



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**LOS ESPACIOS DEL HAMBRE, EL PODER Y LA MUERTE.
EL DISCURSO ESCENOGRÁFICO DE *MACARIO*
A CARGO DE MANUEL FONTANALS**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BRENDA ALEJANDRA ONTIVEROS AGUILERA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. JUAN GABRIEL SOLÍS ORTEGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:
DR. PETER KRIEGER
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LIC. MARÍA ELISA LOZANO ÁLVAREZ
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

El presente ensayo no hubiera sido posible sin la red institucional, familiar y social a la que me precio de pertenecer, la cual impulsó, sostuvo y levantó en los momentos más difíciles mi voluntad para llevar a cabo esta investigación. Espero que estas líneas correspondan en la medida más cercana a la gratitud profunda y sincera que siento por quienes nombraré aquí.

A mi casa, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y a mi nuevo hogar, el Posgrado en Historia del Arte, es un orgullo inconmensurable pertenecer a esta comunidad donde me he reencontrado no sólo en lo académico, sino también en lo humano.

Doy gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por su solidez institucional y el apoyo brindado por medio del programa de Becas Nacionales, sin el cual no hubiera sido posible llevar a buen término este trabajo.

Al doctor Juan Solís agradezco su guía como tutor principal, imprescindible para llevar mi investigación mucho más allá de lo que yo esperaba. Por su sabiduría, bonhomía y generosidad, doy gracias.

A los integrantes del comité tutorial agradezco haber aceptado mi invitación. A Elisa Lozano, mi maestra, por compartir con infinita nobleza su amor al cine mexicano; y al doctor Peter Krieger por depositar en mí su confianza y amabilidad.

A la Dirección General de Actividades Cinematográficas - Fimoteca de la UNAM, por medio de Cecilia Márquez, agradezco la oportunidad de consultar el material fotográfico que acompaña este ensayo. Por el mismo motivo, doy gracias a la Cineteca Nacional y especialmente a su director, el doctor Alejandro Pelayo, cuyo apoyo fue imprescindible para la proyección de *Macario* en su formato original, en 35 mm, para esta investigación. Agradezco a Dora Moreno, Directora de Acervos; Tzutzumatzin Soto, Acervos Videográfico, Iconográfico y Digital; Julieta Martínez, Apoyo Iconográfico; Lluvia Márquez, Digitalización de Imágenes; Sofía Arévalo, Subdirección de Preservación de Acervos; Jorge Antonio Gutiérrez, Control de Acervo Fílmico y Moisés Trujillo, Sala de Proyección.

Por último pero no menos importante, aquí mi gratitud a los míos. A Graciela Aguilera, mi mamá, porque en este tiempo ha sabido sostener mi mano con fuerza, y también por escucharme siempre. A Francisco Ontiveros, mi papá, por haber sido el primero que me enseñó a mirar y por la calidez de sus abrazos.

Mi más amoroso agradecimiento a mis dos hermanos. A Erika Cecilia, por acompañar mi tiempo de estudio con solidaridad, paz y ternura; a Erick Alejandro, por incontables “buenos fines”, por estar ahí siempre con un “te amo mucho” y por no claudicar. El apoyo de ambos me ancló a un terreno seguro.

A Vanessa, Daniel, Leonardo y Alejandra, los más jóvenes de la familia. Agradezco sus francas sonrisas, con ellas esta solitaria tarea se acompañó de alegría y aliento. Gracias también a Ricardo, Eli y Geo por compartir conmigo una charla, una comida o un café, por sus afectuosas palabras.

Muchas gracias a Vero, Etienne y Roger por abrirme las puertas de su casa, por compartir el día a día de estas últimas líneas y ser testigos solidarios de este esfuerzo.

Agradezco a Omar por mirar conmigo la escenografía de este y otros filmes, por su complicidad y su cariño. A mis amigos-familia tía Bety, Maite, Vania, María, Nuria, Dora, Martha, Georgina, Myrna, Adriana, Alonso, Tania, Edson, Sandra, Ix-Nic, Brenda, Nayeli, Gerardo, Raúl y Silvia, por el abrazo constante y porque fueron parte de esto.

A mis amigos de Estudios sobre Cine: Sonia, Roberto, Edlin, Gabriel, Jocelyn, Lucrecia, Mara y Matilda. Parte fundamental de este trabajo se debe al debate que juntos hemos construido. Miles de gracias.

Para Simón.

Ven, acércate más.
Eres mi *oportunidad*
de acariciar al tigre
-y de citar a Baudelaire.

José Emilio Pacheco, *Gato*.

Índice

Introducción	6
1. Apuntes sobre la escenografía en el cine	17
○ El peso del realismo en el cine	18
○ La revalorización del diseño escenográfico	21
○ El realismo en <i>Macario</i>	24
2. Manuel Fontanals, artista de los espacios fílmicos	26
○ La llegada a México y rápido ascenso en la industria cinematográfica	27
○ La profesionalización del escenógrafo cinematográfico en México	28
○ Arquitecto de espacios reales	30
○ <i>Macario</i> en la filmografía de Fontanals	32
3. Los espacios del hambre	34
○ El jacal: un espacio del hambre	35
○ Sin un escondite para un guajolote	37
4. Los espacios del poder	45
○ El poder de la religión: la Inquisición	47
○ El poder del gobierno: el palacio del Virrey	52
5. Los espacios de la muerte	65
○ El inicio del final: el taller del Cerero	67
○ El último paraje del territorio liminal: la Gruta	70
Conclusiones	78
Bibliografía	82

Introducción

La película *Macario*¹ narra el inesperado encuentro entre un hambriento leñador y la Muerte² que, personificada como un paupérrimo campesino, interrumpe el festín que el hombre está por iniciar para satisfacer su irrevocable deseo de comer un guajolote entero en plena soledad. En la representación del hambre de Macario -el personaje principal- y en la narración de su entrada a un territorio *liminal*³ se origina una dimensión cargada de significados en la que el discurso escenográfico es pieza fundamental para la elaboración de una puesta en escena fílmica que presenta el tránsito de la vida a la muerte.

¹ Ficha técnica: Título: *Macario*; año de rodaje: 1959; dirección: Roberto Gavaldón; guion: Roberto Gavaldón y Emilio Carballido con base en el relato literario de B. Traven; fotografía: Gabriel Figueroa; producción: Armando Orive Alba, CLASA Films Mundiales; escenografía: Manuel Fontanals; Música: Raúl Lavista; actuaciones: Ignacio López Tarso, Enrique Lucero y Pina Pellicer.

² Usaré la palabra «Muerte» con mayúscula al inicio, como nombre propio, para referirme al personaje y diferenciarlo de la «muerte» como tema en el filme.

³ Más adelante explicaré el concepto de «liminalidad».

El lugar de *Macario* en el cine mexicano

Macario se realizó en el ocaso de la Época de Oro del cine mexicano como parte de un proyecto de renovación impulsado por un grupo de experimentados cineastas que, encabezados por el director Roberto Gavaldón y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa, deseaban impulsar el proyecto de un «cine de calidad».

En su temporada de estreno, la película obtuvo mayor reconocimiento fuera que dentro de su país. Con diez premios y reconocimientos, *Macario* se mantuvo como el filme mexicano más premiado en el extranjero durante un cuarto de siglo, de acuerdo con un estudio realizado por Enrique Román y Mari Carmen Figueroa Perea que comprende de 1938 a 1984⁴. Entre los méritos que obtuvo en 1960 se encuentran la Mención Especial a la Mejor Fotografía en el Festival Internacional de Cine de Cannes, Mejor Producción Cinematográfica en el Festival Internacional de Cine de Boston, Diploma al Mérito en el Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Película de Mérito Relevante en el Festival Internacional de Cine de Nueva Delhi y, ya en 1961, la primera nominación de México al Óscar en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera.

⁴ El número de premios se asienta en *Premios Internacionales del Cine Mexicano 1938-2008*, Coord. Catherine Bloch, (México, D. F.: Cineteca Nacional, 2009), 73. Mientras que el dato del tiempo en que fue el filme mejor premiado en el extranjero es reportado por Patricia Vega, con base en el "Documento de Investigación No. 3", publicado por la Cineteca Nacional bajo el título *Premios y distinciones otorgados al cine mexicano (Festivales Internacionales 1938-1984)*, a partir de una investigación de los autores mencionados, y con base en diversas fuentes hemerográficas y bibliográficas, e incluso, en la información proporcionada por los cineastas premiados. Patricia Vega, "Macario, el filme mexicano más premiado en el extranjero" en *La Jornada, Cultural*, 18 de febrero de 1987.

Esta obra fílmica elabora lo que David Bordwell y Kristin Thompson llaman *mise-en-scène*⁵, en este caso, del tránsito de la vida a la muerte en el contexto del Día de Muertos. Esta festividad religiosa, que se celebra en México cada 2 de noviembre, es resultado de un proceso cultural en el que confluyen usos y costumbres prehispánicas y europeas, y que tomó un perfil característico durante el periodo novohispano (época en la que se ubica la narración de *Macario*). En la segunda mitad del siglo XX, uno de los mecanismos de divulgación de esta celebración que además dejó una impronta en el imaginario mexicano, fue la adaptación fílmica de *Macario*. Esta difusión fue más efectiva gracias al fenómeno televisivo. Desde la década de los ochenta hasta los primeros años de este nuevo milenio en que se popularizaron los medios de entretenimiento vía internet como YouTube y Netflix, la televisión en México divulgó una buena parte de la filmografía de la Época de Oro por medio de la señal de Televisa que era la empresa poseedora de los derechos de transmisión. *Macario* fue entonces conocido en pantalla chica por las nuevas generaciones mexicanas que lo vieron por primera vez precisamente algún 2 de noviembre, día que usualmente era programado en los más populares canales de televisión abierta.

⁵ Bordwell y Thompson explican: “Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director *escenifica el hecho* para la cámara.” David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (Madrid: Paidós, 1990), 145.

La crítica social implícita en la base literaria

Nancy J. Membrez destaca en *Macario* el tratamiento que hace de la muerte y el vínculo que de esta manera establece con la narrativa universal:

Macario, nexo del folclore asiático, europeo y americano [...] es el broche de oro cinematográfico de una tradición que ha dado la vuelta al mundo, vinculando a todos los transmisores de la tradición oral que han vivido y por vivir. Y como Macario descubrió, igual que Segismundo, “El hacer bien ni aún en sueños se pierde”.⁶

Pero otro elemento que es común a toda sociedad, en cualquier parte del mundo, lo encontramos en el relato literario del que surge el argumento dramático de esta película. El autor de este texto, B. Traven, muestra aquí un aspecto social a través de la marginación del protagonista.

De origen alemán, Traven se caracterizó por poseer una personalidad enigmática: de él se dice que pertenecía a una familia aristócrata, que era anarquista o que había huido de Alemania perseguido por los nazis. En lo que sí hay consenso es en su notable necesidad de apartarse del bullicio de las ciudades, la gente y los periodistas. No obstante, su obra nos dice mucho de él; ahí se hace patente la experiencia de haber vivido en el México indígena y su postura política al respecto. Aun cuando el relato se ubica en el periodo novohispano, la pregunta que Traven parece hacer a los hombres de su tiempo es: ¿a costa de qué sectores de la población se estaba logrando, en las primeras décadas de la posguerra, la bonanza económica?

⁶ Nancy J. Membrez “El peón y la muerte: El caso transnacional de *Macario* (1960)”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 44 (México, Distrito Federal: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2007), 47-48.

Más concretamente, este relato mostró que la división de clases sociales de la que Traven fue testigo en poblaciones como Chiapas —uno de los estados más pobres de México— no servía de nada en el terreno de la muerte. Así, se podría decir que con *Macario* la lucha de clases marxista se resolvía *post mortem*.

La adaptación cinematográfica, aunque con sus diferencias, se mantuvo fiel a esta crítica. Es en este terreno donde *Macario* es un filme del que hay mucho que decir todavía; hay en él una auténtica cercanía a la marginación social de un hombre de la clase trabajadora. En este sentido es pertinente recordar el planteamiento de Arnold Hauser sobre el aspecto social del arte:

Bajo ciertas condiciones [...] el arte —que no sólo refleja la realidad social sino que también critica a la sociedad, debido a que la conforma— es adecuado para el diagnóstico y la cura de sus enfermedades.⁷

La «liminalidad»

En los términos de Bordwell y Thompson, por medio de la *mise-en-scène*, una película *escenifica un hecho* ante la cámara. ¿Qué características tiene este hecho en *Macario* y, en consecuencia, qué tipo de espacios *pone en escena* el diseño escenográfico?

El *diagnóstico social* que hace *Macario* (tanto el relato literario como la película) permite identificar tres características del acontecimiento concreto escenificado; éstas son el drama del hambre, la tensión con el poder y lo ineludible de la muerte del protagonista, Macario. De este modo, el tránsito de la vida a la

⁷ Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Chicago, E. U.: Routledge & Kegan Paul, 1982), 310.

muerte del hambriento leñador es el hecho *puesto en escena*. Este suceso en la narración fílmica se dilata, atraviesa estas tres esferas y las convierte en espacios; se presenta como el trayecto por un territorio *liminal*. Ahora bien, es conveniente apuntar qué entendemos por *liminalidad* en esta investigación.

El etnógrafo Arnold van Gennep estableció que los ritos de transición en distintos grupos humanos pasan por tres fases: «preliminar» (preparación del mundo anterior); «liminar» (el estadio de margen); y «postliminar» (agregación al mundo nuevo).⁸ Después, Victor Turner profundizó en la «liminalidad» y la definió como un periodo intermedio en el que “las características del sujeto ritual (el «pasajero») son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero”. El autor explica que el término «liminal» proviene del latín *limen*, que significa «umbral».⁹

En este ensayo, a la luz de estos conceptos, entendemos por «liminal» aquel espacio, ente o estado de transición caracterizado por su ambigüedad e indefinición. Macario transita por este territorio en el que los lindes entre la vida y la muerte se difuminan paulatinamente.

La hipótesis de este trabajo entonces es que *la escenografía de Macario es un discurso, no sólo un recurso. El conjunto de espacios de esta película es materia visual, es decir, un recurso para la narración; pero a la vez es un discurso que de manera autónoma elabora una representación del territorio liminal en el que se articula la desigualdad social.*

⁸ Arnold van Gennep, *Los ritos de paso* (Madrid: Alianza Editorial, [1908] 2008), 38.

⁹ Victor W. Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (Madrid: Taurus, [1969] 1988), 101-102.

Las herramientas bibliográficas

Sobre el filme existen tres tipos de bibliografía y hemerografía que abrieron paso a esta investigación. Por un lado, los estudios en torno a su discurso narrativo en los que destaca el artículo de la investigadora Membrez, *El peón y la muerte: El caso transnacional de Macario (1960)*, que citamos anteriormente; y tres tesis de licenciatura de las carreras de Literatura y Comunicación¹⁰: dos son de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y una de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

En segundo lugar, en lo que respecta a los textos de crítica cinematográfica en México, el filme fue reseñado -con poca fortuna- por Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco en sus obras clásicas *Historia documental del cine mexicano* y *La aventura del cine mexicano*, respectivamente; las valoraciones de estos dos autores representan la opinión que la generación de jóvenes críticos hizo sobre *Macario* en su periodo de estreno, en los primeros años de la década de los sesenta¹¹. De

¹⁰ Las dos tesis de licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM son *Macario: los signos de la muerte*, presentada por César Guadalupe González González en 2015; y *Macario, espejo de una dualidad mexicana: vida-muerte*, de René Gerardo Velázquez Martínez, de 2007. Una tercera tesis, esta vez de licenciatura en Comunicación Social por parte de la UAM, lleva por título *La personificación de la muerte en el cine mexicano: un estudio desde la perspectiva de género*, de Genesis Sac-Nicté Amador Rangel, Eduardo Camacho López, y José Alfredo Luna Piñón y fue presentada en 2009; en ella se dedica un apartado a la película.

¹¹ En 1962, año de estreno de *Macario* en Francia, la publicación *Cahiers du Cinéma* reseñó el filme destacando afinidades con el cine de Bergman; en consecuencia, una columna de la revista *Nuevo Cine* en México hizo una crítica con tono irónico. El texto dice al espectador que no crea que *Nuevo Cine* no ve «la paja en el ojo» de la publicación francesa y después lanzan los siguientes cuestionamientos: “¿Quiénes tendrán esta vez razón? ¿Los que afirman la profunda mexicanidad de *Macario*, o los que reclaman el parentesco brumoso y europeo de *Le destin* [*Macario*]?”. Véase “Crítica de la crítica crítica” [*Nuevo Cine*, agosto de 1962]. *Nuevo Cine, Edición facsimilar* (México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, TV UNAM, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, DGE Equilibrista, 2015), 31.

entonces a la fecha, siempre que se vuelve a hablar de *Macario*, los artículos y las reseñas –tanto nacionales como internacionales- se centran en el trabajo de adaptación del cuento de Traven, el tema y la tradición de la muerte, el recibimiento en el circuito de festivales, los premios obtenidos y/o las implicaciones del contexto histórico de la producción.

En tercer término, encontramos los libros de Fernando Mino Gracia, *La nostalgia por lo inexistente: el cine rural de Roberto Gavaldón*, y de Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: una relectura*, que profundizan en el perfil del director¹² a partir del análisis de un conjunto de películas -entre las que está *Macario*, por supuesto- y aunque hacen un análisis de la forma fílmica, tocan de manera tangencial los aspectos del diseño escenográfico.

Lo mismo sucede con la bibliografía en torno a la figura del escenógrafo catalán. De los textos que abordan su vida y obra tenemos una biografía realizada por Rosa Peralta Gilabert en 2007, que lleva el título *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*, y el libro *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*, que fue compilado y editado por Elisa Lozano en 2014. Estas dos obras, que fueron fundamentales para esta investigación, sumadas a algunas entrevistas periodísticas que se le hicieron en su periodo más prolífico, ofrecen un panorama biográfico y un análisis genérico de la extensa filmografía de Fontanals pero evidentemente no se centran en *Macario*.

¹² La fama que adquirió Gavaldón como el “Ogro” (mote que por su grado de exigencia recibió en los rodajes) o por ser un realizador *frío* y *académico* (evaluado así por García Riera), pasado el tiempo, ha quedado superada gracias a la revisión que han hecho Mino Gracia y Zúñiga de su obra. Este nuevo enfoque sobre el perfil fílmico del realizador chihuahuense ha abierto nuevas líneas de reflexión en torno a su aporte artístico.

En resumen, lo que nos dan estas fuentes de información es un panorama amplio sobre la película y una serie de datos sueltos que permiten recuperar a la escenografía como un objeto para los estudios sobre cine. Este ensayo es resultado de tal recuperación y busca proponer una alternativa de análisis en el terreno de la escenografía cinematográfica en México.

Las rutas, el método y el objetivo de análisis

Para abordar este estudio, en primer lugar, este ensayo hará una revisión sobre el devenir de los estudios en torno a la escenografía en los que se observa una tensión con el realismo desde los inicios del cine. Me he planteado en el primer capítulo demostrar que existe un hilo teórico y crítico que conduce todo el tiempo a preguntarse sobre la función de la escenografía en la puesta en escena realista y su participación en el debate sobre la esencia del cine.

En el segundo capítulo, abordaré la figura del escenógrafo que estuvo a cargo del diseño de esta película, Manuel Fontanals, de la misma manera que se pone atención a un pintor, un escritor, un compositor musical, etc. en relación con su obra. Aunque en el terreno del cine existen matices que lo distinguen por ser arte colectivo, la revisión del perfil artístico del escenógrafo es imprescindible cuando se trata de estudiar a profundidad su trabajo fílmico.

Para el análisis concreto de este discurso escenográfico he seleccionado tres grupos de espacios que muestran las distintas capas ya mencionadas del territorio liminal -el hambre, el poder y la muerte- y que serán estudiados cada uno en un

capítulo. El hambre, como punto de partida, se sitúa en el jacal de Macario, el sitio de la pobreza y el aislamiento. El poder, en segundo término, se representa en el tribunal de la Inquisición y el palacio del Virrey; en estos espacios, ni el tamaño ni la fastuosidad son factores que favorecen a las autoridades religiosas y monárquicas frente a la Muerte. La frontera última de esta dimensión liminal que es la muerte - como línea argumental y no como personaje- toma forma en el taller del Cerero, lugar donde se da a conocer la fortuna y el destino final; y concluye en la Gruta¹³, sitio de existencia a la vez que finitud.

Durante esta investigación tuve acceso al filme en su formato original (35 mm) y digital, a fotos fijas (o *stills* de producción), a algunas imágenes de rodaje y a bocetos realizados por el escenógrafo Fontanals. Asimismo, realicé un registro fotográfico de algunas de las locaciones de la película a las que aún se tiene acceso, y gracias a la investigación de archivo, encontré imágenes del periodo novohispano que pudieron ser referencia visual para este diseño escenográfico. Esto me ha permitido suplir, de alguna manera, las informaciones concretas que sobre el proceso previo al rodaje realizó el maestro Fontanals y del que sólo se han encontrado algunos documentos sueltos (como los bocetos) y escasos datos en periódicos y revistas de aquel momento.

Para analizar este corpus de imágenes, diversas en formatos y temporalidades, partimos del enfoque que propone Peter Krieger:

¹³ En el caso de los espacios de este filme, sólo éste es el que distinguiré con mayúscula porque a pesar de ser una locación (una de las cavernas de Cacahuamilpa, ubicadas en el estado de Guerrero), se trata de un escenario particular. Conforme avanza la secuencia fílmica realizada en esta locación, notamos que por sí sola, la Gruta actúa como si fuera un personaje al que cabe llamar con nombre propio. En su momento, en este ensayo, profundizaremos en este punto.

En cualquier modalidad de la imagen [...] emana un potencial epistemológico, complejo y contradictorio, que estimula un ejercicio de percepción y conceptualización.¹⁴

De este modo, me he propuesto utilizar las herramientas metodológicas de la *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) que, como lo estudia Tania Vanessa Álvarez Portugal, no sólo investiga la imagen, sino la creación, difusión y prácticas de un conglomerado de *artefactos visuales* en contextos histórico-culturales cambiantes.¹⁵

Los artefactos visuales de que dispone *Macario* en relación a su discurso escenográfico, como lo asientan Tim Bergfelder, Sue Harris y Sarah Street, nos llevan a entender:

[...] el dinámico proceso por el cual una imagen en movimiento es producida, localizando la contribución del escenógrafo en medio de una base de influencias que son todas importantes en sus diferentes formas y modos.¹⁶

Así, el presente ensayo pretende mostrar una alternativa concreta de conocimiento y reflexión sobre los valores artísticos y culturales de un discurso escenográfico que pertenece a una memoria fílmica de la que queda mucho por investigar, escribir y en consecuencia, difundir.

¹⁴ Peter Krieger, "Eco-estética e historia del agua en la mega Ciudad de México: conceptos y temas", *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del paisaje en las Américas* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 406.

¹⁵ Tania Vanessa Álvarez Portugal, "Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVI, Núm. 105 (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 216.

¹⁶ Tim Bergfelder, Sue Harris y Sarah Street, *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set design in 1930s European Cinema* (Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press, 2007), 28.

1. Apuntes sobre la escenografía en el cine

Su decorado no sólo debe ser iluminable, rodable, fotografiable, sino que tiene también que ser verdadero. Un decorado verdadero no es una copia; de lo contrario no harían falta decoradores.

Alexandre Trauner, *El objetivo no es el ojo*¹⁷

Desde su inicio, el cine contó con destacados decoradores y escenógrafos que fueron partícipes activos de la vorágine con que avanzaba la técnica en el registro de la imagen en movimiento y la experimentación de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX.

Los delirantes decorados de *El viaje a la luna* (George Méliès, 1902), las arquitecturas efímeras de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1913) y los ambientes pictóricos de *Häxan: La brujería a través de los tiempos* (Benjamin Christensen, 1918), inspirados en el Bosco y Pieter Brueghel El Viejo, pusieron de manifiesto que el decorado estaba llamado a participar en el discurso cinematográfico como elemento activo y que el grado de especialización de los decoradores avanzaba rápidamente hacia territorios cada vez más complejos.

¹⁷ Alexandre Trauner (1906-1993) fue un diseñador húngaro que destacó por su trabajo en la mayoría de las películas del director Marcel Carné (*El muelle de las brumas*, de 1938, fue una de ellas). Fue asistente de Lazare Meerson, quien a su vez fue el más importante director artístico de Francia en el periodo tardío del cine silente y hoy en día es reconocido como una de las más claras influencias para el desarrollo del realismo poético de la década de los treinta en dicho país.

El peso del realismo en el cine

En la década de los veinte, críticos como Louis Chavance manifestaron su rechazo hacia las propuestas escenográficas que estaban ligadas a los movimientos de vanguardia¹⁸. Esto, sumado a la llegada del cine sonoro, provocó un debate teórico sobre la «esencia del cine», indica Robert Stam. Las discusiones estuvieron dominadas por los teóricos «formativos», quienes consideraban que la especificidad artística del cine consistía en sus diferencias radicales respecto a la realidad, y los «realistas», para quienes dicha esencia (y su *raison d'être* social, recalca Stam) era la representación fiel de la vida cotidiana.¹⁹

De este panorama, indican Tim Bergfelder, Sue Harris y Sarah Street, se origina la tendencia histórica a estudiar los decorados cinematográficos:

(...) el diseño de arte, especialmente donde es permitido que domine por encima de la narrativa y se convierta en un espectáculo, es visto como una influencia negativa que disminuye el inherente potencial (y deber) del cine por representar la realidad. André Bazin y Siegfried Kracauer, aunque difieren en sus acercamientos teóricos en otros aspectos, son ejemplos de este tipo de argumentos respecto al diseño de decorados.²⁰

¹⁸ Chavance lo expresó de este modo: “A la vista de los primeros films expresionistas, pintores, escultores y decoradores se creían finalmente llamados a jugar un gran papel. Todavía estoy oyendo a los críticos de arte que se felicitaban de ver que el cine se hacía digno, de este modo, de su atención. Los realizadores franceses comenzaron a introducir los mobiliarios cubistas, a ilustrar unos sueños, unas alucinaciones exageradamente estilizadas. Fue el final.” Louis Chavance, “El decorador y el oficio”, en *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (Madrid: Cátedra, 1993), 404.

¹⁹ Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 93.

²⁰ Bergfelder, Harris y Street, *Op. cit.*, 16.

Desde los años de la posguerra y hasta la década de los sesenta, Bazin y Kracauer (a los que según Stam no se les puede tildar de «cándidos realistas»), sentaron las bases sobre las que se estudió lo concerniente a la forma fílmica.

Bazin indicó, por su parte, que la pantalla cinematográfica es un espacio centrífugo en el que la acción sucede dentro y fuera del cuadro en posibilidades infinitas. El decorado, entonces, es partícipe de este *espesor del mundo* y para que el espectador admita este universo es necesario que en él esté presente un común denominador con su propio universo: el factor realista.²¹ Este realismo no tendría tanto que ver con la mimesis del mundo real como con la honestidad testimonial de la puesta en escena, basada en el uso de la profundidad que emplearon directores «realistas», como Orson Welles, para crear la sensación de los múltiples planos que tiene una realidad en relieve.²²

Por su lado, Kracauer señaló que la escenificación del entorno era más necesaria para narrar una historia que la escenificación propia de la acción. Para él, los decorados deben transmitir al espectador la impresión de realidad efectiva, es decir, de que se observan sucesos que pudieron haber ocurrido en la vida real y fueron fotografiados al instante.²³ Kracauer, que se formó como arquitecto, rechazaba lo “decorativo” y lo artificial, y favorecía la visión crítica de lo real que otorga el cine. Para él la calle era el vehículo idóneo para su crítica social²⁴ pues alejaba al cine del gran aparato de dominación que era el estudio cinematográfico.

²¹ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1966), 183, 185.

²² Stam, *Op. cit.*, 97.

²³ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine* (Barcelona: Paidós, 1986 [1960]), 58-59.

²⁴ Anthony Vidler, “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary”, en *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade runner* (Munich: Prestel, c. 1999), 18.

Mientras que en Europa, éste era el panorama teórico y crítico que rodeada el estreno de *Macario* (en 1960), y que formaba parte de los debates promovidos por los «nuevos cines» alrededor del mundo, en Hollywood estaba ya establecido un discurso particular del realismo.

Para el cine estadounidense, el realismo es el punto focal de la puesta en escena. Esta vertiente cinematográfica, que Ismail Xavier denomina «representación naturalista», consiste en la creación de la ilusión de realidad:

Cuando apunto a la presencia de criterios naturalistas, me refiero, en particular, a la construcción de un espacio [...] a una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico [...].²⁵

Xavier advierte que, en esta operación, el cine norteamericano elaboró el mundo para ser observado a través de la «ventana» del cine como si fuera un discurso de la naturaleza misma. Así, esta cinematografía tendió a controlar todo bajo el razonamiento de que el objeto cinematográfico es un producto de fábrica y la dirección artística es pieza fundamental para el éxito comercial de las grandes compañías productoras. A partir de la década de los treinta del siglo XX, por ejemplo, se promovió la creación del puesto de «diseñador de producción» que aunque no tuvo una práctica diaria en el *set* de filmación, su función fue coordinar el trabajo de los directores de arte con la encomienda de unificar el estilo de las películas de la firma productora para crear un estilo visual reconocible por el espectador.²⁶

²⁵ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia* (Buenos Aires: Manantial, 2005), 55 y 56.

²⁶ Jaime García Estrada, "Panorama histórico de la dirección artística" en *Dirección Artística. Cuadernos de Estudios Cinematográficos 5* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005), 24.

Coincidiendo con Xavier, Robert Stam establece que este esquema fílmico es un medio «transparente», que pretende borrar los rastros del «trabajo del filme»²⁷. En consecuencia, el análisis de los decorados del cine de Hollywood, indica Sarah Street, ha tendido a interpretar los decorados como simples telones de fondo que se subordinan a la narrativa y se apegan a cierta «invisibilidad». El éxito del decorado, entonces, descansaba en su capacidad realista, por lo que incluso los propios directores de arte defendían su trabajo en la medida que respondía a este abordaje «denotativo».²⁸

La revalorización del diseño escenográfico

En los últimos años, las investigaciones en el contexto anglosajón han tenido un enfoque distinto al que dominó durante todo este tiempo. De entrada, se observó que esta disciplina, como lo apunta Street, no ha sido un sujeto de estudio que por derecho propio haya tenido un análisis académico extenso²⁹. En las universidades británicas de Oxford y Glasgow, especialmente en el inicio de este nuevo siglo, los autores que ya mencionamos Bergfelder, Harris y la propia Street han remarcado la existencia de esta *delgada* franja de investigación en comparación con la de otras áreas del cine -como la fotografía, por ejemplo-, y entre las razones que explican esta situación, los especialistas destacan lo siguiente:

Aun cuando parece ser una categoría concreta, tan sólida como sus construcciones, al realizar una inspección más detallada, vemos que

²⁷ Stam, *Op. cit.*, 172.

²⁸ Sarah Street, "Production/set design. Introduction" en *Screen* 45:4, Invierno 2004 (Reino Unido: Universidad de Oxford y Universidad de Glasgow, 2004), 363 y 364.

²⁹ *Idem.*

el diseño de producción emerge como un objeto escurridizo, y la noción de sus sólidas construcciones igualmente se disipa tan pronto como se ponen a consideración las prácticas actuales del campo. Como varios estudiosos lo han comprobado, el diseño fílmico es tan 'efímero' como 'fragmentario'.³⁰

A pesar de esto, no se puede soslayar que cualquiera que sea la terminología empleada, el *diseño de arte*, la *dirección artística*, el *diseño de producción*, la *escenografía* o la *arquitectura fílmica* tienen como objetivo la creación del decorado, la ambientación y los espacios para proveer al filme de su inimitable apariencia, dar constancia de su contexto histórico, social y cultural por medio de los materiales usados para su manufactura y, además, presentar un encuadre físico sobre el que dará curso la narración.³¹

Como refuerzo de la aseveración que Bordwell y Thompson hacen sobre el papel dinámico del decorado como parte de la *mise-en-scène* y en vinculación con otras áreas del cine, Jaime García Estrada subraya que la dirección artística, junto con la cinefotografía, se encarga de la apariencia plástica de una película, es decir, de la creación de la atmósfera adecuada para un relato específico. El académico de la UNAM³² aborda al espacio cinematográfico -en la misma línea que Eric Rohmer marcó en la década de los setenta- como «espacio pictórico» (la representación del mundo por medio de la imagen cinematográfica), «espacio arquitectónico» (también llamado objetivo o profílmico, espacio del mundo real que favorece a lo fílmico) y «espacio fílmico» (espacio virtual o diegético).³³ Esto nos recuerda el entramado

³⁰ Bergfelder, Harris y Street, *Op. cit.*, 14.

³¹ *Ibid.*, 11.

³² Específicamente, García Estrada realiza su labor docente en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, antes Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), una de las principales escuelas de cine de México y Latinoamérica. La publicación de la que se retoma este testimonio es editada por dicho centro educativo.

³³ García Estrada, *Op. cit.*, 7, 15-16.

que el cine teje con artes como la pintura y la arquitectura en la construcción de espacios.

En España, mientras tanto, Santiago Vila añade una tipología más en relación al espacio:

Considerando además el espacio fílmico desde una ambivalencia esencial entre las imágenes en campo y fuera-de-campo, así como la íntima relación entre los espacios contruidos y los virtuales, parece operativo considerar como objeto de análisis un espacio *fílmico-arquitectónico*, que articulará en cada texto concreto que se examine, según la modalidad de escritura que adopte, los anteriores aspectos considerados separadamente.³⁴

Su compatriota Félix Murcia explica que si bien el teatro, la ópera y la decoración fueron los primeros en prestar sus recursos a la dirección de arte, más adelante fue la arquitectura la que otorgó sus reglas a esta disciplina. Un dato que destaca el también director artístico es que, a partir de 1990, algunos simposios internacionales -al menos uno en Barcelona y otro en Berlín- han reunido a arquitectos y directores artísticos de primer nivel para debatir sobre esta materia, con lo cual queda evidencia de que la escenografía en el cine es un sector que abre paulatinamente sus propios espacios de reflexión.³⁵

Como se puede observar, este último tramo de estudios sobre la dirección artística trata de abrir el campo, como lo plantean Bergfelder, Harris y Street, hacia una concepción *performativa* que coloca al espacio fílmico:

(...) como una clave de la *mise-en-scène*, pues se sitúa en una posición única al establecer o desafiar los códigos del realismo y al establecer un 'espacio' con las connotaciones de verosimilitud de un 'lugar'.³⁶

³⁴ Santiago Vila Mustieles, *La escenografía: cine y arquitectura* (Madrid: Cátedra, 1997), 28.

³⁵ Félix Murcia, *La escenografía en el cine: el arte de la apariencia* (Madrid: Fundación Autor, 2002), 20.

³⁶ Bergfelder, Harris y Street, *Op. cit.*, 28.

El realismo en *Macario*

En el periodo de filmación de *Macario* había una acentuada tensión entre los nuevos planteamientos artísticos de las cinematografías europeas -como la *nouvelle vague* francesa- que fomentaba la filmación en locaciones y, por otro lado, el dominio del cine clásico norteamericano -cuyo epicentro era Hollywood- que favorecía la utilización de los estudios cinematográficos. Años antes, durante la década de los cuarenta, México no había puesto oposición a la fuerza hegemónica del cine hollywoodense y, en gran medida, la cercanía a éste hizo posible la bonanza de la Época de Oro. Pero, ya entrada la década de los cincuenta, los cineastas mexicanos no desconocían los nuevos enfoques y se planteaban la renovación de su ámbito.

Macario, gracias a su base literaria entremezcla elementos reales e irreales pero lo hace, en todo momento, bajo el sistema de representación realista. La personificación de la Muerte, por ejemplo, juega con la idea de que estamos frente a un hombre aún más pobre que el leñador; sin embargo los espacios relacionados con él nos revelan su verdadera personalidad y cómo su poder no radica en la riqueza o en el status social privilegiado. Uno de estos espacios es la Gruta donde miles de velas encendidas representan las vidas humanas y él, ya en su papel de Muerte, literalmente *apaga*, una a una, cuando ha llegado su momento y con base en un orden supremo.

Vemos así, a través de la *ventana* del realismo de *Macario*, un lugar que no ha conocido ningún humano vivo pero que por medio del diseño escenográfico

obtiene una apariencia verdadera y comunica por sí solo al espectador una serie de significados imprescindibles en torno al hecho escenificado.

2. Manuel Fontanals, artista de los espacios fílmicos

En sus escenografías hay vida y espíritu; movimiento y ritmo. En ellas se adivina tanto al poeta como al eficaz arquitecto. Hizo actuar a las paredes, a los muebles, a los objetos y hasta a las sombras. En sus obras hay audacias y poesía hermanadas con funcionalidad y flexibilidad.

Rogelio Agrasánchez y Xóchitl Fernández,
*Manuel Fontanals: el revolucionario de la
escenografía cinematográfica*³⁷

Tim Bergfelder, Sue Harris y Sarah Street hacen referencia al entramado de relaciones creativas en el ámbito del diseño artístico poniendo énfasis en la multiculturalidad:

A través de nuestro interés en exiliados, migrantes, viajeros profesionales y patrones de intercambio cultural, creemos que el cine europeo de la década de 1930 es mejor entendido como un cine transnacional en vez de un conjunto de cines en esencia nacionales y autónomos.³⁸

En aquel primer tercio del siglo XX, también el cine mexicano se estaba construyendo con el trabajo de quienes iban y venían de Hollywood³⁹. El intercambio

³⁷ Lozano Álvarez, Elisa, comp. e introd. *Manuel Fontanals Escenógrafo del cine mexicano*, (México, D.F.: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2014), 59.

³⁸ Bergfelder, Harris y Street, *Op. cit.*, 29.

³⁹ Dolores del Río, Lupe Vélez, Andrea Palma y Emilio Fernández son algunos de los nombres que tuvieron presencia en Hollywood. En la llamada *fábrica de sueños*, Roberto Gavaldón trabajó como extra mientras realizaba estudios de mecánica dental, y Gabriel Figueroa, tuvo sus primeras lecciones de fotografía con Gregg Toland antes de volver a México para filmar *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935).

con esta industria fílmica quedó sellado desde aquella época en la que futuros directores, actores y técnicos participaban en producciones norteamericanas de todo tipo. El factor *transnacional*, que también puede entenderse como *multiculturalidad*, es determinante en esta etapa tanto en el cine norteamericano como en el mexicano. Otra influencia importante en el devenir fílmico, como sucedió en otras áreas de la cultura en México, se dio con la llegada de los refugiados españoles en 1939.

La llegada a México y rápido ascenso en la industria cinematográfica

A la industria creciente del cine de este país llegaron escritores como Álvaro Custodio y Max Aub, músicos como Antonio Díaz Conde y Rodolfo Halffter, escenógrafos como Francisco Marco Chilet, Vicente Petit, Avel·lí Artís Gener y Arcadi Artís Gener, y directores como Carlos Velo, Luis Alcoriza y más tarde, Luis Buñuel. Entre los escenógrafos llegó también Manuel Fontanals (Barcelona, 1893–Ciudad de México, 1972) quien contaba ya con una larga trayectoria en el teatro español al lado de renombradas compañías y destacados escritores como Federico García Lorca, así que tenía toda la intención de continuar su labor en ese campo.

Desde 1938 que realizó su primera película (*María*, de Chano Urueta), la incursión en el cine del escenógrafo catalán tuvo una curva ascendente y acelerada. En el lapso de un año, de 1942 a 1943, explica Rosa Peralta, Fontanals pasó de

realizar la escenografía de nueve películas a quince. Esta última cifra corresponde a una cuarta parte de la producción total de películas en México en dicho año.⁴⁰

Entre sus muchas cualidades destaca el factor *transnacional* que aportó al privilegiar el valor universal de los detalles escenográficos por encima del ejercicio de elementos estereotipados, lo cual fue un valor de producción importante para la industria cinematográfica mexicana en un periodo de dominio del mercado latinoamericano:

Las cosas [...] no son nacionales o de una época por su apariencia externa. Fue de los rusos de quienes aprendí que una serie de sugerencias —ritmo, movimiento, color apasionados— suelen resultar más españolas que una ventana enrejada, una guitarra y una maceta con claveles...⁴¹

La profesionalización del escenógrafo cinematográfico en México

El concepto de *técnico* en el que se encasillaba al escenógrafo en los inicios del cine mexicano, explica Peralta, fue superado con la profesionalización que Manuel Fontanals hizo del oficio. En sus propias palabras, así fueron sus inicios:

En el cine mexicano los escenógrafos veníamos de la nada. [...] Durante muchos años suplimos con ingenio la limitación, casi diríamos la carencia de recursos materiales. Pasada una primera etapa de experiencias ya por superarse, sabemos ahora hasta dónde es cuestión económica lograr que un piso o una superficie parezca como de agua luminosa... Pero ya es tiempo de profundizar, de levantar **escenarios** que protagonicen y actúen; escenarios valiosos por

⁴⁰ Rosa Peralta Gilabert, *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio* (Madrid: Fundamentos, 2007), 286.

⁴¹ Díaz Ruanova, "Trayectoria de Manolo Fontanals", *Novelas de la pantalla*, Año V, No. 216, (México: 23 de diciembre de 1944), 38.

haberse fundido con los personajes y no como unidades secundarias, independientes, decorativas.⁴²

Tanto Rosa Peralta como Elisa Lozano, que son las investigadoras que más han estudiado la obra del escenógrafo catalán, coinciden en que los proyectos de Fontanals partían de un serio trabajo de investigación y documentación, y que además abarcaban no sólo el diseño artístico, sino que se ocupaban también de detalles técnicos de suma importancia para la escenografía.

La visión de México que ofreció el cine de los cuarenta, recordaba Carlos Monsiváis, fue universalmente popular y fácilmente asimilable para espectadores no mexicanos gracias a las películas del director Emilio *Indio* Fernández, quien reclamaba su parte en esta empresa así: “Sólo existe un México... el que yo inventé”.⁴³ No obstante, de acuerdo con Eduardo de la Vega Alfaro, la invención de este México *idílico* no puede desligarse de la labor de Fontanals:

El trabajo que el escenógrafo de origen catalán, pero plenamente arraigado en México, hizo para esas producciones [de Emilio *Indio* Fernández] es revelador de sus valiosas aportaciones a aquella “mística” con la que el cine de Fernández fue concebido y propuesto a manera de ejemplo de lo que ese arte [nacionalista] debía ser y de las tareas que tenía que cumplir en un contexto muy particular; la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias inmediatas.⁴⁴

El hecho de formar parte del grupo creativo que trabajó con Fernández en aquella década⁴⁵, por una parte, no limitó a Fontanals para trabajar con otros realizadores

⁴² *Ibid.*, 37.

⁴³ Carlos Monsiváis, “Deep focus: The Golden Age of Mexican cinema”, *Sight & Sound* (Reino Unido: British Film Institute, julio de 2019 [1995]).

⁴⁴ Eduardo de la Vega Alfaro, “Escenografías para un México trágico e idílico: la aportación de Manuel Fontanals a la obra de Emilio *Indio* Fernández durante la Época de Oro”, *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*, (México, D.F.: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2014), 78-79.

⁴⁵ De la Vega Alfaro indica que entre 1941 y 1952, Fernández filmó 24 películas de las cuales 16 contaron con escenografía de Manuel Fontanals; algunos de los títulos son: *Las abandonadas*

y equipos de producción, y por otro lado, le otorgó la experiencia necesaria para tener claridad de su función y su vinculación con otras áreas para la elaboración de la puesta en escena fílmica:

[El] libreto debe planear anticipadamente que cada sombra, cada luz, mueble, rincón o alfombra esté premeditado. Luego es menester que la iluminación y la fotografía jueguen un poco con la expresión de las cosas. O con las dimensiones. No basta al decorado cinematográfico el realismo para nutrirlo de carácter. Es menester que el director lo saque de su estatismo natural y lo torne volumen, profundidad, función dinámica y juegue con él como una móvil composición de ballet...⁴⁶

Arquitecto de espacios reales

De acuerdo con el libro *El exilio español en la Ciudad de México: legado cultural*, coordinado por la historiadora Dolores Pla Brugat, una gran parte de la actividad de los refugiados se concentró en la tarea de pensar y comprender al país que los acogió, tan parecido a su tierra natal y diferente a la vez. Del mismo modo, creadores de distintos ámbitos hicieron sus propias contribuciones al imaginario de una identidad mexicana para aquellos nuevos tiempos:

Los cineastas y fotógrafos del exilio documentaron un particular punto de vista sobre el país y su capital, al tiempo que los arquitectos llegaron a modificar con sus construcciones el paisaje urbano.⁴⁷

En la década de los cuarenta, pero más concretamente en la de los cincuenta, Fontanals compaginó el trabajo en los estudios cinematográficos con el desarrollo

(1941), *Bugambilia* (1944), *Pepita Jiménez* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *La malquerida* (1949), *Víctimas del pecado* (1950) e *Islas Marías* (1950).

⁴⁶ Díaz Ruanova, *Op. cit.*, 38-39.

⁴⁷ *El exilio español en la Ciudad de México: legado cultural*. Coord. Dolores Pla Brugat (México: Gobierno de la Ciudad de México, Turner, 2015), 208.

de proyectos arquitectónicos y decorativos en la Ciudad de México. Diseñó casas y mansiones para artistas, integrantes de la comunidad española y personajes de la alta sociedad mexicana. Además, se hizo cargo de la decoración de restaurantes como el Ambassadeurs, y de cines como el Ópera.

A través de estos diseños, la estética del cine de la Época de Oro parecía trasladarse a los espacios de la vida cotidiana en la Ciudad de México. El restaurante Ambassadeurs es un ejemplo de ello, señala Peralta:

Situado en el Paseo de la Reforma No. 12, el Ambassadeurs era [...] uno de los restaurantes más elegantes de México D. F., [...] por él pasaban los más destacados políticos del momento, nacionales y extranjeros, los empresarios, las grandes actrices y actores, incluso la aristocracia [...]⁴⁸

En 1949, Fontanals realizó la remodelación del local que abarcó la herrería, las sillas, los sillones, las mesas e incluso la publicidad en la marquesina de la entrada. Todo esto le dio al Ambassadeurs un estatus de *restaurante de cine*, con altos vuelos por su *glamour* y elegancia.⁴⁹ En este sentido, la figura de Fontanals fue excepcional por llevar a cabo una práctica que integra lo que Santiago Vila Mustieles llama un sistema de «dobles», esto es:

[...] cada elemento *contiene* a su reflejo, de modo que puedan observarse composiciones arquitectónicas significativas en determinados encuadres fílmicos y una narratividad fílmica contenida en la obra de algunos arquitectos.⁵⁰

⁴⁸ Peralta Gilabert, *Op. cit.*, 322.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Vila Mustieles, *Op. cit.*, 14 y 15.

Macario en la filmografía de Fontanals

Con más de doscientas películas en su carrera como escenógrafo, el nombre de Fontanals es fundamental para conocer la transformación de la escenografía cinematográfica en este país, su complejidad técnica y sus valores estéticos. Como lo subraya Elisa Lozano:

Hasta el final de su vida, Manuel Fontanals fue una figura imprescindible en el cine mexicano por su amplia cultura y sensibilidad para crear —con grandes o limitados presupuestos— ambientes bien distintos: lujosos o paupérrimos, decimonónicos o modernos, citadinos o rurales, capaces de ser habitados por los más disímbolos personajes.⁵¹

En la filmografía de Fontanals, *Macario* ocupó el número 192 y fue el séptimo largometraje realizado con Roberto Gavaldón⁵². Como resultado de la experiencia obtenida a lo largo de su trayectoria, este trabajo escenográfico no se limitó a los estudios cinematográficos o las locaciones señaladas por la película misma en los créditos finales; al contrario, esta escenografía comprendió un diseño más amplio del que poco se sabe y, al estudiarlo, encontramos una pauta para entenderlo mejor como un discurso que, fuera de la diégesis fílmica, muestra un momento coyuntural en la filmografía de Fontanals pero también en la historia fílmica mexicana en general.

Por su estética, *Macario* fue una de las últimas películas, si no la última, de la Época de Oro en México, planteó un nuevo camino a seguir para creadores como

⁵¹ Elisa Lozano Álvarez, "Introducción", *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano* (México, D.F.: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2014), 15.

⁵² *Ibid.*, 191-200. Antes de *Macario*, con Roberto Gavaldón, Fontanals hizo *El socio* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *El niño y la niebla* (1953), *La rosa blanca* (1953), *Sombra verde* (1954) y *Flor de mayo* (1957).

Manuel Fontanals y se inscribió en la línea que se traza de la actividad *escenográfica* a lo que hoy conocemos como *dirección de arte*.

3. Los espacios del hambre

Los periodistas me han hecho el honor de entregarme cuatro trofeos. Pero es también verdad que me los han ofrecido por mis escenografías pomposas, monumentales, espectaculares, de gran brillo y aparato y no por lo que de psicológico y profundo hayan tenido otras creaciones mías, más humildes de cierto; pero según mis concepciones artísticas, más valiosas por haber quedado incorporadas a los nudos dramáticos de sus obras respectivas.

Manuel Fontanals, *Entrevista*, 23 de diciembre de 1944.⁵³

A lo largo del siglo XVIII, explican los historiadores Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez, las crisis agrícolas fueron frecuentes en la Nueva España y con ellas, la escasez de alimentos, la desnutrición aguda, la ingestión de malos alimentos, las epidemias y las pandemias afectaron a gran parte de la población. Entre 1785 y 1786, una de estas crisis cobró alrededor de 300 mil vidas y quedó grabada en la memoria de varias generaciones como «el año del hambre».⁵⁴ Estos sucesos históricos se encuentran detrás del conflicto dramático del que parte *Macario*.

En un trabajo expresivo y de síntesis, que eran valores que Manuel Fontanals tenía como base, el diseño escenográfico del jacal donde Macario vive con su familia, más allá de ser una representación explícita de la pobreza y el hambre, es

⁵³ Díaz Ruanova, *Op. cit.*, 39.

⁵⁴ Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico 1750-1808”, *Historia general de México 1* (México: El Colegio de México, 1976), 541.

un espacio que dirige la mirada del espectador hacia las distintas capas y ángulos del tema del hambre. En lo técnico, con este trabajo hay una evidencia de que el escenógrafo piensa ya en una profundidad de campo, en los encuadres y en los movimientos de cámara antes del rodaje.

El jacal: un espacio del hambre

El cuento de Traven no hace mayor alusión al jacal excepto cuando dice que Macario -al no aspirar a riquezas- no cambiaría por una casa bien construida la «humilde vivienda» que habita con su familia.⁵⁵ El guion cinematográfico, por su parte, describe así este lugar:

La CÁMARA SE RETIRA para presentar todo el ambiente miserable del jacal. Hay una sola cama, una mesa burda para comer, en la cual hay ahora parte de la ofrenda que están poniendo. A pesar de la pobreza, el sitio luce ciertos raquíticos cuidados.⁵⁶

En la película observamos un espacio quizás más grande de lo que arriba se ha descrito. Como se puede ver en las *imágenes 1 y 2*, el espacio cuenta con dos catres, una hamaca, una mesa y una repisa donde se coloca la ofrenda. Es un espacio ciertamente humilde.

Lo que es común en estos tres textos -el cuento, el guion y la película- es el sentido de hogar, de espacio nuclear y de unión familiar que tiene el jacal. Los «ciertos raquíticos cuidados» indicados en el guion, se manifiestan tanto en el

⁵⁵ B. Traven, *Macario* (México, D. F.: Selector, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2014), 5.

⁵⁶ Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, *Guión de Macario* (México: CLASA Films Mundiales, S. A., 1959), 3.

exterior como en el interior: los materiales constructivos y los pocos objetos o muebles están colocados con cierto orden, ritmo y armonía. En correspondencia con la bondad que caracteriza a los personajes de Macario y su esposa, el jacal es presentado como un hogar en amplio sentido: es un refugio cálido, seguro y firme a pesar de la simpleza constructiva. Su ubicación en la parte alta de un cerro, sugiere un lugar remoto en el que no pasa el tiempo, que implica un aislamiento social y desde donde se tiene una particular perspectiva de las cosas.

Una comparación entre un *still* de producción que muestra el exterior de uno de los jacales construidos para esta película⁵⁷ y algunas fotografías históricas de viviendas similares (*imágenes 4 a 11*), en diversos lugares de México y distintos periodos históricos, nos permite dar cuenta de la persistencia de formas y materiales de dicha vivienda dentro y fuera de la ficción.

De acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, el término «jacal» proviene del náhuatl *xacalli* y significa «especie de choza»⁵⁸. El *Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva* de la Academia Mexicana de la Lengua, por su parte, establece los términos en náhuatl *xamitl* (adobe) y *calli* (casa) como probables raíces etimológicas de «jacal»; así como las palabras *xacalli* o *xalcalli* que juntas, por su etimología *xalli* (arena) y *calli* (casa), literalmente significan «casa de arena». Esta segunda fuente, por último,

⁵⁷ Además del jacal de Macario, en algunos planos se logra ver el jacal de la familia vecina. A falta de una imagen en buena calidad de la vivienda de Macario, se muestra aquí el *still* de producción del jacal de los vecinos de Macario que es idéntico al que nos interesa en este ensayo. De acuerdo con Rosa Peralta Gilabert, estos jacales fueron construidos *in situ* especialmente para la película.

⁵⁸ Consultado en: <https://dle.rae.es/?id=MGxBrYt>

presenta como definición de «jacal», además de «choza», la descripción de «casucha pobre».⁵⁹

Así, el jacal como el hogar primordial construido principalmente de adobe, ramas de árbol y techo de palma, es signo de pobreza, de crisis, de hambre, de desigualdad social y de estar en un territorio vulnerable y liminal, cercano a la muerte. El cine mexicano, en su tendencia realista, ha mostrado infinidad de veces este tipo de vivienda, sea en el entorno suburbano o en el campo. El jacal es una representación protagonista en este cine y ejemplos de ello lo encontramos en películas como *La perla* (Emilio Fernández, 1945), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948) y *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), por mencionar sólo algunas.

Sin un escondite para un guajolote

En las primeras secuencias de la película, filmadas en Taxco, Macario y sus hijos dan muestras de la avidez de su hambre. El pueblo celebra la festividad tradicional del Día de Muertos, las calles están repletas de mercancías alusivas y la comida se coloca al centro de la celebración. Ante esos estímulos, el hombre y los niños apenas pueden controlarse. Los hijos de Macario observan a través de los barrotes de una ventana enrejada la ostentosa ofrenda de una casa adinerada y, en otro momento, Macario, moviéndose con inquietud detrás de la herrería que rodea la Parroquia de Santa Prisca, ve pasar un desfile de pavos horneados que van de la panadería a la casa de un hombre rico. Las rejas, como elemento escenográfico,

⁵⁹ Consultado en: <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>

controlan los impulsos de los personajes, los aprisionan, los contienen, constituyen una figuración de las reglas morales que les impiden ir y tomar lo que saciaría su hambre.

Con la frustración acumulada, Macario decide dejar de comer y advierte a su esposa:

¡Hambre, hambre! ¡Si no he tenido otra cosa en mi vida! Como tú, como mis hijos, nunca he pensado más que en tragar. Nos pasamos la vida muriéndonos de hambre. Tú viste ayer, aquellos guajolotes... Ya no me voy a seguir muriendo de hambre poco a poco.⁶⁰

Acto seguido, en un arranque de enojo y desesperación, la Madre⁶¹ roba un guajolote de una casa aristócrata donde lava ropa. Aquí comienza una secuencia que conviene analizar para comprender el espacio del jacal en su relación con el tema del hambre.

La primera toma es un *full shot* del amplio terreno donde vive la familia de Macario (*imagen 12*): se observa en primer plano, a la derecha, un niño de espaldas sentado en un montículo de piedras; en segundo término está un grupo de niños tomados de las manos cantando y jugando; en el último plano, por la derecha del cuadro entra la Madre cargando el guajolote robado (que está cubierto por una tela blanca) y se mueve hacia el centro del encuadre. Como sucede en el montaje clásico, el siguiente plano mantiene la continuidad del espacio (*imagen 13*): vemos entrar a la Madre por la derecha del cuadro otra vez y moverse hacia la izquierda,

⁶⁰ Carballido y Gavaldón, *Op. cit.*, 20.

⁶¹ En ninguna de las tres obras (la literaria, la guionística y la fílmica) se menciona el nombre de la esposa de Macario. En la ficción de Traven, los pobladores suelen llamarla «La Mujer de los Ojos Tristes», mientras que en la adaptación de Carballido y Gavaldón se nombra como «La Madre». En la película, Macario la llama tan sólo «Mujer», por lo que para este ensayo usaré de forma indistinta los apelativos que se usan en la adaptación y el filme; es decir, tanto «Madre» como «Mujer».

igual que en el plano anterior; lo que cambia es el encuadre, que ahora se cierra sobre ella pero sigue siendo abierto. Tanto en este cuadro como en el anterior, del lado izquierdo se conserva una enramada que delimita el terreno donde se asienta el jacal.

La acción de esta secuencia sigue el movimiento de la Madre que busca desesperadamente qué hacer con el animal. Ante los gritos de los niños que están jugando, el guajolote intenta zafarse de los brazos de la mujer quien entonces corre hacia dentro de la enramada para buscar un lugar dónde esconderlo. Lo coloca sobre un techo bajo hecho de palma (*imagen 14*) pero, al ver que un par de zopilotes vuelan muy cerca, decide llevarlo a otro lado.

En la parte trasera del jacal, bajo un montón de hojas secas de palma, la Madre coloca al pavo (*imagen 15*) pero un perro famélico que se acerca, la obliga a tomar nuevamente al animal en brazos. La Mujer se incorpora para mirar por la ventana y confirmar que los niños siguen jugando. Como vemos en la *imagen 16*, la cámara se ajusta sobre su nuca para ver el interior del jacal y, a través del marco de la puerta, en tercer término, el grupo de niños continúa jugando sin saber lo que sucede con la Madre. La Mujer sale por el extremo izquierdo del cuadro, la cámara se mueve ligeramente hacia el interior del jacal para continuar viendo la acción de los niños (*imagen 17*), luego ella entra por la izquierda, ya al interior del jacal, cierra la puerta y avienta al guajolote debajo del catre. Finalmente se sienta y deja salir un tímido suspiro de alivio (*imagen 18*).

Como se puede observar en la *imagen 19*, el movimiento de la actriz debió haber seguido la ruta marcada con líneas punteadas alrededor del jacal. La secuencia dura 1 minuto y 20 segundos y tiene 13 planos que cambian a corte

directo. La mayoría de los planos son fijos y el movimiento más pronunciado de la cámara es el último plano que se mueve dentro del jacal.

Al descomponer así la secuencia, podemos ver con mayor claridad la *representación naturalista* definida por Ismail Xavier. Vemos que los encuadres van de lo general a lo particular, los planos se concatenan por medio de un montaje directo para dar la sensación de continuidad y el emplazamiento de la cámara en el ejercicio del campo-contracampo permite seguir las miradas entre la Madre, los hijos, e incluso los zopilotes y el perro.

Todos estos mecanismos, cuyo fin es una representación realista de la acción de la Mujer, forman parte de un proceso complejo en el que las características físicas del jacal son imprescindibles para la representación del hambre. El jacal es un dispositivo donde el hambre es la principal habitante y es omnipresente: así como rodea la construcción, atraviesa la ventana y la puerta, entonces de primer momento no hay rincón o recoveco en el que la Madre pueda esconder el guajolote. Pero al final, el sitio debajo de la cama que sirve de resguardo es también el lugar donde ella oculta lo que el guajolote representa: ambición, deseo, apetencia, avidez, lo que está del otro lado de la cara del hambre. Es aquí donde la escenografía dice algo más de lo que le corresponde denotar por lo que deviene en un trabajo expresivo, sintético y autónomo.



Imagen 1
Interior del jacal de la familia de Macario
Fotograma de la película

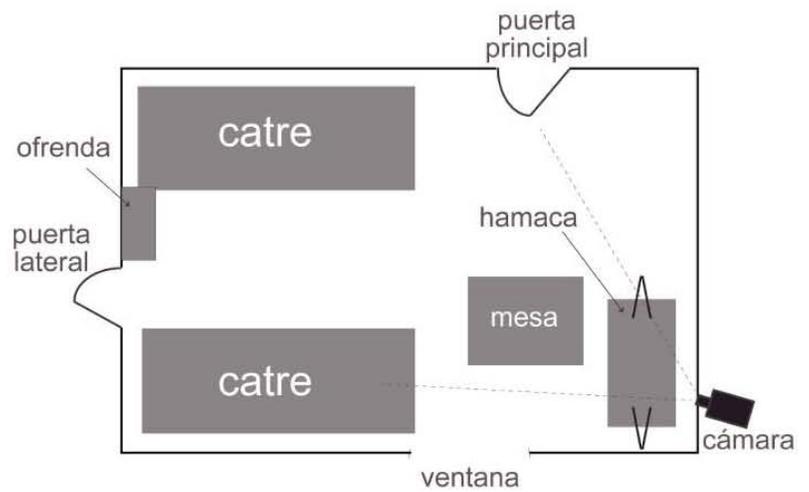


Imagen 2
Posible disposición de muebles principales al interior del jacal de la familia de Macario
Esquema: Brenda Ontiveros.



Imagen 3
Exterior del jacal de la familia de Macario, vista parcial
Fotograma de la película



Imagen 5
 Campesinos afuera de un
 jacal
 Cempoala, Ver. 1892
 Col. Expedición Cempoala - Fototeca
 Nacional INAH



Imagen 6
 Familia campesina frente a
 su jacal
 Río Balsas, Gro. ca. 1908
 Col. C. B. Waite / W. Scott - Fototeca
 Nacional INAH

Imagen 7

Jacales en la zona mixteca
 Elchilango, Oax. 1910
 Col. Étnico - Fototeca Nacional INAH



Imagen 4

Jacal de la familia vecina de Macario
Still de producción
 Archivo Filmoteca UNAM



Imagen 9
 Familia indígena frente a un jacal en
 Xochimilco, retrato de grupo
 Cd. de México. ca. 1925
 Col. Hugo Brehme - Fototeca Nacional INAH



Imagen 8
 Familia Indígena frente a
 un jacal
 Cd. de México. ca. 1920
 Col. C. B. Waite / W. Scott -
 Fototeca Nacional INAH



Imagen 10
 Indígenas sentados junto a
 un jacal
 Guerrero. ca. 1930
 Col. Étnico - Fototeca Nacional INAH



Imagen 11
 Familia Indígena fuera de su jacal en
 una ranchería del municipio de Nayar
 Nayar, Nay. ca. 1955
 Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional INAH



Imagen 12
Niños jugando en el exterior del jacal de Macario
Fotograma de la película



Imagen 13
La Madre en el exterior del jacal
Fotograma de la película



Imagen 14
La Madre intenta esconder al guajolote
Fotograma de la película



Imagen 15
La Madre en la parte trasera del jacal de Macario busca un nuevo escondite para el guajolote
Fotograma de la película



Imagen 16
La Madre observa a través de la ventana y la puerta del jacal, el movimiento de los niños
Fotograma de la película



Imagen 17
Interior del jacal y al fondo los niños juegan
Fotograma de la película



Imagen 18
La Madre por fin ha encontrado
dónde esconder al guajolote
Fotograma de la película

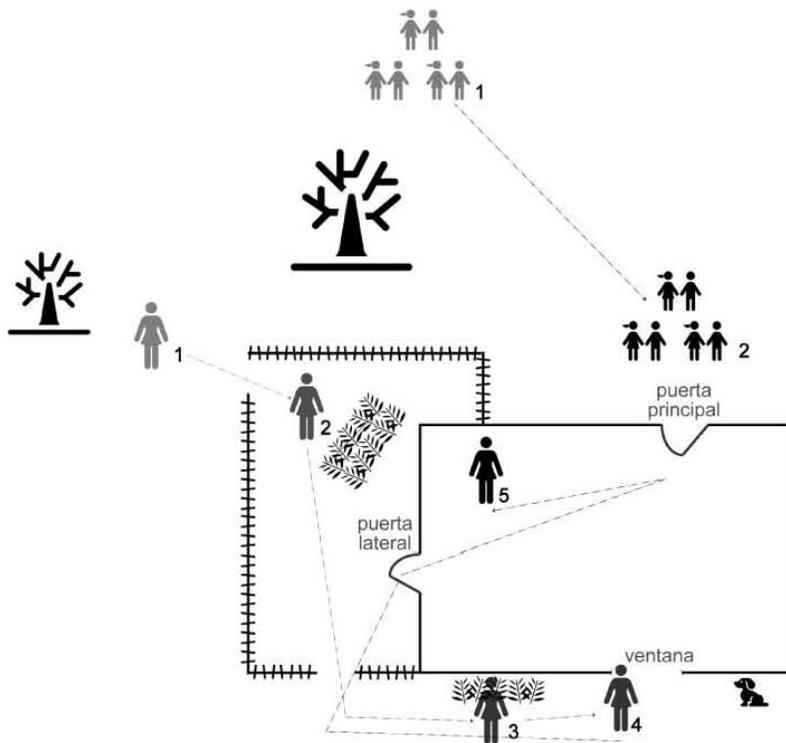


Imagen 19
Movimiento de la Madre
alrededor del jacal
Esquema: Brenda Ontiveros.

4. Los espacios del poder

La arquitectura cinematográfica lleva el presente hacia el pasado, y viceversa. Trasciende las tendencias y los estilos, destruyendo la noción lineal de la historia ¿Existe algo de mayor actualidad?

Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* ⁶²

Al final de *Macario*, un texto sobre la pantalla indica que la película fue filmada en la ciudad de Taxco, las lagunas de Zempoala y las grutas de Cacahuamilpa, lugares que no son difíciles de identificar cuando se recuerdan las secuencias del pueblo ataviado para la celebración del 2 de noviembre, el bosque donde Macario corta leña y el encuentro más importante con la Muerte, su compadre. Lo que parece una clara intención de realizar una promoción turística de tales locaciones⁶³ al

⁶² Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), IV.

⁶³ Roberto Gavaldón asegura en una entrevista que originalmente esta película se pretendía filmar a color, pero Gabriel Figueroa no se sentía cómodo con ese formato por lo que finalmente se rodó en blanco y negro. Aunque este ensayo no profundizará en este tema, el dilema creativo de filmar a color o en blanco y negro en aquellos años podría ser objeto de una reflexión posterior en torno a dos preguntas específicas: ¿fue la fotografía en blanco y negro en esta película una postura estética que cerró simbólicamente la época dorada del cine mexicano? y ¿se vio minimizada la promoción turística al usar la fotografía en blanco y negro en vez de usar el color?

consignarlas en los créditos finales, no incluyó dos sitios en los que suceden hechos importantes para la narración fílmica.

Héctor Orozco nos señala estos sitios y además abre una incógnita:

Fontanals diseñó escenarios portentosos para el palacio del 'virrey don Juan, marqués de Casafuerte', y para el juzgado del Santo Oficio, ambientando una parroquia. Los espacios engullidos por la cámara de Figueroa respetan el origen popular del relato y el tono de cuento de hadas derivado de los hermanos Grimm; poco o nada refieren a sus equivalentes históricos: el Palacio Nacional y el Palacio de la Escuela de Medicina de la UNAM, respectivamente.⁶⁴

En efecto, estos dos escenarios no corresponden a la arquitectura novohispana a la que representan; sin embargo, es difícil concluir que nada tienen que ver, o bien habría que precisar bajo qué perspectiva están alejados de sus referentes históricos. En realidad la adaptación de la parroquia para el tribunal de la Inquisición y el salón del palacio del Virrey, como veremos aquí, son algunos de los diseños escenográficos en el cine mexicano que mejor construyen la idea de la desigualdad social en el contexto novohispano.

El visionado de la película en formato de 35 mm es una herramienta imprescindible para observar en los filmes de este periodo las dimensiones de espacios como éstos. En la adaptación de estos monumentos arquitectónicos se da cuenta del ojo arquitectónico de Manuel Fontanals, una habilidad bien desarrollada desde su labor como ayudante del arquitecto Puig i Cadafalch en el periodo de esplendor modernista en Barcelona, cuando era muy joven todavía.

⁶⁴ Héctor Orozco, "Arquitectura falaz. Manuel Fontanals y el cine literario de Roberto Gavaldón", *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano* (México, D.F.: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2014), 121.

El poder de la religión: la Inquisición

La película, desde la secuencia de créditos, muestra la celebración del Día de Muertos en las calles del pueblo de Taxco. Entre las callejuelas empedradas destaca el bullicio de un mercado ambulante que ofrece artículos típicos de la temporada, tales como calaveras de alfeñique (dulces realizados con base de azúcar) y esqueletos de papel maché de gran tamaño. Detrás de los textos en pantalla también se observa una procesión en la que un grupo de mujeres vestidas de negro transita por las callejuelas siguiendo la figura a la que de primer momento no se le ve el rostro. Con el sonido de las campanas de la iglesia, la procesión avanza parsimoniosamente; la gente que presencia el acto, se persigna y agacha la cabeza con solemnidad.

Las *imágenes 20 a la 22*, que son fotogramas del inicio de la película⁶⁵, nos permiten observar que la figura que encabeza la procesión es un esqueleto ataviado con un hábito blanco, una corona y que, además, lleva en la mano izquierda una guadaña: es la muerte. La *imagen 23* que es la única foto-fija que, durante la investigación, se encontró limpia (sin ningún texto encima), nos permite ver el conjunto de la procesión y aunque la figura de la muerte está de espaldas, se alcanza a ver la guadaña que sostiene.⁶⁶

⁶⁵ Cabe señalar que estas imágenes donde se observan los créditos del fotógrafo Gabriel Figueroa y el músico Raúl Lavista, son una muestra del contraste a la hora de estimar la labor de cada integrante del equipo creativo. El tamaño de la tipografía empleada para estos nombres es notablemente mayor al del crédito del escenógrafo Manuel Fontanals que fue similar al de James L. Fields, supervisor de sonido.

⁶⁶ Esta es una representación inusual de la muerte en el cine. El esqueleto que encabeza la procesión lo hace como si fuera un “santo patrono” que en el contexto religioso católico es la figura a la que una población ofrenda una serie de rituales en un periodo específico. En este ensayo no abordaré esta línea, pero considero que sería un tema susceptible de futuras reflexiones académicas en las

Si bien el guion indica que las «clásicas osamentas» de los grabadores José Guadalupe Posada y Manuel Manilla deben aparecer en esta secuencia de créditos; más adelante, el guión describe la procesión que, con ciertas variantes, debió de haber sido elegida para abrir la película. Carballido y Gavaldón lo indican de esta manera:

CRANE SHOT. ACERCAMIENTO

De una gran calavera. [...] La enorme, sonriente calavera, es llevada en triunfo (en andas) por una multitud. La gente consagra el triunfo de la Muerte. (Es la celebración pública que hemos visto pintada por Anguiano y por algunos más).⁶⁷

Es muy probable que la pintura a la que aquí se alude sea *Día de Muertos* de Raúl Anguiano (*imagen 24*). En tal caso, no se cuenta con un indicio que determine por qué se habría tomado la decisión de utilizar la figura de un esqueleto completo en vez de un cráneo gigante como el del pintor jalisciense. Lo que prevalece, no obstante, es la idea de la «celebración pública» como un evento arraigado en la vida religiosa católica: en la película, la procesión camina hacia la iglesia del pueblo, de ello no queda lugar a dudas.

Elsa Malvido, para destacar la raíz europea con que se nutrió la festividad de Muertos en México, hace una descripción del ritual que la sociedad del mundo católico después del siglo XIV llevó a cabo el Día de los Fieles Difuntos:

Las iglesias y calles aledañas se adornaron luciendo un luto riguroso, con crespones negros y velámenes pintados con huesos que cubrieron las paredes, acompañados de versos alusivos a la inminente muerte; en la entrada un gran esqueleto les daba la bienvenida

que se podría partir desde la representación de la muerte en la cosmovisión prehispánica, pasando por el llamado “triunfo de la muerte” de las pinturas murales de iglesias novohispanas, hasta el culto a la Santa Muerte que durante el siglo XX cobró atención en algunas regiones de México.

⁶⁷ Carballido y Gavaldón, *Op. cit.*, 6.

mientras que en medio de la nave se montó el Gran Catafalco, adornado con calaveras, huesos y esqueletos para que los católicos atraídos por el toque constante de las campanas a difuntos asistieran a los Oficios, terminando la celebración con un sermón y el rosario doloroso.⁶⁸

Aunque este contexto está lejano del periodo histórico de *Macario*, el escenario que describe Malvido nos remite a las formas de la película y también las de la pintura de Anguiano. Es decir, el luto, los esqueletos, las calaveras y los huesos de distintos tamaños forman parte de la puesta en escena de un acto público ligado a la vida religiosa y al poder.

Sobre las procesiones en la capital de la Nueva España, explica Stéphanie Migniot:

La sociedad civil y religiosa está perpetuamente desfilando. Las procesiones y las ceremonias son el pretexto para una continua puesta en escena del poder, en la cual la ciudad, los edificios y el espacio urbano enmarcan las idas y venidas ostentosas y jerarquizadas de la corte con el objetivo de valorizar a los principales actores de la vida de la ciudad.⁶⁹

Uno de los actores de la vida pública novohispana, que además ostentaba una importante figura de poder, era el Santo Oficio. Fernando Mino Gracia señala que la referencia a esta institución religiosa en el filme es «algo excesiva y más mística que histórica» pues en realidad los indios y los idólatras no fueron juzgados en esta instancia sino por los tribunales eclesiásticos que dependían de los obispados.⁷⁰

⁶⁸ Elsa Malvido, “La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio “intangibles” de la humanidad”, *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16. La festividad indígena dedicada al Día de Muertos*. Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006), 49.

⁶⁹ Stéphanie Migniot, “Arquitectura en la *Gaceta de México*”, *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, Coord. Johanna Lozoya y Tomás Pérez Vejo (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 19.

⁷⁰ Fernando Mino Gracia, *La nostalgia de lo inexistente: el cine rural de Roberto Gavaldón* (México, D. F.: Cineteca Nacional, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011), 213.

Traven no lleva a Macario ni ante los inquisidores ni lo encarcela, esos hechos sólo son una amenaza que siente el leñador al no poder curar al hijo del Virrey. Sin embargo, la adaptación de Carballido y Gavaldón sí pone al protagonista en esa situación:

ACERCAMIENTO

De un escudo o estandarte de la Inquisición (...)

La CÁMARA se aleja y se eleva para abarcar todo el salón de la Inquisición donde está siendo juzgado Macario. A pesar de que entran rayos de sol por algunas de las ventanas en alto, el tribunal necesita velas. El tribunal, compuesto de 4 inquisidores, interroga. Macario de pie y cargado de cadenas, empequeñecido por el enorme, imponente lugar, está ante el tribunal.⁷¹

A juzgar por el boceto que Manuel Fontanals realizó para este escenario (*imagen 25*), podemos deducir que el escenógrafo se concentró en la diferencia de tamaños como una representación de la desigualdad social: Macario se describe como un ser «empequeñecido», mientras el salón de la Inquisición, por contraste, tiene «ventanas en alto» y es un «imponente lugar», notablemente más grande. Esta diferencia se refuerza, como se ve en las *imágenes 26 a la 28*, con el ángulo de emplazamiento de la cámara. Sea en ángulo picado o contrapicado, o con el uso de lentes que enfatizan la profundidad de campo, la fotografía en *Macario* aprovecha los elementos escenográficos para recalcar la indefensión del leñador ante el grupo de poderosos religiosos.

En este boceto es interesante ver el uso del escudo de la Inquisición. El diseño está basado en una referencia real (*imágenes 29 y 30*) que actualmente

⁷¹ Carballido y Gavaldón, *Op. cit.*, 62.

podemos encontrar en el frontispicio del Antiguo Palacio de la Inquisición, hoy Palacio de la Escuela de Medicina, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México (*imágenes 31 y 32*). No obstante, la cruz patriarcal en el boceto y después en el decorado de la película, además de formar parte del escudo, se replica afuera de él con un tamaño intencionalmente más grande que el escudo mismo. De acuerdo con la cédula del Escudo de la Santa Inquisición del siglo XVIII, la cruz, que también se le llama de «doble travesaño», emerge de la esfera azul que simboliza al mundo y con ello se alude al triunfo de la religión sobre el planeta.

En las *imágenes 33 y 34* vemos el Templo de San Francisco Javier que forma parte del complejo arquitectónico del antiguo colegio de la Compañía de Jesús ubicado en Tepotzotlán, Estado de México, y que actualmente alberga el Museo Nacional del Virreinato. Los retablos laterales, la altura de la nave que se remata en arcos, y las escaleras del altar son detalles que nos permiten corroborar que este templo fue escenario del tribunal de la Inquisición en *Macario*. Como se aprecia en las *imágenes 26, 33 y 34*, el retablo principal se cubrió con un largo telón negro sobre el que se colocó el escudo y la cruz patriarcal, lo cual es una solución escenográfica notable para aquellos años.⁷²

⁷² En una entrevista realizada a Gloria Carrasco en el Centro de Capacitación Cinematográfica, en Ciudad de México, el 18 de enero de 2019, uno de los puntos que analizamos juntas fue el trabajo realizado sobre este espacio. Para quien es actualmente una de las mejores directoras de arte del cine mexicano y cuya trayectoria profesional es similar a la de Fontanals, pues también su carrera dio inicio en el ámbito teatral, el hecho de cubrir el retablo principal de un monumento histórico como el Templo de San Francisco Javier, debió haber sido una adaptación escenográfica no sólo adelantada a su tiempo, sino también audaz. Con este testimonio, fue posible comprender la dimensión del trabajo del encargado de construir los espacios fílmicos, su vínculo con el director y el guionista del filme, así como el amplio terreno de creación en que debe moverse el escenógrafo, hoy director de arte.

Ya que Manuel Fontanals pertenecía a una generación en que floreció el diseño escenográfico en estudio, el uso de este monumento histórico es muestra de su capacidad de adaptación a los nuevos requerimientos del cine. El Templo de San Francisco Javier de Tepotzotlán es uno de los dos grandes ausentes en los créditos de la película.

El poder del gobierno: el palacio del Virrey

Ni el guion ni la película son explícitas en torno a las fechas en que se desarrolla la historia de *Macario*. La única referencia que tenemos, la encontramos en el texto de Traven donde se indica que el personaje del Virrey se llama «don Juan, marqués de Casafuerte». El nombre completo de este gobernante, que sí existió, era Juan de Acuña y Bejarano, virrey de Nueva España de 1722 a 1734. Nacido en Lima, Perú, el marqués de Casa Fuerte destacó por su trayectoria militar y su ascenso al poder está relacionado con la forma en que los Borbones, instaurados desde 1700 en el trono español, hicieron cambios en la vida novohispana. Iván Escamilla González explica:

El perfil de los virreyes cambió por completo: la sangre ilustre no sería más el principal mérito para obtener el gobierno, y los futuros designados al cargo serían administradores, militares y recaudadores de impuestos de origen modesto, surgidos de la nueva casta burocrática creada por los reformadores franceses en los primeros años de Felipe V.⁷³

⁷³ Iván Escamilla González, “La corte de los virreyes”, *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca*, Coord. Antonio Rubial García (México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2005), 395.

La personificación del Virrey en *Macario*, como se observa en la *imagen 36*, se distancia de las características físicas del personaje histórico, Don Juan de Acuña, al que vemos en la pintura de Juan Rodríguez Juárez, y que se ve ataviado con ropajes a la moda de la corte francesa de la que provenía el monarca borbónico (*imagen 35*). Pero esta diferencia no sólo se encuentra en el vestuario sino también en la comparación entre la personalidad del personaje real con el ficticio.⁷⁴ En 1926, José de Jesús Núñez escribe sobre la afabilidad del virrey Don Juan de Acuña hacia la sociedad novohispana, mientras tanto, el Virrey de la ficción (tanto el de Traven como el de la película) se nota más bien déspota con los otros personajes, incluida la Virreina quien le implora que traiga a Macario al palacio para salvar la vida de su hijo enfermo.

Si bien esta personificación de la autoridad virreinal no tuvo el objetivo de documentar con rigor al personaje real, ni en la narración literaria ni en la cinematográfica, tampoco lo fue el discurso escenográfico. La elaboración del interior del palacio del Virrey fue una muestra más de la habilidad de Manuel Fontanals para usar los «anacronismos conscientes», es decir, las licencias que se tomaba el escenógrafo para recrear una época sin apearse estrictamente a los detalles históricos, lo cual lograba con excelentes resultados.

⁷⁴ La descripción que Núñez rescata de Vicente Riva Palacio en torno a la personalidad de Juan de Acuña como gobernante, dice: “Once años gobernó el Marqués de Casa Fuerte con tanto acierto y tan buena fortuna que la Corte y los habitantes de la colonia le consideraban como uno de los mejores virreyes que tuvo la Nueva España”. José de Jesús Núñez y Domínguez, “Un virrey limeño en México, Don Juan de Acuña y Bejarano” en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. Núm. 21 (Tomo IV), (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1926), 4.

Si en relación al personaje del Virrey, la novela y el guion ofrecen pocas descripciones, sobre el palacio no hay una sola indicación. El Real Palacio de México, en realidad, se conoce parcialmente gracias a los biombos del siglo XVII, según lo explica Iván Escamilla. Centro de la vida cortesana, este espacio:

[...] pese a carecer de un fasto comparable en lujo y dimensiones al de la casa real en Madrid, resultaba ser muy semejante en forma y costumbres a los establecimientos y casas principescos europeos.⁷⁵

Con base en esta filiación europea, la arquitectura ecléctica del Casino Español en México, construido entre 1901 y 1903 en el Centro Histórico de la Ciudad de México, fue el estilo idóneo para presentar la fastuosa casa virreinal del universo de *Macario*. El estudio comparativo entre las imágenes de la película y las del espacio que fueron tomadas en la actualidad (*imágenes 37 y 38*) confirma lo que es difícil de precisar y documentar por la falta de documentos de producción del filme.

Escamilla subraya que históricamente la casa virreinal fue un «espectáculo constante de boato y sofisticación»⁷⁶, y en ese sentido, el Salón de los Reyes del Casino Español posee los elementos necesarios para realizar una puesta en escena con esas características para la pantalla cinematográfica. De acuerdo con Maribel Zerecero:

El estilo del salón [de los Reyes] satisface los cánones de la arquitectura francesa de los Luises. El pulido mármol del rodapié y las pilastras pareadas; la amplia cornisa rematada por una serie de lunetos de acusada riqueza ornamental; los marcos de filigrana sobre los tablamientos lisos así lo dicen; sin embargo, en este ámbito el rococó y la rocalla se alejan del preciosismo manierista y, gracias al artesanado ricamente ornamentado del plafón, plano en su parte central a partir de sus arranques abovedados, el gran espacio barroco

⁷⁵ Escamilla González, *Op. cit.*, 372.

⁷⁶ *Ibid.*, 386.

reclama un carácter de reciedumbre y monumentalidad que se remontan a la tradición salmantina del primer plateresco hispano.⁷⁷

Con este espacio del Casino Español, el interior del palacio del Virrey de *Macario* denota el poderío del gobernante sin modificar prácticamente nada de su fisonomía ni su mobiliario. En uno de los muros se observa una pintura (*imagen 39*) que aun cuando no exhibe una cédula museística al día de hoy, y por su semejanza con la obra de Mateo Saldaña (*imagen 40*), podemos suponer que el personaje ahí retratado es Hernán Cortés.⁷⁸ La colocación del retrato del conquistador en este escenario parecería ser un recordatorio de que originalmente Cortés erigió su residencia en el mismo terreno donde posteriormente se construyó el palacio virreinal.

Durante la visita al Casino Español que se hizo para esta investigación, el personal de guardia refirió que los anteriores trabajadores contaban anécdotas del rodaje de *Macario*. Uno de los datos que aportaron estas conversaciones fue que una habitación aledaña al Salón de los Reyes también se ocupó en la filmación, pero el acceso a ese espacio no me fue autorizado. En las *imágenes 41 y 42*, que son fotogramas de la película, se muestra una puerta por donde Macario ingresa a la habitación del hijo del Virrey. En el filme dicha puerta presenta una ornamentación que en la actualidad ya no existe (*imagen 43*), no obstante la secuencia fílmica permite comprobar con otros detalles que se trata del Salón de los Reyes: la columna de mármol detrás de Macario y, al lado derecho, el espejo rodeado por un

⁷⁷ Maribel Zerecero, "La arquitectura del Casino. Notas para una lectura", *Casino Español de México: 140 años de historia*, coord. Adriana Gutiérrez Hernández (México, Porrúa, 2004), 267.

⁷⁸ Puesto que la pintura de Mateo Saldaña es de 1917, época en que prosperó el Casino Español en México, cabe la posibilidad de que la pintura de este salón sea del mismo periodo y del mismo autor. No ha podido ser corroborado por el hermetismo del personal del Casino.

marco de filigrana son elementos que se observan también en las *imágenes 37 y 38*.

En el año de 1910, el Salón de los Reyes fue objeto de otra puesta en escena: una cena-baile a la que asistió el presidente Porfirio Díaz en el marco de la conmemoración del Centenario de la Independencia. Con el paso del tiempo, el espacio fue testigo de diversos actos públicos y privados de suma importancia para la comunidad española, especialmente para la élite empresarial que impulsó el desarrollo del país en su etapa moderna. Sin duda, el rodaje de la película *Macario*, que se realizó a más de 50 años de su inauguración, puede entenderse como esta implicación en la modernidad de México.

Por último, cabe señalar que la forma de fotografiar este espacio, así como el del Templo de San Javier en Tepetzotlán, se resuelve con un emplazamiento fijo, rígido incluso, sin movimiento de cámara y pocas variaciones de ángulo. Aun cuando estas dos locaciones se usan en secuencias de poca duración, pareciera que la narrativa visual en ellas, austera en comparación con la que se utiliza en las locaciones de Taxco, Zempoala y Cacahuamilpa, está relacionada con la omisión del Casino Español y el Templo de San Javier en los créditos finales de la película. El hecho de resaltar como locaciones a los espacios abiertos, y no a los cerrados, sugiere dos intenciones: la de asumir un trabajo de promoción turística que subraya la aparición de tres sitios que tienen ese potencial, por un lado; y la de mostrarse como parte de un cine acorde con su tiempo, en segundo término, que finalmente ha abandonado la filmación en estudios.



Imagen 20
 La figura de la muerte encabeza una
 procesión
 Fotograma de la película



Imagen 21
 La figura de la muerte detrás de
 textos en pantalla
 Fotograma de película



Imagen 22
 La muerte a costas de los penitentes
 Fotograma de la película



Imagen 23
Procesión con la figura de la muerte
Still de producción
Archivo Filmoteca UNAM

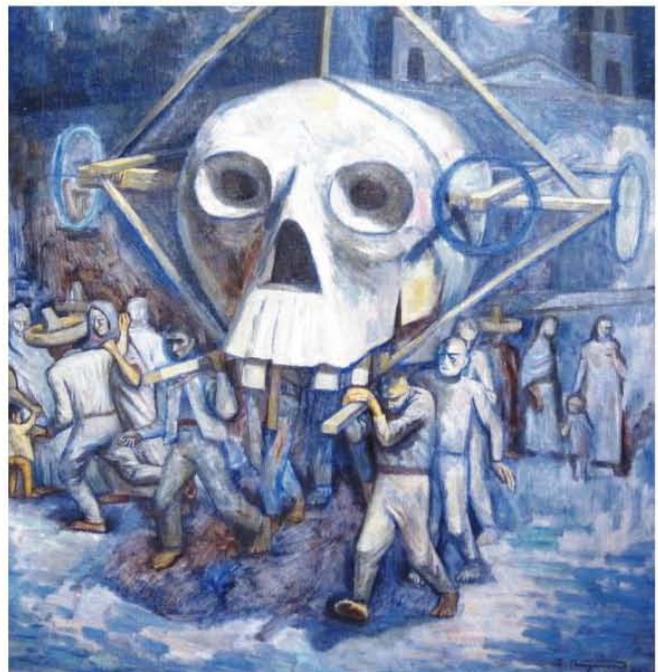


Imagen 24
Día de muertos
Raúl Anguiano, 1947.



Imagen 25
 Boceto del interior del tribunal de la Inquisición.
 Manuel Fontanals, ca. 1959.
 Archivo Fontanals Suberviella
 Foto: Agustín Estrada



Imagen 26
 Macario enfrenta al tribunal de la Inquisición,
full shot, plano en picada
 Still de producción
 Archivo Cineteca Nacional



Imagen 27
 Macario enfrenta al tribunal de la Inquisición, *full shot*, profundidad de campo
 Fotograma de la película



Imagen 28
 Macario enfrenta al tribunal de la Inquisición,
full shot, plano en contrapicada
 Fotograma de la película



Imagen 29
Escudo de Santa Inquisición Siglo XVII
Museo Nacional del Virreinato, INAH



Imagen 30
Escudo de Santa Inquisición Siglo XVII
Museo Nacional del Virreinato, INAH



Imagen 31
Escudo de la Inquisición en la fachada del
Palacio de la Escuela de Medicina
(Antiguo Palacio de la Inquisición)
Foto: Brenda Ontiveros, 2019.



Imagen 32
Cruz patriarcal en fachada del Palacio de la
Escuela de Medicina (Antiguo Palacio de la
Inquisición)
Foto: Brenda Ontiveros, 2019.



Imagen 33
Interior del Templo de San Francisco Javier, ca. 1920.
Colección Culhuacán - Fototeca Nacional INAH



Imagen 34
Retablos del Templo de San Francisco Javier, ca. 1920.
Colección Culhuacán - Fototeca Nacional INAH



Imagen 35
Virrey Juan de Acuña Marqués de Casa
Fuerte
Juan Rodríguez Juárez, 1722.
Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec INAH



Imagen 36
Los virreyes en un salón del palacio, *two shot*
Still de producción
Archivo Filmoteca UNAM



Imagen 37
Salón de los Reyes en Casino Español
Foto: Brenda Ontiveros, 2019.



Imagen 38
Los virreyes en un salón del palacio,
full shot
Still de producción
Archivo Cineteca Nacional



Imagen 39
Hernán Cortés, retrato en Salón de los
Reyes en Casino Español.
Foto: Brenda Ontiveros, 2019.



Imagen 40
Hernán Cortés
Mateo Saldaña, 1917
Museo Nacional del Virreinato
INAH



Imagen 41
Macario entra a la habitación del palacio
ante la afligida Virreina
Fotograma de la película



Imagen 42
Macario cierra la puerta por dentro de la
habitación del palacio
Fotograma de la película



Imagen 43
Puerta del Salón de los Reyes en Casino Español
Foto: Brenda Ontiveros, 2019.



Imagen 44
Macario en la habitación del hijo del virrey con
la Muerte
Still de producción
Archivo Filmoteca UNAM

5. Los espacios de la muerte

La alegoría se eleva entonces a un plano filosófico: todos somos Macario y la tragedia de la muerte nos conmueve pues es el gran misterio al que tarde o temprano hemos de enfrentarnos.

Fernando Mino Gracia, *Macario. La nostalgia por el origen*⁷⁹

El momento climático de *Macario* sucede cuando el leñador llega a la Gruta, esa morada de la eternidad en que la Muerte revela a Macario -y al espectador- el misterio y la finitud de la existencia humana. La potencia narrativa, visual y sonora de esta secuencia es imponente. Es la puesta en escena que mejor denota en la filmografía mexicana los vaivenes mortecinos. Es en esta cueva alumbrada por miles de velas en la que se han posado distintas miradas -tanto especialistas en cine como el público en general- atraídas por la metáfora de la luz de la vida que se apaga.

Mientras que Bordwell y Thompson señalan que los escenarios montados en locaciones (espacios reales) forman parte de la amplia categoría del diseño de

⁷⁹ Mino Gracia, *Op. cit.*, 202.

decorados⁸⁰, a este conjunto de espacios, Baldo Bandini y Glauco Viazzi llaman «valores escenográficos»:

Cada vez que la cámara encuadra una materia cualquiera, llega necesaria e inevitablemente a determinar sobre ésta una precisión prospectiva y figurativa que no es más que la instauración de un orden de valores escenográficos. Así, un encuadre en exterior conducirá a una precisión espacial de perspectivas naturales; los elementos escenográficos serán las líneas y los volúmenes del paisaje: las casas, las montañas, los árboles, los ríos, las nubes [...] ⁸¹

Estudiaremos aquí la Gruta, espacio real que fue cuidadosamente iluminado y fotografiado por el célebre Gabriel Figueroa. Aunque en los testimonios de Gavaldón y el propio Figueroa no se menciona a Fontanals cuando hablan del montaje de esta locación, este ensayo no ha querido evadir el estudio de la Gruta porque cabe suponer que el escenógrafo estuvo involucrado al menos en la selección del lugar. Elisa Lozano comenta la forma en que Fontanals se involucraba en la tarea de encontrar lugares para el rodaje:

Fachadas, calles, ventanas, escaleras, fuentes, puertas... todo gustaba fotografiar Fontanals en su transitar por las calles de ciudades y pueblos de México, que a lo largo de su vida recorrió en búsqueda de locaciones. [...] Con esas imágenes el escenógrafo formó varios álbumes y cuadernillos que denotan la pasión por su oficio.⁸²

No obstante, el valor escenográfico de la Gruta está vinculado a otro espacio que en términos estrictos, sí es obra del diseño del catalán. Éste es el taller del Cerero que en las primeras secuencias del filme da a conocer a Macario la idea de la muerte como un destino que todos tenemos ya determinado.

⁸⁰ Bordwell y Thompson, *Op. cit.*, 148.

⁸¹ Baldo Bandini y Glauco Viazzi, *La escenografía cinematográfica* (Madrid: Rialp, 1959), 32.

⁸² Elisa Lozano Álvarez, "Locaciones", *Op. cit.*, 103.

El inicio del final: el taller del Cerero

Alicia Bazarte Martínez indica que el simbolismo de la cera alcanzó notoriedad en el cristianismo a partir del siglo IX a través del artificio de las velas: la materia prima es la carne de Jesús, el pabilo es su alma, y la luz, su divinidad. En aquel tiempo se creía, continúa Bazarte, que la abeja fabricaba una sustancia pura porque era un ser libre de impurezas, asexuado y virginal.⁸³ En la misma línea, las velas de *Macario* son objetos cargados de significados en los que confluyen el tiempo, la tradición y el paso de la vida hacia otra dimensión; la maleabilidad de la cera se materializa en el trabajo del Cerero.

La secuencia inicia cuando Macario llega con su leña a cuestras a las puertas del local; la cámara lo observa desde el interior del espacio y así nos coloca a nosotros los espectadores, por un instante, dentro de la cerería. Las largas velas colgantes refuerzan el encuadre en sus extremos derecho e izquierdo; al centro una mujer de espaldas –plano inusual para el estilo clásico- invita a pasar a Macario (*imagen 45*).

En la descripción del espacio, el guion -más que el relato literario- ofrece varios datos que ahora sí son seguidos al pie de la letra por el escenógrafo:

Es una fábrica de velas muy primitiva, como aún pueden verse hoy día en algunos pueblos. Las velas cuelgan, y de la cera derretida se les van echando cucharadas, para engrosarlas, mientras se las hace dar vueltas.⁸⁴

⁸³ Alicia Bazarte Martínez, "Veneración de reliquias y cuerpos de cera en los días de los Fieles Difuntos y Todos Santos", *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16. La festividad indígena dedicada al Día de Muertos* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006), 63.

⁸⁴ Carballido y Gavaldón, *Op. cit.*, 10.

El taller es testigo del monólogo que interpreta el Cerero -un «hombre estrafalario» según las indicaciones del guion-, quien dice frases que funcionan como máximas: “hoy la muerte nos da mucho trabajo”, “hay que tener consideraciones con los muertos, porque pasamos mucho más tiempo muertos que vivos” o “cuando nacemos, ya traemos nuestra muerte escondida en el hígado o en el estómago”. Así, la dimensión realista de la cerería se traslada a un plano metafísico.

Lo que se pone en escena entonces es la revelación del destino de todos los seres humanos, que es la muerte y que a cada quien llega de forma distinta. No es una casualidad que sea el taller donde el Cerero realice tales disertaciones (*imagen 46*). Este hombre, como si fuera el Creador, fabrica miles de velas, cuerpos de cera que habrán de consumirse por el devenir de la vida misma. Él bien lo sabe.

Las ruedas de las que penden decenas de candelas en el taller hacen alusión a un elemento iconográfico de la diosa grecorromana Fortuna (*imagen 47*). De acuerdo con Luis G. Pastor, el término «fortuna», proviene del griego «Tiche», en latín es «fors» y significa «suerte» o «destino»; la rueda que acompaña a la divinidad simboliza la inestabilidad, las subidas y bajadas de la suerte.⁸⁵ Diana Lucía Gómez-Chacón señala que el poder de esta diosa residía en la capacidad de influir en el destino de los mortales, y recoge las palabras de Boecio para mostrar el mecanismo de la rueda:

Esta es mi fuerza, juego a este juego sin interrupción: giro la rueda con rotación caprichosa, tengo el placer de cambiar las cosas efímeras por las más elevadas y las más elevadas por las efímeras. Ascende, si te place, pero de acuerdo con la ley de no calificar el descenso, tal y

⁸⁵ Luis G. Pastor, *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas. Tomo I* (México: Imprenta Económica, 1866), 161.

como exigiría mi manera de divertirme, de injusticia. ¿O es que acaso ignorabas mi carácter?⁸⁶

Mientras que el Cerero da cuenta de los avatares del destino final de cada ser humano, destino circular e inestable, Macario no emite una sola palabra, escucha atentamente y se limita a reaccionar con gestos diversos. La interacción entre los personajes es presentada por la unión de planos campo-contracampo, mecanismo recurrente en la construcción realista del cine clásico con una intención dinámica y de un particular ritmo. Pero además, este intercambio de planos, como se observa en las *imágenes 48 a la 51*, hace hincapié en la respuesta interpretativa de los actores y la forma de componer el cuadro. Tan expresivos son los gestos de los actores como la colocación de las velas. Sea en primero o tercer plano, la cera es omnipresente: sea en bloque -sin trabajar-, en proceso de transformación o ya en forma de velas de diversos tamaños, la cera está presente en todos los planos.

El campo-contracampo permite que se aprecie mejor la profundidad de campo: cada plano contiene ruedas o hileras de velas que cuelgan del techo, no siguen un patrón fijo pero juegan con la perspectiva y ofrecen distintos puntos de fuga.

Las velas que parecen objetos inanimados en realidad sí poseen un alma. Los inertes cuerpos de cera, que fueron creados en la cerería, anteceden los avatares que le esperan al silencioso Macario. Avanza la película, Macario toma una decisión inusual, su camino cambia de rumbo y después de experimentar diversas situaciones, es decir luego de *vivir*, vuelve a encontrar esas mismas velas

⁸⁶ *De consolacione philosophiae* (ca. 524) de Boecio, Diana Lucía Gómez-Chacón, "La Rueda de la Fortuna", *Base de datos digital de Iconografía Medieval* (Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, 2018), s/p.

pero ahora consumiéndose, *viviendo*, en el interior de la Gruta. De esta manera se nos presenta a la vida como un territorio liminal, ella pertenece a la muerte y viceversa, la muerte pertenece a la vida. En cualquier momento se cierra el ciclo y se regresa a la oscuridad.

El último paraje del territorio liminal: la Gruta

Luego de que la Mujer obsequia a Macario el ansiado guajolote, el leñador huye al bosque. Ahí se encuentra con tres inusuales «intrusos», nombrados así en el guion. Todos le piden que comparta el manjar, ante lo cual el leñador se resiste; es hasta el tercer encuentro que Macario no puede negarse y acepta que, una vez más, no podrá comer solo su añorado guajolote.

La secuencia del encuentro entre el protagonista y la Muerte, ese tercer intruso, se da en un paraje desde el cual se distingue tímidamente la entrada de una caverna (*imagen 52*). Lo describe así el guion:

Entra a Cuadro Macario a un sitio que parece de origen volcánico. (...) Macario se deja caer a la sombra de unas rocas, que parecen la entrada de una cueva. Está desalentado.⁸⁷

Ante este umbral, al que Macario pudo haber llegado nada más que por la acción de su destino, la realidad cambia de una forma sutil, sin aspavientos. Para Ariel Zúñiga, esta es una forma fílmica del realismo mágico en tanto que se nos ha colocado a nosotros los espectadores del otro lado del espejo (de la realidad, acaso), sin atravesarlo:

⁸⁷ Carballido y Gavaldón, *Op. cit.*, 31.

[...] al fondo, es la cueva negra —la tumba, el hoyo, la nada, la no-luz—, y ahí, frente a ese umbral, se sienta finalmente Macario a engullir su guajolote, para saciar su hambre, hambre milenaria, hambre en más de un sentido. Ahí llega la muerte que como los anteriores le habla y le pide, pero ahora Macario cede y en sus razones se funden realidad y fantasía -¿no es eso el realismo mágico? La muerte, ni más ni menos, resulta ser uno igual que él, tan real —o irreal— como él mismo.⁸⁸

Varias secuencias más adelante, el nudo dramático llega a su máximo nivel cuando Macario entra a la Gruta. Para Fernando Mino Gracia, esta es la secuencia «diamante» de la película; en este nuevo encuentro, la Muerte se muestra precisa, contundente y definitiva, como lo expresa Zúñiga. En un plano abierto de la secuencia, en ángulo contrapicado (*imagen 53*), no sólo muestra la monumentalidad de la caverna, sino también, la grandeza de la Muerte como un ser supremo cuyo origen es tan antiguo como el espacio rocoso que vemos en pantalla.

La locación donde se filmó esta secuencia, las grutas de Cacahuamilpa, no sólo recibió la atención de exploradores y científicos desde la tercera década del siglo XIX en que fueron descubiertas las cuevas, sino que también fue objeto de interés artístico. Un ejemplo de este tipo de atención fue una obra pictórica de Jean Baptiste Louis, segundo barón de Gros, realizada en 1835 (*imagen 54*). Este es un notable ejemplo del tema geológico en la pintura de paisaje. Junto a las narraciones que hizo el barón francés sobre sus excursiones a estas cavernas, la pintura fue publicada en diversos medios impresos, lo cual demuestra el auge de las

⁸⁸ Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: una relectura* (México: El Equilibrista, 1990), 234.

expediciones científicas y los relatos de viaje del periodo decimonónico, afirman Guadalupe C. Gómez-Aguado y José Luis Palacio.⁸⁹

A pesar de los ciento veinticuatro años de separación entre esta pintura y la película, pareciera que las grutas de Cacahuamilpa no sufrieron ningún cambio; por sí mismas serían lo que Peter Krieger denomina «documento visual ecohistórico».

Entre *stills* de producción y fotogramas de la película, las imágenes nos permiten conocer la complejidad de la puesta en escena en la Gruta que se muestra no como producto de la humanidad o de la Tierra, sino del inicio y el final de los tiempos, la dimensión de la eternidad. La imagen fílmica muestra algunas velas que emiten luz con vigor y energía, otras que soportan vientos, mientras que unas más ven agotar lentamente su cera o dejan restos inertes de lo que fueron, ya sin luz, completamente apagadas.

La profundidad de campo adquiere significación por la multiplicidad de planos que se logran por las miles de velas formadas en el interior de la cueva (*imagen 55*). Por su parte, la neblina (*imagen 56*) ofrece una textura que al contrastar su blancura con la oscuridad de las piedras, permite la observación de la irregularidad del suelo. A la neblina se suman las formas de la cera derretida de las velas (*imagen 57*) para establecer aún mayor contraste, no sólo de tonalidades del blanco sino respecto al material, la textura y la forma de los objetos. La piedra sobre la que se posan las candelas es áspera y oscura, creada hace miles de años cuando aún no existía la

⁸⁹ Guadalupe C. Gómez-Aguado Alba y José Luis Palacio Prieto, La Gruta de Cacahuamilpa. *Historia y geografía de un monumento natural extraordinario* (México: Instituto de Geografía y el Centro de Enseñanza para Extranjeros Campus Taxco, 2016), 17.

humanidad, mientras que la cera, maleable y nívea, es un producto hecho por la mano del hombre apenas unos siglos atrás.

Cuando la escritora chilena Gabriela Mistral conoció Cacahuamilpa, en 1923, alrededor de un siglo después de las primeras expediciones, habló de este espacio como una catedral maravillosa. La descripción que hace de las estalactitas dentro de una de las cuevas es muy similar al efecto de las miles de velas que vemos en

Macario:

Hay millares de actitudes humanas en las estalactitas que suben: son muchedumbres posternadas, cuyos dorsos cubren el suelo; a veces, turbas de furor, con los brazos dislocados de ansias. Es un pueblo sobre el cual pende fina una hora terrible (...) ⁹⁰

La mano de la Muerte entra a cuadro en un plano cerrado y apaga una vela (*imagen 58*), el objeto inanimado cumple el ciclo que vimos iniciar en la cerería cuando estaba siendo fabricada. La Gruta es la última parada del amplio territorio liminal que describe este filme, es un espacio que, *animado* por estos objetos, expresa de modo concreto la tarea de la muerte frente a la vida humana. Aquí se termina el hambre pero no hay poder alguno que impida la tarea suprema de la Muerte.

⁹⁰ *Gabriela y México*. Sel. y pról.: Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, Chile: RiL Editores, 2007), 95.



Imagen 45
 Macario llega a la cerería
 Fotograma de la película



Imagen 46
 Macario en el taller del Cerero
Still de producción
 Archivo Cineteca Nacional



Imagen 47
 Fortuna
 Hans Sebald Beham, 1541



Imagen 48
Macario y Cerero conversan, campo
Fotograma de la película



Imagen 49
Macario y Cerero conversan, contracampo
Fotograma de la película



Imagen 50
Macario y Cerero conversan, campo
Fotograma de la película



Imagen 51
Macario y Cerero conversan, contracampo
Fotograma de la película



Imagen 52
Macario y la Muerte en su primer
encuentro, a la entrada de la Gruta
Still de producción
Archivo Cineteca Nacional



Imagen 53
La Muerte dentro de la Gruta
Still de producción
Archivo Filmoteca UNAM



Imagen 54
Grutas de Cacahuamilpa
Barón Gros, 1835



Imagen 55
 Macario y la Muerte en la Gruta con miles de velas, profundidad de campo
 Still de producción
 Archivo Cineteca Nacional



Imagen 56
 Macario y la Muerte en la Gruta, detalle de neblina
 Still de producción
 Cineteca Nacional



Imagen 57
 Macario y la Muerte en la Gruta (cera derretida de las velas)
 Still de producción
 Archivo Cineteca Nacional



Imagen 58
 La mano de la Muerte apaga una vela, plano detalle
 Fotograma de la película

Conclusiones

El estudio de la puesta en escena de *Macario* ha tenido una injusta deuda con la obra escenográfica, cuyo valor artístico es tan importante como el de la actuación, la fotografía, la dirección, el argumento o la adaptación a guion cinematográfico. Como lo indican los especialistas consultados, claramente esto se debe a la dificultad de tomar a la escenografía como un objeto de estudio bien delimitado porque, entre otras cosas, no existe suficiente documentación que permita el desarrollo de una investigación ágil en este ámbito. Seguir el rastro de la creación escenográfica en este periodo de la filmografía mexicana es una tarea que implica rescatar datos sueltos que se encuentran en diversas fuentes de información y, posteriormente, es necesario organizarlos y darles sentido. Los resultados de ese trabajo es lo que ha procurado mostrar este ensayo.

La escenografía de *Macario* es un discurso porque como obra de un escenógrafo experimentado, cuenta con un bagaje artístico y cultural vasto, rico, multicultural y profundamente personal. Como hemos visto, se trata de un diseño

de varias capas, elaborado así gracias a la consciencia que Fontanals tuvo de su trabajo como escenógrafo en el momento coyuntural que estaba viviendo el cine mexicano.

Al mismo tiempo, este diseño escenográfico se ensambla en el devenir histórico de la escenografía en lo que hoy conocemos como dirección de arte. En este proceso, Manuel Fontanals intervino con su amplia experiencia pues se mantuvo activo hasta los últimos días de su vida. Su último filme, *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), contó con la participación como ambientadora de una joven Lucero Isaac que a la postre desarrolló una importante trayectoria como escenógrafa en el teatro y directora de arte en el cine, principalmente en la década de los setenta. Actualmente, esta ala creativa del cine mexicano cuenta con nombres prominentes como el de Eugenio Caballero, sin los cuales no se entiende la estética plástica y visual de un filme.

En *Macario*, el paso de la vida a la muerte es narrado como el trayecto por un territorio liminal que, como veíamos, se trata de un *impasse* entre una dimensión y otra. La indefinición en que se encuentra el leñador a lo largo de la película es una vida de ensueño luego de haber sufrido el hambre en lo más profundo; en este sentido, el jacal es un espacio característico de la carencia donde, como lo vimos, no hay sitio para la abundancia que representa un guajolote.

Si bien se trata de un discurso realista con una clara influencia naturalista y por tanto, aplicado a mostrarse como una «ventana» al mundo, este discurso escenográfico tiene una postura crítica hacia la representación del contexto novohispano en el que se desarrolla la historia. Los espacios fílmicos elaboran la idea de desigualdad social a través de la exageración en el tamaño del tribunal de

la Inquisición y el despliegue de ornamentación del palacio del Virrey. Pero después, estas mismas características físicas, que no están detalladas en ningún texto previo y que son elecciones propias del escenógrafo, hacen notar el inesperado cambio del destino frente a la muerte. Fontanals pudo haberse planteado que era necesario hacer explícita la supremacía de los espacios del poder para que el espectador percibiera la ironía del giro que propicia la Muerte y por el cual el poderoso se vuelve desposeído y el desposeído se vuelve poderoso; aunque al final en la Gruta, todos sean iguales.

Por motivos de espacio, quedó sin revisarse el espacio fílmico de la cárcel novohispana, cuyos bocetos forman parte del acervo que dejó Fontanals para su estudio. Este escenario podría ser una continuación de la línea estética que siguió el catalán para construir el espacio de la Inquisición: la cárcel posee una altura baja con el fin de dar la sensación de opresión a los condenados. Este espacio posee también una reconocible carga de significación en torno a la liminalidad, por lo que queda abierto el tema para futuros estudios.

Hay una predilección por la multiplicidad de los planos en los espacios, lo que favorece la profundidad de campo en el proceso de ser fotografiados. Por medio del taller del Cerero y la Gruta, el discurso escenográfico hermana dos instancias, la vida y la muerte, y entre un extremo y otro, se crea un territorio liminal que se extiende, se dilata y se vuelve profundo. A esta liminalidad se suma la multiplicidad de planos que funcionan como varias capas de la dimensión misma que es la vida.

En el contexto de crisis del cine mexicano, *Macario* es a su vez un filme liminal y ello es notable en su obra escenográfica que preserva la tradición del uso del estudio cinematográfico -al que pretende mostrar lo menos acartonado posible-

mientras que se abre a la utilización de las locaciones aunque lo hace bajo un esquema de control de producción que mantiene la unidad visual. En resumen, el discurso escenográfico de *Macario* es, histórica, técnica y artísticamente, una obra puente que comunica dos etapas del cine mexicano, se trata de una obra liminal, o mejor dicho, una obra umbral.

Bibliografía

- Álvarez Portugal, Tania Vanessa. "Bildwissenschaft. *Una disciplina en construcción*", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVI, Núm. 105. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, 215-254.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano, 1931-1967*. México: Ediciones Era S.A., 1985.
- Bandini, Baldo y Glauco Viazzi. *La escenografía cinematográfica*. Madrid: Rialp, 1959.
- Bazarte Martínez, Alicia. "Veneración de reliquias y cuerpos de cera en los días de los Fieles Difuntos y Todos Santos", *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16. La festividad indígena dedicada al Día de Muertos. Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, 58- 68.
- Bergfelder, Tim, Sue Harris y Sarah Street. *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set design in 1930s European Cinema*. Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press, 2007. Consultado: 12 de diciembre de 2018, <http://www.oapen.org/download?type=document&docid=340132>
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós, 1990.
- Cahiers du Cinéma*, No. 131, mayo de 1962. París Francia, 71.
- Carballido, Emilio y Roberto Gavaldón. *Macario (Guion)*. Dirección: Roberto Gavaldón. México: CLASA Films Mundiales, S. A., 1959.
- Chavance, Louis. "El decorador y el oficio", *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 2da. ed. Editado por Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet. 404-409. Madrid: Cátedra, 1993.
- Cine Mundial*, Año VII, No. 2365 (8 de septiembre de 1959) y Año VIII, Nos. 2637 (8 de junio de 1960), 2638 (9 de junio de 1960), 2641 (12 de junio de 1960), 2645 (16 de junio de 1960), 2646 (17 de junio de 1960), 2647 (18 de junio de 1960), 2648 (19 de junio de 1960), 2754 (4 de octubre de 1960), 2756 (6 de octubre de 1960) y 2759 (9 de octubre de 1960). México D.F.: Editora Mundial S.A.

Cinema Reporter, Nos. 1104 (16 septiembre de 1959), 1105 (23 de septiembre de 1959), 1106 (30 de septiembre de 1959), 1107 (7 de octubre de 1959), 1108 (14 de octubre de 1959). México D.F.

Crowther, Bosley. *The Screen: 'Macario': Folk Tale-Fantasy of Mexico in Premiere*, *The New York Times*, 28 de septiembre de 1961. New York, E. U.: 1961. Consulta: 23 de agosto de 2019, <https://www.nytimes.com/1961/09/28/archives/the-screen-macariofolk-talefantasy-of-mexico-in-premiere.html>

Díaz Ruanova. "Trayectoria de Manolo Fontanals", *Novelas de la pantalla*, Año V, No. 216. México: 23 de diciembre de 1944.

El exilio español en la Ciudad de México: legado cultural. Coord. Dolores Pla Brugat, México: Gobierno de la Ciudad de México, Turner, 2015.

Escamilla González, Iván. "La corte de los virreyes", *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca*. Coord. Antonio Rubial García, México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2005, 371-406.

Esto, Sección B, 8 de septiembre a 11 de octubre de 1959, 12 al 17 de junio de 1960. México D.F.

Ettegui, Peter. *Diseño de producción & dirección artística*. Barcelona: Océano, 2001.

Film architecture: set designs from Metropolis to Blade runner. Ed. Dietrich Neumann, Munich: Prestel, c. 1999.

Florescano, Enrique e Isabel Gil Sánchez. "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico 1750-1808", *Historia general de México 1*. México: El Colegio de México, 1976, 473-589.

Gabriela y México. Selección y prólogo: Pedro Pablo Zegers B. Santiago, Chile: RiL Editores, 2007.

García Estrada, Jaime, Héctor Zavala y Ángeles Moreno. *Dirección Artística. Cuadernos de Estudios Cinematográficos 5*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano, Vol. 7 1958-1960*. México: Era, 1969.

- Gentile, Mónica, Rogelio Díaz, y Pablo Ferrari. *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: La Crujía, INCAA, 2008.
- Gómez-Aguado Alba, Guadalupe C. y José Luis Palacio Prieto, La Gruta de Cacahuamilpa. *Historia y geografía de un monumento natural extraordinario*. México: Instituto de Geografía y el Centro de Enseñanza para Extranjeros Campus Taxco, 2016.
- González Gamio, Ángeles. "El Casino Español", *La Jornada*. México: 24 de agosto de 2014. Consulta: 31 de agosto de 2019 <https://www.jornada.com.mx/2014/08/24/opinion/032a1cap>
- Gorostiza, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997.
- Gubern, Roman. *Cine español en el exilio 1936-1939*. España: Editorial Lumen, 1976.
- Harmony, Olga. "Manuel Fontanals en defensa de su oficio. Engaño al público con escenografías de medio uso", *México Cinema*, Año XI, No. 233. México: 15 de abril de 1959, 20-21.
- Hauser, Arnold. "Condicionamiento social y calidad artística", *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Comp. Adolfo Sánchez Vázquez, México, D. F.: UNAM, 1978 [1961].
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*. Chicago, E. U.: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1986 [1960].
- Krieger, Peter. "Eco-estética e historia del agua en la mega Ciudad de México: conceptos y temas", *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del paisaje en las Américas*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, 403-420.
- La saison cinématographique 60*. París, Francia: Citévox Éditeur, 1960. 407-408
- Lozano Álvarez, Elisa comp. e introd. *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. México, D.F.: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2014.
- Luna Córnea 32, 2ª Parte. *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-CONACULTA y Centro de la Imagen: 2008. Consulta: 25 de octubre de 2018, https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_32_2

Lucía Gómez-Chacón, Diana. "La Rueda de la Fortuna". *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, 2018. Consulta: 10 de septiembre de 2019, www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rueda-fortuna

Malvido, Elsa. "La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio "intangible" de la humanidad", *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16. La festividad indígena dedicada al Día de Muertos*. Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos 16. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, 41-55.

Membrez, Nancy J. "El peón y la muerte: El caso transnacional de *Macario* (1960)", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 44. México, D. F.: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2007, 27-58. Consulta: 4 de noviembre de 2018, <http://www.redalyc.org/pdf/640/64004403.pdf>

México en la cultura, Novedades, septiembre y octubre de 1959. México D.F.

Migniot, Stéphanie. "Arquitectura en la *Gaceta de México*", *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, Coord. Johanna Lozoya y Tomás Pérez Vejo. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 15-22.

Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente: el cine rural de Roberto Gavaldón*. México, D. F.: Cineteca Nacional, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.

Monsiváis, Carlos. "Deep focus: The Golden Age of Mexican cinema", *Sight & Sound*. Reino Unido: British Film Institute, julio de 2019 (1995), Consulta: 2 de agosto de 2019, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/deep-focus-golden-age-mexican-cinema>

Murcia, Félix. *La escenografía en el cine: el arte de la apariencia*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

Novedades, septiembre y octubre de 1959. México D.F.

Nuevo Cine, Edición facsimilar. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, TV UNAM, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, DGE Equilibrista, 2015.

Núñez y Domínguez, José de Jesús. "Un virrey limeño en México, Don Juan de Acuña y Bejarano" en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. Núm. 21 (Tomo IV) (1926) Cuarta Época (1922-1933), México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1926. Consulta: 5 de

agosto de 2019,
<http://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/REPOSITORIO/ISLANDORA/OBJECT/ARTICULO%3A7960>

Pastor, Luis G. *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas. Tomo I.* México: Imprenta Económica, 1866. Consulta: 10 de septiembre de 2019, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF>

Peralta Gilabert, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio.* Madrid: Fundamentos, 2007.

Pramaggiore, Maria y Tom Wallis. *Film. A critical introduction.* London: Laurence & King, 2005.

Premios Internacionales del Cine Mexicano 1938-2008. Coord. Catherine Bloch, México, D. F.: Cineteca Nacional, 2009.

Ramírez, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro.* Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Roberto Gavaldón: director de cine. México: Pronósticos para la Asistencia Pública, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, 1996.

Stam, Robert. *Teorías del cine.* Barcelona: Paidós, 2001.

Street, Sarah. "Production/set design. Introduction", *Screen* Vol. 45, Tema 4, Invierno 2004. Reino Unido: Universidad de Oxford y Universidad de Glasgow, 2004, 363-366. Consulta: 27 de agosto de 2019, <https://academic.oup.com/screen/article/45/4/363/1625077>

Traven, B. *Macario.* México, D. F.: Selector, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2014.

Variety Films Reviews 1959-1963. Volume Ten. E. U.: Garland Publishing, Inc., 1983.

Vega, Patricia "Macario, el filme mexicano más premiado en el extranjero", *La Jornada.* México: 18 de febrero de 1987.

Vila Mustieles, Santiago. *La escenografía: cine y arquitectura.* Madrid: Cátedra, 1997.

Zúñiga, Ariel. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: una relectura.* México: El Equilibrista, 1990.

Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

Zerecero, Maribel. "La arquitectura del Casino. Notas para una lectura", *Casino Español de México: 140 años de historia*. Coord. Adriana Gutiérrez Hernández, México, Porrúa, 2004.