Alameda se presenta como un espacio donde observamos la mezcla de las diferentes clases sociales. Cuando Arroyo llega a ella, después de mezclarse en la multitud, la cámara pone en primer plano a un joven cadete y detrás de él, la protección de madera de una jardinera y al lado, una vendedora de flores, vemos también el paso de hombres y mujeres con diversas ropas y sombreros, sombreros altos, redondos, de ala ancha, desde los recubiertos con fieltro hasta los de paja.



De pronto la cámara hace un acercamiento a Arroyo y un paneo hacia el piso que el personaje mira. Vemos los pies de algunas personas de la multitud, hombres y mujeres, unos con zapatos o huaraches y otros más descalzos. Situación respecto a la cual Pablo Escalante nos menciona que:

⁴² Los organilleros, fruto de la inmigración alemana, llegaron a México en 1884 traídos por músicos chilenos y alemanes. Alegaban a la gente en los parques, alamedas, calles, plazas y restaurantes de la ciudad. José C. Valadés, en su libro *El Porfirismo*, menciona que a pesar de las lindas melodías de Luna y Morales que eran tocadas en las calles por los organilleros, las autoridades tuvieron que intervenir para crear un documento que reglamentara el ruido. Mientras que Aurelio de los Reyes en su libro *Cine y sociedad en México*, menciona que el ruido del progreso se había apoderado de la ciudad y que los cilindrerros hacían su agosto recorriendo las calles con sus músicas.

[...] Andar descalzo diferenciaba de modo tajante a las clases sociales razón por la cual el calzado hasta la fecha, es objeto de presunción y cuidado. Nadie que no esté obligado a hacerlo por su extrema pobreza anda descalzo.⁴³



Sin embargo, el ver ésta situación, también es muestra de que la gente, a pesar del tiempo de pobreza y desventura, procura pasarla bien.

Arroyo sigue su camino por entre la multitud, vemos a un hombre extranjero preparando su cámara fotográfica, a una mujer con un cesto sobre la cabeza y, nuevamente, el uso de telones para darle profundidad y ambientación a la escena, vemos en él, el kiosco que caracterizaba a la Alameda por ser un lugar donde las serenatas alegraban el paseo de los visitantes⁴⁴.

La cámara se aleja poco a poco, mientras vemos la llegada en carruaje de Porfirio Díaz, para después aparecer, en primer plano, el tranvía⁴⁵. Dentro de este transporte la cámara nos deja ver a las personas que viajan en él, todas bien vestidas, con colores oscuros, aunque el negro era "... el color de luto, que en algunos casos se llevaba el resto de la vida después de la muerte de los padres o

⁴³ Pablo Escalante Gonzalbo, *Historia mínima de la vida cotidiana de México*, México, COLMEX, 2010, p. 139.

⁴⁴ Pilar Gonzalbo Arizpu, coord. ,*Historia de la vida cotidiana en México, TIV: Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, FCE, 2005, p. 347.

⁴⁵ Hay que decir que el tranvía era el medio de comunicación más importante al interior de la ciudad, por lo que los circuitos aumentaban año con año, su importancia fue tal que mereció que se creara un reglamento en 1896. Daniel Cosío Villegas, *Historia Moderna de México*, t. IV, p. 695.

el cónyuge”⁴⁶, hombres con traje y sombrero, mujeres con encajes, sombrero y abanicos.



Además del tranvía, en el capítulo dos, veremos otro medio de transporte: el coche. Después de ver en escena propiamente el atentado que sufrió Díaz a manos de Arroyo junto con dos posibilidades más, que hubiesen podido ser, según el director, la cámara nos muestra un coche pasando por la calle.



La imagen es interesante ya que nos permite observar como era el transporte y como el conductor. El carruaje, de color oscuro y en buenas condiciones, lo que significaba que la pintura no estaba descarapelada, y con el

⁴⁶ Pablo Escalante, op. cit., p. 140.

número 9 como identificación. A cada coche se le asignaba un número y una vez al mes pasaba por inspección.

El carruaje es manejado por un cochero vestido de traje oscuro, con sombrero alto y guantes blancos, como la época lo demandaba. Los cocheros, además de ser buenos conductores, tenían que tratar a los pasajeros como si fueran sus amos. A pesar del servicio tan acogedor, su uso no es tan común, lo es más el andar a pie o a caballo, como igual observamos en la imagen. También existían varias restricciones para el uso de coche , como por ejemplo: “Se prohibía transportar en estos coches muebles, dinero, enfermos de epidemia, apestados o cadáveres.”⁴⁷

Respecto a las personas que cruzan la calle al mismo tiempo que el coche, cabe resaltar que además de ser hombres y mujeres, curiosamente un hombre lleva cargando un cántaro de barro a la altura de la cadera, otro un costal de tela sobre su espalda, otro lleva en la mano un maletín de piel y al fondo de la imagen vemos a otro hombre con un ayate sobre su espalda. Sin duda diversas maneras y accesorios para transportar algo.

El telón que vemos de fondo nos muestra otra gran característica de las grandes construcciones, los balcones y el adorno de éstos con rejas de metal.

Hablando nuevamente de las características de este transporte, además algo que también vemos en escena, es la velocidad del carro, era muy lenta, pues estaba prohibido el exceso, pero también el trote; más bien se buscaba una velocidad prudente y sin riesgo.

Como se ve en la cinta, el carro también contaba con linternas en los costados, para iluminar el camino de noche, igual vemos que por a esas horas era poco utilizado este transporte.

⁴⁷ Pablo Escalante, op. cit., p. 147.



En el capítulo siete vemos otro carruaje, muy diferente al anterior, pues también los había de categorías, éste es abierto, no tiene puerta y sólo cuenta con bancas de madera para sentarse, además el cochero no porta uniforme. Algo interesante del momento es que el sombrero parece no tener horario de uso, al igual que el reboso, del que hablaremos más adelante.

La escena también nos permite observar la iluminación de las calles y como los amantes se encontraban en los lugares más lúgubres o simplemente paseaban por las calles.

En el momento en que Gamboa escucha el nombre de la persona que atentó contra el presidente, la cámara por medio de un *corte directo* retrocede en el tiempo y nos muestra un encuentro entre ambos personajes.

Vemos a Arnulfo en primer plano caminando por la calle y detrás de él otro grupo de hombres observado como dos personas trabajan en un poste de metal. La colocación de los faroles se hacía guardando cierta distancia entre ellos y se colocaban sobre postes de fierro.⁴⁸

Después de ver a Arroyo detenerse a conversar con un amigo frente a un puesto de aguas y dulces típicos, vemos entrar en escena a Gamboa, quien para evitar toparse con Arroyo tiene que pasar por encima de un montículo de

⁴⁸ Hasta 1896 el alumbrado público consistía en lámparas de gas y trementina, ya que la instalación de la electricidad en la capital se había iniciado en el año de 1881 pero de manera muy lenta.

escombros, mientras que detrás de él observamos a un hombre quitarse el sombrero para saludar a otra persona.

Como ya habíamos mencionado con anterioridad, el estado de las calles no era muy bueno, entre los baches, la basura, el polvo y el estiércol, la única solución que les quedaba a las mujeres, con sus largos vestidos, era levantarlos o simplemente dejar que sus prendas se convirtieran en barredoras de las calles, como observamos en el filme.



El tratar de esquivarlo no impidió que Arroyo lo viera y lo detuviera a conversar, la imagen en ese momento nos muestra al fondo, los librerías o gabinetes de libros⁴⁹, anunciándonos la cercanía de la escuela preparatoria.



⁴⁹“Los gobiernos estatales trataban de instalar gabinetes de lectura o bibliotecas públicas, en las cuales estuvieran disponibles libros científicos, periódicos y revistas nacionales e internacionales”. *Ibíd.*, p. 164.

En la época, la venta de periódicos y el esfuerzo de las autoridades por acercar a la gente a la lectura contrastaban un poco con el porcentaje de analfabetismo, sin embargo, el gusto por lo europeo, alentaba las publicaciones y su distribución.

Tras el linchamiento de Arroyo, la cámara nos muestra una calle de la Ciudad de México y en primer plano a varios niños con periódicos en mano y a uno de ellos pregonando: “El imparcial, el imparcial, mataron al terrorista, lo cocinaron a puñaladas”⁵⁰.

Lo importante de la imagen además de enterarnos del nombre de uno de los periódicos de la época, es ver cómo se venden los periódicos: pues toda la gente que pasa por el lugar adquiere uno.

La compra del periódico implica el que su lectura era parte de la rutina diaria, como vemos, los periódicos les informaban de las noticias locales y nacionales, contenían avisos comerciales y de servicios, venta de productos u otros informes.

- El ferrocarril y el campo

Cuando Gamboa escribe en su diario el nombre de Arnulfo Arroyo la cámara con un *encadenamiento* hace un retroceso mayor en el tiempo.

Escuchamos el silbato del tren, al tiempo en que vemos la estación del ferrocarril⁵¹, mientras Arroyo y una acompañante suben, con guitarra y canasta en mano, a uno de los carros.

⁵⁰ El gobierno del Distrito Federal dispuso en 1887 que los vendedores de periódicos usaran calzado y un traje decoroso; prohibió que ofrecieran ‘su mercancía con una insistencia que molestara a los transeúntes’, que estorbaran el tránsito y que vocearan los titulares de los periódicos. Este reglamento fue recibido con oposición, quizá por esta razón vemos en la escena al voceador gritando una y otra vez el titular del periódico. Daniel Cosío Villegas, op. cit. T. IV, p. 397.

⁵¹ Los ferrocarriles cambiaron la fisonomía del país, lo articularon, lo modernizaron y los habitantes pudieron conocer su propio territorio, además el ferrocarril fue el símbolo del progreso porfiriano y la construcción de éstos el punto más importante de la economía mexicana.



Pasan delante de una pizarra con los horarios y el origen de los trenes: “Tapachula, Chiapas, Puebla, Morelia”. Además, el nombre de la empresa: “Ferrocarriles Nacionales de México”.

Vale la pena mencionar que “Los vagones a pesar de su aspecto de lata de sardinas, salían los domingos llenos de gente ansiosa de pasar en el campo todo el día sin que la aterrara lo azaroso del viaje”⁵². Los viajes de recreo, como se les decía, que hacía el Ferrocarril Mexicano entre Puebla y México, eran muy concurridos, principalmente por la clase acomodada.



Dentro de uno de los vagones del ferrocarril, con bancas de madera, porta- equipaje y un número a los costados para identificarlos Arroyo se encuentra con

⁵² Daniel Cosío Villegas, op. cit, T. IV, p. 458.

dos viejos amigos, Eduardo Velázquez y Federico Gamboa, quienes viajan junto a su prometida y novia respectivamente.

La acompañante de Arroyo, de clase baja por su vestimenta sencilla, es opacada ante el atuendo tan elegante de las otras dos mujeres. Por supuesto que el carro en el que se sientan demuestre, de igual manera, la opulencia de quienes en el viajan.



Al andar el tren, este cruza por lo que bien podría ser un paisaje de José María Velasco.

Durante el viaje escuchamos a Eduardo Velázquez, al tiempo que lee el periódico *El imparcial* y vemos la noticia en primera plana del asesinato del primer ministro de España, sus comentarios sobre el anarquismo, su diálogo continua al tiempo que los vemos ya caminando por el campo, al fondo de la imagen los volcanes, cerros, árboles y los grandes campos, algunos de cultivo otros no. Mientras escuchamos como Eduardo se expresa de los indígenas del país como “guarachudos patarrajadas”, los vemos sentados alrededor de un mantel lleno de alimentos bajo la sombra de un gran árbol.

Efectivamente, “Los comentarios despectivos hacia los indígenas que no los bajaban de salvajes, la sociedad era cada vez más intolerable para los sectores de la población que apoyaba la modernidad.”⁵³ Eduardo detiene su comentario para preguntar a la novia de Gamboa su opinión sobre el tema. Escena interesante

⁵³ Pablo Escalante, op. cit., p. 139.

pues la señorita se asombra ante tal pedimento, voltea a ver a su novio, quien con un ligero movimiento de cabeza, parece permitirle contestar⁵⁴.

Sabiendo esto, y viendo en la escena como la mujer interrogada, después de permitírsele, contesta: “como diría mi padre, sólo son unos cuantos que quieren llamar la atención”, pareciera que tampoco puede ser dueña de sus propias opiniones.



Claramente vemos que los vestidos, en ésta escena y durante todo el filme, eran cuidados y se mantenían siempre aseados, sin importar la clase social a la que se perteneciera, además no se portan en mal estado o rotos. La ropa sucia guardaba gérmenes, además, la ropa debía ser térmica, tenía que regular la temperatura corporal.

Es curioso ver que para los días de campo las mujeres portan vestidos, de colores claros o pastel, elegantes como en la ciudad, tal vez porque sus distracciones son muy pocas y aprovechan cualquier ocasión para lucir los vestidos que mandan traer de Francia o que pasan horas confeccionándolos con las modistas recién llegadas de Francia

⁵⁴ Sobre el comportamiento y costumbres de las elites mexicanas en el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, compartieron un conjunto de ideas en torno a cómo debían comportarse las mujeres, y que se refleja en múltiples escritos –publicaciones y sermones eclesiásticos, prensa, revistas, filantrópicas o dirigidas a las mujeres, literatura culta o literatura popular-.

Además podemos observar otro detalle, los alimentos, mientras la acompañante de Arroyo ofrece al resto tortas de una canasta, sobre el mantel podemos ver canastos con pan, cervezas en botella de vidrio con tapa de corcho amarrado con alambre,⁵⁵ vino, uvas y manzanas.

Respecto al vestuario, es preciso rescatar un punto: la moda. Aunque el vestuario no es propiamente un elemento espacial, si es parte de la escenografía. La escenografía es imagen, tiene como fin el ubicarnos en un tiempo y en un espacio, tiene que crear el ambiente necesario para el desarrollo de la narración y al estudiar un filme de época, es necesario rescatar los detalles que nos conecten directamente con la búsqueda de veracidad en la imagen, para poder hablar de una reconstrucción.

Como lo mencionamos al subir al ferrocarril, la moda servía para diferenciar a las clases sociales. “Las sedas y los encajes, los algodones estampados, listones y espiguillas engalanaban a las damas, según su condición social.”⁵⁶

La vestimenta de la acompañante de Arroyo es sencilla, su vestido es de una tela estampada, que parecía más bien una blusa dentro de una falda, sostenida con una cinturilla y rebozo en brazos. Un atuendo como se ve a diario y en todas las escenas, a veces con el pelo que cae sobre la espalda y hecho trenzas. Mientras que las mujeres de clase alta lo traen peinado y decorado con sombreros muy extravagantes, adornados con listones, flores de tela y plumas. En su mayoría los sombreros eran traídos de Francia.

Los accesorios que les acompañan son las sombrillas de la misma tela que el vestido, pues ambos accesorios y el vestido se consideraban parte del mismo conjunto, vemos también un pequeño bolso elaborado con la misma tela, colocado en la cintura, para guardar unas cuantas monedas.⁵⁷

⁵⁵En cuanto a la cerveza, la *Cervecería Cuauhtémoc* fue fundada en 1890 con inversión mexicana en la Ciudad de Monterrey, la primera marca de cerveza producida la llamaron *Carta Blanca* y era una botella de vidrio con tapa de corcho amarrado con alambre, tal y como la vemos en escena.

⁵⁶ Pablo Escalante, op. cit, p. 140

⁵⁷ “La moda francesa entró a México durante el Porfiriato, las clases medias y altas vestirían, comerían, bailarían y hablarían como en París”. Pablo Escalante, op. cit., p. 139.

En la misma imagen podemos ver también la indumentaria de los caballeros, aunque en este caso la única diferencia parece ser el estado en que se encuentran. Arroyo lleva el mismo atuendo, menos lujoso, que el de sus amigos, y más opaco, lo que nos indica un mayor desgaste. “Los hombres bien vestidos llevaban pantalón, chaleco, camisa blanca, corbata... reloj a la cintura.”⁵⁸

Al regreso del paseo, el ferrocarril hace una parada, los personajes bajan y la cámara nos muestra a los personajes en su recorrido junto al tren y el momento en el que se detienen junto a uno de los vagones, se espantan y asombran al verlo repleto de lo que uno de ellos dice, cuando Cordelia le pregunta: “¿Quiénes son Eduardo?, indios renegados de Sonora”⁵⁹, le responde.



Estas personas, que viajaban encadenados de pies y manos, en calidad de esclavos y en condiciones insalubres e inhumanas, eran el reflejo más claro de la desigualdad porfiriana. Razón por la que en el transcurso del siglo, esta etnia, sería prácticamente exterminada.

⁵⁸ Ibidem, p. 141.

⁵⁹ Los indígenas Yaquis se habían ubicado al norte del país, en la frontera con Estados Unidos y habían permanecido ahí hasta que Díaz enfrentó varias protestas por la condición de servidumbre y explotación laboral en la que vivían. En consecuencia, el gobierno despojo a varios grupos de sus tierras, lo que inicio una guerra de guerrillas contra el gobierno, hasta que en 1896 el gobierno optó por reprimir a los yaquis por medio de su deportación a las plantaciones de henequén en Yucatán: “...Cálculo en 15,000 el número de ‘esclavos’ que anualmente se enviaban al Valle Nacional”. Ibidem., p. 261.

La cámara hace un acercamiento y un recorrido por éste vagón, igual vemos una toma desde dentro del vagón dirigida hacia los personajes que los observan, y con un *big close up* vemos la mirada y las manos maltratadas de estas personas, igual nos acerca a sus pies descalzos y algunos con huaraches, cubiertos de desechos humanos.

Además de esta situación y como ya lo mencionamos anteriormente, los indígenas eran fuertemente agredidos, con una actitud de desprecio, por la clase media y alta mexicana.

- La cantina

La cámara entra al *Bar-room de Peter Gay*, lo sabemos por qué su cantinero usaba una gorra roja exigida por el dueño y además, en otra escena, vemos el gran espejo que esta sobre la barra y que tiene escrito el nombre del lugar.



Bajo la luz tenue observamos también los cuadros y los platos de metal que cuelgan en las paredes, reflejo de la tendencia paisajista de los grandes pintores.

También vemos, en la sombra, a un hombre, en una de las mesas centrales, con una botella de *coñac cascabel*.

Ahora bien, la cámara nos hace un acercamiento a una de las mesas a lado de las ventanas donde se encuentra nuestro comensal Arnulfo Arroyo y su acompañante, beben una botella de José Cuervo.



En segundo plano, detrás de una de las ventanas, vemos la vendimia en los puestos ambulantes y el paso de los transeúntes, mientras que en la otra vemos, en el fondo de la toma, parte del tranvía detenido, esperando ser abordado por quien pretendiera contemplar cómodamente el transcurrir de la vida⁶⁰.

Al final de la imagen vemos el uso de telones para darle mayor profundidad y mostrarnos construcciones inexistentes en nuestros días.

Cuando Arroyo entra al baño de la cantina, con la cámara en picada vemos al personaje lavarse la cara para después subir lentamente y ahora con una posición de cámara en *over shoulder* nos muestra sobre la pared unas palabras “*Anarquía es orden*”, máxima de Pierre Joseph, y al mirarse en el gran espejo ovalado con marco de metal, éste nos permite ver el reflejo del personaje y al fondo dos imágenes sobre la pared, un gato negro y una letra A encerrada en un círculo⁶¹, sin duda dos símbolos del anarquismo. También vemos que un hombre

⁶⁰ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930, Vivir de sueños*, Vol. I, México, UNAM, 1996, p. 89

⁶¹ La letra A encerrada en el círculo simboliza la A de anarquía, acracia o anarquismo y que en la mayoría de los idiomas igual comienzan con la letra A, lo que la hace reconocible a nivel internacional. El círculo habla de la unidad. Éste símbolo fue creado por el masón Giuseppe Fanelli en 1868.

se levanta, voltea a ver a Arroyo y sale del baño, dejándonos ver el movimiento que tenían las puertas de cantina.



El gato negro que vemos, con la espalda arqueada, sacando las uñas y los dientes, está relacionado con el anarco-sindicalismo que tuvo su origen en Europa a final del siglo XIX. Este detalle de la cinta es muy interesante porque, efectivamente, el anarquismo, como menciona Aurelio de los Reyes, era conocido en el país.

En el Porfiriato, la anarquía no era algo desconocido. No se admitía que en México hubiera problemas sociales después de tantos años de paz porfírica y se buscaban culpables de esos problemas en los 'desgraciados agitadores anarquistas y socializantes'.⁶²

- El periódico

Desde el inicio del filme y durante él, en diferentes escenas, vemos la presencia y relevancia del periodismo, del trabajo periodístico, del fotógrafo periodístico y hasta del vendedor de periódicos. Sabemos de la existencia de varios periódicos aunque centra la atención en uno de ellos: *El Imparcial*.

⁶² Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad...*, p. 89.



El imparcial, periódico de Don Rafael Reyes Espíndola, sabemos, como igual nos muestra el filme, que fue uno de los periódicos auspiciados por el Gobierno.

El edificio, una gran construcción hecha a base de columnas de ladrillo rojo y grandes ventanales, al centro, la oficina del jefe, cubierta de madera y vidrio, donde también vemos un teléfono empotrado a una columna de madera⁶³.

También vemos y escuchamos, en diferentes capítulos, los diversos oficios que dentro de él se desarrollan: los reporteros escribiendo con máquina de escribir sus noticias, al jefe haciendo la corrección de estilo y ortografía de las noticias, y también, al encargado de pasar la noticia a la imprenta directamente y al ayudante que busca en las grandes gavetas, los tipos necesarios. Un dato curioso, es que en la escena de noche, vemos a un empleado durmiendo sobre un escritorio.

- La carpa

Propiamente la narración inicia cuando vemos dentro del campo de visión un grupo de gente, conviviendo, riendo, bebiendo y fumando, gente que está a punto

⁶³El teléfono llegó a México en 1878, dos años después de que el invento de Alexander Graham Bell se hiciera público.

de presenciar una representación teatral y donde la cámara nos muestra un cartel que nos ubica espacialmente: “La gran carpa”.



Un aspecto relevante de la imagen es ver que la gente fuma, hombres y mujeres por igual, se fuma en la casa o en la calle, como lo veremos en diferentes escenas a lo largo del filme.

Mientras que la gente de clase alta tiene, para su diversión y recreación, los cafés y los teatros, el resto de la población frecuenta las pulquerías o jacalones y las carpas. Dentro de la carpa vemos una representación, o mejor dicho, una parodia del grito de Independencia dado por Porfirio Díaz. Sobre la tolerancia a las formas de esparcimiento y la represión a las actitudes críticas de la población.⁶⁴

Lo rescatable de la escena es como la diversión y la crítica se conjugan en el mismo acto de la representación teatral. En ellas los espectadores lanzan, como sucedía entonces, todo tipo de cosas al escenario cuando no les agradaba o les aburría la obra, igualmente se oyen todo tipo de gritos de entusiasmo, vociferaciones u obscenidades.

Algo que remarcar de la escena es el uso de telones como parte de la escenografía. El teatro del siglo XIX, al igual que ahora, se ayuda del telonismo,

⁶⁴ “... el gobierno toleraba más fácilmente la inmoralidad que la crítica política. No se permitían revistas en las que se mofaran de las autoridades, ni aquellas en que se hablara de corrupción del gobierno, de la desigualdad social ni la injusticia. Nada de sátiras y parodias mal intencionadas.” Pablo Escalante Gonzalbo. *Historia Mínima de la vida cotidiana en México*. México, COLMEX, 2010, p. 163

sin embargo, en ese momento los telones son grandes obras de arte pintados por grandes artistas como Riviere.

No sólo los telones son parte de la escenografía, también llegan a usar un gran árbol de cartón, al frente del escenario, que le da profundidad al mismo, mesas, sillas, rejas, muñecos que representan la figura de Díaz y de Arroyo, y también, como parte de la ambientación de estas representaciones teatrales vemos y escuchamos a una banda de música, con clarinete y una batería rústica.

El telón se cierra, se anuncia el nombre del director y el título del filme, para luego abrirse nuevamente, pero ahora el telón ocupa todo el campo de visión, como si lo que fuéramos a presenciar fuese otra obra de teatro y nosotros fuésemos los espectadores.

- La fábrica y el burdel

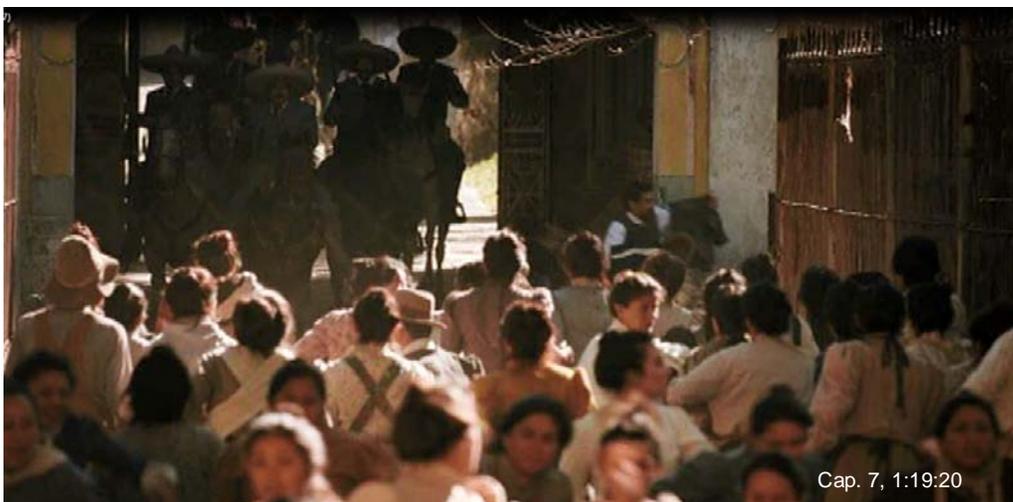
Unir la escena de la fábrica y el burdel se debe a que son presentados por el director como dos espacios de trabajo femenino en la época, a pesar de las diferencias visuales, por ejemplo, la primera se desarrolla en un espacio abierto con gran iluminación y el burdel se presenta en un espacio cerrado con poca luminosidad.

Respecto a la fábrica, después de ver el recorrido que Arroyo hace por la calle, la cámara con un movimiento de izquierda a derecha, se acerca lentamente a lo que parece ser una protesta de mujeres obreras, acompañadas por algunos hombres, que exigen un pago semanal, mujeres que con vestidos igual trabajan que realizan protestas⁶⁵.

⁶⁵ El principal trabajo fabril de las mujeres era en la costura o en las cigarreras, donde se les exigía mayor trabajo por el que a veces recibía menor paga, además de las malas condiciones de trabajo. “Aparte de las faenas domésticas dos eran las principales ocupaciones femeninas durante el Porfiriato: la costura y la industria tabaquera”. Daniel Cosío Villegas, t. IV, p. 295



Después vemos la huelga, con una toma en picada, desde la oficina de los jefes a los dueños de la fábrica, a un religioso y a un militar que pide apoyo por teléfono.



La cámara también nos muestra que la protesta va a ser violentamente sofocada por “los rurales”, hombres vestidos de charros, a caballo y armados con escopetas y por los gendarmes o tecolotes, como les decían, a pie y con macana en mano.

Dentro de la utilería que vemos es la escena, podemos rescatar la pila de costales de ixtle y los huacales de palos a su lado.

En cuanto al burdel, cabe mencionar que era una de las formas más comunes y remunerativas de la prostitución, representaban un espacio urbano de gran

intimidad, ajeno a los espacios cotidianos donde, además, eran sitios donde se generaban interesantes charlas con amigos.



Después de hacer un acercamiento a las mujeres que están sentadas en un sillón, vestidas sólo con ropas íntimas de color blanco, por cierto, la ropa interior tenía que ser blanca y de algodón, pues así se podría regular la temperatura corporal, sin importar la ropa que se llevara arriba, con medias y botas de color negro, La cámara se aleja para dejarnos ver los muebles finos que decoran el lugar, la gran alfombra, los altos floreros de metal , las lámparas, las gruesas cortinas, los fruteros y las botellas de vino, nos hablan de la categoría del lugar.

- La morgue y el panteón



En el capítulo cuatro, vemos el cadáver de Arroyo sobre una plancha de concreto al centro de una obscura habitación, detrás de él y al fondo, vemos a dos hombres vestidos de manta blanca, con delantal y gorro del mismo color, amortajando o mejor dicho amarrando el cuerpo de otra persona cubierta por una manta blanca, mismo proceso que sufre el cuerpo de Arroyo al ser entregado a su familia⁶⁶.

Vemos también, que en una camilla hecha con dos palos y una manta blanca, sacan el cuerpo de Arroyo del lugar.

Al cambio de imagen vemos el cuerpo de Arroyo ya amarrado, sobre una volanta y a su familia, con rosario en mano, y varias personas que acompañan su recorrido por las calle.

El entierro de Eduardo es muy interesante, pues a diferencia del traslado de Arroyo, su cuerpo es llevado al panteón en una caja de fina madera cubierta de flores blancas y sobre los hombros de varios militares. Además lo acompañan un grupo mayor de personas, todas vestidas de color negro y con flores blancas en mano y caminan de manera más solemne, pues nadie que va tras el féretro emite algún sonido, de hecho sólo escuchamos el canto de las aves.

- El canal de Santa Anita y la pulquería

Después de ver el cuerpo de Arroyo, la cámara se acerca a aquella acompañante suya en el paseo en ferrocarril y con un corte directo nos lleva a un recuerdo.

⁶⁶ Cabe mencionar que hubo "... durante el año de 1897... diecisiete mil cuatrocientos cuarenta y seis cadáveres sepultados en el panteón municipal de Dolores." José C. Valadés, p. 140



Cap. 4, 51:07

La cámara, elevada, parece cruzar un canal, el canal de Santa Anita, sobre él vemos, además del reflejo de los edificios a la orilla, tres canoas pequeñas, una llena de flores, otra llena de botes de metal cubiertos con telas y una más, a la orilla, como esperando pasajeros, ya que los paseos en trajinera por el canal también eran una distracción en la época.

La cámara, al tiempo en que escuchamos música de violines y guitarra, vemos la vendimia de flores y hortalizas a orillas del canal y el paso de la gente que deambula o hace las compras, se acerca a Arroyo y a su acompañante que están bailando entre las mesas de una pulquería, hace un acercamiento a los músicos y vemos que uno de ellos porta en el hombro izquierdo un zarape⁶⁷.

Vemos al cantinero limpiar los tarros de vidrio con su delantal, la barra con una jarra de pulque y barriles de tequila “José Cuervo”, claramente en la escena, vemos que la gente tomaba pulque a todas horas y en diferentes lugares, ya que éste líquido cumplía la función del agua.⁶⁸

El beber pulque⁶⁹ era más común que el tomar agua, incluso los niños lo consumían, era parte de la dieta alimenticia, además su incremento en el consumo

⁶⁷ Prenda distintiva de la época, eran “...fabricados en Zamora ‘finos tapices de una policromía y calidad única’, merecían elogios. Pablo Escalante, Op. Cit., p. 142.

⁶⁸ “*El maguey y el pulque: Memoria y tradición convertida en Historia, 1884-1993*. Tesis de Licenciatura, Rodolfo Ramírez Rodríguez, Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y letras, 2004, p. 191.

⁶⁹ El pulque podía consumirse al natural, de color blanco y existían también, los curados, que era el pulque mezclado con frutas o semillas diversas que le daban sabor y color diferente. Durante el filme vemos con

se debió en gran medida por el uso del ferrocarril para transportarlo, principalmente de Apan, Hidalgo.⁷⁰

El vicio del alcoholismo afecta a gran parte de la población, era algo muy visible entre la población, principalmente de clase baja, que bebía en todos los lugares y a todas horas.

- Los lavaderos

En esta escena vemos a un grupo de mujeres postradas ante los lavaderos, haciendo una de sus labores cotidianas, lavar ropa, debemos rescatar que la existencia de estos lugares era común, puesto que no existía una red de agua potable y aunque existía la figura del aguador, quien se encargaba de llevar el líquido en hombros a las casas de clase alta o media, no existía para la clase baja, por lo que tenían que acudir a los brotes de agua naturales para realizar el aseo de sus prendas.⁷¹

Vemos, dentro de la construcción con las ventanas en forma de ojo de buey cubiertas por una reja de metal, dos canales de agua correr a lo largo del piso y a ambos lados de cada canal, una fila de lavaderos de concreto, con una pequeña pileta a lado de cada uno.

frecuencia el consumo de pulque al natural, por el color en que se presenta, quizá porque se aseguraba que los buenos bebedores, conocedores del buen pulque, así lo preferían.

⁷⁰ Al extraer el aguamiel del maguey, este dura de dos a tres días antes de convertirse en pulque, y una vez hecho pulque, este se fermenta rápidamente, por lo que la velocidad del ferrocarril hacía más viable su venta en la capital.

⁷¹Lo anterior implica que "...buena parte del agua que consumían los capitalinos era empleada, antes de llegar a la ciudad, para el lavado de ropa...", además la instalación de lavaderos comunitarios funcionaba también, para las mujeres, como un centro de reunión. Daniel Cosío Villegas, t. IV. p. 93



El director, a la vez que nos deja ver una práctica y un espacio casi desaparecido, vemos cada paso de esta actividad realizada por diferentes personajes: unas sacan agua del canal, otras de la pileta, otras le echan jabón a la ropa, otras tallan, otras enjuagan y otras más tienden ropa.

Además la utilería que nos presenta también, aparte de ser representativa, es interesante, vemos baldes de diferentes tamaños, materiales y formas, cubetas de metal y de madera, cestos de diferentes tamaños, formas y materiales: de mimbre o paja, de palos, de madera o de metal. También vemos las pinzas de madera y los tendedores de lazos de fibras naturales.

Al mismo tiempo, con el desplazamiento que hace la cámara, pareciera como si nos mostrara, un desfile de los usos y la importancia de una de las prendas más representativas de la mujer mexicana: el rebozo.

El rebozo, como el sombrero de los hombres, son dos prendas, que aparte de identificar a la sociedad mexicana tienen todo un lenguaje, tanto en la manera de colocarlo, en el caso del rebozo, como en la manera de moverlo, en el caso del sombrero.

Vemos que la clase humilde no se quite el rebozo para nada, lo usan para arroparse o fajarse, en la imagen vemos que algunas mujeres lo traen sobre los hombros, cruzado por delante y cayendo las puntas por la espalda, dejando libres brazos y manos para realizar sus actividades; si cubre la cabeza es señal de que

su dueña no ha arreglado su cabello, otras más cubren parte de su cara con denotando que la persona está enferma o tiene graves preocupaciones. Por eso el rebozo, a más de ser una prenda de vestir, denota todo un lenguaje.

3.2.2. Los espacios gubernamentales

- El Palacio Nacional

La primera escena de los espacios gubernamentales, propiamente del Palacio Nacional, es cuando vemos a don Porfirio Díaz tomarse una fotografía con un grupo de militares.



Los militares, tan elegantes y solemnes, con sus uniformes, con sus botones plateados o dorados, llamaban la atención, ya que les otorgaban rango y prestigio a quien los portaba.

Durante las varias escenas dentro de Palacio Nacional, podemos rescatar de su arquitectura, la construcción a base de piedra de cantera, el patio central rodeado de una gran arquería, los pasillos con pisos de mármol blanco y negro, adornados con grandes floreros dorados y bancas de madera a los costados, las escalinatas con el barandal de fierro y decorados con telas del color de la bandera nacional o el gran portón de madera en su entrada.

Cuando la llegada de Díaz a Palacio, mientras escuchamos música de violines, vemos pasar a un mesero con un servicio de té de plata, a los militares que se encuentran en cada esquina del lugar y al grupo de gente distinguida que aplauden la llegada del presidente mientras escuchamos, ahora, la música de la banda militar.

Dentro de la habitación del privado de Porfirio Díaz, pese a las sombras y el color oscuro de la madera que tapiza una de las paredes, podemos visualizar como parte de la escenografía, la bandera de México, la alfombra tan grande que cubre casi todo el piso de madera, la jarra y la copa de cristal sobre una mesa pequeña, su bastón con mango de marfil, vemos también una escupidera y el uso que se le daba, además, en otra escena, observamos y escuchamos un fonógrafo tocar *Adiós mamá Carlota* de Vicente Riva Palacios.

Vemos también la oficina de Gamboa y se jefe, ambas muestran mayor iluminación, pero en ellas vemos grandes escritorios, uno de ellos cubierto con piel, el tintero y las pesadas lámparas de metal, sillas de madera finamente talladas, esculturas, y, sobre la pared, además de los finos tapices, una pintura del Presidente Díaz.

Se podría decir, que el lugar más iluminado de Palacio Nacional es la sala de reuniones de Díaz y su gabinete, en ella vemos que la mesa central ocupa casi toda el área, que está cubierta de un mantel de tela fina, y sobre ellas, copas de cristal junto a una placa de metal que nos anuncia el cargo que cada uno de los presentes tiene.

- Instituciones de justicia militar y civil

Los dos espacios que aparecen en el filme donde se administraba la justicia son el juzgado militar y la jefatura de Policía.

En el primero, además de observar nuevamente el traje de los militares, vemos un altar, una biblia, una cruz y el reclinatorio en donde reza el juez, y

propriadamente en su oficina, vemos dos escritorios ya desgastados, uno del juez y el otro ocupado por su secretaria, el perchero con un sombrero, las puertas de madera con vidrios biselados, las repisas llenas de documentos y la imagen del presidente colgada en la pared, además de la bandera nacional.

El segundo sitio lo conocemos cuando vemos a Arroyo, sentado, atado de pies y manos, con una mordaza que no le permite hablar y al centro de la imagen. La cámara se aleja de éste personaje para acercarnos a uno de los gendarmes, quien dice: “atrás de la pulquería, se pone bueno”⁷², a lo que un segundo gendarme le pregunta: “¿Cuánto ganaste?”, el primer gendarme contesta: “eso no se dice porque se sala”, y el segundo le dice: “mi compadre tiene gallos, tiene un giro que es oro puro”, el primero le propone: “pues vamos a pelearlo el domingo [...]”

3.2.3. Los espacios privados

- La casa de Cordelia y la de Eduardo

En el filme, cuando Cordelia y su tía se encuentran en la casa de su prometido, es la mejor imagen de una casa de clase media o alta.



⁷² Las pulquerías, como ya mencione anteriormente, eran muy concurridas, mientras que las peleas de gallos, además de ser un entretenimiento, servían para apostar.

En el patio central observamos una fuente al centro, para el suministro de agua⁷³,

En el mismo patio vemos los corredores adornados con macetas llenas de plantas verdes o flores, puertas de madera con enormes cristales que, al entrar a las habitaciones, vemos que se cubrían con pesadas cortinas, las paredes adornadas con finos tapices y decoradas con oleos de los antepasados o paisajes, grandes espejos con gruesos marcos dorados, el piso cubierto por grandes alfombras estampadas y el mobiliario, integrado por sillones y sillas de madera cubiertos por telas gruesas y finas, mesas cubiertas con manteles de terciopelo y adornadas por estatuillas de metal, bustos de mármol, lámparas de aceite o alcohol, portarretratos y jarrones de cerámica con flores naturales.



Por último, para terminar ésta escena, la cámara se acerca y nos muestra de pies a cabeza un vestido de novia, traído de Francia.

Durante la comida en el patio que tiene Eduardo con su gente, vemos sobre la mesa, salsa verde y roja en molcajete, tortillas en cestos de paja, la barbacoa sobre pencas de maguey en una cazuela de barro, la cochinita, las cervezas, el vino y el pulque, el salero de vidrio, los cubiertos de plata y la vajilla de plata y porcelana.

⁷³ Recordemos que el agua era, más que para el consumo humano, para lavar los trastes y la ropa, el baño no se acostumbraba, pues aun se consideraba poco saludable.

Ahora bien, en la escena en que Cordelia recuerda la visita de Arroyo a su casa, la cámara inicia con un acercamiento al frente de una bicicleta con un fonógrafo en él, del que igual escuchamos la melodía que emite, y después se aleja para que veamos a Arroyo sobre la bicicleta⁷⁴ en el patio de la casa.

Apreciamos otra parte arquitectónica de las grandes residencias: las escalinatas, las grandes columnas y arcos que crean grandes pasillos y el pozo en el patio interior. También vemos los decorados sobre las paredes y techos, las grandes macetas que adornan los pasillos y las jaulas que cuelgan, ya cubiertas con mantas.



Cuando la música para y la bicicleta se detiene en el patio central, vemos un pozo, con la cubeta de fierro atada a una gruesa cuerda para extraer el agua de él.

Después, dentro de la casa, observamos las lámparas que cuelgan del techo, los candelabros sobre las repisas o empotrados a la pared, un reloj de péndulo, retratos y tapices sobre las paredes, gruesas cortinas, recogidas por un gran cordón en los marcos de las puertas, sillas y sillones.

⁷⁴ La bicicleta también había invadido México, a pesar de su alto costo, se convirtió en un medio de transporte para los paseos dominicales en hacia Chapultepec, el Ajusco o hasta Toluca, como menciona Aurelio de los Reyes: “El Ayuntamiento se vio obligado a reglamentarla y a crear una plaza de inspector de ramo, se creó un club ciclista que construyó un velódromo, que a menudo celebraba competencias de velocidad.” Aurelio de los Reyes. *Los orígenes del cine...*, p. 53.

Cuando se da el encuentro entre los amantes, la cámara los muestra en primer plano y la profundidad de campo nos permite ver y escuchar a la tía tocar el piano, interpretando una composición de Aniceto Ortega titulada “El vuelo de la huilota”⁷⁵.

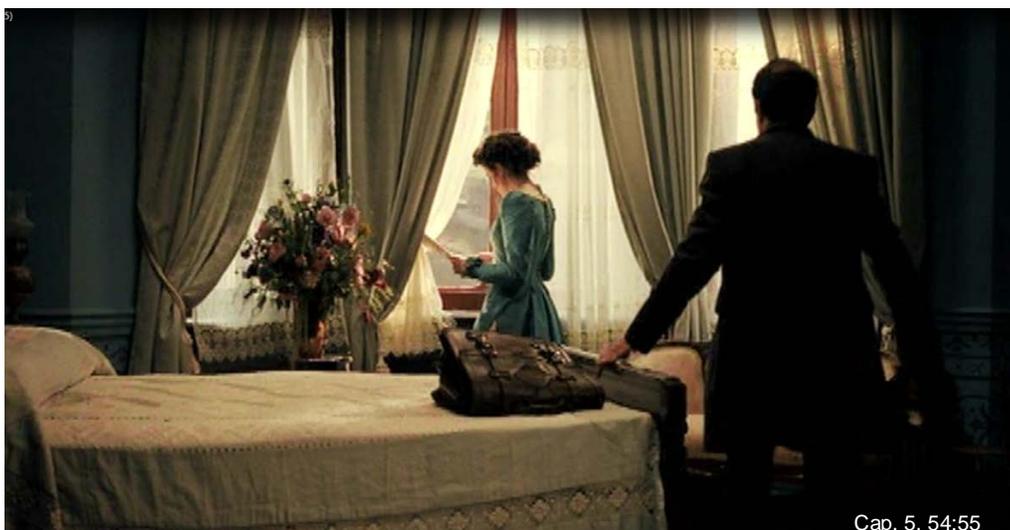


Igual de importante es hacer alusión al compositor, como al hecho de la mujer tocando un instrumento. Las mujeres de clase alta aprendían a tocar un instrumento, principalmente el piano, o leían y recitaban poesía.

- La habitación

En la siguiente escena vemos el interior de la habitación de Cordelia donde el ajuar de las alcobas consistía en una cama grande y alta de madera, cama que también vemos cubierta de una colcha bordada, que parece verdadera obra de arte por su laboriosidad.

⁷⁵ Aniceto Ortega del Villar nació en 1825 y murió en 1875, en 1866 fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana convertida hoy en el Conservatorio Nacional de Música.



La recámara también tiene sillones, cómodas, un perchero, un vestidor y un tocador con espejo, además de los objetos y artículos necesarios para su arreglo personal y las flores naturales que le daban vida y colorido al lugar, además, los candelabros con velas que iluminan la habitación.

En una escena posterior en la que volvemos a ver éste mismo espacio, la cámara nos mostrara con un acercamiento y recorriendo su cuerpo de arriba hacia abajo, la ropa íntima que Cordelia lleva puesta, las transparencias, los encajes y, las medias con finos bordados y encajes, para terminar mostrándonos algo más, las zapatillas: “[...] las mujeres debían siempre lucir esos ‘piececitos que tanto hechizaban a todos, y sobre todo si van calzados con las admiradas zapatillas de raso’[...]”⁷⁶

⁷⁶ Daniel Cosío Villegas, op. cit., t. IV, p. 472.

3.3. Los espacios públicos / privados

Después de haber constatado la reconstrucción de una época a través de la ambientación visual y auditiva, ahora, es necesario hablar de las características muy particulares en que se presenta esta ambientación, por supuesto, bajo la misma línea divisoria: lo público y lo privado, ya que dentro de lo privado, podemos incluir a los espacios gubernamentales, pues a pesar de que por definición son públicos, en la práctica, no era un lugar al que toda la población tenía acceso.

La cinta inicia con la presentación muy particular de actores y créditos, desplazándose una sucesión de fotografías que retratan a los personajes principales y toman escenas cotidianas que aparecen o no, a lo largo del filme.



Mientras vemos las imágenes desplazarse unas tras otras, los sonidos se entrelazan de igual manera, escuchamos al ferrocarril, primero silbando y después andando, además, una música de fondo igualmente mezclada con el bullicio de una ciudad, bullicio del que sobresalen algunas voces, de entre las que podemos rescatar algunas frases populares del siglo XIX.

[...] ¿Qué quiere que haga tío? Nada más un rebozo [...] Lo robado no luce[...] Para poco ganar, vale más vagar [...] Agua de las verde matas, tú me tumbas, tú me matas, tú me haces andar a gatas[...] Ojos que te vieron ir cuando te verán volver [...] Bien decía mi abuela, no te fíes de garitero chiflón [...]

La mezcla de sonidos e imágenes aumentan la emotividad pero también nos anuncian que lo que vamos a presenciar es el reflejo de la cotidianidad de un pueblo. Si bien el ritmo entre lo visual y lo auditivo tiende a romperse, éste rompimiento nos centra la atención en el entorno del personaje principal para explicar sus acciones.

Al final de la presentación de imágenes escuchamos el “viva México”, frase que de inmediato nos traslada a un momento específico, la celebración del 15 de septiembre, aniversario del movimiento de independencia de México.

Podemos decir, que el inicio del filme es una concentración de todo él. Que es un reflejo de la atmósfera popular y que la sobre posición de elementos, visuales y auditivos es una constante, principalmente, como ya se menciono, en los espacios públicos.

Respecto a lo anterior y después de haber analizado los elementos de ambientación que recrean los espacios, podemos concluir que los más contemplados son los espacios públicos: poco más de la mitad del filme se desarrolla en lugares donde todo tipo de gente convive o se encuentra, mientras que los espacios gubernamentales, aunque históricamente fuesen más solemnes, se filman casi a oscuras o son casi invisibles por las tomas cerradas que maneja, al igual que los espacios de intimidad o privacidad que sólo ocupan el 7 u 8 % de todo el filme.

Una gran diferencia entre la presentación de ambos espacios, además del tiempo que aparecen a cuadro, puesto que los espacios públicos ocupan más de la mitad del filme, son los encuadres y la posición de cámara, mientras que en los espacios públicos las tomas son abiertas y hay mayores movimientos de cámara, en los espacios privados las tomas son más cerradas, es decir, que centran nuestra atención mayormente en los personajes, mientras que en lo público, como en la calle, el personaje puede llegar a perderse entre la escenografía.

Podríamos decir que, en los espacios públicos, la cámara con un *Big Long Shot* y los desplazamientos en *travelling* quisiera mostrarnos el contexto de

nuestro personaje de tal manera que casi desaparece entre tanta saturación de formas.

Respecto a lo anterior, es necesario mencionar que al mirar los espacios públicos sufrimos cierto cansancio visual, principalmente por la cantidad de detalles y el uso de diversos colores, mientras que en las escenas privadas no hay gran saturación de colores o las sombras impiden observarlos.

A pesar de que todos los espacios reconstruidos en el filme se caracterizan por el uso del color local, son las cualidades del mismo, las que los diferencian.

Respecto al uso de la luz, por ejemplo, en la calle, cuando vemos a Arroyo caminar de frente y detrás de él un telón, la alameda cuando vemos al tranvía pasar, en la carpa cuando está por iniciar la primera escena y el canal de Santa Anita, es muy particular, la escena se presenta con mayor luminosidad al fondo, mientras que al frente se hace uso de las sombras, este juego de luces y sombras, en el caso de la carpa nos ayuda a imaginar lo que está fuera del campo, que es el ubicarnos en un espacio cerrado, mientras que en los otros ejemplos, sirve para darle una mayor profundidad a la escena, aunque al mismo tiempo, el color de los telones claramente muestran el engaño ante la cámara.

Por otro lado, un dato sobresaliente de la primera imagen de la calle, es que el elemento o el personaje central, en éste caso la cantina, se presenta al fondo mientras que al frente podemos presenciar un desfile de elementos o personajes incidentales que no necesariamente tienen que ver con el desarrollo de la narración pero que son parte importante de la ambientación y que, por lo tanto, nos ayudan a reconstruir un tiempo histórico.

Respecto al equilibrio, podríamos decir que las escenas son muy cuidadas, tanto en los espacios públicos como en los privados, por ejemplo, vemos la cantina, con las mesas circulares distribuidas simétricamente al centro, hechas de un disco de mármol sostenidas con un tubo de metal y rematando con un disco del mismo material para darle el equilibrio necesario y cada mesa con dos sillas bajo la misma línea de simetría y a un costado, a lado de las ventanas, las mesas rectangulares con bancas de madera, forradas de terciopelo rojo, con una

columna que sobresalía para colocar ahí el saco y el sombrero, sin olvidar que a su lado, en el piso, se encuentran las escupideras de metal que no podían faltar en los locales o las habitaciones.

La composición de la imagen es muy significativa, puesto que distribuye el mobiliario de manera armónica y equilibrada, si partiéramos la imagen por la mitad, de manera vertical, veríamos la misma cantidad de objetos en ambos lados y esto no implica que tengan que ser idénticos. Por otro lado, la cámara nos da un recorrido visual, aunque pocos acercamientos a los detalles. Podríamos hacer el mismo comentario respecto a otras presentaciones de espacios como lo es el caso del día de campo, imagen que bien podría ser una obra de arte pictórica.

Curiosamente, ésta imagen contrasta con la fotografía que se toma Porfirio Díaz en Palacio Nacional, no podemos hablar de un ritmo respecto a los personajes, cada militar tiene una posición diferente aunque todos porten el mismo uniforme, además la imagen que utilizan de fondo, comparable con los telones utilizados en los espacios abiertos no le da profundidad a la imagen, al contrario, por el tamaño y las cortinas a las orillas, más bien parece , la escenografía de una representación teatral como lo vemos en la carpa.

Respecto al mobiliario, si bien ya se menciona que representan los diferentes espacios de la época porfiriana, además de que su colocación, la ubicación respeta y crea las vías o caminos necesarios para el desarrollo de la historia, cabe señalar que en los momentos más interesantes de cada escena, y en general, de cada espacio reconstruido, el elemento que más destaca es una mesa.

En la morgue, la plancha o mesa es una placa de concreto, en la calle, vemos mesas hechas a base de tablas o hasta huacales de palos para colocar la mercancía, en la pulquería, las mesas son pequeñas y circulares, hechas de un disco de madera con las patas de alambón, en el campo la mesa es un mantel de tela, en el burdel una pequeña mesa de madera cubierta de un mantel, mientras que en los espacios privados, como la oficina de Gamboa, la de Eduardo y la del general, los escritorios son de madera gruesa, barnizada y hasta decorada con

una placa de piel, mientras que la mesa que aparece en las reuniones de Díaz con su gabinete es la más grande y la más solemne.

Los elementos sobre la pared también podrían diferenciarse, aunque ya se mencionaron, se debe rescatar que en la calle vemos que los anuncios y los mosaicos tapizan las paredes, en las casa lo hacen los oleos familiares y en los espacios gubernamentales las imágenes del Presidente.

Ahora, en cuanto a la ambientación sonora, durante el filme se utiliza el sonido real, la música, el habla y los ruidos siempre van acordes con la imagen y con los espacios reproducidos.

En cuanto a los sonidos, en los espacios públicos y los privados, podemos hablar de una gran diferencia, en los públicos hay una saturación de sonidos: música, habla, ruidos; mientras que en los privados, solo aparece el creado por los diálogos en pantalla o aquel que emite el fonógrafo en la habitación de Díaz, por supuesto en la habitación de Cordelia no oímos ningún sonido a parte de los diálogos de los personajes.

Respecto a los espacios públicos, la mezcla de sonidos e imágenes aumentan la emotividad pero también nos anuncian que lo que vamos a presenciar es el reflejo de la cotidianeidad de un pueblo. Si bien el ritmo entre lo visual y lo auditivo tiende a romperse, éste rompimiento nos centra la atención en el entorno del personaje principal para explicar sus acciones, lo que al fin y al cabo, es la intencionalidad de la ambientación, crear la atmósfera necesaria para el desarrollo de una acción, y mucho más importante, el realismo tan necesario para el cine de época.

Conclusión

¿*El atentado* logra una reconstrucción de los espacios porfirianos a través de la ambientación? Ante tal cuestionamiento, se debe reconocer que el director del filme centra su atención en los escenarios, o, mejor dicho, en la construcción de espacios que acompañen el desarrollo de la historia, es decir, en la ambientación.

Los filmes históricos no solamente se limitan a cumplir con los datos historiográficos, deben tener presente que su prioridad no es la de demostrar sino la de mostrar, por lo que la veracidad no es, necesariamente, un requisito. Sin embargo, *El atentado* si cuenta con elementos suficientes que nos apoyen para encasillarla como una reconstrucción de espacios porfiristas, a través de la ambientación, aún, a pesar, de la sobresaturación con que nos muestra la mayoría de sus escenas.

Recordemos que la ambientación es todo aquello que rodea la acción de los personajes, también es necesario decir que no sirve de nada diseñar o crear una escenografía, llena de detalles, si el director no capta con su cámara esa minuciosidad. De igual manera, podríamos decir que el trabajo de ambientación pasa desapercibido o es minimizado por el receptor que no presta atención a todas esas referencias, ya sean visuales o sonoros.

De igual manera, recordemos que la *escenografía realista* <que crea una ilusión de lo real> tiene que prestar gran atención hasta a los pormenores más insignificantes, como los botones de los militares o los colores de la bandera. Sin embargo, a pesar de la veracidad de los elementos escenográficos, como la utilería, el vestuario o el mobiliario, la forma en la que se presentan ante la cámara y su saturación, o el uso de telones , lo convierten en un filme menos realista, si pensamos propiamente en lo que fue.

Podríamos decir que el uso de telones como parte de la escenografía <tras mirar propiamente el inicio del filme, cuando vemos como el telón se abre, como en una representación teatral, nos hace recordar que la escenografía tiene sus orígenes en el teatro> rompe la armonía creada entre los otros elementos de

ambientación, porque claramente delatan su falsedad y al mismo tiempo, pareciera que lo que presenciamos es una representación teatral dentro de un filme.

Respecto a la división de espacios que se hizo, hay que aclarar el porqué de la misma y del orden que se les otorgó; primero los espacios públicos, después los espacios gubernamentales y por último los privados.

Sobre los primeros, la mitad del filme se desarrolló en ellos, principalmente en la calle. Y es ahí, donde observamos otra característica de ésta segmentación, la saturación y sobre posición, tanto de elementos visuales como sonoros, elementos que muchas veces, rebasan o minimizan a los personajes principales.

Acerca del elemento visual, aparecen en primer plano personajes incidentales, como por ejemplo; los charros a caballo, el vendedor de agua o el borracho que llevan detenido los tecolotes, personajes que de no aparecer en escena no cambiarían en absoluto el curso de la historia. Sin embargo, cuando vemos la imagen desde dentro del vagón del ferrocarril que transporta a los indios Yaquis y después, con un acercamiento de cámara, observamos sus rostros, manos y pies, comprendemos que aunque son imágenes no necesarias para el desarrollo de la narración, si lo son para la construcción anímica de los personajes.

Lo mismo sucede con los elementos sonoros, por ejemplo; las palabras, donde escuchamos información que no tiene nada que ver con la historia como la venta de aguas, dulces típicos o tamales, se mezclan con la música y el tronar de los cohetes, lo que genera que algunos momentos de la escena se conviertan en ruido.

A pesar de esto, el filme nos ofrece, en la reconstrucción de espacios, un desfile de datos; moda, mobiliario, comida, herramientas, tecnología, oficios, transportes, entre otras, todos ellos detalles propios de la ciudad de México de finales del siglo XIX, en dónde se desarrolló, propiamente, el hecho histórico.

Acerca de los espacios gubernamentales y privados, basta decir que hay una menor saturación de elementos escenográficos, quizá por que las tomas son más cerradas, además de una mayor solemnidad que claramente delatan la diferencia de estratos sociales y con ello, su vida cotidiana.

Si bien Jorge Fons nos aclara de voz propia que la intencionalidad fue crear un filme que responda a cuestiones como ¿qué se comía?, ¿cómo se vestía?, ¿cómo se insultaba?, ¿cómo se divertían?, ¿qué se bebía?, hay que aclarar que la laboriosidad del vestuario, el mobiliario, la utilería y los personajes, incidentales o no, tienen que ver en gran parte con la economía con la que se contó, sin quitarle al director la intención de crear una escenografía saturada de referencias realistas de la época.

En conclusión, después de haber desmenuzado el filme *El atentado* del director mexicano Jorge Fons, para ubicar los espacios del porfiriato, y de haber constatado cómo se logra la representación de los mismos, puedo concluir que el filme logra una muy eficiente ambientación de época, a pesar de la eventual saturación de algunas escenas.

El atentado es una muestra del cuidado extremo de los elementos de ambientación, por ejemplo; acerca de los adornos en paredes, el mobiliario, los personajes incidentales, la utilería, son pocos los elementos repetitivos, como lo analizamos con las mesas, al igual que con las sillas, o las telas de las cortinas, los baldes de agua o el vestuario. De igual manera, pone gran cuidado en que cada elemento se vea real, excepto al usar los telones.

Además, las imágenes que logra, como el paso por la calle del carruaje, el día de campo, los lavaderos, son imágenes que crean un efecto estético al dar una sensación de extrañeza al ambiente, por lo que su trabajo plástico, como el teatro propiamente, tiene que verse como arte.

La ambientación no sólo crea los espacios necesarios para el desarrollo de la narración, al final se convierten en lo sobresaliente de *El atentado*, quiero decir que la ambientación supera, por mucho y pensando que cada disciplina cuenta

con sus propios medios para hacerlo, el trabajo, respecto al mismo punto, de Federico Gamboa y el de Álvaro Uribe. Quizá esto se deba en gran parte, a que la escenografía en el cine es visual.

Para terminar, la composición, la saturación de imágenes y sonidos, el realce de lo popular, son elementos que caracterizan el trabajo de Jorge Fons. *El atentado*, es un filme que no sólo cuenta una historia, sino que muestra grandes detalles sobre esa historia cotidiana, significa que el trabajo de ambientación es un elemento fílmico que puede estudiarse en particular y que en ocasiones como esta, se convierten en lo esencial.

En base a éste trabajo de ambientación, el filme bien puede convertirse en una herramienta de enseñanza de la historia, por supuesto, más como un elemento ilustrativo que demostrativo.

FUENTES

Bibliografía

- Aumont, J. y M. Marie. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Bont, Dan. *Escenotécnicas en teatro, cine y T.V.*, Barcelona, Ed. LEDA, 1981.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona, Ed. Crítica, 2005.
- Cano, Gabriela y Gorgette José Valenzuela. *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México, UNAM, 2001.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Chávez Orozco, Luis. *Historia Económica y social de México*. México, Ed. Botas, 1938.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000.
- Cosío Villegas, Daniel. (coord.) *Historia moderna de México*, T. IV “El Porfiriato – la vida social”, México, Ed. Hermes, 1985.
- Costa, Antonio. *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 1988.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México, 1983, FCE-SEP. Lecturas mexicanas 61
- Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. I 1896-1920
México, UNAM, 1996.
- Escalante Gonzalbo, Pablo y otros. *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, COLMEX, 2001.
- Gamboa, Federico. *Mi diario II (1897-1900)*. México, CONACULTA, 1995.
- Gatille, Mónica, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari. *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires, Ed. La Crujía, 2007.
- Gonzalbo Arizpuro, Pilar. *Historia de la vida cotidiana en México*, t. IV “Bienes y vivencias - s.XIX”, México, FCE, 2005.
- Lara Chávez, Hugo. “El bicentenario fusilado por el cine”, *Cine-Toma Revista Mexicana de Cine*, Año 2, núm. 12, sep.-oct. 2010.

Luna, Alejandro. *Escenografía*, México, ed. El milagro, 2001.

Miranda Paz, Juan Manuel. Tesis inédita de Licenciatura: "Jorge Fons: el cine como crónica urbana, popular". UNAM, Ciencias de la Comunicación, México, 1998.

Posada V, Pablo Humberto y Alfredo Naime P., *Apreciación del cine*. Barcelona, Ed Alhambra, 1997.

Ralph Stephenson y J. R. Debix. *El arte de hacer cine*. Barcelona, Ed. Labor, 1973.

Ramírez Rodríguez, Rodolfo. Tesis Inédita de Licenciatura : "El maguey y el pulque: Memoria y tradición convertida en Historia, 1884-1993", Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y letras, 2004.

Uribe, Álvaro. *Expediente del atentado*, México, Editorial Tusquets, 2007.

Valadés, José C.. *El porfirismo*, t. III "El crecimiento", México, Ed. UNAM, 1987.

Vasconcelos, José. *Breve historia de México*, México, Editorial Botas, 1938.

Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2003.

Filmografía

Título: *El atentado*

Director: Jorge Fons

Productor: Diego López Rivera, Alebrije Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo nacional para la Cultura y las Artes.

Guión: Vicente Leñero, Fernando Javier León Rodríguez y Jorge Fons

Dirección Artística: Sandra Cabriada, Ezra Buenrostro

Antores principales: José María Yazpik, Irene Azuela, Daniel Giménez Cacho, Julio Bracho, Salvador Sánchez, Iazúa Larios, María Rojo, Angélica Aragón, Dolores Heredia, Aarón Hernán, Mario Zaragoza, Arturo Beristaín, José María de Tavira, Alejandro Calva, Miguel Couturier, Juan Carlos Barreto, Fernando Becerril

Año: 2010

Duración: 125 min.

Otras

Ponencia "Idea de la mujer a través de la prensa porfiriana", Guadalupe Ríos de la Torre, UAM Azcapotzalco, Jalapa, Veracruz, 1º de Marzo de 2004.

Internet

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/jorgefons.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/24/espectaculos/a09n1esp>

<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/01/espectaculos/a09n1esp>

<http://www.vanguardia.com.mx/anunciajosgefonsversionlargadelelatentado-589872.html>

<http://www.eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/08/26/atentado-cine-estilo-hollywood>

Anexo

FILMOGRAFÍA

- *Pulquería La Rosita* (1964), cortometraje; asistente de dirección.
- *Amor, amor amor* (1965) asistente de dirección (episodio "Las dos Elenas").
- *Los bienamados* (1965), asistente de dirección (episodio "Un alma pura").
- *Los caifanes* (1966), coordinador de producción.
- *Trampas de amor* (1968), director (episodio "La sorpresa") .
- *La hora de los niños* (1969), asistente de dirección.
- *Exorcismos* (1970), cortometraje; asistente de dirección.
- *Tú, yo, nosotros* (1970), director (episodio "Nosotros").
- *Los cachorros* (1971), director.
- *Jory* (1972), director (coproducción con los Estados Unidos).
- *Fe, esperanza y caridad* (1972), director y guionista (episodio "Caridad").
- *Cinco mil dólares de recompensa* (1972), director.
- *La ETA* (1974), mediodocumental; director.
- *Los albañiles* (1976), director; con el que recibió el Oso de Plata en Berlín.
- *Así es Vietnam* (1979), documental; director.
- *Indira Gandhi* (1989), director.
- *Rojo amanecer* (1989), director; recibió el Ariel en la categoría de Mejor Director y la Concha Nácar en San Sebastián.
- *El callejón de los milagros* (1995), director.
- *La cumbre* (2003), director (cortometraje).
- *El atentado* (2010), director.