



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**CESARE ZAVATTINI Y FERNANDO GAMBOA:
CINE Y CULTURA EN MÉXICO**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CARLOS GABRIEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. ISIS SAAVEDRA LUNA
UAM-XOCHIMILCO
MTRA. MARÍA PAULA NOVAL MORGAN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO

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.

Introducción	4
Cine y cultura	4
Encrucijadas de la memoria	5
Archivos, fuentes y voces	6
Vidas y escrituras	9
Miradas y palabras	11
1. Veinte años, muchas imágenes	13
Carlos Velo, Fernando Gamboa y Manuel Barbachano Ponce: solidaridad republicana, arte mexicano y noticiarios cinematográficos	14
Gamboa y Zavattini, dos encuentros en Venecia	22
El panorama doméstico: <i>Raíces</i>	25
Cinéfilos gachupines: Francisco Pina y Pío Caro Baroja	30
Del neorrealismo italiano en México	32
2. La llegada de Zavattini a México, 1953	35
Entre semanas del cine italiano	35
Ventanas al valle de México	39
Nuevos amigos y viejas imágenes	41
Celebrando a la Virgen de Guadalupe	45
Con los Siqueiros y en la <i>Mesa de Celebridades</i> en la TV	46
De paseo con Luis Buñuel	48
Encuentro con el Taller de Gráfica Popular	51
Tres horas con Rivera y en los canales de Xochimilco	53
Antes de partir	55
3. Correspondencias fuera de campo, 1954	56
De pasiones y dolores de cabeza	56
Páginas <i>mejicanas</i>	58
Lecciones, regalos y ofertas	62

4. México suyo, 1955	67
Agenda metropolitana	68
Del Mezquital al Bajío	81
Hasta Tehuantepec	84
Pausa ciudadana	88
Rumbos del norte	88
Diálogos con profesionales, aficionados y cineclubistas	92
5. Los proyectos inconclusos, en Cuba y	
<i>Los Hijos de Sánchez</i>	96
<i>De Carretera Panamericana a México mío</i>	101
La tercera visita, 1957	103
Otras amistades: políticos, cineastas y pintores	107
Derivas de la imaginación y el realismo	109
Detrás de <i>Los Hijos de Sánchez</i> de Oscar Lewis	110
<i>Los Hijos de Sánchez</i> más allá de las páginas	115
6. Conclusiones y conversaciones abiertas	123
Hoja para anotaciones	129
Lista de imágenes utilizadas	130
7. Fuentes utilizadas	132
Hemerografía	132
Bibliografía	134
Catálogos	136
Tesis	136
Videos, páginas electrónicas y CD Rom	136
Agradecimientos	137

Introducción

*tu mirada de viaje o de desiertos
se vuelve un manantial indescifrable
y el silencio/ tu miedo más valiente/
se va con los delfines de la noche
o con los pájaros de la aurora/
de todo quedan huellas/ pistas/ trazas
muescas/indicios/ signos/ apariencias
pero no te preocupes/ todo es nada
son señales de humo/ apenas eso*

Mario Benedetti, *Señales de humo*, 1999

Cine y cultura

Arraigado desde sus orígenes en el entramado cultural de la sociedad, el fenómeno cinematográfico hunde sus raíces en las búsquedas científicas para captar y reproducir el movimiento y en las expresiones artísticas que lo hermanan con los lenguajes plásticos, escénicos y escritos. Como narrativa a través de planos que tienen lugar en un espacio, converge con la dramaturgia de la puesta en escena a través de los decorados y es una arquitectura inspirada en la realidad y sus formas, llevadas a la representación efímera que capta una cámara obscura con un mecanismo óptico y mecánico. En la modernidad del siglo pasado, las bellas artes confluyeron en el séptimo arte y a través de esa suma de tiempo-espacio y ritmo, se unieron grabado, fotografía y pintura, con arquitectura, danza, música, escultura y poesía. En la historia cultural, se gestan simultánea y recíprocamente los procesos de los que surgen obras, movimientos, manifiestos y publicaciones, estudios, agencias, galerías, salas y salones, que bajo ciertas coyunturas dan lugar a escuelas, academias, conservatorios y museos, instituciones encabezadas por especialistas, maestros, profesores y artistas, forjando modelos que fundan movimientos y tradiciones estéticas.

El siglo XX mexicano fue prolífico en las artes, que desembocaron a su vez en el cine, comunicando anhelos y miradas cinematográficamente. Después de la Revolución se vivió un auge del arte público y la educación pública, dando lugar al surgimiento de maestros y artistas que, décadas más tarde vieron nuevos aires de renovación educativa y estética, con la mezcla de orígenes, regiones del país y culturas, intensificada con el exilio europeo de la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Hacia los años 50, en la Ciudad de México se vivió un auge del cine y poco a poco acabó una época y se vieron el nacimiento de nuevos caminos y rumbos distintos del quehacer artístico, vinculado a las industrias culturales de la prensa, la radio, el cine, el fotoperiodismo y la historieta, antes de la llegada irreversible de la televisión. En la espesura de esos árboles

genealógicos se hallan los apellidos, los seudónimos y los nombres célebres, inmortales por haber forjado imágenes perdurables, inspiradas a su vez en lecturas y otro tipo de referencias, visuales, orales y sonoras, con tramas y paisajes que dejaron en el imaginario postales valiosas por su huella franca y directa.

Encrucijadas de la memoria

En las historias del cine, las filmografías han jugado un papel central para construir en torno suyo las historias sociales y artísticas, a partir de las películas que ha conocido el público en las pantallas, en las páginas impresas y los carteles cinematográficos. Sin embargo, la influencia y el legado que imprime la cinematografía en la sociedad, incluye también los proyectos fracasados, inconclusos o ideados, que por su gravedad y densidad llegaron a ser piezas del imaginario colectivo, de quienes lo vivieron en su momento, y de generaciones posteriores que pueden conocerlo a través de documentos y testimonios. Para reconstruir la riqueza de voces y puntos de vista de esas experiencias, se dio la posibilidad y necesidad de acudir a un conjunto de archivos documentales, fotográficos y epistolares, para profundizar en aquello utilizado para conservar la memoria y documentar lo acaecido. Los sucesos que nos ocupan, fueron dados a conocer por primera vez a través de una conferencia en el Eliseo de Roma el 13 de diciembre de 1955, titulada *Viaggio al Messico/ Viaje a México*, y más tarde fue parte de *Diario Cinematografico* (Italia: Bompiani, 1979) un libro donde Cesare Zavattini (1902-1989) publicó sus vivencias, que fue editado en varios países y en distintos idiomas como el italiano, el inglés¹ y el español². Años después, en México se documentó la historia a través de entrevistas con los principales protagonistas. Más tarde fue posible enriquecer el panorama documental con el contenido de las libretas personales, los epistolarios y los archivos empresariales que conservaron datos imprescindibles para narrar estas historias.

Con las ideas que van y vienen, la vida intelectual produce apuntes, recortes, borradores y textos, acumulando papeles que se van encimando en el desorden de la prisa cotidiana y poco a poco se convierten en montañas, que tarde o temprano miden su destino entre ir a parar a la basura o transformarse en un patrimonio familiar o

¹ Cesare Zavattini *ZAVATTINI sequences from a cinematic life*, traducción y notas de William Weaver (EEUU: Prentice Hall, 1970)

² Cesare Zavattini, *Diario de cine y de vida*, traducción Juan Marse (1968); (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, Festival de cine de Huesca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002)

institucional. Un archivo se mira hacia adentro y construye su valor en función de lo que guarda. El afecto por el propietario y el vínculo que une a los herederos, llena de emociones la tarea que permite encaminar y llegar a la meta de su fundación oficial. Ese reconocimiento es la primera piedra para multiplicar formalmente el legado, pero no basta un membrete para producir memoria crítica. Cuando las generaciones se topan en las encrucijadas y las coyunturas históricas, se da una suma por el interés de resguardar y la urgencia del conocer. Al encontrarse varios archivos se dan encuentros y eventos que superan a los individuos y multiplican las conexiones y las constelaciones internas. Habiendo decretado su nacimiento y establecido la autoridad que se encargará de preservarlo, el pulso de un archivo lo lleva a asomarse a sí mismo, conocerse, agruparse, clasificarse y explotar sus fortalezas. Cuando ha sido organizado mínimamente, es posible salir al encuentro de miradas, mensajeros y voces críticas, y continuar así la inacabable tarea del conocimiento, ofreciendo los materiales que conserva para preservarlos y estudiarlos a través de proyectos editoriales, de museografía o de investigación académica, que llevan a revisar y abrir las puertas de sus tesoros documentales. Compartir y publicar es también diluir secretos y arrojar luz sobre los personajes y los procesos creativos detrás de las obras, que quedaron plasmadas en el imaginario colectivo. Por su condición efímera de imagen en movimiento, el cine se enfrenta a dificultades para resistir al olvido, pero queda una huella incuestionable del tiempo en los materiales impresos como libros, fundas de los fonogramas, publicaciones, hojas membretadas, libretas, carpetas, sobres, periódicos, carteles, maletas y artesanías.

Archivos, fuentes y voces

Los participantes en las historias que nos ocupan, protagonizaron batallas y empresas culturales, marcadas por la violencia de las guerras y el aliento del resurgimiento de sociedades destruidas, reinventadas y construidas sobre costumbres, tradiciones y renovaciones políticas, jurídicas y estéticas. Además de los registros fotográficos, fílmicos y videográficos, contamos con los rastros que dejaron las tecnologías de medios como las máquinas de escribir, que aceleraron la comunicación y los cableados telefónicos, que adentraron las voces en las lejanías. Otros datos quedaron inscritos en la papelería de la telegrafía y del correo postal, junto a los sellos de los envíos por barcos, trenes o autobuses y los poco frecuentes vuelos trasatlánticos, a través de los cuales enviaron noticias y objetos que se conservaron en baúles, anaqueles, estanterías, repisas de libreros y armarios. Construidos a través de las herencias, organizadas o

casuales, y organizados lenta y arduamente en los archivos personales de funcionarios y creadores, escritores, editores, profesores, artistas del pincel, el lápiz o la lente, poco a poco emergen los continentes dormidos con las conversaciones privadas entre pares y amigos, que se hicieron públicas a través de las entrevistas y la edición epistolar. En este ensayo son fuentes primordiales que nutrieron la investigación y permitieron reconstruir y abordar lo que anteriormente se documentó hemerográficamente y a través de entrevistas estenográficas con los protagonistas y la transcripción de fichas de trabajo. Contamos además con los diarios, apuntes, memorándums y fotografías para profundizar, articular y narrar importantes episodios del cine independiente, que dejaron una honda huella cultural, articulable a través de documentos en el Archivo Zavattini, la Promotora Cultural Fernando Gamboa, la Sala de Arte Público Siqueiros y la Fundación Archivo María y Héctor García. En la constelación que se narra a continuación, los protagonistas produjeron en su tiempo y dejaron su legado y bienes a la posteridad pero además, se requieren paciencia, visión, tiempo y recursos para convocar la curiosidad y la minuciosidad necesaria para identificar y salvaguardar cada pieza, vinculada a un conjunto.³ La singularidad puede provocar similitudes: Arturo Zavattini en Roma, Italia, y Patricia Gamboa y María García en la Ciudad de México, consolidaron archivos independientes que han servido como fuentes de consulta para historiadores, investigadores y especialistas, que en el caso de los materiales de Zavattini, durante veinte años fueron procesando su traslado y depósito para la consulta pública en una biblioteca comunal de la región de donde era originario el célebre guionista italiano. Así como el Instituto Nacional de Bellas Artes, tomó a su cargo en 1988 el legado del pintor David Alfaro Siqueiros que organizó su viuda Angélica Arenal en un fideicomiso y que actualmente, se conserva en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), abierta al público como museo, galería y centro de documentación.

En sus sedes en las calles de Via Farini 3, Reggio Emilia, Italia, en León Tolstoi 12 en la Colonia Nueva Anzures, en Cumbres de Maltrata 581, Colonia 2da. del Periodista y Tres Picos 29, Colonia Polanco en la Ciudad de México respectivamente, se han dado residencia y cauce a las substancias para activar las memorias que conservan sus acervos. El origen del Archivo Zavattini contó con el acompañamiento de destacados investigadores italianos como Virgilio Tosi y Paolo Nuzzi entre muchos otros,

³ Estos archivos comparten el haber abierto una inmensa gama de temas y oportunidades para la cooperación con investigadores e instituciones como bibliotecas, museos, galerías, centros culturales, salas de cine, filmotecas y editoriales, o bien como libros y revistas, llevando a las páginas, los muros y las pantallas, investigaciones, fotografías, películas, exposiciones, conferencias, catálogos y epistolarios.

convocados por Arturo Zavattini,⁴ que organizó el archivo personal de su padre y junto a su hermano Marco, en 2012 cumplió el proyecto de trasladarlo de su casa en Santa Angela Merici en Roma, a la Biblioteca Panizzi de la Administración Comunal de Reggio Emilia, Italia, como fue acordado entre los herederos del escritor y la Comuna de Reggio Emilia en 1990. Hoy se puede tener acceso al catálogo de consulta a través de Internet.⁵ La Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), ubicada en la casa del artista que donó al pueblo de México poco antes de morir en 1974, fue dirigida por Angélica Arenal y posteriormente quedó bajo la dirección del INBA, y ha sido sede de actividades artísticas, culturales, pedagógicas y políticas, que además resguarda el archivo personal de los Siqueiros, una inmensa fuente de información. A su vez, desde hace 50 años, María García ha organizado y preservado el legado fotográfico de su marido y en 2008 se creó la Fundación Archivo María y Héctor García cuyo catálogo fotográfico contiene material fechado de 1943 a 2007, con miles de series llenas de retratos, personajes, paisajes y lugares alrededor del mundo, firmadas por ambos fotoperiodistas. La Ciudad de México,⁶ los artistas y el cine, ocuparon constantemente al fotógrafo, quien produjo una considerable galería de personajes donde figuran todos los protagonistas de este ensayo.

Hacia 1994, Patricia Gamboa comenzó a organizar el legado de su tío Fernando Gamboa (1909-1990), con el préstamo de materiales para exposiciones y solicitudes de Teresa Uriarte, Renato González Mello y Francisco Gaytán. A partir de 1996, se dedicó a la clasificación de los materiales conservados en 2 casas que heredaron sus familiares. En 2009 se consolidó la Promotora Cultural Fernando Gamboa para la difusión y el estudio del pionero de la museografía en México, en cuyo trabajo produjo y guardó materiales de todo tipo, impresiones, fotografías, carteles, foto-murales, y se conservan reliquias, artesanías, máscaras, piezas de cerámica, barro, pinturas al óleo, maquetas, acuarelas, casetes y grabados. Han obtenido apoyos públicos y privados para preservar y difundir el legado del museógrafo, como el INBA y el músico Michael Nyman. También se han asesorado y acompañado con especialistas y profesionales de la conservación para el manejo y la restauración de sus materiales, que abarcan todo tipo de formas y soportes, impresos y filmicos. Con la Fundación Jumex y la Filmoteca de la UNAM han desarrollado la restauración y conservación de películas que hoy se ofrecen parcialmente

⁴ En 1952, Arturo Zavattini fotografió la película etnográfica *Lucania* dirigida por Ernesto De Martino, fue asistente de Paul Strand durante la realización del fotolibro *Un Paese* en 1955 y fotografió entre muchos otros films *La Veritaaaaà* (1982) (sic), protagonizada, dirigida y escrita por Cesare Zavattini.

⁵ Catálogo General, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia: Zavattini
<https://cataloghi.comune.re.it/Cataloghi/Zetesis.ASP?WCI=Generic&WCE=MENU&WCU=cat.htm/>

⁶ Entonces llamada Distrito Federal (D.F.)

a través de Internet.⁷ Las imágenes que aparecen a partir del segundo capítulo, provienen del Archivo Zavattini en la Biblioteca Panizzi Reggio Emilia, la Fundación María y Héctor García, la Colección filmica de la Familia Álvarez Béjar y mi colección particular.

Vidas y escrituras

Como escritor, Cesare Zavattini ensanchó las fronteras entre lo personal y lo público, al mezclar lo autobiográfico y la crónica de su tiempo. En su libro *Zavattini, sequences from a cinematic life* (Prentice Hall, Inc., 1970) combinó ensayos y reflexiones del quehacer cultural del gremio cinematográfico, que en Italia fue publicado como *Diario cinematografico* (Bompiani, 1979), y en el que a través de postales, reunió anotaciones y apuntes de viajes y trabajos. En español se publicó con la traducción de Juan Marsé como *Diario de cine y vida* (Filmoteca de Valencia, 2002), con las gestiones de Alonso Ibarrola, quien lo tradujo e impulsó en España. Como prolífico autor⁸, Zavattini aprovechó la primera persona como estrategia para abordar también sus afanes por el neorrealismo cinematográfico y sumar su voz a favor de un mundo menos injusto y más humanista⁹. Paralelamente a su oficio como argumentista y guionista de cine, desde su primera obra literaria, titulada *Parliamo tanto di me/ Hablamos tanto de mí* (Bompiani, 1931), en repetidas ocasiones utilizó esa alusión del Yo para referirse a su vez a lo colectivo; otro título muy conocido fue *Io sono il diavolo/ Yo soy el diablo* (Einaudi, 1941).

Asimismo, toda su vida practicó de forma *amateur* la pintura con autorretratos. *Za*, como era también conocido por sus amigos, caminó por todo el país y aprendió en carne y tinta propia la compleja historia mexicana, que quedó inscrita en sus letras y su propio cuerpo, en el que acumuló kilómetros con alegría por los descubrimientos y escribió asiduamente para no dejar pasar los hechos frente a su vista, ni las frases que escuchaba a su alrededor. Siempre inspirado por otras culturas y con amor por su tierra natal y los proyectos que allí germinaron o no, llevó a diversos rincones sus formas de trabajo, enseñanza y construcción de un trabajo colectivo que fundiera la imaginación con la realidad y las aventuras *zavattinianas* se adentraron en otros territorios hispanohablantes como Argentina, Cuba y España, aunque su influencia como

⁷ *Carnaval en Huejotzingo*: <http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/video68.html>

⁸ En una ocasión, le contó a su dactilógrafa sobre sus orígenes como escritor que debutó en la “*Gazzetta di Parma* con una columna que se titulaba *A cielo sereno*. Luego había otra *Andantino di Za*. *Za* era yo. Pequeña columna humorística que hacía como podía, pero en substancia, había ya la vocación de escribir”. En Zavattini (2002) 30

⁹ Zavattini se casó con Olga Berni en 1932 y tuvieron cuatro hijos: Mario, Arturo, Marco y Milly.

argumentista se percibe en todo el mundo. Sus epistolarios con intelectuales, editores, cineastas, escritores y pintores entre otros, constituyen un subgénero de su producción escrita. Como le confió en una epístola a su buen amigo Attilio Bertolucci, a quien conoció en sus años juveniles en la *Gazzetta di Parma* y con quien mantuvo una rica comunicación epistolar: “sólo aquello que se escribe en el papel existe”.¹⁰ Entre los libros epistolares, en *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988* (Filmoteca UNAM, 2007), se articula el diálogo intelectual con diversos personajes en México. El libro *Ese diamantino corazón de la verdad* (Iberautor, 2002), contiene las cartas de Alfredo Guevara y Cesare Zavattini que tejen puentes y similitudes con sus aventuras en la orilla mexicana. Existen afinidades por contraste o semejanza, pero que comparten la inmensa e invaluable masa documental que se conserva en sus archivos. A través de las conferencias que impartió en varias ciudades a su regreso de México, en Italia fue un incansable vocero de la identidad mexicana, que para mediados del siglo pasado ya había aquilatado y explotado su herencia mesoamericana, colonial y moderna.

Fernando Gamboa fue un militante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que dirigió la revista *Frente a Frente* y apoyó a la República Española¹¹. A él se le debe una influyente interpretación del arte mexicano, que plasmó en muestras que llevaron piezas de todos los tiempos a diversos rincones del planeta. Gamboa también incursionó en el cine, realizando los documentales *Pintura mural mexicana* (1952), *Tierra del chicle* (1953) y *Carnaval en Huejotzingo* (1954). En sus colecciones se guardan rastros de las faenas oficiales y humanitarias que resolvió con una férrea convicción política, mezclada con solidaridad, amistad y suerte, en una vasta carrera por todo el mundo.

El museógrafo y productor contó con valiosos colaboradores cuya pulcritud y orden, permitió organizar y clasificar los documentos que sirvieron de guías de trabajo en su momento y más tarde, integraron la rica bitácora de actividades con la que reconstruimos la trama de aquellos días en México, siguiendo en sus epístolas, las amistades con artistas y cineastas. Posteriormente, a través de su colección fílmica y la carpeta con la sección de su etapa en Teleproducciones S.A. de C.V., fue posible ensanchar lo que guardó en su archivo Carlos Velo, en forma de fichas de trabajo, manuscritos y borradores mecanografiados que a su vez, Elvia Vera y Tarcisio Chárraga,

¹⁰ Publicada en la contraportada del libro Attilio Bertolucci y Cesare Zavattini *Un'amicizia lunga una vita, carteggio 1929-1984*, a cura di Guido Conti y Manuela Cacchioli (Italia: Monte Università Parma, 2004)

¹¹ Como servidor público, Gamboa desde muy joven perteneció a la Secretaría de Educación Pública y se desempeñó en misiones diplomáticas, cumplió funciones institucionales en el INBA y cosechó el reconocimiento internacional como museógrafo y comisario de exposiciones.

estudiantes de la ENEP Acatlán incluyeron en su tesis de licenciatura para la cual entrevistaron a Gamboa, Velo y Manuel Barbachano, dirigidos por el hermano del productor de cine, Miguel Barbachano, que estuvo cerca de los acontecimientos cuando ocurrieron y siendo profesor universitario de cine, se encargó de documentar los sucesos 30 años más tarde. La militancia y la resistencia política de Zavattini y otros intelectuales, periodistas y artistas se manifestó con acciones pacíficas y colectivas. En las cartas conservadas en la Sala de Arte Público Siqueiros, se guardan las historias de los comités en favor de la liberación de Siqueiros que promovió vehementemente Angélica Arenal, esposa del pintor, preso político del gobierno de Adolfo López Mateos en 1960.

Miradas y palabras

En los periódicos capitalinos se refleja el encuentro del público mexicano con narrativas de posguerra como el neorrealismo italiano. Pío Caro Baroja, en sus memorias personales plasmadas en *El Gachupín, en busca de la juventud perdida* (España: Pamiela, 1995), ensanchó una persiana para asomarse a la vida de los exiliados republicanos españoles, entre quienes destaca el crítico de cine Francisco Pina, que dedicó artículos al nuevo cine italiano y que era parte de una tertulia que trabajaba en los oficios periodísticos, editoriales y publicitarios en México. El libro también cuenta episodios bohemios en la industria cinematográfica que nos llevan a la algarabía en la ciudad nocturna y prohibida, en los márgenes de la tolerancia del regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu. A Pío Caro se debe *El Neorrealismo cinematográfico italiano* (México: Alameda, 1955), el primero en nuestro país con ese tema, con prólogo y notas de Zavattini. Los fotógrafos que trabajaban en la prensa y las revistas de la época, también documentaron los hechos. Publicadas en la prensa de su tiempo¹² y en revistas como *Cine Mundial* y conservadas en su archivo, las fotos de Héctor García dan fe de los sucesos y aportan cercanía para reconstruir la temperatura de comidas y encuentros con amigos y personajes que recibieron al guionista italiano y por su encuadre, también se coló la complicidad y el cariño. Asimismo, en series de los hermanos Mayo publicadas en semanarios capitalinos como *Mañana*,¹³ se ve al carismático visitante recorriendo la ciudad y también en las hojas de contacto de Nacho López con los disparos de su cámara en 1957, publicadas en el libro de la entonces jovencita Elena Poniatowska *Palabras cruzadas* (México: ERA, 1961), hay una rendija para mirar aquellas fugaces reuniones de

¹² *Novedades*, “México en la cultura”, 13 de noviembre de 1955

¹³ Luis Dam, “En México se puede hacer en México el mejor cine del mundo” (con fotos de Faustino Mayo), *Mañana*, 16 julio 1955, 44

trabajo con avances de los proyectos y en las fotos quedó constancia del buen humor que se respiraba entre todos esos personajes, mientras desarrollaban sus ambiciosos planes.

La historia cultural se nutre de la vida pública, el trabajo, los espectáculos y las artes, amasando las cartas personales y las publicaciones en la prensa, en periodos vinculados con noticias que se entrelazan con artículos, reportajes, epistolarios y fotografías para dar rienda a la verdad y la historia. Elegir y transformar lo vivido en anécdota o diario, suma la voz propia en la que pesa la firma autoral, a veces invisible en los medios masivos de comunicación. El conjunto documental que analizamos permite explicar conexiones culturales, generacionales y políticas, y muestra cómo queda presente lo inconcluso, como obra y como memoria, labrado en oficinas, escritorios y escenarios urbanos y rurales. Aunque no se cumpliera el destino de ser captado por las cámaras de cine, ni llegar a las pantallas con esos cantos filmicos acerca de la identidad nacional, es incuestionable que ocurrió toda aquella investigación. El cine también integra lo fallido. De las películas inconclusas *El Petróleo*, *México mío* y *El anillo mágico*, quedaron fotos, recortes periodísticos, libretas personales, guiones cinematográficos y ficheros de una vasta encuesta sobre México, como la sombra y el negativo de lo que debió haberse filmado y llevado a los espectadores en fotogramas, pero quedó convertido en huellas que superaron el paso del tiempo al abrigo de páginas, fotografías y letras mecanografiadas y manuscritas. Las derivas del contrato con Manuel Barbachano también llevaron a Zavattini a internarse en Cuba, dando secuencia a los viajes a La Habana y México. Los posteriores trabajos para adaptar el libro del antropólogo Oscar Lewis *Los Hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1965), se enfrentarían a innumerables contradicciones que muestran cómo una película filmada, no es necesariamente el mejor destino para un sólido argumento cinematográfico. Así como en otras historias de viajeros extranjeros en México que desde el siglo XIX aportaron su curiosidad, distanciamiento y técnica para caracterizar, documentar, interpretar y divulgar las esencias mexicanas a través de imágenes y palabras¹⁴, se transmitieron enseñanzas y herramientas que otros más tarde hicieron suyas para crear, conservar o recordar.

Gabriel Rodríguez Álvarez, Coyoacán, febrero 2020

¹⁴ Son una guía diversa las crónicas de Madame Calderón de la Barca, la introducción de la Litografía por Claudio Linati, las litografías de paisajes de Johann Moritz Rugendas, el paisajismo de Daniel Thomas Egerton, las litografías en serie de Pedro Gualdi, las pinturas históricas de Edouard Pingret, el reportaje para el *Tribune* de Nueva York de Bayard Taylor y las fotos arqueológicas de Desiré Charnay. Ver Martha Poblett Miranda, *Viajeros en el siglo XIX* (México: CONACULTA Tercer milenio, 2000)

1. Veinte años, muchas imágenes

Entre los sexenios presidenciales del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) y el licenciado Miguel Alemán (1946-1952), se produjo un profundo cambio político, cultural y económico en México. En ese marco, las artes se desarrollaron como nunca antes y se produjo una gama de obras maestras. Sus autores vivieron las sacudidas de la Revolución y el asentamiento de un nuevo sistema político que se fundó reconciliando violentamente a los ganadores. Al mismo tiempo, se aportó al arte universal el movimiento muralista y a través de la literatura, la fotografía y el cine, con las artes gráficas y plásticas, los artistas captaron la belleza y crueldad de su mundo. La política se asimiló al virtuosismo técnico y los gremios artísticos se integraron al sistema. En ligas, revistas y talleres de gráfica se habían unido y activado con causas sociales y humanitarias, dejando huella en sus manifiestos, proclamas, publicaciones y libros. México no perdió su peculiaridad como caja de resonancia de las ideas internacionales e incorporó las visiones extranjeras sobre el ser mexicano. El Estado socialista en los años 30 tuvo en la reforma agraria y la expropiación petrolera, los signos más elocuentes de una política nacionalista que a la vez, se abrió al exilio republicano español, pero en las siguientes décadas el régimen presidencialista se convirtió en un aliado incondicional de Estados Unidos, y sin embargo, el gobierno mexicano apoyó una imagen oficial propia que se llevó al mundo y que en mucho contribuyó a la institucionalización de la vida política y a la oficialización de la cultura mexicana en relación a otros regímenes internacionales. En ese proceso, también los artistas actuaron como embajadores y con su obra o su presencia, entablaron correspondencias que perduraron a lo largo del tiempo.

La primera visita de Cesare Zavattini a México, se dio en los tempranos años 50 y su presencia se adentra en los árboles genealógicos de las artes mexicanas del siglo XX. Sobre el origen de las primeras impresiones e influencias mexicanas que recibió, antes de conocer la pintura mexicana en 1950 y venir por primera vez en diciembre de 1953, es probable que siendo un trabajador de la industria editorial italiana hubiera conocido fragmentos a través de la prensa internacional. De hecho, en su columna en *Cinema Illustrazione*, firmada con el seudónimo de Jules Parma, imaginó y relató una supuesta desaparición de una diva mexicana en un arranque apasionado de despecho, cuyo caso fue resuelto por un detective de Los Ángeles, California, y se publicó en el semanario milanés en el número 20 del 18 de mayo de 1932 titulado: “Han robado a Dolores del Río”.¹⁵

¹⁵ Cesare Zavattini, *Cronache da Hollywood* (Italia: Lucarini, 1991) 86-87

Entre los intereses del escritor figuró especialmente la pintura, al punto en que él mismo desarrolló una trayectoria como pintor y coleccionista. Al venir a México, el italiano era reconocido como el creador de los argumentos más célebres del neorrealismo, y él no sólo conoció a los periodistas y creadores del cine mexicano de la época "dorada", tanto de ficción como de documental, sino que además, prestó su atención a las artes plásticas y las culturas populares. Para sus amigos era conocido como *Za* y como muchos otros, presenció el despliegue nacional en todos los terrenos del arte, que difundía la imagen de una tierra llena de misterios, atractivos y promesas. Además del muralismo y el vigor de su gráfica popular, México estaba recuperando sus vestigios mesoamericanos y se enorgullecía de su origen mestizo y criollo, aunque paradójicamente sus pueblos más antiguos vivieran en la miseria y el subdesarrollo. En los años de la posguerra, muchos estereotipos de un país y otro comenzaron a ser reproducidos y asimilados a través de la prensa, la radio, el cine y la televisión.

En las páginas y en las mesas italianas se oía el ruido de la República Mexicana: la tierra de la "aparición" de la Virgen de Guadalupe a donde vino a pelear Garibaldi, el país de los generales Emiliano Zapata, Francisco Villa y Lázaro Cárdenas. La patria donde floreció la mirada de Tina Modotti entre hoces, banderas y mazorcas y donde Sergei Eisenstein se reencontró consigo mismo, pero perdió su sombra sin terminar *¡Que viva México!*; el de los desnudos y las azoteas de Edward Weston, el de las tumbas cargadas de electricidad que percibió André Breton, el de las piedras, telas y rostros de Paul Strand, pero sobre todo el México de José Guadalupe Posada, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Frida Kahlo, Manuel Álvarez Bravo, *El Indio* Fernández, Luis Buñuel, María Izquierdo, Gabriel Figueroa, Lola Álvarez Bravo, Héctor García y Nacho López. Un país imaginario en blanco y negro o en colores, donde las imágenes vivían en hojas, paredes o pantallas y en el cual, los artistas escribían en cada formato la historia viviente de su pueblo.

Carlos Velo, Fernando Gamboa y Manuel Barbachano Ponce: solidaridad republicana, arte mexicano y noticiarios cinematográficos

El exilio español en México, la promoción del patrimonio nacional y la constitución de productoras de cine juntaron los caminos de Carlos Velo, Fernando Gamboa y Manuel Barbachano trabajando en las canteras de la riqueza visual mexicana. Los descubrimientos arqueológicos del sureste mexicano, se convirtieron en objeto de películas en las que se reencontraron Gamboa y Velo. El primero entró al mundo de la

realización cinematográfica como productor y promotor de la cultura, pero su amistad con el gallego se dio en las etapas sucesivas en que consistió el arribo y la integración del exilio republicano español a nuestro país. En México, durante el cardenismo se organizaron políticas de solidaridad republicana y estrategias humanitarias, promovidas a través de gremios organizados como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que entre 1934 y 1937 vivió el auge y decadencia de su organismo que creció en afiliados y que no pudo evitar que la institucionalización afectara su estructura de participación horizontal. Publicaron la revista *Frente a Frente* que circuló desde la fundación de la LEAR paralelamente a la edición de otros impresos,¹⁶ y que contó con las colaboraciones de comunistas nacionales y extranjeros.

En *Frente a Frente* también confluyó Fernando Gamboa, quien dirigió la segunda época de la publicación en solidaridad con la República Española. En 1937, la LEAR tuvo su momento áureo. Económicamente era viable y las actividades culturales iban en aumento. En julio de ese año, un contingente de la liga participó en el II Congreso de Escultores Antifascistas en Valencia, y Siqueiros entre otros, tomó parte en las filas del Ejército Republicano. Por su parte, Fernando Gamboa organizó su primera exposición internacional titulada “Un siglo del grabado político mexicano”, presentada en Valencia, Madrid y Barcelona en 1937 y en París al año siguiente.¹⁷

Carlos Velo (1905-1988) aplicó sus nociones científicas a la realización de documentales. En España, después de estudiar ciencias biológicas y filmar un documental acerca de “la coordinación de la llamada de la reina de las abejas para controlar la población de una colmena”, colaboró en algunas cintas que al último momento sufrieron una modificación radical a su sentido original, tales como *Felipe II y el Escorial* y *Castillos en Castilla*.

¹⁶ “La LEAR se valió de los viejos recursos de la prensa obrera marginal para difundir sus posiciones: editar hojas populares, con un formato intermedio entre el volante y el cartel, donde texto e imagen se acoplaran para transmitir los mensajes con mayor urgencia. Para hacer más eficiente la comunicación los carteles solían incluir textos políticos dentro de la modalidad de los corridos populares, de manera que el relato contuviera una estructura rítmica de transmisión oral. En general los carteles-manifiesto hicieron uso de una tipografía depurada, donde la variedad de tamaños en letras y signos de puntuación creaba ritmos visuales atractivos para el espectador. La deuda con la gráfica soviética y alemana es ya perceptible en los carteles manifiesto de la primera etapa y en las portadas de la revista *Frente a Frente* a partir de 1936, en que incluso se introduce el recurso del fotomontaje”. En Francisco Reyes Palma, “El Taller de Gráfica Popular”, *Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*, et al, (México: INBA, Galería Arvil, Museo de Monterrey, 1987) 111-112

¹⁷ La burbuja de bonanza producida por los subsidios oficiales no pudo contener la corrupción interna, que desembocó al poco tiempo en un desprendimiento de la LEAR que trajo consigo la fundación del Taller de Gráfica Popular (TGP).

Luego, ya solo, hice *Galicia Saudade*, que fue premiada –el primer premio que obtuve en cine– en la Exposición Internacional de París, durante la guerra civil, por Luis Buñuel que estaba en el jurado y no me conocía. Esta película se ha perdido (...) Después vinieron *Almadrabas* e *Infinitos*. *Infinitos* fue una película que se hizo sobre una idea de Mauricio Maeterlinck, entonces un escritor famoso, y donde me realicé personalmente –el guión era mío–, haciendo una cosa científica y poética. Tenía una partitura original, extraordinaria, de Rodolfo Halffter, basada sobre temas populares, de García Lorca y de Regino Sáinz de la Maza.¹⁸

Lamentablemente y como reconoció el propio Velo, en la entrevista publicada por *Nuestro Cine* en julio de 1967, muchas de sus primeras experimentaciones se perdieron.

Halffter y yo nos entreteníamos en hacer experimentos con el sonido, que tanto se han empleado después en cine. Así hicimos unos dieciséis o veinte documentales. Algunos eran documentales oficiales que se han perdido en cinematecas oficiales; uno de ellos, lo recuerdo porque tenía cosas de montaje muy buenas, era la historia de una incubadora hecha para los ingenieros veterinarios. Había cosas de un ritmo fantástico hechas con el desarrollo del huevo de gallina. Entonces eran de la Dirección General de Ganadería, ahora es imposible saber dónde estarán. Estaban hechos para Gordón Ordás, un político aficionado al cine”.¹⁹

Con su obra temprana junto al crítico radiofónico de cine Fernando G. Mantilla, se ganó un lugar especial en la historia del documental español, pero a Velo se le apreció especialmente por su obra *Galicia Saudade* de 1936. Años antes, sus vínculos con el cineclubismo se forjaron en el Cineclub Español de *La Gaceta Literaria* en Madrid, en donde presentaba películas y a través de los cineclubes, conoció más de cerca el cine mundial y a su vez, hizo circular sus propios trabajos.

Algunos de estos films –como *Felipe II y El Escorial* e *Infinitos*– circularían profusamente en los años cincuenta por los cineclubs del Sindicato Español Universitario, como modelos ejemplares de cine documental, si bien siempre extrañó el énfasis retórico y triunfalista del comentario del primero de ellos, cuya manipulación falseadora ha sido oportunamente denunciada después por Velo. Circuló menos en cambio el excelente *Almadrabas* (1935), sobre las faenas de la pesca del atún en aguas gaditanas, sobrio y veraz, como emparentado a la gran escuela documental británica que estaba desarrollándose contemporáneamente impulsada por el sociólogo escocés John Grierson. *Almadrabas* inició en España una gran tradición de documental social que se interrumpió en el año 1939.²⁰

La relación entre la política y el cine no terminó allí. Tampoco su asiduidad a los cineclubes de Madrid como el “cineclub Proa Filmófono, fundado por el ingeniero Ricardo Urgoiti, y en donde Velo descubriría como espectador activo los filmes de Flaherty, Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin y Vertov. Sobre todo *La tierra* de Dovjenko”.²¹ Luego de viajar a París con su amigo Gutiérrez Mantilla, en busca de cine científico y

¹⁸ Román Gubern, *Cine español en el exilio 1936-1939* (Barcelona: Lumen, 1976) 190

¹⁹ Gubern (1976) 190

²⁰ Gubern (1976) 191

²¹ Miguel Anxo Fernández *Las imágenes de Carlos Velo* (México: UNAM, 2007) 23

haber encontrado el trabajo de Jean Painlevé, también descubrieron una flamante sala de arte y ensayo en el barrio de Montmartre.

En la capital francesa dedica varias horas diarias para ver cine en el mítico Studio 28, conoce a Henri Langlois, futuro secretario y alma máter de la Cinémathèque Française, ve el polémico filme *La Edad de Oro* y se relaciona con Luis Buñuel, con el que ya había mantenido en Madrid un curioso contacto por medio “de las hormigas que salen en *Un perro andaluz*”.²²

Con los auspicios de la SEP, Fernando Gamboa organizó en 1938 las “Semanas de España en México” en ciudades de Chiapas, Guanajuato, Querétaro y la Ciudad de México, que pretendían divulgar información sobre la guerra civil en la península ibérica a través de conferencias, exposiciones gráficas y fotográficas, conciertos y la proyección de películas para niños y adultos. Se llevaron a cabo giras en las que participó el músico Silvestre Revueltas, musicalizando letras de Federico García Lorca. Al realizarse en coordinación con gremios y organizaciones de trabajadores, las funciones obtuvieron una enorme audiencia que difundió y extendió la solidaridad con la República Española.²³ Su vínculo con los artistas del grabado y la lente los mantuvo siempre cerca. Por su parte, el Taller de Gráfica Popular se ganó a pulso el reconocimiento internacional a su trabajo, paralelamente al agradecimiento de un sinnúmero de organizaciones obreras y políticas a quienes ofrecieron su obra gráfica para potenciar sus movimientos de lucha política.

El estallido de la guerra civil sorprendió a Carlos Velo siendo catedrático de biología en la Universidad de Madrid y emprendió su exilio a la mitad del rodaje de *Romancero marroquí* (1939), un documental en Marruecos inspirado en la línea argumental de Flaherty.²⁴ Velo aprovechó la parada en Tánger para huir hacia Francia, pasando por Barcelona antes de embarcarse hacia México y en una crónica autobiográfica, recordó que en París tomó junto a su esposa el vapor Flandre, despedidos por Susana Gamboa y abrigados por la solidaridad mexicana. Atrás quedaba el horror.

Atravesaremos [sic] el Atlántico, sorteando los submarinos alemanes del Almirante Donitz y en los blancos soportables del puerto de Veracruz recobramos [sic] identidad y patria,

²² Fernández (2007) 24

²³ “Visor”, *Luneta, Gaceta cineclubista del centro histórico de México*, núm. 4, febrero-mayo, 2012, 11

²⁴ “Narraba la vida de un campesino moro en Teuán, Aalami –encarnado por un montañés de la Kabila de Beni Gorfet y alistado en el regimiento de Regulares núm. 4 de Larache– recién casado con Fatma –que personificaba una prostituta de Larache llamada Tájera–.” en Fernández (2007) 87

mientras saboreamos el aromático café con leche, en compañía de los cordiales funcionarios mexicanos de Migración. Habíamos vuelto a nacer.²⁵

Antes de llegar aquí, las imágenes de México que vio eran las del equipo ruso de Eisenstein y que al calor de la guerra civil española, Velo reconoció en la oferta del presidente Cárdenas, quien les ofreció

una nueva patria: México, lejano y luminoso. Magueyes y pirámides, calaveras de azúcar, rebozos y cananas, rostros impasibles de los peones y ojos profundos de las mestizas, gallos de plata y serpientes de piedra volcánica al pie de una fachada barroca o perdidas en la selva impenetrable. Así eran las imágenes que nos regaló el maestro Eisestein [sic].²⁶

Al poco tiempo de probar suerte buscando empleo en el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), a donde acudió con la carta que le fue extendida por el embajador Narciso Bassols y que lo acreditaba como documentalista y profesor de biología, Carlos Velo conoció a Manuel Álvarez Bravo.

El tiempo parece suspendido. Los Gamboa siguen en París enviando más barcos con refugiados a Veracruz. Nuestros recursos económicos se agotan. Franco consolida su dictadura. Me nacionalizo mexicano y entro a trabajar en el SERE como secretario técnico del Dr. José Puche, distribuyendo auxilios, herramientas, máquinas de escribir, y sobre todo cientos de dentaduras y gafas, para los miles de republicanos extenuados en los campos de concentración que ahora huyen de la inminente Segunda Guerra Mundial.²⁷

Velo entra a trabajar como maestro de zoología al recién creado Instituto Politécnico Nacional (IPN) y allí se desempeña durante un breve periodo.²⁸ Poco después, invitado por el General Juan F. Azcárate –“descubridor del Indio Fernández”– dueño de la empresa EMA (“España, México, Argentina”) y productor del Noticiero Mexicano, comienza su trabajo como director del noticiero fundado por el presidente Cárdenas²⁹.

²⁵ Carlos Velo, “Crónica breve del cine documental en México: Con la relación de las andanzas de Don Fernando Gamboa en tales circunstancias: según lo redactó para su homenaje el Doctor Carlos Velo”, *Fernando Gamboa, a sus 50 años como Museógrafo y Difusor de la Cultura*, Exposición colectiva de artistas mexicanos, Galería Metropolitana, (México: UAM, Secretaría General de Desarrollo Social, 1985), [sin números de página en el original]

²⁶ Carlos Velo (1985) sin números de página en el original

²⁷ Op cit

²⁸ El propio Velo enmarcó este periodo entre el nacimiento de su primer hijo y la muerte de su esposa que sobrevino con el parto del segundo hijo.

²⁹ En el documento citado, Velo recordó que ese noticiero “tenía como marca a las figuras de don Quijote y Sancho Panza, cabalgando por la llanura de la Mancha, como símbolos de un original triángulo del idioma español.”

Durante quince años, con un equipo de entusiastas camarógrafos y editores, me realicé como documentarista [sic], difundiendo en quinientos cines por todo el país, cerca de cuatro mil notas informativas sobre los acontecimientos políticos, sociales y deportivos de cada semana. Poco a poco, voy creando secciones documentales que me satisfacen más, como “México eterno” sobre arqueología y arte colonial, “México incógnito” sobre geografía y etnografía, “Hombres de México” sobre historia y personalidades, científicas o artísticas vivientes [sic]. Estos reportajes que van prestigiando el Noticiero Mexicano, obligan a los camarógrafos y editores a superarse y permiten liberar al productor de la subvención oficial, para buscar el patrocinio de grupos industriales nacionalistas que así impulsan el desarrollo del cine documental informativo.³⁰

Por su parte, Fernando Gamboa llevó la cámara cinematográfica entre las herramientas de la museografía y los viejos conocidos se reencontraron en torno al cine. Comenzaron filmando la reinstalación del monolito de la Piedra de Sol, en el Museo de Antropología e Historia, ubicado entonces en la calle de Moneda. Velo relató su emoción al registrarlo y llevarlo al encuentro con los espectadores en las salas de cine.

Filmé los misteriosos glifos, mientras los arqueólogos aún discutían si se trataba de un calendario o de un monumento ceremonial. El público del nuevo cine Alameda, aplaudió estos primeros reportajes cinematográficos, porque afirmaban su identidad cultural en el momento histórico que México iniciaba el desarrollo económico, moderno.³¹

Paulatinamente, redescubrieron el pasado mexicano a través del retrato de sus paisajes, sus ruinas y sus pinturas murales precolombinas. Los géneros documentales permitieron dar a conocer el inmenso territorio nacional y los imponentes vestigios de las culturas antiguas. A su vez, la mancuerna entre los productores y realizadores se afinaba con cada nueva experiencia.

A partir de estos éxitos, Gamboa me avisaba de cualquier acontecimiento en el mundo de las artes plásticas, donde ya era reconocido un promotor revolucionario. Y semana a semana, mis camarógrafos registraban las trágicas calaveras de Posada o las tiernas figurillas de Tlatilco, en la sala de Bellas Artes o las gigantescas cabezas totonacas y la reconstrucción de la pirámide del Tajín, en las selvas de la huasteca. Gozábamos [sic] la emoción de envolver en humo ritual al Dios Viejo del Fuego o compartíamos la emoción de penetrar en la tumba del Señor de Palenque. Así Fernando me dio la oportunidad de comprender y querer a México, mi patria adoptiva y la nación de mis hijos. Con el apoyo entusiasta del General Azcárate y la incansable tenacidad de Gamboa, organizamos expediciones cinematográficas más ambiciosas, como la ascensión a las cumbres y cráteres de los volcanes, filmadas por Ramón Muñoz; los viajes por las fronteras del fotógrafo Nacho López; la ruta de las Misiones del Padre Kino, filmada por Ugo Moctezuma en las Californias y sobre todas, fue la expedición a las ruinas de Bonampak, en la selva lacandona organizada y dirigida por Fernando que tuvo resonancia internacional, no solo por el redescubrimiento de las pinturas murales mayas y la vida de los lacandones “hacedores de dioses”, sino porque al comenzar la exploración, murió ahogado en el río Lacanjá el guía norteamericano Frey [,] primer explorador de Bonampak y nuestro camarógrafo Luis Morales, se extravió en la selva durante ocho días.³²

³⁰ Velo (1985)

³¹ Op cit

³² Ibid

Mientras tanto, pero en la jungla de concreto, el cine también vivió una renovación propiciada por la aparición de la televisión comercial. Con la pantalla chica compitiendo contra la sala cinematográfica, el lenguaje audiovisual mexicano tuvo que modificar sus estructuras narrativas y hubo pocos que comprendieron ese proceso a tiempo.

El yucateco Manuel Barbachano Ponce, tuvo a comienzos de los cincuenta el mérito de entender la necesidad de transformar al noticiero de cine; la nueva concurrencia de la televisión lo había hecho, de golpe, obsoleto. Ya no tenía caso un noticiero al modo tradicional de Hollywood o sea, ligado a una idea de actualidad: la de ilustrar con imágenes los más recientes sucesos.³³

Manuel Barbachano Ponce (1924-1994) hizo estudios de publicidad y mercadotecnia teniendo como jefe a Salvador Novo en la agencia donde inició su carrera en la Ciudad de México. Consiguió ser enviado –sin goce de sueldo– como asistente a Nueva York³⁴ y en esa ciudad se interesó vivamente por el cine. En la entrevista que realizó Alfonso Morales a Manuel Barbachano Ponce, éste cuenta que un día desde su balcón en Manhattan, vio a una hermosísima mujer que lo hizo bajar detrás de ella y seguirla hasta el Museo de Arte Moderno que estaba muy cerca. Al entrar al lobby alcanzó a verla dirigiéndose a la sala de cine. Barbachano cruzó la puerta pero no vio más a la mujer; esa tarde descubrió por accidente en la pantalla *El acorazado Potemkin*, que sería el detonante de su pasión por hacer cine³⁵. A su regreso a México en 1952, se asoció con Emilio Azcárraga Milmo y fundó la empresa Tele-Revista.³⁶ Para ello le propuso a Carlos Velo,

la producción de un cortometraje semanal con anuncios comerciales directos, insertados entre las notas y reportajes de crítica social y política, mezclados con chistes populares y reportajes sobre ciencias y artes, redactados por especialistas de categoría. El cortometraje, estrenado en los mejores cines con el título TELEREVISTA, sobre la antena en construcción de Televisión, tuvo un éxito arrollador y las agencias de publicidad compraron todos los espacios.³⁷

³³ Emilio García Riera, “1953-1982. El cine independiente” *Hojas de cine* Vol. II (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988) 194

³⁴ “Manuel Barbachano Ponce”, *Cien años de cine mexicano 1896-1996* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996) CD ROM

³⁵ Entrevista a Manuel Barbachano (1924-1994), México: Filmoteca de la UNAM, 2002

³⁶ El origen del nombre se debió a que un impulsor de la compañía, Emilio Azcárraga Milmo, era empresario de la televisión mexicana. Barbachano recordó en la entrevista de Morales que aquél le pidió que el nombre de su empresa llevara la palabra *Tele*, para hacerle publicidad a Telesistema Mexicano.

³⁷ Velo (1985)

Por el éxito obtenido, los hermanos Barbachano fundaron Teleproducciones S.A. de C.V. e integraron a Carlos Velo al equipo, quien renunció a la dirección del Noticiero Mexicano y les propuso la realización de un cortometraje que se llamaría Cine-Verdad. Manolo Barbachano aceptó la serie conformada por tres asuntos culturales, uno nacional, uno iberoamericano y otro mundial y que abría la pantalla con un

gigantesco “close up” de un ojo humano que parecía escudriñar la mente de los espectadores, diseñado por el pintor español José Renau en homenaje al gran documentarista [sic] ruso Dziga Vertov. Y Cine Verdad con su estilo didáctico fue comprendido, aceptado y respetado por las masas populares, ávidas de superación cultural, sorprendiendo a los comunicólogos y publicistas, que lo calificaron como “demasiado bueno para nuestro pueblo inculto”.³⁸

Esta productora innovó en el género noticioso hecho en cine, cosechando el reconocimiento del público y la crítica por sus aportes técnicos y narrativos a través de las series *Tele-Revista* y *Cine-Verdad*. Para el enciclopedista Emilio García Riera, estos cortometrajes

[...] de hecho, ya no eran noticieros en el sentido estricto de la palabra, sino revistas semanales [...] *Tele-Revista* se hizo célebre por sus números cómicos, que dieron popularidad a personajes como Humberto Cahuich y que podían haber sido imaginados por Pancho Córdoba o por Jomí García Ascot, entre muchos otros. *Cine-Verdad* reunía tres notas semanales de información cultural, y recuerdo entre quienes solían escribir a Tomás Segovia y a José Emilio Pacheco, entonces muy jóvenes. Barbachano estaba atento al movimiento cultural de la época y se apoyaba en él.³⁹

Sumando a noveles talentos en las letras⁴⁰ y las artes mexicanas, Barbachano participó en el cine mexicano poniendo especial énfasis en la realización de cortos y mediometrajes. La diversidad de las series documentales, aquilató su valor técnico y artístico.

Aprovechando la infraestructura de Teleproducciones pude realizar una serie de documentales como “La tierra del chicle” y “La Tierra era verde” sobre temas agroindustriales o “El corazón de la ciudad” sobre energía industrial que, por su calidad fotográfica, montaje riguroso y contenido científico, fueron en aquel tiempo, prototipos para la evolución del cortometraje mexicano.⁴¹

Fernando Gamboa comenzó sus funciones en la subdirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, y entre sus actividades de ese periodo, destacan la publicación de una

³⁸ Velo (1985)

³⁹ García Riera (1988) 194

⁴⁰ Para abundar en el panorama de los escritores en México ver José Luis Martínez y Christopher Domínguez, *La literatura mexicana del siglo XX*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995)

⁴¹ Velo (1985)

extensa monografía y la realización de un documental cinematográfico sobre el muralismo mexicano. Impresionado por el éxito comercial en México del documental de largo metraje sobre los primitivos flamencos, realizado por Paul Hasaerts en color con la técnica del film d'art belga, Gamboa le propuso a Carlos Velo, “realizar un documental sobre la historia de la pintura mural mexicana, sus técnicas expresivas y los objetivos sociales” que la motivaban. También Barbachano aceptó entusiasmado.

El guión de producción comenzaba con los mayas, pasaba por las pinturas de pulquería y terminaría con una sorpresa, el mural de Rufino Tamayo en Bellas Artes. Con el camarógrafo Muñoz, puse de inmediato manos a la obra. La filmación resultó ser una apasionante aventura, no solo porque pude absorber el sentimiento mexicanista crítico y vibrante de los murales, sino porque conocí personalmente a los tres grandes pintores en acción, con los pinceles en la mano y pude hablar con ellos, poco de lo divino y mucho de lo humano [...] La película resultó un friso gigantesco de los murales, con un análisis iconográfico de cada pintor. La fragmenté en tres monografías tituladas: “Retrato de un pintor” con la obra de Diego y la evolución de sus autorretratos; “Arte público” con la renovación constante de las técnicas de Siqueiros y “J.C. Orozco” con el atormentado pintor tapatío y sus imponentes murales históricos. Fernando gestionó la admisión de estos documentos en el festival de Ámsterdam y obtuvimos dos premios muy valiosos, porque nos revelaron que México interesaba mucho en Europa.⁴²

Gamboa y Zavattini, dos encuentros en Venecia

Durante los años 40 y 50, las propuestas museográficas de Gamboa para la promoción e interpretación del arte nacional, ganaron prestigio para el presidente Miguel Alemán en su empeño por dar a conocer a México en Europa, recibido por un mercado de museos, galerías, especuladores, críticos y apasionados del arte. A lo largo de ese sexenio pródigo en exaltar la mexicanidad, Gamboa desarrolló su trabajo en diversas direcciones, pero acaso con un mismo fin: organizar la preservación y difusión de la cultura mexicana en todos sus periodos históricos y convocando para ello a sus expresiones estéticas.⁴³ Animado por sus amigos Miguel Covarrubias, Carlos Pellicer y otros, Gamboa comenzó su carrera de museógrafo en 1936, y escribió:

⁴² Velo (1985)

⁴³ Fernando Gamboa “planeó y realizó la instalación del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec (1944); el Museo Nacional de Artes Plásticas, en el Palacio de Bellas Artes (1947); el Museo-Taller José Clemente Orozco, en Guadalajara, Jal. (1950); el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, en Oaxaca (1974); el Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil (1975); y el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo (1981). Además, obtuvo los terrenos para la construcción del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Inició la modernización del Museo Nacional de Antropología (1947) en su antigua sede de Moneda 13, donde estableció la carrera de Museografía en la Escuela Nacional de Antropología. Fundó el Salón de la Plástica Mexicana; asesoró la formación de museos y colecciones de arte, oficiales y privados, en toda la República; y estimuló la proliferación de galerías”. En Magdalena Saldaña,

“La museografía constituye una actividad artística, cuyo dominio presupone poder creador, aparte de cultura e inventiva visuales y de conocimientos históricos y teórico-artísticos”. Y, ciertamente, su enorme capacidad lo llevó a trascender, hasta convertirse en un referente inevitable dentro de la historia de las artes mexicanas. La prensa extranjera lo reconoció como el *Creador de la museografía en México*. Octavio Paz lo llamó *El fundador*; y David Alfaro Siqueiros lo definió como *El más potente motor del movimiento pictórico mexicano*.⁴⁴

En representación de la XXV Bienal de Venecia,⁴⁵ en 1949 vino a México un pintor italiano para invitar al director del Museo Nacional de Artes Plásticas, a participar en un espacio reservado al arte mexicano. Fernando Gamboa, a la sazón vicedirector del Instituto Nacional de Bellas Artes y director del Museo Nacional de Artes Plásticas de la Ciudad de México, aceptó la convocatoria y en 1950, envió ochenta piezas de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo que provocaron que la muestra se considerara “la revelación de la pintura mexicana”⁴⁶. Por el pabellón mexicano en la Bienal pasaron no sólo artistas plásticos, sino también cineastas ya que simultáneamente a la bienal pictórica se celebraba en la isla de Lido, frente a la costa de Venecia, un prestigiado festival cinematográfico. Gamboa relató el momento en que conoció al guionista:

Mi primer encuentro con Zavattini sucedió ahí: entra un señor bajo, grueso, calvo, simpático, lleno de vida y muy interesado en el arte mexicano. Charlamos, me dijo que él no sólo era un hombre de cine, sino que le interesaba mucho la pintura, pues él mismo pintaba, además de ser un coleccionista de arte.⁴⁷

La cordialidad que se manifestó desde la galería hasta la mesa de un restaurante, le permitió a Gamboa conocer al animador número uno del neorrealismo italiano.

Él contaba con mi admiración más profunda por ser virtualmente el padre del neorrealismo, que en ese momento estaba en su punto más alto. Entendí muy bien la teoría de este movimiento cinematográfico y, sobre todo, su estilo: una narrativa directa, realista y poética que expone dramáticamente el tema y los hechos sin ofrecer soluciones, para dejarlas al espectador.⁴⁸

“Semblanza”, *Fernando Gamboa, 10 años de ausencia*, (México: Fondo Cultural Carmen A.C., 2000) xii-xiii

⁴⁴ Saldaña (2000) xii-xiii

⁴⁵ La Bienal de Venecia se inauguró oficialmente en 1895. Riccardo Selvatico promovió una tradición laica que se impuso a las presiones del futuro papa Sarto (Pío X). Filippo Grimani la dirigió hasta 1914. Antonio Fradeletto consiguió abrir sus fronteras al arte internacional y entre 1920-1926 Vittorio Pica persiguió con éxito atraer el arte francés a la bienal. Rodolfo Pallucchini fue el secretario de 1948 a 1956, periodo en que México participó en dos ocasiones. Se le reconoce a Pallucchini el haber redimensionado al arte italiano en Europa. Ver Adriano Donaggio, *Biennale di Venecia, un secolo di storia* (Firenze: Giunti-Barbèra, 1988)

⁴⁶ “Entrevista a Fernando Gamboa”, en Tarcisio Chárraga y Elvia Vera, “Cesare Zavattini en México (Un documento para la historia del cine nacional)” (tesis de licenciatura, ENEP Acatlán, 1985) 109

⁴⁷ Chárraga y Vera (1985) 109

⁴⁸ Chárraga y Vera (1985) 109-110

Les esperaban grandes aventuras, proyectos y viajes juntos a Gamboa, un extraordinario conocedor del arte mexicano, lleno de inquietudes producidas por las imágenes y Zavattini, un curioso observador con una enorme capacidad de mirar y descubrir la magia en las cosas más sencillas. Además, las fuertes impresiones entre México e Italia no terminaron allí, ya que ese año de 1950, David Alfaro Siqueiros ganó el segundo lugar de la bienal.

Los primeros premios quedaron en manos de Matisse (pintura), Zadkine (escultura) y Masereel (grabado) [...] Naciones como la misma Italia, los Países Bajos, Suiza, Francia, Bélgica y Suecia solicitaban con insistencia lo expuesto en Venecia. No obstante, la burocracia cultural mexicana se excusó de complacerlas, dejó pasar el momento de sorpresa y prefirió concentrar su esfuerzo en un proyecto largamente acariciado: una exhibición colosal en París y, de paso, otras capitales culturales de Europa. El gobierno mexicano ni siquiera se dejó tentar por la invitación para construir un pabellón propio dentro del certamen veneciano.⁴⁹

Gamboa escribió una carta desde Venecia para felicitar al pintor en donde le manifestaba que: “El simple aviso oficial no puede reflejar el carácter sensacional que tuvo el darte el premio... Esa victoria de tu pintura representa la del arte mexicano contemporáneo en Europa”.⁵⁰ El pintor recibió también, el premio de quinientas mil liras, donado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Dos años después, la XXVI Mostra Internazionale di Venezia incluyó entre sus pabellones a la segunda exposición de pintura mexicana,⁵¹ que reunió para la ocasión a una enorme gama de artistas del grabado. Rodolfo Pallucchini, en la introducción del catálogo recordaba que “México, que en 1950 había dado a conocer 4 supremos pintores de hoy, comprometido como estaba en la gran exposición de París, está presente con una importante muestra en blanco y negro, que este año será nuevamente una revelación”.⁵² En 1952, la variedad de autores⁵³ abrió un enorme panorama para conocer al arte mexicano en un momento singular, en el que, fiel a los usos artísticos de tomar parte de la vida social, se definían lealtades políticas sin importar cualidades estéticas necesariamente.

⁴⁹ Francisco Reyes Palma, “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El Caso Siqueiros”, *Otras rutas hacia Siqueiros*, Olivier Debroise, Marco Sánchez Blanco y José Wolffer (México: CONACULTA, INBA, CURARE, 1996) 47

⁵⁰ “México triunfa en Venecia”, *Tiempo, semanario de la vida y la verdad*, Núm. 464 México, junio 1950, 24

⁵¹ En la planta de la exposición, el pabellón mexicano estuvo en medio del de Guatemala y Polonia, en la misma hilera donde se encontraron el de Egipto y Yugoslavia. Los extremos de esa sección del inmueble fueron ocupados por Austria y *De Stijl*.

⁵² Rodolfo Pallucchini, "Introduzione", *Catalogo XXVI Biennale di Venezia* (Venezia: Alfieri Editori, 1952) XVII

⁵³ El origen de la colección reunida era con fondos del Museo Nacional de Artes Plásticas de la Ciudad de México y las colecciones del propio Gamboa, Margarita Valladares de Orozco, Marte R. Gómez y el Dr. Álar Carrillo Gil.

Durante la posguerra, con las primeras participaciones de México en muestras internacionales de gran envergadura como la Bienal de Venecia (1950) y la exposición de París (1952), los esfuerzos del INBA y, especialmente, de Fernando Gamboa, se reflejaron en una nueva fase del uso de canales diplomáticos para difundir el movimiento muralista mexicano. Los “tres grandes” y Rufino Tamayo participaron en la Bienal de Venecia. Asimismo, su obra fue parte central de la exposición de París de 1952. Ambas muestras despertaron extraordinario interés en la prensa e inquietud entre aquellos artistas que no se sentían suficientemente representados. En respuesta, el INBA envió sólo obra gráfica a la bienal de 1952.⁵⁴

Gamboa volvió a encontrarse con Zavattini, en los mismos pasillos de la Bienal de Venecia en donde en esa ocasión sobresalía la presencia del Taller de Gráfica Popular.⁵⁵ Para entonces, el museógrafo y comisario de la exposición ya incursionaba en el lenguaje cinematográfico en colaboración con Carlos Velo y Ramón Muñoz, al realizar su documental *Pintura mural mexicana* (1952), que en ciertos círculos europeos tuvo un gran éxito. Aprovechando su paso por diversas ciudades con motivo de las exposiciones sobre arte precolombino, se ocupó de proyectar en los museos, su película en la que se explicaban las raíces y vestigios mesoamericanos y coloniales, que siglos después desembocaron en las fuentes temáticas y gráficas del muralismo mexicano.⁵⁶ Luego de esa larga gira por París, Estocolmo y Londres, Gamboa regresó a México en 1953. El gobierno mexicano había cambiado de presidente y acorde con las leyes invisibles de la política, se le despidió “amistosamente” de su cargo técnico en el recientemente creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

El panorama doméstico: Raíces

En un contexto distinto al que se tuvo en los años de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno mexicano buscó expandir y ensanchar la producción de películas. En una situación radicalmente diferente a la que se vivió en los años 40, ahora con la industria

⁵⁴ Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977* (México: CONACULTA, INBA, 1992) 142

⁵⁵ En esa ocasión, además de la de Rivera, Orozco, Tamayo y Siqueiros, estuvo presente la obra de Ignacio Aguirre, Carlos Alvarado Lang, Luis Arenal, Abelardo Ávila, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes, Gesú Escobedo, Arturo García Bustos, Andreína Gómez, Franco Gómez Lázaro, Emanuelle Manilla, Leopoldo Méndez, Francisco Mora, Isidoro Campo, Pablo O'Higgins, José Guadalupe Posada, Everardo Ramírez y Alfredo Zalce. Muchos de éstos formaban parte del Taller de Gráfica Popular.

⁵⁶ “Fue en 1952-1953 cuando Gamboa, en representación del INBA, obtuvo en Europa el triunfo más sobresaliente: la exposición ‘Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días’ –sucesivamente en *Musée National d'Art Moderne* de París, la *Liljevalchs Konsthall* de Estocolmo y la *Tate Gallery* de Londres–”. En *Enciclopedia de México*, Tomo V, (José Rogelio Álvarez, director, 2ª edición, México: 1977) 103-104

nacional en bancarota y sumido el cine mexicano en una crisis de temas y de estilos, el Estado intentó revertir esta desfavorable coyuntura.

En 1953 se elabora el llamado "Plan Garduño" (Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional" elaborado por Eduardo Garduño, director del Banco Nacional Cinematográfico durante el gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines) que sienta las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción de cine en México hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría. Como parte del plan y con la finalidad de restarle fuerza a las grandes empresas exhibidoras y poder recuperar la inversión bancaria, se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y en el extranjero.⁵⁷

Ese mismo año, la empresa Teleproducciones S.A. de C.V., comenzó a posicionarse en proyectos de co-producción internacional,⁵⁸ y como reconoció Román Gubern, el cine mexicano motivó también a los creadores españoles que vivían en el exilio. De acuerdo con este autor, luego de haber superado las barreras sindicales con sus series de cortometrajes, y tras haber consolidado "sus posiciones industriales, Barbachano Ponce decidió abordar por fin la producción de largometrajes, utilizando su empresa Teleproducciones S.A."⁵⁹ Entre quienes participaron activamente en esta experiencia estuvo Benito Alazraki, quien realizó para la compañía 16 documentales y obtuvo algunos reconocimientos internacionales. *Raíces* sirvió como una muestra del grado de oficio aprendido en documentales en formato de cortometraje; en la nómina de colaboradores de esta productora aparecen algunos exiliados españoles.

La primera película larga producida por Barbachano fue por lo tanto *Raíces* (1953). Carlos Velo actuó como adaptador-guionista, montador y supervisor general de este film, que apareció firmado por Benito Alazraki, mientras otros dos españoles trabajaron también en la película: el músico Rodolfo Halffter aportó su contribución a la banda sonora del film y Jomi García Ascot colaboró en la redacción del guión.⁶⁰

Coincidiendo con la reforma en la estructura del cine mexicano, la empresa de Barbachano produjo una obra colectiva que vino como anillo al dedo para promover al cine independiente nacional, aunque como ocurrió, los organismos oficiales no se distinguieron precisamente por su apoyo a la cinta, que a pesar del mutismo gubernamental, encontró las vías para darse a conocer fuera de las fronteras mexicanas.

⁵⁷ Jaime Tello, "Notas sobre la política económica del "nuevo cine mexicano", *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988) 27

⁵⁸ Entre el cine mexicano, español, cubano e italiano, coincidieron diversos proyectos en el mismo sentido: acercar a las naciones a través del cine, de su realización, distribución o exhibición. Esto propició el encuentro de personajes distinguidos en el plano de la cultura.

⁵⁹ Gubern (1976) 192

⁶⁰ Gubern (1976) 193

A pesar de ser sumamente ambigua en sus pretensiones artísticas, los historiadores están de acuerdo en que la película *Raíces*, dirigida por Benito Alazraki, marcó una nueva época en la historia del cine mexicano que comenzó a escribirse al correr los años 50. No sería la única ligada a Teleproducciones S.A. de C.V. y más adelante también veremos que la realización de *Torero* puso a México al día con el cine internacional. Ninguna contó con un presupuesto elevado y por el contrario, ambas películas resultaron de un modesto diseño para realizarse.

Los altos costos de producción, las exigencias sindicales, el anquilosamiento de la industria y, además, el empleo regular de película más sensible y equipo más ligero, juntos dieron pie en 1953, a la creación de un cine alternativo, un cine autónomo con posibilidades de crecer al margen de la industria, como lo demostró *Raíces* –realizada con un presupuesto raquítrico, en locaciones naturales y sin actores profesionales–, la cual inaugura el llamado cine independiente mexicano.⁶¹

Simultáneamente, el indigenismo como política estatal también tocó el ámbito cinematográfico, provocando entre los intelectuales orgánicos del Estado la ovación por la riqueza plástica de las imágenes, aunque lamentándose del contenido vacío de las escenas retratadas con incuestionable maestría. Citando un ejemplo, para el político nacionalista Vicente Lombardo Toledano

Los argumentos de esta producción [*Raíces*] casi nunca han sido tomados de la realidad objetiva. Aún aquellas películas que más éxito han tenido en Europa, por el paisaje mexicano, la personalidad del pueblo y la excelencia de la fotografía como *María Candelaria*, se basan en costumbres desconocidas en nuestro medio. Representan un México sofisticado, como las blusas y las faldas que las turistas rubias y las mexicanas que las imitan compran en Cuernavaca, en tiendas de norteamericanos, que han adaptado el vestido de nuestras rancheras a sus particulares gustos, o como la arquitectura colonial que los constructores yanquis tomaron de México y después nos la enviaron con el sello de made in USA.⁶²

Al señalar las vicisitudes por las que pasaba el cine mexicano, el líder obrero incluyó al cine estadounidense y la invasión del teatro decadente español en la pantalla. Como también explicó,

Hollywood ha influído [sic] siempre al cine mexicano. En su época ascensional [sic], más en sus aspectos negativos que en los positivos. Hoy, que es sólo negación, su autoridad sobre el nuestro es maléfica en sumo grado. Pero no es la única causa de la pobreza artística y social de nuestras películas. Otra de ellas es el abuso del tema folklórico. Comenzó nuestro cine con mariachis y no ha salido de ellos. Es un cine para turistas ignorantes a los que se les pueden barajar las comunidades indígenas, el vestuario, la música y el modo de hablar de las diversas

⁶¹ Rafael Aviña y Gustavo García, *Época de Oro del cine mexicano* (México: Clío, 1997) 62

⁶² Vicente Lombardo Toledano, "La crisis del cine mexicano" Revista *Siempre!*, Núm.60, agosto 18 de 1954. 12-13. En Vicente Lombardo Toledano, *Cine, arte y sociedad* (México: Filmoteca UNAM, 1989) 52

regiones de nuestro país sin que se den cuenta de que es un cocktail el que están tomando en lugar de bebida pura.⁶³

A pesar de las rabietas de Lombardo Toledano, la industria mexicana también había absorbido para entonces a un destacado grupo de individualidades que alimentaron en mucho a la adolescente fábrica de sueños en México. En este renacimiento jugaron distintos factores que hicieron coincidir del lado del "cine independiente" a ciertos integrantes de la comunidad española en México junto a mexicanos dedicados a la promoción cultural y a la empresa privada. A su regreso de Europa, Fernando Gamboa participó con el equipo de *Raíces*.

En esos días tuve un encuentro con Carlos Velo, quien me dijo: "estamos haciendo unos cortos para Bonos del Ahorro Nacional, basados en historias de antropólogos sociales mexicanos, sería muy bonito que los vieras para darnos tu opinión". Fui a "Teleproducciones S.A." y vi cuatro cortos dirigidos por Benito Alazraki –aunque en realidad había intervenido un equipo–, sobre unas historias de Francisco Rojas González. Al prender la luz, Barbachano me preguntó: "¿Qué te parece?". Yo venía empapado de la visión europea, de lo que estaba sucediendo en esos momentos en el cine –sobre todo, en el italiano– y le dije: "Me parece nada menos que tienes una película de festival. Claro, ahora no es un film, pero puedes juntar los cuatro cuentos, darles un orden, un buen título y te aseguro que ganarás un premio." Se entusiasmaron tanto que me invitaron a participar. Yo le puse un título referente a la dignidad y virtudes indígenas, pues ése es el sentido de la película; le di un orden, les sugerí hacer un prólogo y retocar algunas escenas que, artísticamente, me parecían inconvenientes. Total, así se hizo *Raíces*.⁶⁴

Esto abrió la puerta de los premios en los festivales internacionales para un tipo de cine nacional pero no chauvinista, que se realizó en el marco de la reestructuración industrial del Plan Garduño. Una década más tarde, Federico Heuer reflexionó sobre el arco de esa crisis.

El cine como negocio lucrativo entraba desde entonces, desde mediados de 1950 en una fase de declinación aún no superada y que todavía puede alcanzar puntos críticos en este proceso, aún no agotado pero ya obviamente prolongado. En estas condiciones no resultaba promisorio la entrada de nuevos empresarios a una actividad que mostraba claros indicios de entrañar reformas a su estructura tradicional y muchos de los elementos nuevos que impensadamente quisieron incorporarse a esta actividad, resintieron los perjuicios de su imprevisión, en algunos casos y, en otros, las perspectivas de utilidades elevadas casi nunca alcanzaron concreciones reales⁶⁵.

En ese paisaje de decadencia y renovación argumental, *Raíces* colaboró dando un poco de oxígeno a la industria cinematográfica mexicana. Poco después de haber sido producida y al margen del circuito impulsado a través del Banco Cinematográfico,

⁶³ Lombardo (1989) 52

⁶⁴ Chárraga y Vera (1985) 110-112

⁶⁵ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: 1964) 351

Fernando Gamboa promovió la exhibición de *Raíces* en los círculos europeos que bien conocía.

Empecé a hacer una campaña publicitaria mientras se titulaba en italiano y en francés, para presentarla en la Bienal de Venecia. Sin embargo, no se exhibió oficialmente debido a dos razones: primera, no llegamos a tiempo y segunda, era el año de "La Strada", de Fellini, un film soberbio que ganó el "León de Oro". No obstante, los italianos le dieron mucho vuelo a "Raíces", al ser presentada fuera de concurso en el cine del mismo festival. Se hizo una crítica muy seria, en donde consideraban absurdo no entrara esa cinta, cuando también era una novedad.⁶⁶

Siguiendo a Gubern,

Raíces se exhibió en París, tras su éxito en Cannes, acompañada del cortometraje documental *Tierra caliente*, producido por Barbachano Ponce y dirigido por Velo, mostrando con virtuosos *travellings* en la espesura las duras tareas de los chicleros que trabajan enterrados en la jungla, junto a la frontera de Guatemala, para las grandes compañías norteamericanas. Su presentación significó, para la crítica francesa, una auténtica revelación.⁶⁷

Pero era en casa, donde se vivían los peores problemas. Más que un apoyo, el sindicalismo cinematográfico resultaba un obstáculo para los jóvenes realizadores y algunos emprendedores con ambiciones de renovar la plástica y temática del cine en México. La película se juzgó parcialmente en su época y provocó controversias y célebres anécdotas. Como recordó el productor Barbachano Ponce 20 años más tarde,

Al terminar *Raíces*, la gente decía: "¡Qué horrible! ¡En esta cosa se ven nada más indios, sin ningún actor conocido, sin ningún director conocido! ¡Qué horror!". Nosotros creíamos en la veracidad de nuestro producto, en su valor y lo llevamos contra la opinión de las autoridades. Para sacar *Raíces* de México, la puse en mi maleta, fui a los festivales europeos sin ningún permiso, sin ningún apoyo y se los gané. Como ya vino consagrada, comentan "¡Ah, qué maravilla! ¡Qué sabio, qué hábil!". *Raíces* renovó la industria, ahí está otra vez México de verdad.⁶⁸

Acerca del método de trabajo que utilizaron, en un homenaje a Gamboa realizado en los años ochenta, Carlos Velo recordó que

Cuando yo termino la edición y posproducción de los cuentos, Gamboa inventa el título de "Raíces" que Don Alfonso Reyes elogia en su precioso prólogo. Fernando acompaña a Barbachano al Festival de Cannes, donde la película recibe un gran premio y el apoyo del crítico Sadoul y el escritor Zavattini. En esos días para Teleproducciones y su brillante equipo de escritores y técnicos, llegan de Hollywood huyendo de la persecución macarthysta, el productor George Pepper y el escritor Ugo Butler, quienes buscan escenas de archivo para un documental sobre la tauromaquia. La idea de producción era demasiado y poco a poco, se redujo a una

⁶⁶ Chárraga y Vera (1985) 112

⁶⁷ Gubern (1976) 195

⁶⁸ Chárraga y Vera (1985) 126

biografía de Luis Procuna, con secuencias adicionales que Butler sugiere y yo voy filmando, eventualmente, para enriquecer los montajes de escenas reales de las corridas, donde Procuna triunfa o fracasa, luchando con el toro, el público y el miedo.⁶⁹

Lejos de los avatares de la distribución y concentrados más en examinar sus calidades cinematográficas, los análisis que se han hecho de la realización de esta cinta, frecuentemente coinciden en señalar que la película perdió su gravedad con el paso del tiempo. Jorge Ayala Blanco reconoció que

Al cabo de diez años, *Raíces* ha perdido todo su impacto emocional. Ya no se comprende el entusiasmo de los críticos europeos "siempre ávidos de redescubrir América" que invocaron el neorrealismo italiano por razones muy superficiales: rodaje en escenarios naturales y rechazo al *star-system*. La película es floja, *amateur* y anecdótica en el peor sentido de esos términos. La aspereza de sus imágenes plasticistas nunca iguala la belleza acallada de Fernández y Figueroa.⁷⁰

Por su parte, Benito Alazraki no se distinguió por su constancia en el rigor artístico y años más tarde, también perdió el aliento creativo que compartió con el equipo de *Raíces*.

El triunfo internacional de su *opera prima*, la independiente *Raíces*, le da un prestigio inequívoco que desmienten sus siguientes películas, hechas casi todas con ambición exclusivamente comercial y dentro de los géneros más populares de cada etapa del cine nacional.⁷¹

La variedad de personajes que se encontraron en ese resurgimiento de la industria y la cinefilia, hizo posible su participación desde múltiples direcciones hacia un mismo destino: renovar y ensanchar la cinematografía mexicana. En la empresa de Barbachano se dieron las condiciones para que colaboraran los realizadores emergentes con los escritores jóvenes de esa generación.

Dos cinéfilos gachupines: Francisco Pina y Pío Caro Baroja

En el revuelto escenario mexicano, el ingrediente del exilio español estuvo inmerso en una cultura nacional que a la vez, tenía presente la vida en la madre patria desde México.⁷² Para la cultura cinéfila en nuestro país, el nombre de Francisco Pina

⁶⁹ Velo (1985)

⁷⁰ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* (México: Grijalbo, 1993) 149

⁷¹ Eduardo de la Vega Alfaro, "Fichero de cineastas nacionales: Benito Alazraki", *Dicine* Núm. 37, noviembre de 1990, 16

⁷² Del enorme grupo de inmigrantes que llegó a México, ha sido reconocida en múltiples ocasiones la deuda con aquéllos que se asimilaron con las instituciones educativas universitarias,

(1900-1971) va asociado al profesionalismo y rigor crítico que mantuvo a lo largo de sus entregas al periódico *Novedades*, y a la opinión lúcida que transmitió en los cineclubes y a través de diversos medios universitarios. Pina escribió tempranamente en publicaciones inconformistas, *El Alacrán* en Orihuela y *El Pueblo y La Libertad* en Valencia. Vivió la eclosión vanguardista en Madrid, donde frecuentó *La Cacharrería* del Ateneo madrileño. Participó en la Comisión de Trabajo Social del bando republicano durante la Guerra Civil, fungiendo como redactor de boletines del Quinto Regimiento. Al igual que Carlos Velo y Faustino Mayo entre muchos otros, Pina estuvo en el Campo de concentración francés de Saint-Cyprien.

Llegó a nuestro país como empleado del Banco de España y rápidamente hizo de la pluma su modo de vida y del cine su objeto de críticas. En sus escritos, describió tendencias de las cinematografías internacionales, recapitulando sobre la historia y actualidades a través de fragmentos de entrevistas. En el diario *Novedades* mantuvo una columna llamada *La novela cinematográfica* en la que transcribía guiones de películas y los transformaba en “novelitas”. Siempre sintió una predilección por la obra de Pío Baroja, que lo llevó a encariñarse con el sobrino de su escritor preferido cuando éste llegó a nuestro país. Escribió el memorable libro *Charles Chaplin, genio de la desventura y de la ironía* (México: Gandesa, 1957) y colaboró en la fundación de la Sección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, realizando libros y programas radiofónicos sobre la historia del cine mundial. Antes, impulsó el cineclubismo y a mediados de los años 50, pocos tenían el prestigio de críticos como del que gozaba Francisco Pina. Como recordó Pío Caro años más tarde,

En ese tiempo era ya conocido, había escrito varios libros y estaba considerado como el crítico más honesto de cine, y su sabio y ponderado juicio se podía leer semanalmente en el suplemento dominical del periódico *Novedades*. Desde aquellas páginas nos enseñó las posibilidades que tenía el cine como espectáculo, arte y promotor de ideas. Y todos los jóvenes de entonces lo leíamos con deleite, tratando de grabar en nuestras mentes aquellas lecciones que tan humildemente nos daba escritas. De su mano comenzamos muchos a escribir sobre el llamado Séptimo Arte.⁷³

Pío Caro Baroja (1928-2015), sobrino del célebre escritor Pío Baroja, vino a México buscando fortuna en 1953 y conoció a quienes serían su familia hasta su regreso

compartiendo su bagaje cultural y enriqueciendo a las nuevas generaciones. Los medios de comunicación también resultaron beneficiados por los emigrados, quienes encontraron en el cine, la prensa y la publicidad un espacio para ejercer sus variados oficios. Mencionemos el caso especial de Josep Renau, quien realizó con maestría innumerables carteles para la industria del cine mexicano, entre otros.

⁷³ Pío Caro Baroja, *El Gachupín. En busca de la juventud perdida* (Pamplona: Pamiela, 1992) 72-73

a Madrid, tres años más tarde⁷⁴. Como lo reconoció el propio Caro, entre ellos siempre destacó su amigo Francisco Pina, quien lo llevó a escribir sobre cine y quien le presentó a distintas personalidades de la cultura. Ambos participaron en la tertulia El Aquelarre, que se llevaba a cabo entre un grupo de exiliados españoles en la Ciudad de México. Entre aquéllos también se encontraban Eulalio Ferrer y Manolo Altolaguirre,⁷⁵ y sus respectivos oficios en el panorama editorial mexicano explican en parte por qué la implicación de Pío Caro con el cine tuvo tales derivas, materializadas en un libro monográfico sobre el tema: *El neorrealismo cinematográfico italiano* (México: Alameda, 1955). Pío Caro estuvo entre los asistentes a la Segunda Semana de Cine Italiano –celebrada en Madrid en marzo de 1953– y a los pocos meses en la Primera semana del cine italiano en la Ciudad de México en diciembre de 1953, en ambas, estuvo presente también Cesare Zavattini.

Por otra parte, en el proceso que llevó a muchos a escribir acerca del cine y posteriormente para el cine, la presencia de Zavattini tuvo un peso incalculable en su vocación de escritura, y aunque Pío Caro también conoció y laboró con otros exponentes del cine italiano –especialmente con Giuseppe De Santis–⁷⁶, su amistad con Zavattini caló hondo en la producción editorial y cinematográfica de aquel autollamado gachupín que llegó de Madrid a México, siguiendo un recorrido del exilio en plena dictadura franquista. Su mirada extranjera, en mucho ayudó a reconocer lo auténtico de la naturaleza social mexicana.

Del neorrealismo italiano en México

Durante los últimos años del periodo fascista, en diversos ámbitos de la crítica, la enseñanza y la práctica cinematográfica se gestó lo que conocemos como neorrealismo italiano. En ese resurgimiento, profesionales y aficionados renovaron su cultura al retratar la situación social y económica por la que pasaba su sociedad. “Su eclosión plena llegó con el final de la guerra, inevitablemente vinculado a los avatares de una sociedad italiana que salía de la experiencia de más de veinte años de totalitarismo y de las penalidades de una guerra que en su última fase se había transformado en una auténtica

⁷⁴ Pío Caro regresó a Madrid en 1956 y murió en 2015 en Churriana, un distrito de Málaga.

⁷⁵ Manolo Altolaguirre incursionó en el cine como productor de *Subida al cielo*, de Luis Buñuel en 1952, detrás del membrete Producciones Isla. Antes ejerció su oficio como tipógrafo. A través de su mujer, María Luisa, mantuvo una estrecha relación con Cuba.

⁷⁶ Giuseppe De Santis vino a México en 1956. Con una carta de Zavattini buscó a Pío Caro Baroja, quien introdujo al italiano con su tertulia en la Ciudad de México. De Santis y Caro viajaron juntos a Acapulco a donde fueron a conocer la región con vistas a una adaptación que originalmente había sido escrita para filmarse en el Mediterráneo. Ver Pío Caro (1992) 180-188

contienda civil paralela a los avances aliados por la península”.⁷⁷ Inscrito en una tradición humanista, liberal y de izquierda, que tuvo raíces en organizaciones fascistas y derivas en el asociacionismo del público en todo el país,⁷⁸ el neorrealismo cinematográfico italiano también tuvo ingredientes católicos que provocaron el reconocimiento internacional, a pesar de que sus detractores lo ligaron con posturas comunistas.

El arco cronológico de su plenitud se prolonga hasta comienzos de los años cincuenta, momento en que más que a su simple extinción se asiste a una transformación o incluso superación, aunque su influencia se irradió al mundo entero y se prolongó durante dos décadas en muchos de los movimientos de renovación cinematográfica que surgieron durante los años cincuenta y sesenta, puesto que el Neorrealismo fue, por encima de una nueva manifestación del realismo, el primero de los “nuevos cines” y con ello una de las puertas de la modernidad cinematográfica. Además, el Neorrealismo no fue un movimiento exclusivamente cinematográfico, sino que se manifestó también en la novela, la poesía, el teatro, la pintura o la radio.⁷⁹

Las pantallas de México han estado tradicionalmente abiertas al cine internacional, y en los años 50 eso se tradujo en el incremento de una oferta comercial en la exhibición. Sin embargo, la proporción era favorable al cine norteamericano y comparativamente, vale destacar que entre 1950 y 1955 se estrenaron en México 1,396 películas estadounidenses, 498 mexicanas y 104 italianas.⁸⁰ En febrero de 1948 llegó al Palacio Chino *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, Italia, 1945) y se mantuvo por 3 semanas en cartelera.⁸¹ Poco a poco se mostró una nueva camada de cineastas y estrellas con nuevos apellidos, que consolidaron una novedosa corriente narrativa, temática y plástica, un continente dentro del cine europeo que por mucho, inspiró al cine nacional y como se vería años más tarde, al Nuevo cine latinoamericano y los nuevos cines por el resto del mundo. Sin embargo, no siempre fue instantáneo el reconocimiento de lo que serían obras que pasaron a la posteridad y el crítico Efraín Huerta se lamentaba en mayo de 1951:

No había remedio. Ni lo hay. La gente debe estar un poco más que molesta con el dale y dale de Buñuel y su película. La gente tiene la culpa. En el Roble, *Ladrones de bicicletas* apenas aguantó una semana. En cambio, el cantinflazo ha sido definitivo y absoluto. En el México, el film de Buñuel aguantó con trabajos una semana. En cambio, el poético adulterio de *Sinfonía otoñal* arrastró al público en una forma que me conmovió hasta las lágrimas de cocodrilo. Ya lo decía mi

⁷⁷ José Enrique Monterde, *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997) 153

⁷⁸ Ver Callisto Cosulich, “Neorealismo e associazionismo 1944-1953: Cronaca di dieci anni”, *Il neorealismo cinematografico italiano*, (a cura di Lino Micciché) (Venezia: Marsilio Editori, 1999)

⁷⁹ Monterde (1997) 153

⁸⁰ Heuer (1964) 63

⁸¹ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949* (México: UNAM, CUEC, 1982) 298

vago precursor el vate Margarito Ledesma, honra y prez de Comonfort: “El cine no es graciosa taquilla, sino apasionada friega”.⁸²

A los cines metropolitanos mexicanos fueron llegando las cintas italianas y a partir de 1953 con las Semanas del cine que en diversas partes del mundo, organizaba Unitalia Films, la Unión Nacional para la difusión del cine italiano en el extranjero, con oficina en Roma y con oficinas en diversas ciudades del mundo, llevaron copias, e invitaron artistas e intérpretes dando a conocer la visión artística de los italianos acerca de sí mismos. Editaron *Unitalia Films* revista trimestral en varios idiomas y acercaron a sus autores, al público y los especialistas, a través de exhibiciones, cocteles, fiestas y entrevistas. Entre quienes siguieron y se comprometieron con el neorrealismo en México, a través de notas y reportajes en los diarios de circulación masiva metropolitana, estuvieron Álvaro Custodio, Francisco Pina y Pío Caro Baroja, españoles que muestran la asimilación del exilio español en el gremio de los periodistas cinematográficos entre el mundo laboral capitalino, entrados los años 50. Eduardo de la Vega profundizó en la reconstrucción de la presencia del cine italiano en las pantallas mexicanas⁸³ y para seguir el rastro de Zavattini por nuestro país, tengamos en cuenta que el 11 de agosto de 1948, se estrenó en el cine Rex *El limpiabotas* y duró en cartelera 5 semanas;⁸⁴ el 6 de diciembre de 1950, tuvo lugar el estreno de *Ladrones de bicicletas* en el cine Roble.⁸⁵

El 11 de diciembre de 1953, el cine Chapultepec acogió la *première* de *Milagro en Milán* (durante la segunda función de la Semana de Cine Italiano) y su estreno tuvo lugar el 24 de enero de 1954 durando 2 semanas en cartelera.⁸⁶ Con su prestigio, argumentos cinematográficos y guiones para el cine, Zavattini hizo que se revalorara al guionista a tal punto, que el director pasó a segundo plano. Quizás eso era lo de menos, lo notable es que efectivamente las películas de Zavattini-Vittorio De Sica conmovieron en lo más profundo a los espectadores, entre los que también estaban los integrantes de la industria fílmica. Eso hizo que un grupo de emprendedores mexicanos, se percataran de lo benéfico que sería Zavattini para el cine nacional.

⁸² Efraín Huerta “39. Los candilejos”, *Cine y anticine, las cuarenta y nueve entregas*, 13 de mayo 1951, México: UNAM, 2014) 89

⁸³ Eduardo de la Vega Alfaro “El otro renacimiento: tres décadas de cine italiano en México 1948-1979”, *Quaderni del CSIC, rivista annuale di cinema italiano* (Istituto Italiano di Cultura, 2006) 160-169

⁸⁴ Amador y Ayala Blanco (1982) 319

⁸⁵ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: UNAM, CUEC, 1985) 38

⁸⁶ Amador y Ayala Blanco (1985) 142

2. La llegada de Zavattini a México, 1953

Entre semanas del cine italiano



1

En diciembre de 1953, Cesare Zavattini descendió de un avión en el entonces llamado Aeropuerto Central de la Ciudad de México.⁸⁷ Venía acompañado por el director Alberto Lattuada y la actriz Marisa Belli, con quienes días antes participó en la Primera semana del cine italiano organizada por Unitalia Films y celebrada en La Habana,⁸⁸ Cuba. A partir de su llegada, los mexicanos les brindaron numerosas atenciones, en medio del luto en la industria y la farándula por la repentina muerte de Jorge Negrete ocurrida en Los Ángeles, California, apenas el día 5 de ese mes. Tanto *Excélsior* como *Cine Mundial*, prestaron especial atención a la actriz Marisa Belli⁸⁹ y el segundo

informó que Silvana Mangano no estaría en la delegación invitada⁹⁰ y dedicó 2 planas enteras a las 5 fotografías anónimas acompañadas por un texto de Piero Demichelis.⁹¹ Rápidamente se manejó en la prensa que Zavattini escribiría algo para el cine

⁸⁷ Después de la Semana Aérea de 1929, se construyó en la colonia Moctezuma el Aeropuerto Central de la Ciudad de México. Debido a varios accidentes fatales, tuvo que sufrir modificaciones en la orientación de las pistas y en la reconstrucción de la terminal. En 1938 se abrió al público y en 1954 entró en servicio el nuevo aeropuerto internacional. En la década de los 50 se inauguraron los aeropuertos de Guadalajara y Tijuana (1951); Mazatlán, La Paz y Zihuatanejo (1952); Nogales (1953); Acapulco (1954); Chihuahua y Culiacán (1956); Mexicali y Aguascalientes (1957); Tehuacán, Matamoros y Tuxtla Gutiérrez (1958); Ciudad Obregón y Uruapan (1959); y Reynosa (1960). Ver "Aviación", *Enciclopedia de México*, tomo 1 (José Rogelio Álvarez, director, México: 1978)

⁸⁸ Ver Jesús Vega, *Zavattini en La Habana* (Cuba: Ediciones UNIÓN, 1994)

⁸⁹ "Llegó ayer la estrella del cine italiano Marisa Belli", *Excélsior*, 10 de diciembre de 1953, 4-B

⁹⁰ "Silvana Mangano no vendrá a México", *Cine Mundial*, 7 de diciembre de 1953, 12

⁹¹ Piero Demichelis, "Llegó a México Marisa Belli", *Cine Mundial*, 10 de diciembre de 1953, 8-9

mexicano,⁹² y sin mayor detalle, la posibilidad quedó planteada a los pocos días de su llegada, y aun sin haber comenzado la Semana de cine italiano, cuya inauguración tuvo lugar oficialmente el jueves 10 con un coctel en el Hotel del Prado y con una *première* de la película *Dos centavos de esperanza* (Renato Castellani, 1952).⁹³

La comitiva italiana vino a presentar una selección de películas en el cine Chapultepec.⁹⁴ Se escogieron 7 títulos del catálogo donde aparecieron las fichas técnicas de *Milagro en Milán/Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), *Dos centavos de esperanza/Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952), *El Abrigo/Il Capotto* (Alberto Lattuada, 1952), *Anna/Altre tempi Anna* (Alberto Lattuada, 1951), *Proceso a la ciudad/Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952), *Siete de la Osa Mayor/Siete dell'orsa Maggiore* (Dulio Coletti, 1953), *Guardias y ladrones/Guardi e ladri* (Mario Monicelli y Steno, 1951), *Puccini* (Carmine Gallone, 1953) y el documental *Magia verde* (Gian Gaspare Napolitano, 1953).⁹⁵ Aunque no se precisó ninguno en especial, también se anunció que serían proyectados en cada función dos cortometrajes con el sistema italiano de película a colores Ferranicolor. En ese programa de mano, se dijo que “algunas entre las más conocidas figuras del cine italiano, [vendrían] expresamente a México para asistir a la manifestación y llevar al público mexicano el cariño de los artistas italianos hacia México.”⁹⁶

La embajada de Italia en México, incluyó en el comité de honor de la muestra a buena parte del gabinete del presidente Adolfo Ruiz Cortines, dando a entender que se trataba de un evento internacional legitimado por las principales secretarías de estado.⁹⁷

⁹² “Hará una película sobre México, el “As” italiano”, *Excelsior*, 11 de diciembre de 1953, 4-B

⁹³ “Animado cóctel con motivo de la Semana de cine italiano”, *Novedades*, 12 de diciembre de 1953, *Novedades de la vida social*, 1

⁹⁴ El cine Chapultepec se inauguró el 24 de agosto de 1944, en el Paseo de la Reforma Núm. 503. Tuvo una capacidad de 2000 butacas. Ver Francisco Haroldo y Alejandro Ochoa, “Anexo 2, *Espacios distantes aún vivos; las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, 1997)

⁹⁵ Ver noticiario fílmico *La Settimana Incomm* 08 enero 1954:

[https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000029198/2/bourg-en-bress-](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000029198/2/bourg-en-bress-indocina-)

[messico.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22zavattini%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000029198/2/bourg-en-bress-indocina-messico.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22zavattini%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})

⁹⁶ Programa de mano de la Primera Semana de Cine Italiano en la Ciudad de México, diciembre 1953, Archivo Zavattini

⁹⁷ En el programa figuran los nombres y cargos del lic. Luis Padilla Nervo, secretario de Relaciones Exteriores, al lic. Angel Carvajal, secretario de Gobernación, al lic. Antonio Carrillo Flores, secretario de Hacienda, al dr. Gilberto Loyo, secretario de Economía, al lic. José Ángel Ceniceros, secretario de Educación Pública, al lic. Ernesto P. Uruchurtu, regente de la Ciudad de México, al dr. Nabor Carrillo, rector de la Universidad Autónoma Nacional de México, al lic. Alfonso Cortina, director de Cinematografía nacional y al dr. Giovanni De Astis, embajador de Italia en México.

La inauguró el Dr. De Astis, Embajador de Italia en México, y tuvo lugar del 10 al 17 de diciembre.⁹⁸ Aunque no se publicó oficialmente como una muestra estrictamente neorrealista, al día siguiente apareció en la primera plana de *Cine Mundial* el personaje número 1 del neorrealismo en México. Allí se dio una semblanza del escritor italiano, autor de *Parliamo tanto di me/ Hablamos tanto de mí*, una historia de fantasmas y visitas al mundo de los muertos y cuya meteórica carrera en la industria editorial italiana lo llevó al mundo del cine con su primera película *Daré un millón*, dirigida por Mario Camerini y protagonizada por Vittorio De Sica en 1934. La situación 20 años después era distinta, y al final de la guerra, reconoció que tuvo que luchar consigo mismo,

contra mi fantasía que me sugería a cada instante un argumento más atractivo que el otro. Pero en mí estaba tomando raíces una idea que me atormentaba. La realidad, la contemplación de los hechos que acontecían delante de mí a cada momento se me hacían más interesantes que cualquiera de los argumentos que se me iban ocurriendo. Y además –esto era lo que más atormentaba a mi espíritu–, iba yo dándome cuenta de que los hechos y las gentes reales podían dar a mis temas un valor humano y social mucho más profundo que cualquier hecho o cualquier personaje que yo pudiera inventar.⁹⁹

Con elocuencia, explicó las características, límites y contradicciones de la naturaleza del neorrealismo.

A pregunta del reportero, el ilustre escritor subrayó enfáticamente que el cine neorrealista adquiere por sí mismo, por su misma forma de ser, un valor social. “Tan sólo con relatar hechos que ocurran realmente en la vida de todos los días, el relato adquiere matices sociales. Y esto –no tengo porque negarlo–, ha sido también uno de los factores que me han impulsado a abandonar toda idea de seguir cuentos inventados para dedicarme a ver y relatar lo que mis ojos veían y mi sensibilidad interpretaba. El neorrealismo consiste, por tanto, solamente en una constatación **directa e inmediata** [sic] –y quiero que estas dos palabras sean subrayadas–, de la vida misma, y por consecuencia de sus problemas humanos y sociales”.¹⁰⁰

Zavattini puso de manifiesto, que la solución de los problemas tenía en su exposición, una sugerencia para modificar las desigualdades sociales, pero reconoció que eso correspondía al político y al gobernante y no al artista. Se identificó con Diego Rivera quien le confesó que “el arte debe ser el vehículo de cultura para el pueblo, con sus mismos problemas, para que adquiriera conciencia de ellos”.

⁹⁸ Es notable que la gran mayoría de estas películas tocaran temas sociales, desde una perspectiva que podría decirse izquierdista, y que aun así, la Semana de cine italiano haya sido apoyada en un momento de fervor gubernamental pro-yanqui.

⁹⁹ *Cine Mundial*, viernes 11 de diciembre de 1953, 4

¹⁰⁰ Op cit

Esto es lo que se propone el cine neorrealista italiano. El cual está muy lejos de haber alcanzado su punto más alto. No estamos sino al principio, y aparte de que, al tomar nuestros temas de la vida real, la fuente de nuestra inspiración se hace inexaurible [sic], hay campo todavía para el desarrollo de nuevas ideas. Claro que todas ellas deberán estar dentro de la idea original, básica, que es la de inspirarse en la vida y no en la fantasía; pero hay un lugar, dentro de ella, para infinidad de corrientes.¹⁰¹



Anunció que colaboraría con *Cine Mundial*, mediante la publicación en exclusiva del *Boletín del neorrealismo* que tenía proyectado. Abundó sobre la tendencia del cine italiano a expresar sentimientos de la gente común y corriente, con tramas que no por sencillas dejaban de ser complejas.

Considero que el neorrealismo es la conciencia del cine mundial. Es el cine, como forma de expresión, puesto frente a sí mismo y a su destino. Estoy convencido de que, sin el neorrealismo, el cine podría muy bien morir. Han muerto civilizaciones enteras, por lo tanto es absurdo pensar que el cine deba ser inmortal por sí mismo. El neorrealismo es la nueva linfa vital que salvará al cine de la muerte. Y por ser una forma de expresión moderna, la más apta

para que la idea neorrealista se manifieste, perdurará inextinguiblemente, pues inextinguible es la observación de la vida, momento tras momento. Por ser el neorrealismo una expresión de lo que es “actual” en el momento en que se le ve y se le relata, siempre existirá esa “actualidad” en el transcurso de los siglos. Nosotros, por ejemplo, no desechamos las películas de carácter histórico, pues también a través de hechos históricos se pueden interpretar problemas de carácter permanente, de tipo humano y social. Pero consideramos que antes que nada hay que tomar en cuenta los problemas del momento, de este momento, del momento que pasa.¹⁰²

Sintetizó así su interés por México: “Conocer y dar a conocer”, y gozando de la exclusividad, el rotativo capitalino incluyó en esa edición la primera entrega de una extensa colaboración de Zavattini titulada “Algunas ideas sobre el cine”, en la que abordó lo que para él era la característica más importante del neorrealismo, diferenciándolo

¹⁰¹ *Cine Mundial*, viernes 11 de diciembre de 1953, 4

¹⁰² Op cit

rotundamente del cine estadounidense en general, y matizando sobre algunas consecuencias “de carácter narrativo, constructivo y moral”.

La posición de los norteamericanos, en efecto, es diametralmente opuesta a la nuestra. Mientras que a nosotros nos interesa la realidad que está en contacto con nosotros mismos, y nos interesa conocerla hasta lo más profundo en forma directa, los norteamericanos siguen conformándose con un conocimiento endulzado, a través de argumentos creados por la fantasía. De esta manera, mientras en los Estados Unidos puede existir una crisis debida a [la] carencia de argumentos, tal crisis entre nosotros es imposible. Para nosotros no puede haber carencia de temas, puesto que no hay carencia de realidades. Cualquier hora del día, cualquier lugar, cualquier persona es sujeto de una narración, que se realce en forma tal que se adviertan y salgan a la luz los elementos colectivos que continuamente trabajan dentro de cada uno de ellos.¹⁰³

Ventanas al valle de México

Zavattini se hospedó en el cuarto 767 del Hotel del Prado,¹⁰⁴ en la Alameda de la ciudad. Nada mejor para introducirlo en el paisaje local lleno de contrastes, ya que allí se consagró un momento irrepetible, en donde el “buen gusto” y la prosperidad económica, servían para agasajar a los visitantes extranjeros; al mismo tiempo, el inmueble justificaba la bonanza del alemanismo y también era una muestra de la colaboración accidental entre varios muralistas que diseñaron distintas obras para ocupar los salones interiores. El prestigio de las firmas y lo variado de sus temas, le confirieron al edificio el carácter de una espléndida galería mexicana y la calidad de los servicios garantizaba el confort de sus huéspedes. Allí estuvo alojado el de Luzzara y como lo supo, en 1948 el

¹⁰³ Cesare Zavattini, “Algunas ideas sobre el cine”, *Cine Mundial*, 11 de diciembre de 1953, 5

¹⁰⁴ “El Hotel Prado [sic] –entregado ya a los concesionarios por la Dirección de Pensiones Civiles– es un edificio ultramoderno, de 11 pisos, que consta de 600 habitaciones y 65 *suites* o departamentos de lujo. Entre los detalles de decorado, sobresalen los siguientes: El gran mural de Diego Rivera, titulado *Una tarde dominical en la Alameda*, pintado en el comedor principal. Este mural recoge el ambiente de principios de siglo en dicho parque y contiene gran número de retratos simbólicos de la época, de las ideas en pugna, de las inquietudes de entonces, personajes del porfirismo, de la Revolución, y entre ellos aparece incluso el propio pintor, en la adolescencia, de la mano de su madre, y anticipaciones de la vida de éste, como una evocación, mirando al futuro de Frida Kahlo, pintora, como él, con la cual [se] casaría el artista. Este fresco ha dado tema a discusiones sin otra razón que esa desnuda franqueza con que DR [sic] sabe expresar los temas más profundos de la vida mexicana. El mismo artista ha pintado, en 4 esquinas del vestíbulo, de una altura de 4 pisos, otros murales de brillantes colores que representan la flora y fauna de los 4 puntos cardinales de México. Los 12 murales pintados por Roberto Montenegro para el *cocktail lounge*. Los 2 enormes murales ejecutados por Miguel Covarrubias en el espacioso corredor situado a nivel del vestíbulo. Los murales ejecutados por el artista francés Pierre va Rarys Bourdelle –descripción de una antigua leyenda maya– para la cantina, situada a la entrada, al nivel de la Avenida Juárez. Los murales de espejos de cristal, obra de la artista francesa Marcita Bloch, para el enorme salón de fiestas”, Anónimo, “El Presidente, en el Hotel Prado [sic]”, *Tiempo*, 4 de junio de 1948, 24

mural de Diego Rivera ocasionó protestas airadas del sector católico y eclesiástico en México. Desde la negativa del arzobispo Martínez a bendecir el edificio, hasta la agresión por parte de una turba católica juvenil enardecida. Sin proponérselo, el mural en el Hotel del Prado también hizo célebre el sentimiento religioso en pugna con los artistas liberales.

Pese a la inscripción “Dios no existe”, puesta por el artista en el extraordinario mural – acaso la mejor obra de toda su vida–, nada hubiera ocurrido si el Arz. Martínez no se niega a bendecir el Hotel del Prado, pues el fresco y la frase que contiene eran conocidos por el público y la prensa hacía ya 9 meses. Y a nadie hubiera sorprendido la bendición, puesto que de ésta gozan, impartida por la misma mano, centros de vicio, espectáculos y casas de juego donde negar a Dios constituye una práctica connatural y cotidiana. De ahí que el escándalo de la prensa y de los grupos confesionales haya respondido más a las exigencias de una disciplina política que a los dictados espontáneos de un vigilante y austero sentimiento religioso.¹⁰⁵

Esa batalla entre intereses políticos, éticos y artísticos terminó cuando Rivera retiró la frase y la sustituyó por otra, francamente distinta. El mural fue cubierto y es probable que en esa visita Zavattini no lo hubiera visto. En 1953, el autor guanajuatense se encontraba gestionando que la obra se modificara y fuera expuesta de nuevo. Por su parte, Zavattini recibió diversas llamadas telefónicas¹⁰⁶ que lo llevaron a encontrarse con distinguidos personajes de la cultura mexicana a lo largo de su estancia.¹⁰⁷ Adolfo Best Maugard¹⁰⁸ lo llamó el 12 y el 16 de diciembre. Es muy probable que hayan existido puntos de comparación entre la pintura y el cine, ya que ambos conocían bien las 2 disciplinas. Aunque Best Maugard sí había realizado algunas películas, su mayor contribución al arte la hizo a través de la pintura.¹⁰⁹ Sin embargo en su segunda película,

¹⁰⁵ José Rogelio Álvarez, “Jornadas nacionales”, *Tiempo*, 11 de junio de 1948, 5

¹⁰⁶ Entre 1947 y 1955 quedó consolidada la empresa Teléfonos de México, que tomó posesión de las propiedades de la empresa Ericsson, quien desde los primeros años del siglo desarrolló la telefonía en México. En los albores de los 50, Teléfonos de México absorbió también a la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana y firmó un convenio con la Secretaría de Comunicaciones y la Secretaría de Hacienda para fomentar el uso y desarrollo del sistema telefónico nacional. Ver “Telefonía”, *Enciclopedia de México tomo XII* (José Rogelio Álvarez, director, México: 1977)

¹⁰⁷ En su archivo se conservan las hojas membretadas del hotel.

¹⁰⁸ En 1923, el pintor Adolfo Best Maugard publicó su *Método de dibujo*. En 1931 el gobierno mexicano lo comisionó para que fungiera como asesor y censor de Sergei Eisenstein durante el rodaje de los episodios que se llamarían *Qué viva México!* Ver Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein, una biografía*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1986)

¹⁰⁹ “Descrito por el historiador de arte Olivier Debrouse como un esteta y un catrín de toda la vida, Adolfo Best Maugard perteneció a una red de artistas multidisciplinarios, involucrados en la literatura, el cine, el teatro, la pintura y la música. La pintura de Best Maugard se asociaba tanto a las inquietudes figurativas de la caricatura, en sincronía con el trabajo de Marius de Zayas y Miguel Covarrubias, como a la experimentación surrealista de Roberto Montenegro y Carlos Mérida. Aunque se considera una figura menor en la historia de la pintura mexicana, la influencia de Best Maugard sobre otros artistas es significativa. De 1921 a 1924, Best Maugard fue secretario

La mancha de sangre que contó con la fotografía de Agustín Jiménez, logró capturar con realismo el ambiente del prostíbulo mexicano de los años 30. Por su parte, en los años 50 *Za* disminuyó su producción pictórica, alejado del caballete debido a sus compromisos con la pantalla grande.¹¹⁰

Nuevos amigos y viejas imágenes

Además de las palabras comunes y las expresiones populares, el argumentista italiano escribió en su libreta personal muchos nombres de gente recién conocida. Además de la comitiva oficial donde figuró Amadeo Recanati, Jefe de información de *Cine Mundial*,¹¹¹ poco a poco se acercaron los periodistas y escritores dedicados o aficionados al cine. El escritor Pío Caro Baroja, recordó en sus memorias que Francisco Pina lo invitó a conocer en persona a Zavattini, el día en que le hizo una entrevista en el Hotel del Prado.

Pina comenzó a hablar con Zavattini y yo con Lattuada.

—Sí, escribo cuentos- le aclaré.

—¿No querría usted hacer la presentación de mi película?— le dijo Lattuada a Pina.

—Perdóneme, pero yo no sé hablar en público- se disculpó Pina.

—¿Y usted?— me dijo Lattuada.

—¡Sí hombre!— me animó Pina.

—Pero no sé nada de cine- aclaré.

—Pero, ¿ha visto películas italianas? — me preguntó.

—Sí, algunas- aclaré.

—¿Cuáles ha visto?— insistió.

—He visto *El ladrón de bicicletas* [sic], que me impresionó— al decir esto vi que Zavattini, que hablaba con Pina, volvía la cabeza hacia mí-, *Milagro en Milán, Roma, ciudad abierta* y alguna de usted— dije.¹¹²

del ministro de Educación [José Vasconcelos] y escribió varios libros en que se situaba a la educación de las artes en una base nacionalista. Con la publicación de su texto *Método de dibujo* [Nueva York, 1926], Best Maugard planteó el discurso de la teoría del arte de manera parecida a la publicación contemporánea de Wassily Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte* [Nueva York, 1977]”. En Jesse Lerner, *Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México* (México: Fideicomiso para la cultura México/USA, 1998) 22

¹¹⁰ A diferencia de Eisenstein, quien comenzó a dibujar de nuevo en México (Ver Sergei Eisenstein, *Yo memorias inmorales 2* (México: Siglo XXI Editores, 1991) 145, Zavattini no realizó ninguna pintura aquí, y tan solo dibujó en su libreta de apuntes, bocetos de las plantas locales típicas como el nopal o el magüey.

¹¹¹ Diario especializado en cinematografía y espectáculos en general, fundado en 1953 por su director Isaac Díaz Arriaga. *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* (México: Publicaciones Cinematográficas S. de R. L, 1955) 1007

¹¹² Caro (1995) 75-6

Independientemente del lugar donde las había conocido, el “mensaje” del neorrealismo era válido en todas partes del mundo y como muchos otros, Pío Caro se formó una conciencia del papel que podía tener el cine a partir de aquellas cintas.

—Anímese, haga la presentación de esta noche. Después de comer podemos ver la película y, si necesita algún dato, se lo puedo dar— me dijo [Lattuada].

—Bueno- acepté con cierta inquietud.

Poco a poco fui recordando lo que había leído sobre cine italiano y también las discusiones y el entusiasmo que nos había producido en Madrid ver aquel lote de filmes que nada tenían que ver con el cine italiano que nos suministraba el franquismo. En aquella semana del cine italiano, que todavía algunos recordamos, descubrí por primera vez que el cine era algo más que una diversión, que era una forma de decir un mensaje, de dar unas ideas a todos los hombres del mundo.¹¹³

Esa noche en el cine Chapultepec, Pío Caro hizo una presentación del film de Lattuada que como él mismo reconoció, no brilló exactamente por su calidad. No obstante, su participación en el estrado sirvió para darlo a conocer en un medio que hasta entonces le había sido ajeno; como ocurrió con otros, a partir de esa velada su vida dio un giro al hallarse en el vestíbulo del cine, codo a codo con importantes personalidades de la cultura mexicana. Después recordó

Al terminar, en el hall del cine se apilaba la gente. Allí estaban Zavattini, Marisa Belli, Lo Duca, Lattuada, Benito Alazraki, Manuel Barbachano, [Fernando] Gamboa, Walter Reuter y una buena cantidad de periodistas, productores, actores y actrices, y, entre el gentío, Pina y yo sin saber qué hacer. Todo eran abrazos, felicitaciones, saludos, besos, fotografías y codazos por formar grupo con los italianos y fotografiarse con ellos.¹¹⁴

Entre los asistentes se encontraba el exiliado español y publicista Eulalio Ferrer, quien al término de la función, le propuso a Pío Caro escribir una colaboración regular sobre cine en el semanario *Claridades*, quien recordó que hizo “desde aquella misma semana firmando unas veces con mi nombre y otras con el seudónimo De Vera, que antes había usado mi madre cuando colaboraba en *La Nación* de Buenos Aires. Naturalmente, comencé escribiendo sobre cine italiano y las películas que se iban estrenando”.¹¹⁵ Aquella entrevista de Pina que suscitó el encuentro antes descrito, se publicó al poco tiempo en el suplemento “México en la Cultura”, luego del regreso de Zavattini a Roma y cuando Pío Caro había comenzado a colaborar en *Claridades*. Por su parte, Francisco

¹¹³ Caro (1995) 76

¹¹⁴ Caro (1995) 77

¹¹⁵ Op cit

Pina hizo gala del oficio periodístico en su habitual espacio en *Novedades*, al sintetizar varias entrevistas sostenidas con Zavattini durante su estancia en México, con lo que profundizó la caracterización del polifacético artista italiano que, no obstante su creciente fama como argumentista cinematográfico, había dejado claro que sus intereses también tocaban otros terrenos de la cultura y el arte.

A la salida de la proyección de *Il Capotto* del cine Chapultepec, durante la Semana de cine italiano, fuimos a cenar con los que formaban la embajada cinematográfica un grupo de críticos y admiradores del cine neorrealista. Aparte de Zavattini, Lattuada, Marisa Belli y Lo Duca, nos reunimos Pina, Benito Alazraki, Gamboa, Barbachano, Walter Reuter y algunos más. A raíz de aquel encuentro se establecieron unos lazos de amistad y de trabajo que duraron años y en mi caso con Alazraki y Don Cesare el resto de la vida.¹¹⁶

En los siguientes días, Zavattini comenzó sus recorridos por la ciudad. Recordemos que la celebración de la Primera semana del cine italiano coincidió con el día de la Virgen de Guadalupe. En la sala en donde se exhibía la muestra de películas, *Za* se encontró poco a poco con algunos artistas mexicanos.

Ya había aparecido [en] la primera edición del *Excélsior*: “Más de medio millón de almas reunidas hoy con ocasión de la Virgen Morena de Santa María de Guadalupe”. Luego “Sangrienta jornada de la fe, muertos 4, graves 6, leves 682”. Por la tarde, me empujaron al escenario del [cine] Chapultepec y ante 2.500 espectadores digo: “Los neorrealistas piensan de sus filmes lo que Diego Rivera piensa de sus frescos: él espera que su pueblo, al verse explicado en sus muros, tome más conciencia de sí mismo”. Al salir conocí a Siqueiros: “El medio de expresión nuestro, de los pintores, es antiguo, y actualizarlo es difícil, mientras que el cinema es ya de hoy. Los contenidos no bastan, se precisa una nueva técnica, una nueva materia”. Hace treinta años que Siqueiros pinta muros para que los vea el mayor número de gente posible: también el neorrealismo italiano está contra el cine de caballete; Rivera dice que en Méjico el cine está en crisis porque no explica las razones de ser del Méjico moderno, reencontrará el buen camino si elabora nuestros problemas más urgentes valiéndose de imaginación y fantasía.¹¹⁷

A nuestro país no le faltaba ninguna de éstas, por lo menos en las expresiones populares y en las plásticas más refinadas. Zavattini también buscó en la marginalidad, los elementos para darse una idea más completa de nuestro país, y acaso, comprobar los prejuicios y las nociones que antes conoció en libros, fotos y películas.

Al llegar a Méjico no pensaba más que en los peones y salí del hotel del Prado a medianoche en busca suya, mientras los demás se iban a la cama. Ahí estaban, metidos entre los

¹¹⁶ Caro (1992) 143

¹¹⁷ Cesare Zavattini, *Diario de cine y de vida*, (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, Festival de cine de Huesca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002) 151

resquicios de los palacios a causa del frío. Uno dormía sobre la acera junto a los periódicos, seguro que no vendía muchos. El indio habla poco y con su cuerpo ocupa al máximo de suelo –que fue suyo– que puede, en espera de que algún día los conquistadores se lo restituyan.¹¹⁸

¿Eran los peones de Eisenstein¹¹⁹ a los que se refirió Zavattini en ese texto?, lo cierto es que la reunión de tantos pueblos en torno al culto guadalupano produjo un impacto en la percepción de ese otro México que se manifestaba en un ritual cargado de épocas. Diferenciándola de los “Cristos de crónica negra”, aseguró que

Para el mejicano, nada hay como la Virgen de Guadalupe. Esta Virgen había de ser el hecho histórico más unitario de Méjico porque se apareció a un indio; hasta entonces, la fe había sido impuesta con la espada, igual que la esclavitud; con este milagro, la gente de color estableció sus propios contactos con el cielo; en realidad, la fiesta de la Virgen de Guadalupe, en diciembre, une la ternura cristiana de la Navidad con desahogos precolombinos, fanáticos e incluso cruentos.¹²⁰

Desde su llegada, supo que se encontraba en un país remoto, lleno de cualidades e imágenes.

Vale la pena cruzar el océano sólo para ver esta plaza: un infinito campo de baile al cual aflúan desde lo lejos unos penachos variopintos y llegaban ecos de música como en los documentales exóticos; nos salían al paso varios grupos de bailarines de muchas partes de Méjico, con la dirección en los estandartes, había empezado a bailar un día antes y ahí seguían. La Virgen andaba mezclada con los viejos fetiches; efectivamente, una tribu tenía instrumentos con todas las tonalidades de rojo (sobre aquellas ligeras láminas de madera el color parecía tener un metro de profundidad) entre los cuales el *teponascle*, que tiene un sonido semejante al de las plumillas clavadas en la madera de los bancos de la escuela, mostraba un ídolo de aquellos que parecen mortajas de griegos, un laberinto de planos horizontales y verticales sin una curva. Tocaban una “mañanita”, serenata matutina a la Virgen, ya que había llegado el alba.¹²¹

¹¹⁸ Zavattini (2002) 149

¹¹⁹ “Así, el rigor de la gráfica en México se expresa tanto en lo trágico de su contenido como en la estructura de su apariencia. La figura del peón –combinación del rectángulo blanco de la camisa, con la negra oscuridad de la cara demacrada y el contorno redondo del sombrero de palma– es al mismo tiempo símbolo de la tragedia y casi una fórmula gráfica”. En Sergei Eisenstein, *Yo memorias inmorales 1* (México: Siglo XXI Editores, 1988) 381

¹²⁰ Eisenstein (1988) 146

¹²¹ Zavattini (2002) 151



3

Celebrando a la Virgen de Guadalupe

Za y Lattuada visitaron la Basílica de Guadalupe y estando allí, se hicieron tomar algunas fotos típicas.¹²² Años después escribió sobre esa primera expedición a México:

La iglesia se veía torcida porque los fundamentos, al igual que en muchos otros palacios, estaban desunidos a causa de ciertos movimientos telúricos, lentos y suaves por fortuna, así que no había peligro; a mí esta desunión me gustaba. Conseguimos entrar en la iglesia pasando por encima de montones de gente; no quisiera decir cosas sacrílegas, pero bajo ciertas mantas había cuatro o cinco personas enroscadas entre sí. La iglesia no era inmensa, pero lo parecía: desde el altar se abría un sendero estrechísimo en medio de los fieles; alguien avanzaba por él penosamente de rodillas, bajo un techo de ojos, y dos enfermeros le seguían sin tocarlo, como se hace con el corredor extenuado que tal vez ya no tiene ni fuerzas para adelantar el pecho, para cortar la cinta de llegada, pero ¡ay de quien lo ayude!: estaban los camilleros con las camillas preparadas, porque apenas llegara al altar el que iba de aquel modo a pedir gracia desde quién sabe dónde, miraría a la Virgen con ojos suplicantes para hacer enseguida y habría de ser llevado rápidamente a la camilla –mientras ya por el pasillo aparecía, transfigurado, un nuevo penitente– y luego a la plaza, a las tiendas de la Cruz Roja, donde eran colocados unos junto a otros con prisas, como durante una batalla.¹²³

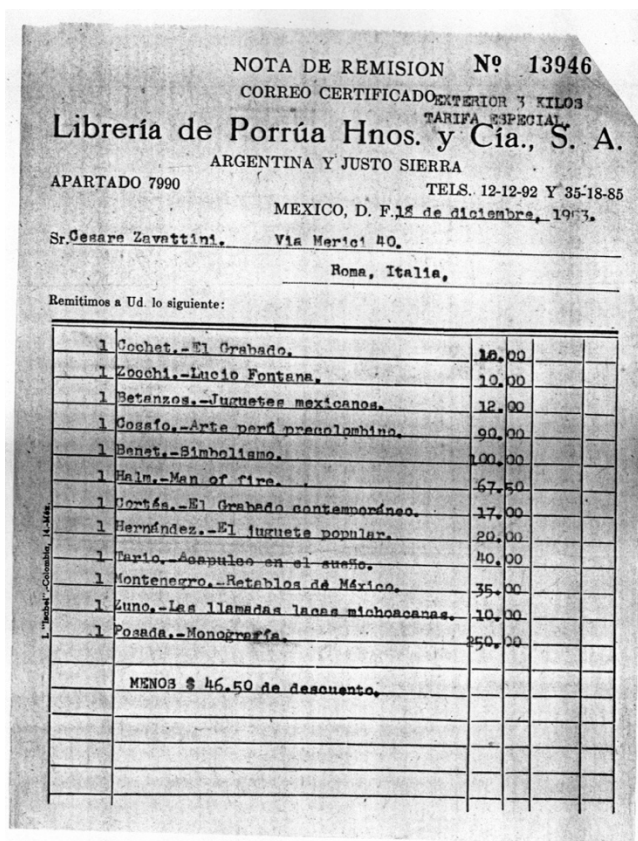
Al caer la tarde del 12 de diciembre, fueron testigos del espectáculo del ocaso en el Zócalo de la ciudad.

La noche de la Virgen de Guadalupe, en la plaza de Ciudad de México, el cielo estaba surcado por globitos iluminados en su interior, no sé cómo. La catedral lo estaba con bombillas eléctricas, blancas, y con una frase en el centro de las bombillas azules: *non fecit taliter omni*

¹²² El grupo de italianos realizó paseos turísticos en el Valle de México. En el expediente *Messico* del Archivo Zavattini, se conservan fotos de Lattuada, Zavattini y los hermanos Tiben, con unos danzantes en la Basílica de Guadalupe y en una trajinera en la excursión a Xochimilco.

¹²³ Zavattini (2002) 150

nationi,¹²⁴ que es un símbolo de aquel orgullo mejicano que encuentro incluso en el título de un libro de Siqueiros: *No hay más camino que el nuestro*.¹²⁵



Al visitar la librería Porrúa Hermanos, 3 días más tarde, seleccionó entre la estantería diversos volúmenes que se le enviarían a su casa en Roma. Entre ellos destacan los dedicados al grabado, técnica por la que mostró un especial interés;¹²⁶ en su camino, también descubrieron la gama de sabores locales, como el de la granada china y el mamey.

Comemos una fruta que se absorbe como una ostra, gelatinosa, menos las semillas, que crujen plácidamente bajo los dientes. A Lattuada, que comía otra clase de fruta, le oí decir: es nutritiva, contiene mantequilla, y por eso, a pesar de todo, nadie se muere de hambre. De los tenues colores de hierbas medicinales pasamos a los tapetes abiertos como soles y a los ríos de chales de falsa seda que descienden por entre esa gente apretujada y atónita.¹²⁷

Con los Siqueiros y en la *Mesa de Celebridades* en la TV

Zavattini visitó a David Alfaro Siqueiros el 14 de diciembre de 1953. Luego de haberlo conocido afuera del cine Chapultepec, lo invitó a cenar a su casa. ¿De qué hablarían en esa primera cena en la colonia Roma?, ¿platicaron de los murales de la Ciudad Universitaria que acababa de inaugurar David Alfaro?, ¿Cesare les describió su afición personal por la pintura?, ¿sonó el teléfono?, ¿corrieron alcoholes?, ¿hubo críticas en la mesa?, ¿coincidencias sobre el uso de materiales y el aprovechamiento del azar en la realización de una obra?, ¿habría cigarrillos acumulándose en los ceniceros?,

¹²⁴ “No hizo nada igual con ninguna otra nación”

¹²⁵ Zavattini (2002) 150

¹²⁶ En una nota de pedido de la Librería Porrúa Hermanos conservada en el Archivo Zavattini, se anotaron: *Arte precolombino* de Cosío, una monografía de Posada, el *Simbolismo* de Benet, *Man of fire* de Halm, *El grabado contemporáneo*, *El juguete popular*, *Acapulco en el sueño* de Tario, *Retablos de México* de Montenegro, *El grabado* de Cochet y *Lucio Fontana de Zocchi*, *Juguete popular mexicano*

¹²⁷ Zavattini (2002) 150

¿extrañamientos hacia posturas políticas de uno u otro?, ¿halagos mutuos, aplausos, sonrisas? El año de la muerte de Stalin, ¿pronunciaron su nombre?, ¿Siqueiros rindió pleitesía al camarada número uno? ¿Zavattini siguió el hipotético brindis con el que Angélica acompañaba a David? Esa noche *El Coronelazo* le regaló al italiano el enorme catálogo con las 215 reproducciones que editó el INBA en 1951 titulado *Siqueiros, por la vía de una pintura neorrealista o realista social en México*. En las primeras páginas le expresó: “Con mi más grande admiración por la obra de arte de ese rompimiento de inmensa trascendencia internacional que se llama Nuevo Realismo [sic] en la cinematografía”.¹²⁸ Tanto Zavattini como Siqueiros, habían pasado los 50 años¹²⁹ y consagrados en el panorama artístico internacional, les unía una persistente labor creativa¹³⁰ más allá de sus simpatías políticas. Individual o colectivo, el trabajo de ambos había servido como caja de resonancia de la situación en cada uno de sus países. Asimismo, los 2 habían inspirado y asimilado a otros creadores contemporáneos suyos.

La tarde del 15 de diciembre de 1953, los italianos visitaron el Canal 4 de televisión. Coincidiendo con la emisión número 33 del programa *Mesa de Celebridades*, conducido por Agustín Barrios Gómez, recibió a Lattuada, Belli y Zavattini, y estuvo acompañado con los comentarios del crítico español Álvaro Custodio. En una nota aparecida en *Novedades*, se hizo saber que Zavattini “estuvo en la mañana del lunes inspirándose en las pirámides”.¹³¹ Ese día se ofreció una comida en honor del trío,¹³² el grupo italiano figuró en las crónicas de sociales y poco a poco se publicaron críticas sobre la programación de la Semana del cine italiano, especialmente acerca de *Due soldi di speranza/ Dos centavos de esperanza*.

¹²⁸ En la dedicatoria de David Alfaro Siqueiros, *Por la vía de una pintura neorrealista o realista social en México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1951, Archivo Zavattini

¹²⁹ Siqueiros celebró semanas después su 57 aniversario y Za tenía a la sazón 51 años cumplidos.

¹³⁰ Siqueiros realizó ese mismo año el cuadro mural *Excomuni3n y fusilamiento de Hidalgo* para la Universidad Nicolaíta de Morelia, Michoacán y la Galería de Arte Mexicano le organizó una exposici3n individual de 21 retratos. Para el edificio de la Chrysler de México llevó a cabo el mural en escultopintura titulado *Velocidad*. No había pasado mucho tiempo desde que inició su primer mural exterior en México, al trabajar en *El hombre amo y no esclavo de la técnica* en el Instituto Politécnico Nacional y al año siguiente en la Ciudad Universitaria de la UNAM con sus murales *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo*, utilizando mosaicos policromados –a los que Siqueiros denominó escultopinturas–, y empleando vinelita sobre cemento, al realizar *El derecho a la cultura* y *Nuevo símbolo universitario* en la torre de Rectoría.

¹³¹ “Mesa de Celebridades”, Cine Novedades, *Novedades*, 16 de diciembre de 1953, 20

¹³² “Se ofreció una comida a la delegaci3n italiana de cine”, *Exc3lsior*, 16 de diciembre de 1953, 1-B

De paseo con Luis Buñuel

F. T-5
HOTEL DEL PRADO
MEXICO, D. F.
RECADO TELEFONICO
Telephone Message

Sr. Zavattini
Mr. Zavattini
Cuarto No. 167
Room No. 167
El Sr. Luis Buñuel
LA M Luis Buñuel
Llamó a las 150 sim. Fecha 9 de 16-53
Called at 150 pro. Date 9 de 16-53
Llamará otra vez Espera en el
Will call again Bar Montenegro.
Solicita que Ud llame Espera en el
Requests that you call Bar Montenegro.
Notas:
Remarks
Gracias
Ma. Corona
Empleado
Clerk
IMPRESORA COMERCIAL
11-14-52

5

Continuaron los recados para el distinguido visitante. El 16 de diciembre, Luis Buñuel lo citó en el bar Montenegro del hotel, célebre por ser un centro de reunión de artistas e intelectuales. El aragonés apreciaba a algunos directores italianos como recordó en su autobiografía: “De Vittorio De Sica me gustaron mucho *Sciuscìa (El Limpiabotas)*, *Umberto D* y *Ladrón de bicicletas* [sic], en la que consiguió transformar un instrumento de trabajo en protagonista. Es un hombre al que conocí y de quien me sentía muy próximo,”¹³³ sin embargo, no le gustaba en bloque el neorrealismo, “detesté

Roma, ciudad abierta de Rossellini. El contraste fácil entre el cura torturado en la habitación contigua y el oficial alemán que bebe champaña con una mujer sobre las rodillas me pareció un procedimiento repugnante”.¹³⁴ Podríamos preguntarnos si aquel día *Za* compartió un martini como el que acostumbraba Don Luis, o si prefirió tomar una copa de vino en la barra del popular bar. ¿Fumarían en silencio comunicándose con las miradas? En una charla ofrecida en la Universidad Nacional en 1953, Buñuel reconoció el valor de la obra de Zavattini:

El cine parece haber sido inventado para expresar la vida inconsciente, cuyas raíces penetran profundamente en la poesía; pero esto casi nunca es usado para ese fin. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es el llamado “neo-realismo”. Estas películas presentan ante los ojos del espectador rebanadas de la vida real, con gente tomada de la calle, y con exteriores y edificios reales. Con algunas excepciones entre las que destacaría especialmente *Ladrones de bicicletas*, el neo-realismo no ha hecho nada para producir en sus películas lo que le es propio al cine, de lo que hablaba, lo misterioso y lo fantástico. [...] La única innovación interesante, no del neo-realismo pero de Zavattini personalmente, es haber elevado la acción anodina al estatus de acción dramática. En *Umberto D*, uno de los más interesantes productos neo-realistas, un rollo entero de diez minutos muestra a una trabajadora doméstica realizando acciones que, un poco antes, hubieran pasado desapercibidas fuera de la pantalla. Vemos entrar a una sirvienta a la cocina, prender la estufa, poner una cacerola en el gas, echar agua a una hilera de hormigas que avanza en la pared en fila india, pasar el termómetro al hombre viejo que siente

¹³³ Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (México: Plaza y Janés, 5ª edición, 1994) 264

¹³⁴ Buñuel (1994) 264

fiebre. A despecho de la naturaleza trivial de la situación, estas actividades son seguidas con cierto interés que causa cierto “suspense”.¹³⁵

En su argumento, Buñuel se diferenció de esa corriente y recordando una escena compartida en la mesa con Zavattini, también caracterizó –sin citar un título en especial– sus preferencias dentro del séptimo arte.

El neo-realismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje; pero, la poesía, el misterio, todo eso que completa y acrecienta a la realidad tangible, está ausente en su trabajo. Se confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro. “¿Qué es lo más admirable de lo fantástico?”, ha dicho André Breton, “es que lo fantástico no existe; todo es real”. En una conversación con Zavattini, le explicaba hace unos meses mi desacuerdo con el neo-realismo. Como cenamos juntos, su primer ejemplo fue aquel de la copa de vino. Para un neo-realista, le dije, una copa es una copa y nada más; tú ves que la toman de la barra, la llenan de bebida, la llevan a la cocina donde las sirvientas las lavan y quizás las rompen, lo que resulta en su regreso a la barra o en otra cosa, etc. Pero la misma copa, contemplada por diferentes seres, puede ser un centenar de cosas distintas, porque cada una cambia cuando lo ve con *afectividad*; nadie ve las cosas como son, sino como su deseo y el estado de su alma lo hacen verlo. Yo peleo por el cine que me enseña esa clase de copa, porque ese cine me da una visión integral de la realidad, ensancha mi conocimiento de las cosas y de la gente, abrirá para mí el maravilloso mundo de lo desconocido, todo eso que yo no encuentro ni en los periódicos ni en la calle.¹³⁶

Za guardó una muy buena impresión del director de *Los Olvidados*, quien además lo llevó a conocer el populoso barrio de Tepito. En su *Diario de cine y vida* escribió:

Otro gran personaje es Buñuel, que dice: “Viva el neorealismo, pero si tengo necesidad de expresar a los demás el instinto, lo expreso, porque tan real es un mal pensamiento, aunque sea obsceno, como un hombre que trabaja”. Se excita al hablar, arremete contra su origen burgués, contra su origen católico, es tan sincero que abre todas las puertas y se pone en medio de todas las corrientes de aire, pero su grito final para liberarse de toda contradicción es: Renuncio a todo con tal de servir a algo. Me ha acompañado al Tepito [sic], donde venden también objetos pobres, deteriorados, rotos, parecían inmundicias; luego a la calle de las prostitutas, que se vislumbraban detrás de las puertas como los terneros entre las fisuras de los vagones de las mercancías; sobre cada puerta un cartel que significaba prohibido, aquellos días todo había sido cerrado por orden de las autoridades.¹³⁷

¹³⁵ Luis Buñuel, “Cinema, instrument of poetry”, Catherine Fowler (editor), *The European Cinema Reader* (London: Routledge, 2002) 47

¹³⁶ Buñuel (2002) 47-8

¹³⁷ Zavattini (2002) 152

Acompañados por Alberto Lattuada, conocieron cerca de allí uno de los salones nocturnos de mayor renombre, donde escucharon canciones que hablaban de la historia mexicana y conocieron personajes de la cultura popular capitalina.

Luego fuimos al Tenampa, donde hay dos orquestas, una pegada a la otra que tocan a petición de los clientes, canciones distintas en cada orquesta, pero nadie parece sufrir confusión; hice tocar *Siete leguas*, una canción que habla de Pancho Villa, de su caballo blanco y del horizonte, y la autora, la propietaria de un prostíbulo, con su voz constipada nos la cantó a mí y a Lattuada; luego cantó otra vulgar pero espontánea cuyo estribillo era “Váyase a tomar por el...”¹³⁸ y seguían los nombres de pueblos y personajes de la historia actual y que precisamente deberían irse a tomar por el... La ardiente onda sonora nos arrastraba también a nosotros hacia el coro.¹³⁹

El dúo italiano vivió una noche de parranda en un centro nocturno que gozaba la tolerancia en el contexto moralizador en la Ciudad de México.

En los años cincuenta la atmósfera moral no era muy airada que digamos. Los prejuicios y convenciones sociales eran casi inexpugnables. Las costumbres eran cada vez más rígidas y formales, aunque aún todo era muy inconsciente. Las jerarquías y los autoritarismos iban de la mano en toda la sociedad mexicana. Se mantenían imbatibles las nociones machistas de virginidad y sumisión de la mujer, y del escarnio al homosexual, pues el sexismo imperante, también inconsciente, era total. El sexo era absoluto tabú, y quienes tenían preferencias sexuales “no ortodoxas” tenían que conformar un submundo clandestino y ciertamente peligroso. Esta “moralidad” se incrementó en los primeros años del ruizcortinismo, cuando hizo su aparición el inefable y ocasional *comic-relief* del sistema Ernesto Uruchurtu, regente de la capital, quien aplicó a su modo la “política del contraste”; ya que el Alemanismo implicó el “esplendor” de la vida nocturna, con sus exóticas y sus aventuras etílicas, Uruchurtu, con todo y las úes de su nombre, se encargó de frustrar a los pachangueros.¹⁴⁰

También conocieron otros oasis nocturnos al prohibicionismo, como el que administraba la autora del popular corrido del *Siete Leguas*, que era el refugio favorito de los despechados de alcurnia y los políticos y hombres del régimen, ya que, aunque el regente Uruchurtu:

Dispuso que los clubes nocturnos se cerraran a la una de la mañana y clausuró los “lugares del escándalo” [...], para nada se metió con el legendario burdel de la Bandida, Graciela Olmos, donde se reunía la plana mayor de los políticos a darle al whisky, a las muchachonas, y a oír los corridos braveros y léperos con que la Bandida beneficiaba a sus cuates y con los que despotricaba contra los enemigos de sus amigos. Muchos de los políticos alemanistas que se fueron a la banca

¹³⁸ ¿Diría el estribillo *¡Váyanse a la chingada!!?*

¹³⁹ Zavattini (2002) 152

¹⁴⁰ José Agustín, *Tragicomedia mexicana, la vida en México de 1940 a 1970* (México: Grijalbo, 1990) 136-7

allí encontraron el sitio adecuado para chillar sus desventuras al compás de los versos de la Bandida, autora, por cierto, del corrido “Siete Leguas”.¹⁴¹

Encuentro con el Taller de Gráfica Popular

F. T-5
HOTEL DEL PRADO
MEXICO, D. F.
RECADO TELEFONICO
Telephone Message

Sr. Zavattini
Mr. _____
Cuarto No. 567
Room No. _____
EL Sr. Héctor García
LA M. _____
Llamó a las 12:45 am. Fecha Dic. 16-53
Called at _____ pm. Date _____
Llamará otra vez
Will call again publica atentamente
deje dicho a que
Solicita que Ud llame para lo puede
Requests that you call _____
Notas: 35-19-43
Remarks _____
Empleado
Clerk García
A. Corona

IMPRESORA COMERCIAL
11-14-52

6

Ese mismo día Héctor García, foto reportero del semanario *Cine Mundial*, buscó una cita para ver a Zavattini. Ya había aparecido en el semanario una exclusiva donde *Za* planteó las características del neorrealismo, y no sería la última vez que esa publicación le dedicaría sus páginas y portadas. A través de aquel fotógrafo, Leopoldo Méndez los citó a las siete y media de la noche. Al llegar al Taller de Gráfica Popular (TGP), se encontró con Pablo O’Higgins, Ángel Bracho, Francisco Mora, Francisco Luna, Jesús Escobedo, Óscar Frías, Raúl

Anguiano, Alberto Beltrán, Antonio Rodríguez y Leopoldo Méndez, todos miembros del Taller, así como Beranio, Taylor y Bourroughs, quienes le dedicaron colectivamente los 85 grabados de las *Estampas de la Revolución Mexicana*, una antología muy elocuente de los alcances comerciales del taller, publicada como portafolio por La Estampa Mexicana en 1947.¹⁴²



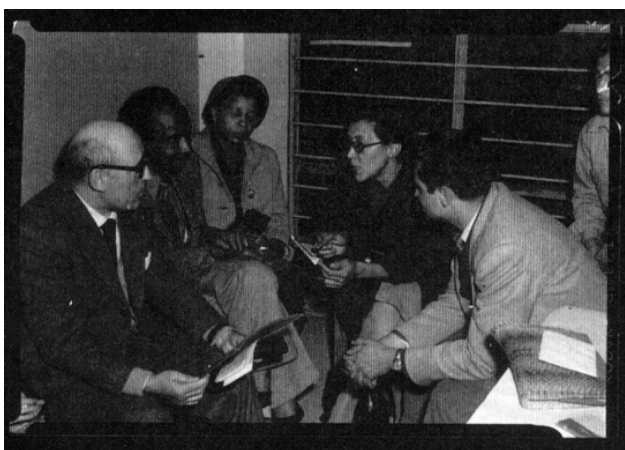
7

Aquella noche del 16 de diciembre, el fotógrafo disparó su cámara varias veces y Zavattini le propuso al TGP la realización de una muestra en Italia, que tendría como foro una semana cultural prevista para realizarse en Roma en marzo del año siguiente. Poco a poco se

¹⁴¹ José Agustín (1990) 137

¹⁴² “Un objetivo declarado del TGP fue no producir solamente carpetas de litografías editadas con lujo, sino también ediciones populares para el mercado nacional. En ese sentido, *Estampas de la Revolución* fue un punto de partida. Se terminó en la navidad de 1947, después de trabajar más de dos años y medio (aunque sea para asegurar la venta, cincuenta por ciento del tiraje fue impreso con textos en inglés). Su precio accesible (5 pesos por 85 gráficas) y el uso del papel de colores (rosa, amarillo y azul), conforme a la tradición popular, garantizó su éxito inmediato” en Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977* (México: CONACULTA, INBA, 1992) 113

acercaban las culturas a través de los imaginarios, y a su vez, el álbum que se llevó a su casa era producto del intercambio de imágenes en la plástica mexicana.¹⁴³



Aunque en la dedicatoria donde se lee “al compañero Zavattini” aparecieran tantos nombres, es verdad que el colectivo pasaba por un mal momento. El manejo democrático del TGP se complicó mucho en 1953. Los distintos intereses de sus integrantes, sumados a la polémica en torno a la entrega del Premio Internacional de la Paz, provocaron que la

8 directiva tuviera fricciones internas.¹⁴⁴ En los últimos años, el trabajo del taller había tenido una acentuada proyección internacional,¹⁴⁵ que se logró con las publicaciones de *La Estampa Mexicana* y con la consolidación del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) en 1952, que llevó a cabo con éxito una importante exposición itinerante.¹⁴⁶

¹⁴³ Prignitz observó sobre de las estampas que: “La popularidad de estas obras se explica fácilmente: por una parte, las gráficas –casi en su totalidad grabados sobre linóleo en blanco y negro– pueden reproducirse incluso con los métodos de rejilla sin que pierdan su fuerza expresiva, al igual que las litografías de trabajos anteriores del TGP. Los grabados manejan el alto contraste y sólo muy pocas veces tienen matices en gris. Además hacen alusión a episodios famosos, que seguramente resultaban muy familiares para los mexicanos. En un país con un elevado índice de analfabetismo, las imágenes desempeñan un papel de primer orden. Pocos son los mexicanos que no conocen las fotos de la familia Casasola y las tomas cinematográficas de Salvador Toscano sobre la revolución; y lo mismo ocurre con la obra gráfica de los hermanos Mayo sobre la época de Cárdenas y periodos subsecuentes. Los artistas gráficos utilizaron esas fotos a manera de acervo de formas”, en Prignitz (1992) 116

¹⁴⁴ “La culminación de la lucha por la dirección del TGP significó, al mismo tiempo, el tiempo de productividad más bajo. Pocas obras realizó el Taller en 1953. Sin embargo, hubo muchas exposiciones con trabajos anteriores, y los premios alcanzados respondieron más al prestigio del TGP que a la calidad de la obra. El mejor ejemplo de ese estancamiento fueron las querellas en torno al Premio Internacional de la Paz, que constó de 6 000 pesos, y que fue dado en 1952 por sus obras artísticas a favor de la paz. Los desacuerdos comenzaron a principios de 1953, cuando la prensa publicó la noticia sobre esta distinción. El TGP opinó que el premio era para todo el taller; mientras que Leopoldo Méndez lo consideró como un premio personal. No fue posible aclarar la situación a lo largo del año. El Comité Mundial de la Paz supuso que Leopoldo Méndez era coordinador del colectivo del TGP, por lo que escogió la fórmula ambigua de “Méndez y colaboradores”. A la entrega del premio durante el Congreso Mundial de la Paz, en Viena, en octubre de 1953, no sólo llegó Leopoldo Méndez, sino también Luis Arenal, como representante del TGP. Ambos llevaban exposiciones que pudieron mostrarse; pero el premio fue entregado a Méndez”. En Prignitz (1992) 159

¹⁴⁵ Tanto Méndez como Luis Arenal habían viajado a Europa para promocionar la obra del Taller de Gráfica Popular, y éste último estableció contactos en Italia.

¹⁴⁶ Su muestra de gráfica y pintura moderna y revolucionaria viajó en trenes especiales, recorriendo los países socialistas de Europa Oriental, y marcó un contrapunto a la exposición que organizó en grande la Secretaría de Relaciones Exteriores, conformada por piezas prehispánicas –que pesaban toneladas– y por murales completos. Dicha muestra viajó triunfalmente a Japón, Londres y París. Sobre decir que, entre 1954 y 1956, los museos de México estuvieron vacíos y que, a consecuencia de estos viajes, algunos cuadros sufrieron daños irreparables. Este interés en

A Zavattini le entusiasmó el carácter colectivo del TGP. Ese ánimo de trabajar en grupo respetando individualidades, pero sirviéndose del talento personal de cada artista para interpretar un ideario común. Eso también era neorrealista, en el perfil asociacionista del término. *Za* había protagonizado el resurgimiento de la sociedad civil italiana y ese tipo de talleres de profesionales le era familiar. Además, el grabado (en comparación con el mural) tenía características que lo dotaban de una gran independencia para el creador, quien como en el caso de Méndez y muchos otros, tuvo la virtud de combinar el humorismo con la tragedia y la maestría técnica con la irreverencia política.



9

Tres horas con Rivera y en los canales de Xochimilco

Zavattini visitó a otros personajes ajenos a la industria del cine y más ligados a la creación y las colecciones de arte mexicano. Diego Rivera lo recibió con su hospitalidad característica y también se vieron en el bar Montenegro. Probablemente allí le dijo: “*Si fuera joven haría cine; los que han hecho cine ruso eran pintores: Pudovkin pintaba y también Maiakovski.*”¹⁴⁷ Zavattini le contestó: “Henry Moore me ha dicho que lo que vio en el Museo de arte mejicano era aún más grande que lo que había visto en Atenas y en Roma”.¹⁴⁸ De cualquier modo, Rivera conoció Italia, de donde tomó la idea del muralismo para aplicarlo en su propio país.

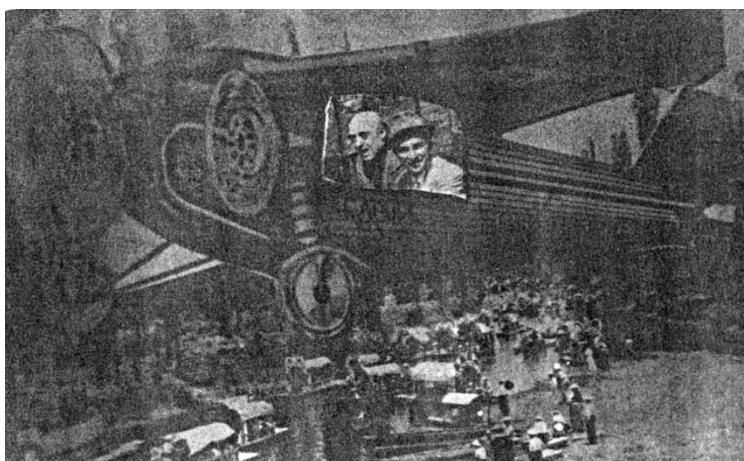
el arte mexicano fue origen de numerosos catálogos, así como de algunos libros sobre el TGP, entre otros, los de Per Ulrich (Dinamarca), Norberto Fryd (Checoslovaquia), Arnim Haab (Suiza) y Gerhard Pommerzanz-Liedke (RDA), en Prignitz (1992) 161

¹⁴⁷ Subrayado mío

¹⁴⁸ Zavattini (2002) 152

Yo empecé a verlo claro en Italia, dice, en el 21; se luchaba por las calles, yo en Milán vivía de noche en un vagón, en las calles veía lo mismo que estaba en los muros de los primitivos y he venido a Méjico a pintar, también Posada me ha sido muy útil. Me presenta a su chofer, un coronel de la revolución; en los frescos de Tescoco [sic] Rivera pintó a Zapata, es uno que trabaja bajo el látigo del rico, luego se organiza con sus compañeros, pero lo matan; su espíritu permanece vivo. El viento y la lluvia coronan estas escenas[,] las ventanillas redondas por las que penetra la luz del parque son utilizadas en función de la pintura y uno de los boquetes representa una matriz, como una gran nodriza, y escrito sobre la puerta: “Tierra libre para los hombres”.¹⁴⁹

Intercambiando chistes y limpiándose los anteojos, el de Luzzara y el guanajuatense cruzaron sonrisas y acabaron sus copas a carcajadas. Esos días, los italianos hicieron un recorrido a lo largo de los canales de Xochimilco en una trajinera de nombre Lupita. Se hicieron una postal del cuarteto con un canal al fondo, y otra hecha con un *collage* de recorte de Za y Lattuada pegado en otro fondo, asomados en un aeroplano pintado sobre un foto mural de los canales llenos de trajineras y turistas.



10

En Xochimilco he comprado dos tapetes que cuestan ocho mil liras cada uno; un canal con afluentes menores y atmósfera de fuentes a lo largo del Clitumno: se sube a una barquita florida que se paga por horas, esta mañana íbamos solamente los hermanos Tiben, Lattuada y yo sobre el agua verde y densa entre mimosas, y la primera barquita se nos acercó con los

músicos; tenían un xilófono guatemalteco y otros instrumentos, una música blanda, verdaderamente de agua; nos rozaban barquitas de vendedores de cerveza, de Coca-Cola, de tapetes, y que insistiendo con gracia en sus ofertas vinieron tras de nosotros de pie sobre las frágiles barquitas con los tapetes abiertos como velas; una mujer con la cestita de las tortillas ni siquiera entraba en la porfía; desconfiada, dijo sólo “tortillas” y con el silencioso remo se apresuró a ir hacia el matrimonio americano recién llegado, que se hacían fotografiar abrazados.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Zavattini (2002) 151-2

¹⁵⁰ Zavattini (2002) 153

Antes de partir

El 17 de diciembre, Zavattini estuvo en la fiesta de la hija del embajador italiano en México.¹⁵¹ Al día siguiente, visitó al matrimonio de los Carrillo Gil en su casa de Las Flores 37, en Tlacopac, un suburbio al sur de la Ciudad de México. Allí le dedicaron un catálogo sobre objetos mexicanos de uso cotidiano en el que se lee: “Al Sr. Zavattini [sic] con la mayor simpatía a su talento y a su afición por el arte”.¹⁵² El día 19, Fernando Gamboa telefoneó al Hotel del Prado y lo citó para hacerle ver su documental sobre el muralismo mexicano, titulado *Pintura mural mexicana* (1953)¹⁵³. Días después, *Excélsior* dio la noticia de que Marisa Belli había dejado México.¹⁵⁴ Ese mismo día, es decir el 22 de diciembre, Zavattini visitó por segunda ocasión al matrimonio Siqueiros y David Alfaro le confesó que su “genio le ha dado el contenido realista al mayor número de grandes películas italianas”.¹⁵⁵ Esa noche era otro tipo de libro el que le dedicó de puño y letra. Se trataba de *No hay más ruta que la nuestra*, el polémico conjunto de artículos periodísticos publicados la década anterior, a través de los cuales Siqueiros justificó y conceptualizó la labor de los muralistas mexicanos y su lugar en la historia del arte



11

internacional. Como en el caso de los italianos, la tinta corrió en libros y artículos con reflexiones y principios que guiaban a los artistas comprometidos con su tiempo.

Za tomaría el avión de Transworld Airlines TWA y al recibir semanas después en su casa en Roma en la vía S. Angela Merici los envíos que dejó programados, contagió a los suyos del

interés por ese país formidable que dejó atrás y que, como para Eisenstein, a partir de entonces significó algo importante por el resto de su vida y pronto le depararía mayores aventuras y desafíos como escritor cinematográfico.

¹⁵¹ “Georgina De Astis fue objeto de fiesta por su onomástico”, *Novedades de la vida social*, *Novedades*, 1-3, viernes 18 de diciembre de 1953

¹⁵² En la dedicatoria escrita en el catálogo *El arte en la vida diaria, exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, Departamento de Arquitectura del INBA, México, 1952, Archivo Zavattini

¹⁵³ En ese documental retrataron a Orozco, Rivera y Siqueiros como eslabones de prácticas pictóricas en México, ligados con los códices durante la Colonia y los murales de los mayas.

¹⁵⁴ “La italiana Marisa Belli se fue anoche”, *Excélsior*, 23 de diciembre de 1953, 4-B

¹⁵⁵ En la dedicatoria de David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra* (México: Talleres Gráficos de la SEP, 1945), Archivo Zavattini

3. Correspondencias fuera de campo

De pasiones y dolores de cabeza

La primera visita de Zavattini alimentó el interés sobre el neorrealismo, atrajo la atención sobre el célebre argumentista italiano y a su vez, le permitió al viajero relacionarse con distinguidos creadores que se sumaron a la fuerte impresión que le produjo su llegada a México. Su presencia caló en el ánimo de los diversos personajes de la cultura mexicana que compartieron con él un momento de su rápida estancia en la capital y sus alrededores. A su regreso a Roma, aquél envió cartas que comprueban el grado de enorme simpatía que le produjo nuestro país, pero, como le confesó a Dolores del Río, algo de frustración también se llevó consigo.

Mi viaje a México ha sido maravilloso, pero llevo una espina clavada en el corazón: me fui sin despedirme de Dolores del Río. Los últimos dos días fueron unos de los más vertiginosos de mi vida y, casi sin darme cuenta, me encontré en el avión, sin haber entendido muchas cosas, sin haber visto muchas cosas y sin haber hecho muchas de aquellas maravillosas cosas que desde hacía mucho pensaba hacer: una larga conversación con usted, un encuentro menos oficial, menos apresurado que los anteriores, y aquella visita juntos a Rufino Tamayo, que tanto quería conocer. ¿Si volveré a México? No sé; es cierto que si no voy a volver, esta espina de la que antes le hablaba se quedará clavada en mi corazón.¹⁵⁶

No era para menos, como el lector atento recordará, la primera referencia (indirecta si se quiere) a México, la hizo a través de la reconocida actriz, publicada en la columna “Crónica de Hollywood”.¹⁵⁷ Con el anuncio, a la víspera de llevarse a cabo la “semana mexicana” con grabados del Taller de Gráfica Popular, Zavattini le extendió una invitación a la diva para encontrarse en Roma durante la primavera y ser su invitada de honor. Al deslindar la actuación de ésta de una “mala” película de Roberto Gavaldón, que pudo ser *El niño y la niebla*, estrenada el 24 de diciembre de 1953 en el cine Alameda,¹⁵⁸ reflexionó también sobre los riesgos que corría el neorrealismo.

Me dijeron que se quedó sorprendida de mi juicio poco positivo de la película de Gavaldón. También le dije, en el club (¿Variety?), justo después del estreno, en cuatro palabras, lo que sinceramente pensaba: admiraba el enorme e ingrato trabajo personal que usted tuvo que

¹⁵⁶ Carta de Zavattini a Dolores del Río, 8 de enero de 1954, Archivo Zavattini. Todas las traducciones del epistolario las realizó Alessandro Bisogno y fueron publicadas en *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini (1954-1988)* (Gabriel Rodríguez Á. comp. México: Filmoteca UNAM, 2007)

¹⁵⁷ Ver Cesare Zavattini, *Cronache da Hollywood* (Roma: Lucarini, 1991) 86

¹⁵⁸ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: UNAM, 1985) 143

hacer en una obra un poco artificiosa, o de todos modos, distante del tipo de cine que yo prefiero, cuyos valores, si usted me permite, llamaría “anti-comedia”. Sin embargo éste es un punto de vista discutible, lo entiendo, y desde luego, para que cada uno de nosotros pueda intentar hacer algo bueno, se necesita respetar sus propias ideas. Hoy todo el cine se ha quedado en una encrucijada: o el neorrealismo se convierte en muchas películas de inspiración realmente popular, y esto en todo el mundo, o el neorrealismo corre el riesgo de ser adelantado, en la temporada de uno o dos años, por los intereses de la industria, que están sideralmente más lejos de los intereses de la cultura.¹⁵⁹

Zavattini dejó correr su tinta puntualizando las enormes potencialidades que veía en los temas “dramáticos de carácter social” que había en México y en Italia, pero se lamentó de los obstáculos que tenían “en el campo del cine”. “Estoy contando demasiadas cosas. Se me ocurrió empezar porque, en los rápidos diálogos que tuvimos usted me trató como un gran amigo, y yo me acuerdo de su sonrisa, de sus ojos tan amistosos, tan lindos. Ya terminaré cuando nos volvamos a ver, si usted es tan paciente para escucharme”.¹⁶⁰ Terminó con una galante disculpa por su arrebatado argumentativo, en la única ocasión en que le escribió a la diva.

En otro tono, le dirigió una carta a Amadeo Recanati, agradeciéndole su cortesía en el D.F. ya que éste participó en la comitiva oficial que se encargó de los invitados a la Semana de Cine Italiano. Acerca de la entrevista rubricada por Recanati y que hizo traducir, Zavattini le reconoció lo apegada que era respecto a lo que él dijo. Le anunció que le mandaría lo que surgiera sobre el neorrealismo, y le comentó acerca de un boletín que para entonces no tenía fecha de aparición, pero que incluiría “opiniones, poética y acontecimientos” del neorrealismo en Italia y otras partes del mundo. En esa carta, *Za* reflexionó sobre las soluciones que esperaban al político y reconoció que mientras tanto era el turno de los poetas. Asumió que aquello faltaba explicarlo con más claridad y profundidad, pero le pidió que le enviara lo publicado en *Cine Mundial* durante su reciente visita; se puso a su disposición en caso de que necesitara algo de Italia.

En la posdata (que mide una cuartilla entera), describió un malentendido acerca de una oferta para escribir un argumento sobre México, que no quedó muy claro por la prisa y por la lengua. No supo si se le hizo publicidad, pero quería evitar malentendidos. Aclaró que mandó una carta explicando que necesitaba un documento por escrito, en el cual se comprometieran a respetar las condiciones artísticas y económicas que él precisó en México. En ese renglón, subrayó que el asunto era realizar algo artísticamente bueno, “en el buen sentido de la palabra neorrealista”.

¹⁵⁹ Carta de Zavattini a Dolores del Río, 8 de enero de 1954, Zavattini (2007) 34

¹⁶⁰ Op cit

De todos modos espero que no sea así y que pueda empezar a tener unas relaciones muy serias con México. Usted entiende que mi problema allá en México no es vender uno o dos temas, sino vender unos temas con unas garantías de carácter artístico. Por lo que pueda, me gustaría hacer algo neorrealístico en el sentido bueno de la palabra, y confiar mis hojitas a un complejo que las comparte y no a personas que sólo quieren explotar mi nombre.¹⁶¹

F. T-5

HOTEL DEL PRADO
MEXICO, D. F.
RECADO TELEFONICO
(Telephone Message)

Sr. (Mr.) Zavattini

Cuarto No. (Room No.) 767

Sr. (s) Mr. (s) La Caribol Producciones Calderón

Llamó a las _____ am. Fecha _____ pm. (Date)

Llamaré otra vez (Will call again) _____

Solicita que Ud. llame (Requests that you call) 37-27-07

Notas: (Remarks) _____

Empleado (Clerk) _____

12

A la víspera de su partida se hizo saber que estableció contactos con ofertas de trabajo aquí en México. En el Hotel del Prado, tomaron el recado del señor Carbó de Producciones Calderón, pero la empresa encabezada por Barbachano Ponce inició las gestiones para invitarlo a trabajar. Sin embargo, al partir Zavattini incurrió en el malentendido atrás descrito que, aunque no llegó a mayores, sí le preocupó lo suficiente como para encomendar a uno de sus recién conocidos para que se encargara de aclarar la confusión. Ese mes también dirigió una carta de agradecimiento a Diego Rivera, en la que reveló la simpatía mutua que se dio entre ambos. Le agradeció aquellas tres horas que le dedicó en el bar Montenegro, tratándolo “como a un viejo amigo aún sin conocerlo”.

Confesó que disfrutó escucharlo hablar del cine como alguien que entendía que se debía utilizar como un buen medio de expresión. En esa epístola, manifestó su esperanza de que en nuestro país se tomara el camino de la pintura, siempre y cuando quienes lo hicieran fueran hombres como aquél. Reconoció que en Italia se avecinaba el regreso de la comedia, con cierta similitud al neorrealismo, pero “disfrazando la realidad”,¹⁶² confesó que existía mucho talento en su país y que la siguiente batalla era contra la censura. Recordó que después de haber descubierto el poder que tenían los neorrealistas en sus manos, comenzaron las intimidaciones y aclaró que esperaba que los artistas se recuperaran, como lo hizo Rivera antes de haber sido “apoyado desde arriba”. Sin saber cuándo volvería, reconoció ya una nostalgia por México.

Páginas mejicanas

En los primeros meses de 1954, los periodistas Francisco Pina y Pío Caro hicieron patente la riqueza de lo expuesto por Zavattini en torno al cine en su reciente visita, y en

¹⁶¹ Carta de Zavattini a Amadeo Recanati, 9 de enero de 1954, Zavattini (2007) 35

¹⁶² Carta de Zavattini a Diego Rivera, 16 de enero de 1954, Zavattini (2007) 37

una carta fechada a mediados de febrero, Pío Caro le hizo saber que sus amigos en el exilio lo recordaban con cariño en “sus noches bohemias” y que: “El amigo Pina, hombre de valor muy superior al normal, ha escrito sobre usted un artículo precioso que hoy mismo le manda. Yo desde mi modesta columna también sigo recordándole, pues creemos que su lucha en parte es nuestra”.¹⁶³ Le habló de una carta apasionada y excesiva que escribió y que esperaba que no hubiera llegado, lamentándose del tono juvenil que lo inspiró. Le contó que Marisa Belli estaba en México (“más guapa que la última vez que estuvo aquí”) y que al atenderla, bromeaban con ella diciéndole que Zavattini les encargó cuidarla, agregando que ella se comunicaba por medio de gestos “porque no hablaba español”. El artículo de Pina al que se refirió Pío Caro se publicó en el suplemento *México en la Cultura*. Se trata del mayor reportaje que ofreció una semblanza de Zavattini, con un texto realizado a partir de varias entrevistas con el retrato del personaje, su obra y sus ideas.

La singular calidad humana de Cesare Zavattini me impresionó vivamente desde la primera entrevista. Iba dispuesto a enfrentarme con un triunfador argumentista cinematográfico, acuciado por diversos problemas y ávido de defender con su palabra cálida los certeros puntos de vista que sostiene con relación al cine. Me encontré con todo eso; pero –sobre todo– con un hombre cuya bondad impresionante y cuya cordialidad avasalladora se imponen al que le trata desde el primer momento [...] su modestia resulta tan abrumadora, que sólo puede soportarse por su tremenda autenticidad. Y todo en él tiene ese sello inconfundible de la lealtad y la buena fe.¹⁶⁴

Poniendo énfasis en Luzzara y su región de origen, presentando cronológicamente sus experiencias como editor y el éxito que le habían dado sus dotes literarias, lo reconoció como el precursor en Italia del neorrealismo, “ese fecundo movimiento cinematográfico”, y lo hizo responsable de un gran acierto artístico al ser

padre de ese personaje archihumano [sic], protagonista de una de las mejores películas entre las que se han producido hasta ahora en el mundo entero. Aludo a *Milagro en Milán* [...] Y si Totó, el bueno, escribiera argumentos para películas, estoy convencido de que serían muy semejantes a los que escribe Cesare, el bueno. El bueno en el sentido más amplio de la palabra, es decir, como escritor y como hombre.¹⁶⁵

Destacó sus argumentos por encima de las realizaciones de Vittorio De Sica –sin escamotearle su reconocimiento–, y tomó parte del lado del argumentista opacado

¹⁶³ Carta de Pío Caro Baroja a Cesare Zavattini, 13 de febrero de 1954, Zavattini (2007) 39

¹⁶⁴ Francisco Pina, “Cesare Zavattini, precursor del Neorrealismo”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 14 de febrero de 1954, 4

¹⁶⁵ Pina, 14 de febrero de 1954, 4

generalmente por el director. En ese texto que ocupó prácticamente toda la plana del importante suplemento cultural, Francisco Pina realizó una cuenta de los argumentos de Zavattini llevados a la pantalla, destacando principalmente el de *Milagro en Milán*.

Creo que, en general, no se aprecia justamente la colaboración de Zavattini en esta excepcional película. La gente piensa más en Vittorio de Sica [sic], el realizador, sin parar mientes en el espíritu que anima a la cinta y le infunde su incomparable calidad artística y humana [...] pero considero injusta y arbitraria –muy propia, por otra parte, del público superficial– esa tendencia a menospreciar aquello que constituye, precisamente, el meollo de una obra.¹⁶⁶

Pina recordó que las películas de Charles Chaplin habían llevado a Zavattini al cine y que al imaginar éste sus propias historias, conservaba la esencia de la “poética chapliniana” sin imitarlo burdamente.

Pero Zavattini que admira profundamente a Chaplin, quiere crear algo distinto a lo hecho por éste; quiere intentar algo nuevo, al menos, en lo que se refiere al modo de mirar la realidad de cada día. Y nos dice: [...] “yo salgo a la calle y escojo frases, palabras, discusiones reales. Mi gran ayuda son la memoria y la taquigrafía. Luego hago con las palabras lo mismo que con las imágenes: escojo y pulo el material recogido para darle el ritmo justo, para aprovechar la esencia de lo que es verdadero”.¹⁶⁷

Eso era también el neorrealismo. Para Zavattini era preciso

hacer poesía sobre la realidad, ejercitar, en suma, las dotes poéticas en el lugar mismo, abandonando la estancia y caminando incluso físicamente hacia los hombres para mirarlos y comprenderlos. Esto es para mí un verdadero imperativo moral, y si no tengo fe en eso, peor para mí. Sé muy bien que pueden hacerse obras maravillosas, como las de Charles Chaplin, sin que sean obras neorrealistas [...] Pero los hombres del cine italiano, para conservar y ahondar en su material y en su estilo, después de haber entreabierto valerosamente las puertas de la realidad, creo que deben ahora abrir de par en par las puertas de la realidad, en el sentido ya indicado.¹⁶⁸

No obstante, Pina desconoció –o al menos no pensó necesario incluir– que Zavattini había realizado también argumentos para las primeras historietas italianas de ciencia ficción y que para entonces, llevaba quince años pintando y coleccionando pinturas. Profundizando en la caracterización del escritor, compartió que

Zavattini ha escrito lo siguiente: “El tema de la pobreza (ricos y pobres), es un tema al que se podría dedicar toda una vida. Apenas se ha explorado superficialmente. Hay que tener el valor

¹⁶⁶ Pina, 14 de febrero de 1954, 4

¹⁶⁷ Op cit

¹⁶⁸ Ibid

de tratarlo en todos sus detalles. Una de las claves de la esencia del mundo hoy está en eso: “ricos y pobres”. Y si los ricos han fruncido el ceño con *Milagro en Milán*, que tengan un poco de paciencia. *Milagro en Milán* no es más que una fábula. Hay muchas cosas más que decir. Y entre los ricos me incluyo también yo.¹⁶⁹

Como ya se dijo, luego de esas noches decembrinas en el cine Chapultepec, a invitación del publicista Eulalio Ferrer, Pío Caro Baroja ejerció el oficio de crítico de cine para el periódico *Claridades*. Al revisar los temas que trató en las sucesivas entregas durante 1954, sobresalen el cine italiano y especialmente aquellas películas enmarcadas en el movimiento neorrealista. Esto dio pie a que este autor se relacionara con fuentes de información, que le permitieron escribir novedades acerca de la cinematografía donde aparecerían los nombres de Roberto Rossellini, Silvana Pampanini, Marisa Belli y sobre todo Cesare Zavattini, entre otros, escritos con un tono relajado y fresco para abordar tanto cuestiones frívolas como aspectos coyunturales del cine. Caro se ocupó del conflicto entre la Gran Ópera y el neorrealismo,¹⁷⁰ *Milagro en Milán*¹⁷¹ y “Las muchachas del cine italiano”.¹⁷²

En *Claridades*, otros autores trataron temas relativos al cine como Azorín,¹⁷³ Díaz Ruanova¹⁷⁴ y Aquiles Fuentes, quien ligó la renovación del cine mexicano con la participación de los pintores mexicanos.¹⁷⁵ También el panorama del cine internacional en México, la industria nacional y el cine español ocuparon un lugar en el semanario dominical. Como lo muestran la sede y la cronología de tales publicaciones, Pío Caro consagró su tiempo a reflexionar acerca de lo más actual en el cine italiano del momento. También y sobre todo, trazó una comparación entre su tío Pío Baroja y el argumentista Zavattini,¹⁷⁶ ambos idealistas y portadores de una boina vasca.¹⁷⁷

¹⁶⁹ Pina, 14 de febrero de 1954, 4

¹⁷⁰ Pío Caro, “Dos estilos frente a frente: Gran Opera y Neorrealismo”. *Claridades*, 10 de enero de 1954, 15

¹⁷¹ Pío Caro, “La verdad sobre “Milagro en Milán”, *Claridades*, 31 de enero de 1954, 15 y 31

¹⁷² Pío Caro, “Las muchachas del cine italiano”, *Claridades*, 28 de febrero de 1954, 15

¹⁷³ Cfr. Azorín, “El trivialismo italiano, pantalla romana”, *Claridades*, 6 de junio de 1954, 12

¹⁷⁴ Ver Díaz Ruanova, “Cosas de Luis Buñuel”, *Claridades*, 5 de septiembre de 1954, 3

¹⁷⁵ Aquiles Fuentes, “El cine mexicano necesita utilizar a los pintores”, *Claridades*, 5 de diciembre de 1954, 14

¹⁷⁶ Pío Caro, “La de Pío Baroja y la de Cesare Zavattini, dos boinas”, *Claridades*, 17 de enero de 1954, 15 y 22

¹⁷⁷ En abril de 1954, Zavattini recibió una carta con membrete de la SEP de la Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica y Cooperación Intelectual, a través de la cual Leopoldo Zea se puso a su entera disposición y complacido “en comenzar a enviarle el Boletín Cultural Mexicano”. Existe una carta a Zavattini de Leopoldo Zea, 20 de abril 1954, México D.F. Archivo Zavattini. Desconociendo la razón, el expediente “Messico” del Archivo Zavattini no contiene nada más al respecto.

Lecciones, regalos y ofertas

Zavattini escribió a Benito Alazraki en mayo de ese año, festejando y agradeciéndole las noticias que le había enviado. Comentó que por su parte, habló con los organizadores del Festival de Locarno para que invitaran a su cinta *Raíces*. Le pidió que el joven José de la Colina escribiera un artículo sobre la película, para publicarlo en el boletín que dirigiría Guido Aristarco y que aparecería en julio próximo. Aclaró que en éste, se ocuparían de todo aquello que competía al neorrealismo en el mundo: noticias, documentos, proyectos, discusiones, por ello le pareció oportuna una nota sobre *Raíces* en el primer número de la publicación.

Creo que una noticia precisa y bien pensada sobre su película quedaría perfecta en el primer número del boletín. Me quedo muy perplejo a propósito del espíritu del último episodio que usted añadió. Es una especie de milagro un poquito peligroso y que puede parecer hasta vago, pero a lo mejor estoy diciendo una tontería, porque usted, en su juicio, lo llama un episodio de horrible fanatismo. Estoy seguro, querido Alazraki, que usted seguirá haciendo unas cosas muy buenas y que su entusiasmo es sincero y continuo. La multiplicación de las cosas dignas de cuentos es el verdadero milagro al que asistimos todos los días.¹⁷⁸

Entrevió que la devaluación del peso,¹⁷⁹ le impediría a Alazraki ir a Europa y a él venir a México. Haciendo referencia a lo escrito a de la Colina, Zavattini vio vacilar el “bello proyecto” que tenían entre manos. Acerca de la situación en Italia, asentó que por cuestiones de dinero las cosas no iban bien, presionado el gobierno por los estadounidenses quienes le pidieron al pueblo “ejercitar un rigor fascista ahora más fuerte que aquel que se ejercita en América.” Adelantó una publicación suya prevista para fines de ese año de 1954, y confesó su alejamiento de la industria cinematográfica italiana. Sin embargo, los lazos con algunos de los realizadores extranjeros que Zavattini conoció siendo parte de la caravana de Unitalia Films, empezaron a germinar artísticamente.

Relató que debía “hacer un guión con Berlanga y Suay que dirigirá Berlanga, y trabajo mucho voluntariamente con estos españoles a quienes se debe el notable *Bienvenido Mr. Marshall*. Para el invierno, deberé tener listo un guión para De Sica, será una cosa de mucho empeño para él y para mí, esperamos hacer un film que se parezca a nuestros mejores temas y no que los repita”.¹⁸⁰ Le agradeció la revista que le había mandado y poniéndose a disposición de Alazraki, le pidió un favor especial.

¹⁷⁸ Carta de Zavattini a Benito Alazraki, 25 de mayo 1954, Roma, Italia, Zavattini (2007) 40

¹⁷⁹ En 1954 se devaluó 31 por ciento el peso. *Proceso* Redacción, “Con Ruíz Cortines, devaluación de 1954: el dólar a \$12.60” (México: 24 diciembre 1977)

¹⁸⁰ Carta de Cesare Zavattini a Benito Alazraki, 25 mayo 1954

Cuando fui a México, Diego Rivera me preguntó que si tenía su último libro, aquél con toda la obra de Rivera aparecido en México, hacia el fin del año pasado. Yo respondí que sí, pero no era cierto. Ese libro no ha llegado aún a Italia, pero si llegase no podría tenerlo con la dedicatoria de Rivera que era mi verdadero deseo. ¿Podría usted comprar para mí ese libro, pedirle a Rivera que lo firme para mí, y mandármelo? Yo le pagaré el dinero que haya utilizado, o mejor todavía, le mandaré cualquier cosa que usted desee de Italia. Estoy en deuda ya con usted.¹⁸¹

Acerca de la muestra en Roma del Taller de Gráfica Popular, prevista para la primavera de ese año afirmó no saber nada. “Mi amigo Marcello Venturoli que me había dado oficialmente el encargo a nombre de su periódico *Paese Sera*, me dice que la cosa iba adelante y me puse muy contento de la acogida que la propuesta había encontrado entre los artistas del Taller. Antes de mandarle esta carta, espero reencontrar a Venturoli y darle la última noticia”.¹⁸² En Roma, a finales de marzo de ese mismo año, *Il Contemporaneo* publicó el grabado de Leopoldo Méndez “Amenaza sobre México”, al dar a conocer que “durante su reciente viaje a México, Cesare Zavattini acordó traer a Italia una gran muestra de grabados del Taller de Gráfica Popular¹⁸³, del cual Méndez es uno de sus mayores representantes”.¹⁸⁴

A su regreso de España, donde estuvo por un mes y medio preparando el texto de un film neorrealista que dirigiría Berlanga, encontró el enorme catálogo (editado por Fernando Gamboa) donde se lee del puño y letra del guanajuatense: “Con toda admiración y afecto de amigo al grande Cesare Savattini [sic] genial, realista y valientemente progresista creador de obras maestras dentro de la cinematografía italiana para la cultura mundial, bien de todas las gentes, [rúbrica de Diego Rivera] México, 1954”.¹⁸⁵ Zavattini le respondió emocionado:

Querido Rivera, no estoy seguro de merecer un regalo tan grande de parte de un hombre como usted y además sobre un libro que es testigo de su monumental y maravillosa obra; pero lo necesito para poder trabajar más, para poder trabajar mejor. Se necesita sentirse apoyados en un momento en el que quien manda lo hace todo para que pueda cortar el trampolín, o sea, para limitar la libertad de expresión. Las extraordinarias energías del cine italiano –hay muchas y distintas– corren el riesgo de quedarse paradas o puestas en rutas demasiado tranquilas. También vimos un “renacimiento” –pero el coraje era su condición, y es todavía–; se tiene que ver hasta qué punto mi país aguantará las huellas de este fascismo.¹⁸⁶

¹⁸¹ Op cit

¹⁸² Carta de Cesare Zavattini a Benito Alazraki, 25 mayo 1954

¹⁸³ Por falta de evidencias en el Archivo Zavattini, es probable que no lograran llevar adelante la exposición.

¹⁸⁴ *Il Contemporaneo*, 27 marzo 1954, sin número de página, Archivo Zavattini

¹⁸⁵ Diego Rivera. Dedicatoria del libro *Diego Rivera 50 años de su labor artística*, INBA, México 1954, Archivo Zavattini.

¹⁸⁶ Carta de Cesare Zavattini a Diego Rivera, 6 septiembre 1954, Roma, Zavattini (2007) 42

Agregó noticias acerca del movimiento católico que concursaba por la preferencia popular.

Mañana empieza en Varese un congreso sobre el neorrealismo, organizado por unos católicos; se trata de un golpe de una acción de los católicos sobre el neorrealismo; para muchos de ellos, católico significa todo lo que conviene al gobierno hoy. Antes niegan el neorrealismo y luego, como se dan cuenta que no lo pueden negar, se convierten en neorrealistas, para minar el movimiento desde el interior.¹⁸⁷

Hubo otros destinatarios, a quienes Zavattini informó de la situación en Italia. Los temas frecuentes eran la ofensiva católica y el desgaste del neorrealismo. Entre los tópicos recurrentes estuvo *Raíces*, la película que dio tanto de qué hablar sobre México en ciertos círculos europeos. En la segunda carta dirigida a Benito Alazraki, sobresalen dos temas principales: esta película y la presencia de Fernando Gamboa como el principal interlocutor entre México y Zavattini, quien proporcionó a aquél la dirección de Vinicio Marinucci, además del texto que éste escribió a propósito de *Raíces* en el periódico *Momento Sera*, de Roma. Relacionando la polémica película mexicana con el cine italiano que se estrenó en ese momento, Zavattini reconoció que

Quienes han visto *Raíces* están en su mayor parte convencidos de que se trata de un film importante. La estación y otras circunstancias no han permitido durante la estancia de Gamboa, que se hiciera por *Raíces* y se obtuviera todo aquello que el film ameritaba. Toda la infinita dependencia del gobierno, del antiprogresismo etc., es movilizadora todavía desgraciadamente contra el mejor cine. Por suerte, en estos días hemos registrado una victoria con *Umberto D*, que el gobierno no ha querido enviar a Londres, mientras, visionado en la Academia de Ciencias Cinematográficas para la crítica, ha obtenido un reconocimiento, más no se podría desear.¹⁸⁸

Al escribirle a Alazraki, *Za* reconoció que Teleproducciones S.A. de C.V. había formado un equipo con muchas probabilidades de tener éxito y se incluyó entre quienes podrían trabajar juntos en el corto plazo. “Le deseo tanta suerte para su proyecto. Han hecho un grupo, con usted, Gamboa y Barbachano que no debe perder los frutos, a duras penas de su primer trabajo. Todos esperamos que en la segunda empresa y me parece que la idea de la ciudad es óptima, de cada punto de vista. Gamboa me ha hecho tener la esperanza que en seguida podremos hacer algo juntos”.¹⁸⁹ Al momento de escribir esa carta, Zavattini terminaba la segunda versión del argumento *Il tetto/El techo* para De

¹⁸⁷ Carta de Cesare Zavattini a Diego Rivera, 6 septiembre 1954, Zavattini (2007) 42

¹⁸⁸ Carta a Benito Alazraki de Cesare Zavattini, 30 octubre 1954, Roma, Zavattini (2007) 43

¹⁸⁹ Op cit

Sica, quien lo compró para rodarlo en mayo de ese año. Además, en su horizonte laboral estaban los compromisos que hizo en España.

Con Berlanga estamos contentos por “Pequeña historia de España”, escribí una cuarentena de páginas enseguida del viaje, durante el cual vi una tercera parte de España, y ahora Berlanga, con la colaboración de [Ricardo Muñoz] Suay, está buscando cortarlo a su medida y luego trabajaremos juntos la escritura. Verá que se trata de un film que, en sentido lato, tiene una parentela con *Raíces*, y si la censura no la prohíbe, verá afuera un film no inútil.¹⁹⁰

Fiel a su costumbre, reflexionó en la carta sobre la situación italiana e identificó como perjudicial para el neorrealismo la complicidad “natural” entre el público y los políticos. De aquél observó que su condición perezosa era lo que lo mantenía en la mediocridad y sobre el gobierno, declaró que con “algunas cartas *ad personam* corrompió a los productores que dependen del capital que el gobierno mismo administra”. Zavattini supo que cuanto más grandes eran los estudios, más estaban abiertos a los chantajes. El otro gran enemigo era el anticomunismo y todos temían ser juzgados por sus ideas y posturas políticas. En ese marco, *Za* impulsó las asociaciones en pro de la cultura cinematográfica.

En estos días, con otras veinte personas, estoy intentando constituir una sociedad, para hacer una película libre hasta que las leyes lo permitan, una película que nazca de la colaboración de todos los socios. Queremos hacer una película en contra de la guerra, pero eso en la manera más directa y atenta. Que Dios nos asista; es cierto que no tenemos que rendirnos; hace falta sólo una película bien hecha, en el sentido que usted sabe, para que se pueda dar fuerza y coraje a mucha gente.¹⁹¹

Antes de despedirse afectuosamente de Alazraki, le pidió hacer saber a Fernando Gamboa que: “Aunque durante su permanencia en Roma yo no estaba físicamente presente, mi corazón siempre se quedaba con él. Él dejó a todos los amigos que conoció un recuerdo maravilloso; los quince días que pasó en Roma fueron una gran publicidad de las mejores cosas de México”.¹⁹² Finalmente y hacia la última parte del año, Fernando Gamboa hizo saber a Zavattini las intenciones que se contemplaron en Teleproducciones para hacerlo venir a trabajar a México.

De regreso a nuestro país viniendo de Ámsterdam, compartió en esa epístola sus reflexiones en torno al cine de arte, asunto que le llamó poderosamente la atención. Reconoció que recabó “experiencias útiles” y que su película *La pintura mural mexicana*

¹⁹⁰ Carta a Benito Alazraki de Cesare Zavattini, 30 octubre de 1954, Zavattini (2007) 43

¹⁹¹ Op cit

¹⁹² Ibid

(1952) tuvo buen éxito en Europa en donde estableció relaciones cordiales con Paul Haesaert y otros directores, franceses, nórdicos e ingleses. Era un momento de certezas para el museógrafo que tocó los terrenos del cine. Como le hizo notar, creía tener los suficientes elementos de ese medio para empezar el programa que se habían trazado. Trató de comunicarse por teléfono con Zavattini desde París, para saludarlo por la solidaridad y el apoyo que de aquél recibieron. En esa carta de fin de año, le reiteró la invitación para trabajar con ellos en México, pero esta vez lo hacía con una hoja membretada y a nombre de Manolo Barbachano Ponce, flamante director de Teleproducciones S.A. de C.V. Como le hizo saber, ambos lo esperaban como se había planeado en el mes de enero de 1955. La empresa deseaba contratarlo para realizar dos argumentos que podría escribir una vez que se hubiera “compenetrado del ambiente mexicano”. Además, ellos costearían los viajes al interior de la República. En este punto, Gamboa le pidió con urgencia que definiera la cantidad que considerara apropiada y lo invitó a recibir una contrapropuesta que posibilitara su colaboración, identificando las fechas y las condiciones para venir a México. Le preguntaron acerca de la viabilidad de contratar a De Santis, considerándolo dentro de la producción. Le pidió que sondeara al director y le confió que eso también dependía del presupuesto. Cerrando la epístola, trajo a colación algunos pendientes en México.

Estuve esperando en París la opinión escrita que me ofreciste enviarme sobre *Raíces*. Comprendo que estabas muy ocupado, pero ya sabes que tus conceptos para nosotros son de los más valiosos. Hay en México el mayor entusiasmo e interés por ver *Raíces*, que se estrena aquí en el mes próximo. Nuestros amigos pintores a quienes transmití tus saludos me piden que te los retorne cuando te escriba, lo que hoy hago con el mayor gusto.¹⁹³

El reconocimiento en Europa a la película independiente *Raíces* y al documental de Gamboa y Carlos Velo sobre el muralismo entre las corrientes del cine mexicano, le sirvió a Teleproducciones S.A. de C.V. para seguir produciendo y las críticas favorables, sumadas al prestigio ganado con sus series documentales, los colocaron como una promesa para el cine comercial y social en México.

¹⁹³ Carta de Fernando Gamboa a Cesare Zavattini, 17 de noviembre de 1954, Zavattini (2007) 44



4. México suyo, 1955

Zavattini bajó lentamente por la escalera del avión Air France y antes de pisar tierra, recibió el primer flashazo de Héctor García. En esta ocasión, el italiano venía acompañado por Manuel Barbachano Ponce, que regresaba de una gira europea en la que presentó la cinta *Raíces* y junto al cual, también lo retrató el fotoperiodista mejor conocido como *El Ciclotrón*. El productor de cine recordaría 30 años después el origen de su acercamiento al guionista:

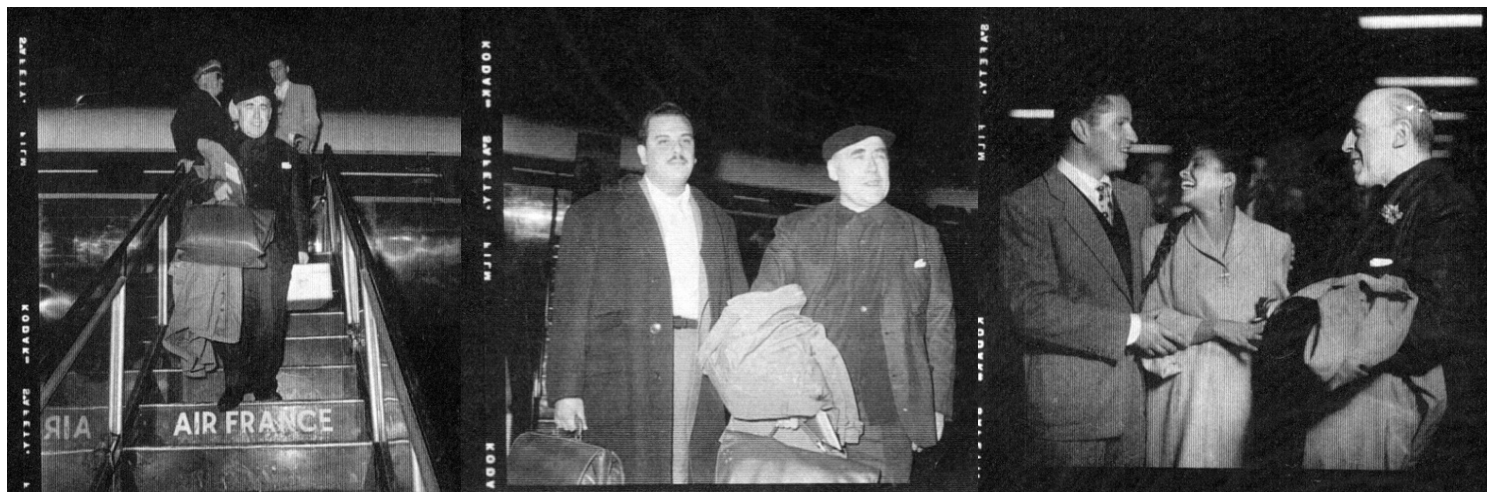
Tengo la impresión –pero no lo puedo jurar– de que a partir del éxito de *Raíces*, Vittorio De Sica me presentó a Zavattini en Roma. Yo ardía en deseos de conocerlo porque, en cierta forma, lo consideraba padre del neorrealismo. Nos conocimos y en el entusiasmo de la amistad, nació la idea de hacer una película neorrealista en México con un guión suyo. Zavattini había visto *Raíces* en Roma. Yo se la enseñé y le gustó muchísimo; fuimos al Trastévere con De Sica y él. Toda la cena hablaron de la película y la sensibilidad de ambos me descubrió muchas cosas que no había visto.¹⁹⁴

Ya en los vestíbulos del aeropuerto, *Za* encontró entre sus conocidos a Benito Alazraki, quien le presentó a Alicia del Lago, una de las intérpretes de aquella película que recogió el prestigio de los aplausos del Festival de Cannes. Barbachano bajaba con un pez gordo además de sus valijas y a partir de ahora, podría jactarse de haber superado la parsimonia institucional del cine estatal. Para sustentar sus propósitos, traía nada menos que al guionista estrella del neorrealismo italiano, corriente que pese al optimismo de sus seguidores, a mediados de los años 50 había cerrado un ciclo y comenzaba a vivir otra época, y Zavattini lo sabía muy bien. A la víspera de su llegada, diversos periodistas se pronunciaron en la prensa celebrando su regreso, pero en el

¹⁹⁴ Elvia Vera y Tarcisio Chárraga, *Cesare Zavattini en México, un documento para la historia del cine nacional* (México: tesis ENEP-Acatlán, 1985) 127

recibimiento, brillaron por su ausencia los representantes del cine oficial nacional. Se debía a que *Za* volvía a México no representando al cine italiano como la primera vez, sino contratado por la flamante empresa de Barbachano, un signo positivo que alentaba al cine mexicano independiente. Durante su estancia, Zavattini plasmó su entorno en su libreta, anotando simultáneamente sus impresiones personales, mezcladas con el vocabulario y las claves mexicanas que le ofrecían sus colaboradores y amigos.¹⁹⁵

En su método de trabajo, se mezcló su mirada fílmica y su escritura con notas, fragmentos de entrevistas, palabras y frases, que fue narrando con una óptica cinematográfica de planos, secuencias, y personajes que le compartieron sus conocimientos. Las encuestas que llevaron a cabo en la segunda etapa del trabajo, fueron fundamentales para los proyectos cinematográficos que desarrollarían con el equipo de Teleproducciones S.A. de C.V. y dejaron huella en periodistas, escritores, fotógrafos y cineastas.



Agenda metropolitana

Desde que Zavattini llegó el viernes 24 de junio de 1955, Fernando Gamboa registró los acontecimientos más importantes de su estancia.¹⁹⁶ Su alojamiento en el Hotel Bamer, y su reacomodo al día siguiente en el Hotel Montejo, así como la conversación que sostuvieron en el restaurante Prendes y la caminata por San Juan de

¹⁹⁵ Las citas provienen de las hojas de apuntes conservadas en el Archivo Zavattini, en los sobres del 19 de julio al 7 de agosto y del 17 al 21 de agosto 1955, traducción del autor. Las notas de prensa al final del capítulo provienen del Archivo Zavattini y no siempre tienen número de página por tratarse de recortes de prensa que le fueron enviados a Roma.

¹⁹⁶ "Viajes de Cesare Zavattini y Fernando Gamboa en México" (1955). Bitácora conservada en el Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa.

Letrán, son las primeras anotaciones del documento que después envió por correo a su domicilio romano, con la previsión que lo caracterizaba en su desempeño profesional. A su vez y fiel a su estilo de trabajo, Zavattini anotó incansablemente, y de esos apuntes extrajo a su regreso a Roma las notas para los guiones previstos en el contrato con la compañía de Barbachano, así como para la conferencia que pronunciaría en cuatro ciudades italianas. Al llegar a la Ciudad de México, el argumentista buscó a sus contactos y el domingo 26 de julio, con Amadeo Recanati a bordo de un taxi, escuchó al conductor despotricar contra Lázaro Cárdenas, hablar de los fieles que iban a Roma en busca de una medalla y quejarse de la deuda con los estadounidenses.

Aquel domingo di una larga vuelta con un taxi. Hay muchos taxis, pero estacionados en los puestos, siempre se acercan para pillar al cliente al vuelo, como cazadores. La gasolina sólo cuesta 35 liras el litro. Son coches nuevos, brillantes, de colores vivos, en vísperas de romperse. Los extranjeros, incluido yo, íbamos por la Avenida Juárez con las manos cargadas de chales, colchas, objetos de arcilla cocida y pintada por gentes del pueblo, para llevárnoslos más allá de la frontera a nuestras cómodas casas, y me parecía que al cruzarnos bajábamos los ojos durante una fracción de segundo (tan rápidamente que ni siquiera nosotros lo advertíamos) sintiéndonos ladrones, acaso gentiles, pero ladrones, por nuestra complicidad con aquel vasto comercio en el que eran muy pocas las monedas que iban a los bolsillos de los artesanos.¹⁹⁷

Ese día contempló “quinientas formas de peinados, sombreros y quinientas maneras de portarlos”. Al atardecer llegó al Salón Margo Su¹⁹⁸ para ver a María Victoria y en la noche se encontró con Siqueiros, en el Café Restaurante Pizzería Roma. Allí, *El Coronelazo* le platicó de su arresto en la Sierra de los Picachos, y al regresar al hotel, otro taxista le dijo: “Raza mexicana, raza sufrida, muy sufrida” y *Za* lo anotó en su libreta, muy cerca de donde escribió otro dicho conocido: “el indio simula trabajar porque el español simula pagarle”.

A la mañana siguiente, el italiano cambió de alojamiento otra vez, y llegó directamente al desaparecido Hotel Escargot, en la esquina de Filadelfia y Oklahoma, en la colonia Nápoles¹⁹⁹. Por la mañana tomó junto a Gamboa la avenida de los Insurgentes hacia la colonia Roma y aparcaron en la calle de Córdoba.

¹⁹⁷ Zavattini (2002) 141

¹⁹⁸ Hoy el Teatro Blanquita.

¹⁹⁹ Propiedad del hotelero Manolo del Valle y Jeannete su esposa, destacada chef de comida francesa, se distinguía de otros hoteles-jardín de la época, porque tenía un mural pintado por Ernesto “El Chango” Cabral, en el que aparecía el propietario, “abrazando a dos beldades encueradas, una negra y una rubia, que representaban su apetito por el sexo femenino y encendían mi imaginación” en Francisco Morales “Imágenes de la industria turística en México 1950-1975” *Archipiélago, revista cultural de nuestra América* Núm. 47, (México: Enero-marzo 2005) 61; Carlos Fuentes relató en ese escenario el encuentro de una pareja en *Los años con Laura Díaz* (México: Alfaguara, 2001).

En las oficinas de Teleproducciones S.A. de C.V., Zavattini conoció a Federico Américo y a María Elena del Río, que le facilitarían su estancia ya como parte del equipo de producción de la empresa. Al mediodía partieron hacia el Zócalo, y recorrieron la avenida 20 de Noviembre hasta desembocar en la Plaza de la Constitución. El día daba para ver el Museo Nacional en Moneda 13. Recorrieron con calma la Sala de los Monolitos, que resguardaba los ídolos antiguos mexicanos como la colosal escultura de la *Coatlicue*, la Piedra de sol o *Calendario Azteca*, el *Chac Mool*, la Piedra de sacrificios o de *Tízoc*, un notable *Quetzalcóatl*, el *Teocalli*, una lápida conmemorativa de la fundación del Templo Mayor de la Cruz, en Palenque “y numerosas serpientes, discos de juego de pelota y otros ejemplares no menos dignos de atención”.²⁰⁰

En la bitácora, Gamboa recordó que en la dirección del museo les mostraron las joyas de Monte Albán y 100 jades, además de los últimos descubrimientos olmecas. Por su parte, Zavattini anotó en su libreta que el arte mexicano era “color y tectónica que se puede tocar”. Probaron platos en el comedor del Hotel del Prado, rodeados del mural de Diego Rivera “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”.²⁰¹

Caía la tarde cuando cerca de allí, conversaron con vendedores y una pareja de jóvenes campesinos de Texmelucan en el mercado de La Merced, antes de recorrer una iglesia y contemplar una tortillería. *Za* percibió que por todas partes había jóvenes enamorados, un marido, una mujer y un niño. “Los transportadores con la frente, el tráfico, tráfico, tráfico (los cargadores con el aire de resistir un segundo más)”, notaba también a los que “cuentan y recuentan el dinero, aquellos que recogen las cajas de fruta. En La Merced congelan las bananas; flores; pollos, pollos, pollos.” En ese mercado reencontró al fruto del maguey, que había conocido con Alberto Lattuada la primera vez que vino a México.

Un pobre campesino recorría las calles con un pavo para vender, lo llevaba en la espalda, de pronto el pavo abrió la cola y su dueño avanzaba como un guerrero con la aureola de las plumas; muchachos en una bicicleta adornada con flores de papel y cintas como los caballos sicilianos: realmente, detrás del sillín esos velocípedos tienen también cola y de auténtica crin para que parezcan caballos.²⁰²

Afuera rugían los motores de los autobuses que pasaban “como un siglo dentro de otro”. Tomaron un camión por Circunvalación y caminaron por los cafés de chinos.

²⁰⁰ Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana, fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940* (México: UIA, 1994) 84

²⁰¹ Actualmente en el Museo Mural Diego Rivera, ubicado en Balderas y Colón s/n, col. Centro, Ciudad de México.

²⁰² Zavattini (2002) 142

La calle de San Juan de Letrán, una especie de Pigalle en grande; aquí nacen las sátiras, los llamados *chistes*, los cómicos se meten con quien sea arriesgándose a ir a la cárcel; la crítica se basa en sentimientos elementales, sencillos; el mejicano está siempre contra *el que gana*, le ofende la justicia administrada a sorbos, a cada cambio de Virrey se decían entre sí: “Callad, estamos hechos para callar”, y como los espías rondaban a los indios para arrebatarles las pocas palabras que decían, entonces creció el sentido de la discreción al hablar en público, y para consigo mismos: cuanto menos se sepa de mí, dice el mejicano, menos se me puede pegar.²⁰³

Cerca de allí, encontraron una caja de muerto forrada de terciopelo gris con pecheras y juguetes en una capilla ardiente, y adelante, se toparon con un ciego que leía la Biblia a los limpiabotas. El paseo los llevó a la Plaza Garibaldi

con los “mariachis”, contrabajos grandes como armarios y trompetas que se alargan desmesuradamente, músicos siempre soñolientos porque trabajan desde por la mañana temprano y también los contratan para ir a las casas, especialmente sábados y domingos. El mejicano, como el cubano, de pronto se pone a bailar, de pronto en medio de sus tristezas quiere música y canciones, y en sus *corridos* o cantos populares, la imagen que da de sí mismo jamás es mediocre y el bien y el mal luchan con vigor.²⁰⁴

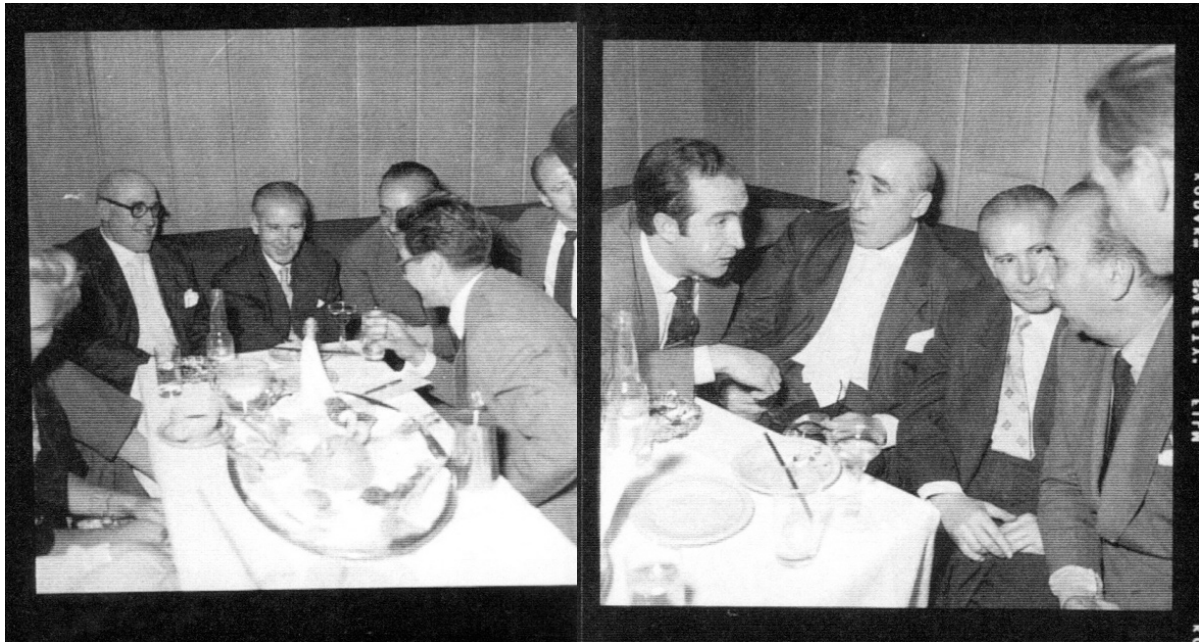
En la calle de Rayón, Zavattini tuvo una mejor idea de lo que era un barrio de prostitución capitalino y llegó a saber que la sala de baile costaba 300 liras la hora, cuyas 2 mitades se repartían entre la muchacha y el patrón respectivamente. *Za* distinguió en el lupanario a “los sementales y la joven con el lápiz en la mano”. En la calle Panamá, la gente caminaba en las sombra de las luces intermitentes. En un cuarto con 3 o 4 mujeres y niños de 2 o 3 años, la patrona se acercó a la puerta para invitarlos a pasar y desde la entrada vieron las imágenes de la Virgen, con hojas rosas y plateadas.

Al anochecer se enciende una luz roja en el rascacielos más alto de Méjico, 42 pisos, y a lo largo de la calle Panamá las prostitutas están todas en fila, firmes, la mayoría mestizas, como colgadas de un clavo en la puerta de sus casas; no hay que recorrer pasillos ni subir escaleras de mayólica, todo está ahí mismo, dentro de una sucia morada. Pagué la tarifa, cada muchacha llevaba un cuaderno en la mano (un cuaderno que no abandona nunca, ni siquiera cuando hace el amor) donde trazaba una crucecita por cada cliente y anotaba la hora exacta, porque el patrón estaba lejos pero el inspector podía llegar de un momento a otro.²⁰⁵

²⁰³ Zavattini (2002) 144

²⁰⁴ Zavattini (2002) 145

²⁰⁵ Op cit



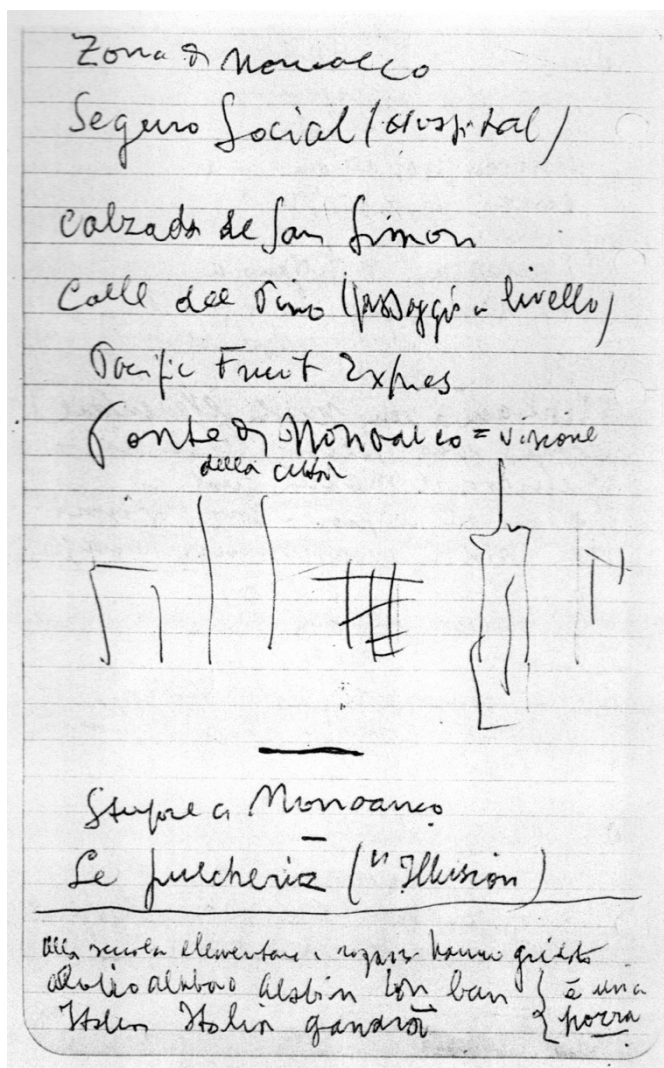
Salieron de allí con dirección a la carpa en el Salón Principal y en el Teatro Follies Bergère, se deleitaron con Palillo y Tin Tan. Cenaron en el Club Jacaranda, un centro nocturno inspirado en el Salón Arcos de Cristal, del cabaret Tropicana en La Habana, Cuba.²⁰⁶ Las notas del martes 28 de junio comienzan con una caminata por la Avenida Juárez. Comieron en el Sanborn's de Madero y luego asistieron a una exposición sobre los huicholes. Prolongaron su recorrido a pie por el barrio de Peralvillo, viendo las vecindades en la avenida Jesús Carranza. En Tepito observaron las zapaterías y en la Escuela Primaria de Peralvillo, charlaron con niños de segundo y tercer año. Uno de ellos quería ser bombero para salvar casas y otro les aseguró que Miguel Hidalgo importó la iglesia.

Caminaron por el barrio de Nonoalco y contemplaron su puente y la zona de fábricas. En las calles de Santa María la Ribera, se detuvieron en un estanquillo. Horas más tarde, compartieron el micrófono con Manuel Barbachano en un programa de radio y saliendo de allí, asistieron a un partido nocturno de baseball en el Parque del Seguro Social en Av. Cuauhtémoc y Viaducto en la colonia Roma y cenaron en la pastelería La Flor de México, que se ubicaba en Bolívar y Venustiano Carranza, célebre por su chocolate batido en molinillo.²⁰⁷ Al día siguiente presenciaron la proyección de *María la*

²⁰⁶ Ángel Álvarez Gómez, 2016, "Los cabarets de Max Borges y Félix Candela: estructuras laminares compartidas". *Arquitectura y Urbanismo* XXXVII (3): 1-9

²⁰⁷ Ver *Estampas de la ciudad de México*, "La Flor de México" (México: Gobierno de Querétaro, 1990) 155-157

Voz, de Julio Bracho (1955), con fotografía de Alex Phillips e interpretada por Marisa Belli, Víctor Manuel Mendoza, Rosenda Monteros y Miguel Inclán, entre otros.



16

El jueves 30 de junio de 1955, dedicaron la jornada a explicar las diferentes capas sociales de la capital a través de su arquitectura. Comenzaron el recorrido en los barrios “pequeño-burgueses de Santa María la Ribera y San Rafael”, contemplando los edificios del Multifamiliar Juárez²⁰⁸ en la colonia Roma, diseñado por Mario Pani sobre el Estadio Nacional²⁰⁹ edificado por iniciativa de José Vasconcelos en predios que ocupó el Panteón General de la Piedad en el siglo XIX. El conjunto fue inaugurado en septiembre de 1952 con murales de Carlos Mérida, y las casas de la clase media acomodada en la colonia Condesa. Estaban en los rumbos de Polanco, viendo de cerca las fachadas residenciales de la “gran burguesía en las Lomas, Virreyes y Barrilazo”, cuando los sorprendió un aguacero. Comentaron la violencia de la naturaleza en México, viendo caer la primera lluvia de la temporada. *Za* se conmovió con “las varias fugas, el negro, la

luz apagada, los relámpagos encendidos, la lluvia rápida”. Rumbo al sur pasaron por Tacubaya y Mixcoac, cruzando por San Ángel hasta llegar a los antiguos suburbios campestres de Tlalpan, con la fábrica de papel de San Rafael, los manantiales de Peña Pobre, las fuentes brotantes y los hospitales en la salida hacia el estado de Morelos. Regresaron al centro por la Calzada de Tlalpan y se detuvieron en el Frontón Femenino, en la Plaza de la República, donde inmerso en la panorámica de espectadores que

²⁰⁸ Su nombre oficial es Centro Urbano Benito Juárez

²⁰⁹ Carlos Villasana y Rodrigo Hidalgo, “La majestad de la arquitectura que se cayó en 1985”, <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-majestad-de-la-arquitectura-que-se-cayo-en-1985>

apostaban, Zavattini escuchó la jerga de las ofensas: “burra, pata chueca, descarada, bruja”.

Alud de gentes hacia la arena de la plaza de toros o hacia el frontón, hay frontones soberbios y he visto uno donde los jugadores son jugadoras, muchachas sólidas, vascas, de negros cabellos, que ruedan por la tierra si el juego lo exige y descubren sus piernas, pero nadie repara en su sexo, las insultan si les hacen perder las apuestas. Las palabras soeces son –como entre nosotros- copiosas y tremendas, pero no nombran nunca a la madre. Hijo de cerdo, sí, pero nunca hijo de cerda, de lo contrario se abren aquellas navajas sobre las cuales está escrito: *No me saques sin razón ni me guardes sin honor*.²¹⁰

A la salida, los vendedores de postales le recordaron a España y se lo comentó a Gamboa durante la cena en el Sanborn’s de la avenida Reforma y Lafragua, que ostentaba en una de sus paredes el mural *Naturaleza muerta* de Rufino Tamayo, conocido popularmente como “Las Sandías”.²¹¹ Cerca de allí, a la mañana siguiente escalaron el rascacielos de Madero y San Juan de Letrán. Durante la visita, el arquitecto Augusto H. Álvarez el ingeniero estructural responsable del diseño, comentó sus observaciones acerca de las diferencias de carácter geológico en el Valle de México, particularmente para una gran construcción de ese tipo, con 148 metros, y 42 pisos sobre una base de 1100 metros cuadrados, que se decía fue construida “a lomo de cristiano”. Gozando de la vista hacia la ciudad, el ingeniero Leonardo Zeevaert les explicó desde allí cómo llegó Hernán Cortés a Tenochtitlán y remató con el episodio de “El árbol de la noche triste.”

En el fondo ruidoso de la metrópoli se mantenía el sonido continuo de las sirenas de la Cruz Roja y los bomberos. Al salir de allí coincidieron con una procesión en la que rezaban 4 niños “resplandecientes” con “gladiolas blancas y música a la cabeza y cortos fuegos artificiales”. Zavattini observó muchas caras pequeñas de mujeres y luego, “una cara grande de mujer como de otra raza o planeta de sentimientos”. Se quedaron mirando y después relató que “como la procesión dura horas, las madres, escondidas, dan fruta a los ángeles, y así vemos a la vez furtivas dentelladas y pías uniones de manos; un corro alrededor de un *merolico* que por pocos céntimos da paquetes da oraciones nombrando continuamente al Papa, y cada vez que nombra al Papa todos se levantan el sombrero”.²¹²

Visitaron librerías en la calle de Madero y la Avenida Juárez. Caminaron por los barrios antiguos del centro, contemplando la Plaza del Carmen, el Mercado Abelardo L. Rodríguez y la Plaza de Loreto con su fuente, donde hallaron mujeres vestidas con colores excepcionales. Después de recorrer el mercado de aves, visitaron una tortillería con

²¹⁰ Zavattini (2002) 144

²¹¹ “Los murales de Rufino Tamayo en Sanborns Lafragua al Centro Comercial Cultural Plaza-Loreto”, <https://www.proceso.com.mx/165887/los-murales-de-rufino-tamayo-en-sanborns-lafragua-al-centro-comercial-cultural-plaza-loreto>

²¹² Zavattini (2002) 142-143

molinos de chile y nixtamal. Adelante compraron libros de historia, miraron pasar a un vendedor de tamales envueltos en hojas de maíz y conversaron con las mujeres en la zona de prostitución en Peralvillo. Afuera de la pulquería “Las glorias de Cupido”, los niños de la calle los rodearon y después del engaño de uno de ellos, les obsequiaron dinero. Visitaron los dormitorios de la Cruz Blanca para infantes sin hogar y pasaron al Frontón México, antes de cenar en el Sanborn’s de Reforma. Del barrio de las pulquerías, Zavattini hizo memoria y recordó que tenían “nombres de ensueño: *La copa del olvido*, *Los amores de Cupido*, *El porvenir* y se entra en ellas abriendo con el pecho unas portezuelas que luego, a tus espaldas, se abanicen largo rato”.²¹³

En la avenida Hidalgo, en Gayosso había coronas de muerto de color blanco plata y dejaron atrás a los chinos, que hablaban tranquilamente en la Alameda. En su conversación, Gamboa le respondía “¿[Miguel] Alemán tiene un partido fuerte? Tiene dinero.” Se apagaban las luces de algunos establecimientos y los faros de los automóviles, se acompañaban en la gran oscuridad del temporal nocturno con “el lamento de los claxons cuando hay atascos”.

En la pulquería estaba escrito con neón: “*No se fia*”, que creo significa que no se da crédito, y había urinarios en la misma tienda a un metro del banco, mientras una máquina americana de discos sonaba y unos ciudadanos con vasos de pulque en la mano, unos haciendo de hombre y otros de mujer, bailaban separados entre sí; el que hacía de mujer movía el trasero hacia atrás y a medida que se acercaba el hombre los otros lanzaban gritos indiscretos y risotadas que se transformaban en aquellas odiosas vocalizaciones tirolescas.²¹⁴

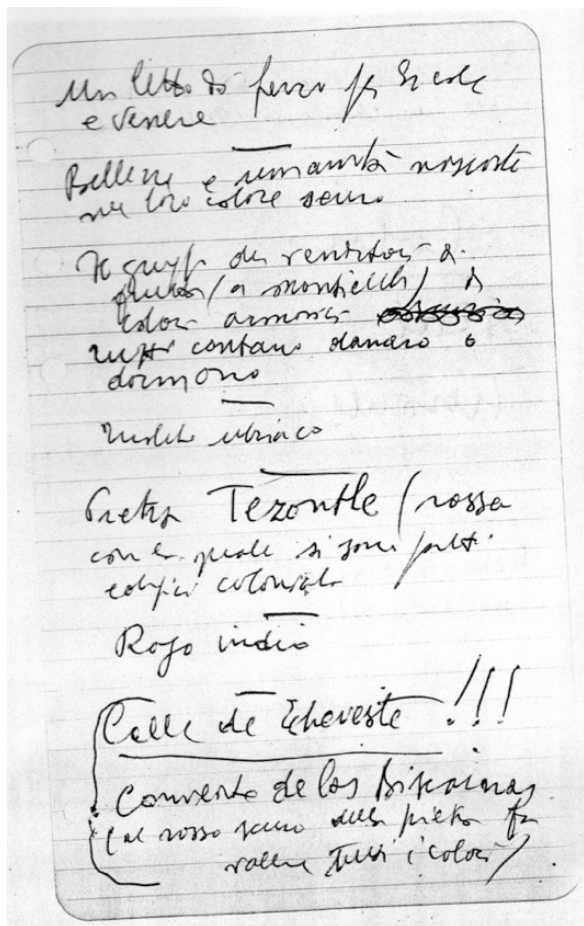
El museógrafo tocaba el tema de “los paracaidistas, aquellos que se abalanzan sobre un terreno y lo habitan”, como aquello que *Za* escribió para *Miracolo a Milano/Milagro en Milán* (1951) y todos ellos conocían. Continuaron hacia el Hotel del Prado, en donde vio el equipaje de los turistas con canastas y canastillas en las que se llevaban los productos artesanales. La imagen lo llevó al mercado, y se detuvo en los detalles de “la armonía cromática en la disposición de la fruta”, o “el dinamismo en donde todos cuentan dinero o duermen”.

Los vendedores de cotidianas loterías que persiguen a los automóviles agitando en el aire, como banderas, las anchas hojas rojas o azules de los billetes; niños recién nacidos en las ollas, en las cestas, en todas partes, en los mercados, sus bocas constantemente en busca del pezón que se escapa porque la madre se mueve para ordenar cada vez más armoniosamente la poca fruta ante ella, o peinarse, ese peinarse y volverse a peinar que es como si cada vez la vendedora quisiera renovar su esperanza de que pronto aparecerá el comprador.²¹⁵

²¹³ Zavattini (2002) 144

²¹⁴ Zavattini (2002) 152

²¹⁵ Zavattini (2002) 142



17

También le llamaron la atención especialmente el azul y el azul turquesa, así como la piedra roja y negra del tezontle en los edificios coloniales. Esa noche remató las anotaciones con una frase que en el manuscrito mecanografiado subrayaría diciendo: “Belleza y humanidad nacen del color oscuro”. A la víspera de las elecciones, en el ambiente político se mostró el rechazo contra el fantasma de la reelección y por la efectividad del sufragio, el sábado 2 de julio de 1955 se publicó un mensaje al Presidente en el diario *Excélsior*, “de derechísima, una página con una inserción pagada por el partido popular titulada: ‘¿Compete al gobierno la exclusiva dirección de la política nacional?’”.

Za y Gamboa registraron la llegada de los trenes de Laredo y Oaxaca en la Estación de Buenavista. A Zavattini le pareció fea la estación

pero allí descubrió a las mujeres del Istmo que bajaban de los vagones con las iguanas cogidas por la cola. Notó la decadencia del ferrocarril y el ascenso del aeropuerto. Comieron en “Angelo’s” y al atardecer, en la calle de República de Perú se adentraron en la Arena Coliseo. Za quedó absorto con esa pirámide invertida donde el grito de la multitud crecía al caer la lluvia de golpes. El peso pluma Pancho Rubio ganó la última pelea y la gente comenzó a arrojarle dinero sobre el ring. “Pancho estaba allí desnudo, lampiño y empapado, recogiendo como péndulo la veintena de pesos sobre su panza”; era operador metalúrgico soldador y ganaba 25 pesos al día; “cuando salía se le acercaron dos familiares a quienes les dio un poco del dinero que había ganado”.

Después de la función, cenaron con él y su *manager* en “El Taquito”, en la calle El Carmen 69,²¹⁶ en el centro histórico. Todos bebían Pepsi-cola o Coca-cola y el italiano reparó en que el mexicano es el pueblo que bebía más refrescos después de los Estados Unidos. Llamaron a los mariachis y se acoplaron 5 violines, un arpa, un trombón, 2 guitarras y un guitarrón para tocarles *Golondrina* y *Siete Leguas*. Zavattini gustaba

²¹⁶ El restaurante El Taquito fue fundado en 1923. Ver *Luna Córnea* 24 (México: Conaculta, Centro de la Imagen, 2002) 1

especialmente de esta canción y disfrutó el “sonido confuso de circo ecuestre al que aquí se habitúa lentamente”. Luego visitaron el Salón México en la calle de Santa Veracruz y el Negro Acerina de Cuba, fundador del establecimiento y director de la orquesta, les hizo ver fotos del pasado donde aparecían Lupe Vélez y Cantinflas. El salón era redondo y a medio buffet, en las mesas sobresalían las botellas de *Orange Crush* sobre las que estaba escrito: “el vidrio conserva el delicado sabor de este refresco”. Allí trabajaban “bailarinas pequeñas y bravas” que daban servicio a los obreros y las prostitutas, y se utilizó como locación en las películas del *Indio* Fernández *Salón México* (1949) y *Víctimas del pecado* (1950).

Frente al Salón México había criadas, soldados, obreros. Este famoso salón de baile tiene ahora treinta años y caben en él 1500 parejas; en tiempos fue frecuentado también por la pequeña burguesía, hoy sólo iban trabajadores o infelices que bailan y luego se sientan en las mesas con el Orange Crush, una naranjada económica: en toda la extensión de mesitas destaca esa uniformidad de la consumición, sin vasos, sólo la botellita con la paja dentro. Basta quedarse diez minutos ante la salida para ver jóvenes que se marchan para ir a besarse mejor, o una chica que llora, o rivales que la emprenden a puñetazos.²¹⁷

El domingo 3 de julio de 1955, la población acudió a las urnas para elegir diputados federales para la XLIII Legislatura y por primera vez, las mujeres mexicanas emitieron su voto. Por la mañana estaba todo quieto y comenzaron a formarse las filas en las casillas. Zavattini y Gamboa se dirigieron a la zona del aeropuerto en Balbuena, y el de Luzzara vio también que “en esa jornada de luces y cielo alto, la gente joven del pueblo jugaba *baseball* en los prados inmensos sobre terreno duro, pedregoso, polvoriento, sobre el cual pasaban las avionetas civiles y las bicicletas estaban adornadas como en Montevergine”. En la caminata por el barrio de Balbuena, vieron los campos de juego populares y más casillas electorales donde votaban soldados. Dieron un paseo por Polanco, y en la Avenida Masaryk había un barbero al aire libre bajo los árboles y un panadero en bicicleta con la cesta sobre la cabeza. Las mujeres que votaban, metían la mano en la urna “como si lo hicieran en agua bendita”. Más tarde se acercaron a las casillas de la colonia del Valle donde votaba la clase media y también cerca de allí a una colonia obrera. En el paseo del Bosque de Chapultepec, “a un lado estaba el pueblo con sus terrones colorados y sus juguetes mexicanos” y del otro lado la belleza capitalina sobre 4 ruedas.

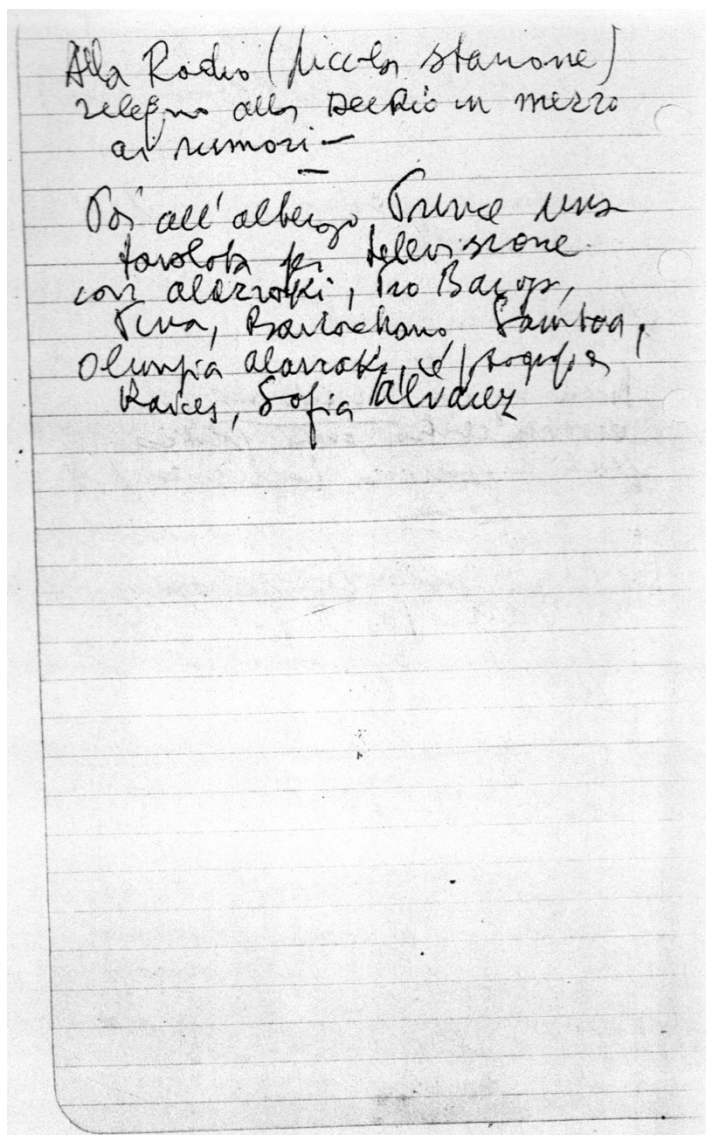
En el inmenso parque de Chapultepec desfilaba la burguesía de la capital, un interminable carrusel de automóviles que se pisaban los talones, cargados exclusivamente de muchachas, cinco o seis en cada automóvil, como en un escaparate; en dirección contraria venían los hombres apiñados también en automóviles, al no poder detenerse se sonreían y cambiaban breves palabras

²¹⁷ Zavattini (2002) 144

de coche a coche, para encontrarse luego una segunda, una tercera vez y terminar la conversación.²¹⁸

Comieron en “La Flor de México”²¹⁹ y asistieron con Nieves Orozco, la modelo que posó para Diego Rivera en su cuadro “Desnudo con alcatraces” en 1944, a una novillada en la Plaza México, donde conocieron los callejones, la enfermería, la carnicería, la capilla y el lugar donde se visten los picadores. Zavattini se conmovió en la plaza más grande del mundo y observó que a todos los extranjeros les vendían impermeables a 25 pesos cada uno. Se lo ponían y se lo quitaban mientras caía una lluvia plateada. El italiano registró

al toro con la pata dislocada, los 2 espontáneos, la risa cruel del público, la cornada al novillero que se llevaron como muerto seguido del cura y que al final todos los niños en el ruedo tiraban arena; “uno hacía palpitar una pequeña capa como una mariposa elegantísima”. Saliendo de allí visitaron la casa del Ingeniero Zeevaert, constructor de la Torre Latinoamericana y cenaron en el Club Tampico. Alrededor de los platos surgió el tópico de cómo “la revolución trajo a la Ciudad de México mucha gente que se siente desarraigada”. Había desde entonces una “desconfianza en el aire” y Zavattini tuvo la confianza nacional de que “el mexicano está siempre contra el que gana”. A su vez, citó a Diego Rivera quien decía que había que “darle al pueblo mexicano la confianza en sí mismo”.



18

²¹⁸ Zavattini (2002) 143

²¹⁹ En la esquina de las calles Bolívar y Venustiano Carranza.

Ho visto Cine-Verdad: □
 El fin del (homo che fa
 figure - e quida i cultur,
 i mem.) se fanno se
 sabete precedentemente la domanda
 d' al sermone, quando
 la chera noma le campo
 a gloria = chera d' regna
 puto fanto m sta l'elena
 complet x co che ho visto oggi.
 Che cosa mangia un muratore,
 un impiegato?
 Vedo in un cantiere di
 come mangiano ecc -
 a cena da Cardini -
 La signora famiglia m dice
 el piacere d' quere esse
 d' la Spagna e d' la Francia ma d' un var
 con dire che quide che
 penso.

19

El lunes 4 de julio de 1955, vieron un film de Pedro Infante en el cine Nacional²²⁰. Después tuvieron una reunión en Teleproducciones, donde le proyectaron los documentales de Cine Verdad: *La Tierra del chicle* sobre los niños trabajadores en Veracruz y *la Tierra de la Esperanza* con el tema de la falta de agua en El Mezquital. En una cena con Narciso Bassols el martes 5 de julio, Gamboa le explicó el plan que tenía pensado y acordaron verse en cierta parte del recorrido. A lo largo de esa velada, los intelectuales describieron varios panoramas del ser nacional, coincidiendo en que había surgido una “nueva personalidad emanada de la revolución” y que la complejidad del carácter del mexicano se debía al mestizaje “de una antigua cultura autóctona de origen oriental con la aportación de Europa occidental”. La revolución produjo una

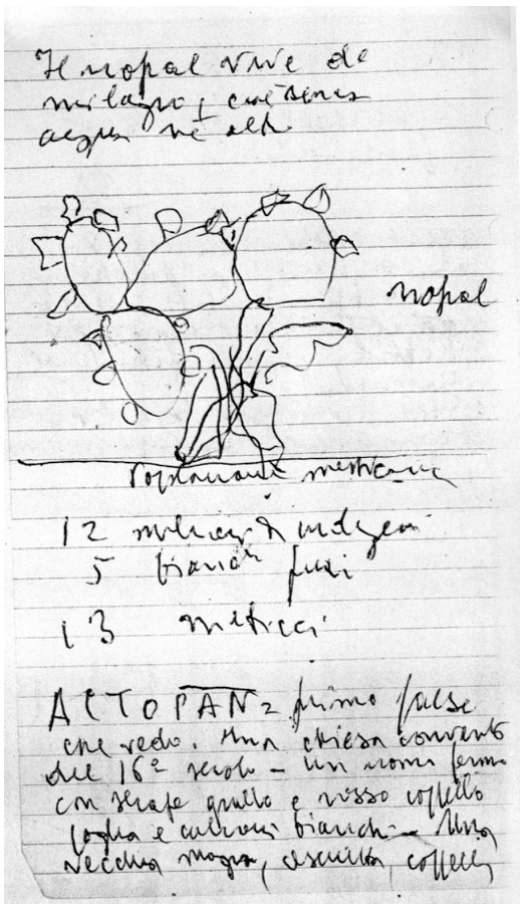
movilización de hombres por todo el país que los sacó a todos de su aislamiento “por primera vez en la época moderna; después de la revolución hubo una gran necesidad de conocer lo que es ser mexicanos, lo que es México”.

Zavattini estaba atento a todo y sabía que su presencia contribuía a que los argumentos se pusieran en la mesa junto a los platos vacíos. Le hablaron también del “malinchismo y la xenofobia, la apatía, el libertinaje, el individualismo exacerbado”. Narciso Bassols le explicaba que “malinchismo significa negación de los valores de lo propio, complejo de inferioridad frente a lo extranjero, a la cultura superior de otros países” y Gamboa abundaba: “La xenofobia protesta contra años de explotación”. Los chistes contra el gobierno se parecían a los cojines volando en la arena y los dichos populares resumían “el sentido heroico de la vida que da al machismo, fuerza negativa y

²²⁰ Esta fecha no aparece en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: UNAM, 1985)

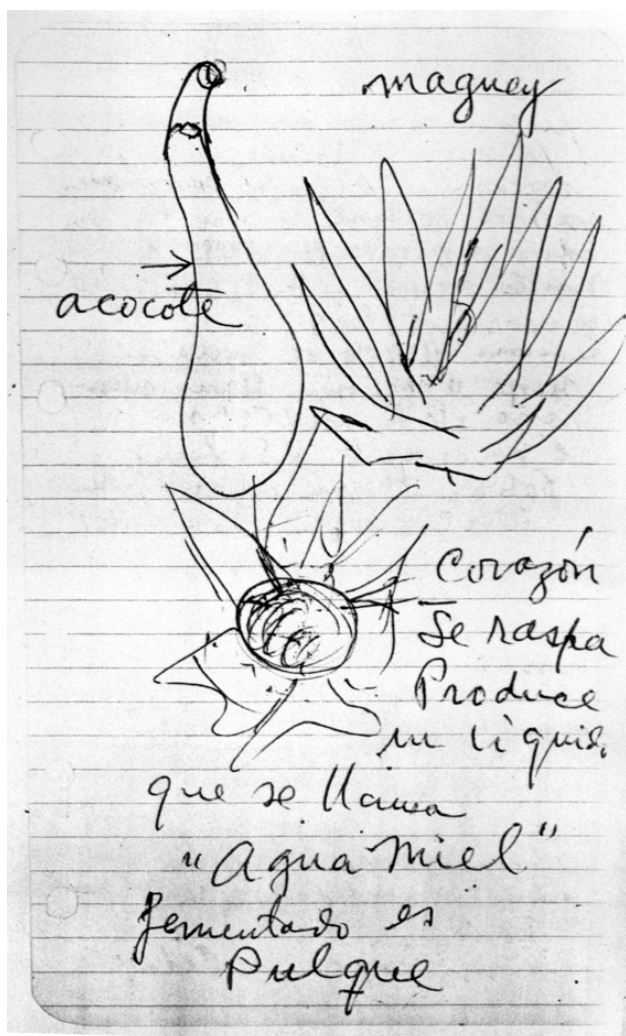
positiva”, en las ironías fatales del *vox pupulli* se sabía que “hay cosas peores que la muerte” y se decía “si me han de matar mañana que me maten de una vez”. Como le describieron, “en un siglo de aprovechamiento discreto y reservado: ‘menos se sabe de mí, es mejor’”. La discreción era una máxima del poderoso. Y era así en todas las clases sociales, provocando mezquindad y explosivas manifestaciones de desahogo.

En México, predominaba el concepto de familia como núcleo básico de la sociedad y existía un hambre de conocimiento entre jóvenes de clase media que sentían “el lado positivo del México en camino”. Pero eso se enfrentaba a un “orgullo muy español que hace resolver los problemas sin pedirle nada a nadie y haciendo las cosas por sus pistolas, corriendo valientemente riesgos eventuales y expresando una aversión a cualquier autoridad constituida”. La falta de espíritu colectivo, era producto de una economía agrícola no industrializada, agravada por la negación de la vida política del país y el resultado era un individuo extremadamente celoso de su vida privada, a lo que llamaban el “defecto noble”. Sin embargo, como hicieron notar, la hospitalidad mexicana se había manifestado abiertamente con la solidaridad hacia los débiles de Etiopía, de la España republicana, de Guatemala, y con el asilo a la inmigración española y a los refugiados de las persecuciones nazi fascistas.



En el mexicano se expresaba lo contradictorio de la melancolía y la euforia; la brutalidad y la ternura. De una gran actividad y a la vez una enorme apatía. “El indio tiene una psicología más simple que el mestizo”, dijo finalmente Narciso Bassols a quien identificaron después como El Licenciado. Antes de partir al primer viaje en el interior del país, Zavattini había aprendido frases elocuentes del sincretismo nacional. Sabía por ejemplo que se decía “hijo de puerco” pero también apreció que era peor “hijo de puta”, porque el padre representa al español que violó a la madre mexicana. Tenía razón el joven campesino Benito que le dijo “mi país es como el cactus: bello pero hiriente” y en su libreta, *Za* no dudó cuando asentó también “el mexicano son tres en uno: indios, mestizos y criollos”.

Del Mezquital al Bajío



21

La mañana del jueves 7 de julio de 1955, salieron por la carretera de Laredo hacia Pachuca y en el horizonte resaltaron las nopaleras con las tunas, “ese fruto rojo, rojo, rojo, rojo”, Zavattini se admiró del cactus que vive sin agua. Tuvo en la mente la serpiente sobre el nopal y al águila. Junto a la carretera aparecieron las primeras fábricas de arquitectura porfirista (semi-militar) y luego un signo de tiempos de Lázaro Cárdenas: la escuela puesta en primer plano, como la iglesia. Apoyado en la palma de su mano izquierda, el italiano se concentró en las imágenes que se sucedían rápidamente. “Cuatro tipos de cactus, uno da pulque, otro el tequila, uno la fibra: un asno, un niño, una mujer. Estamos en El Mezquital del árbol Mezquite”.

Cruzaron por un pueblo otomí y en su mercado tuvieron una conversación desde el auto con 2 mujeres locales. Vieron a otra mujer sacando pulque y más adelante, Gamboa se

equivocó en una desviación que los llevó a cenar en el hotel de un pueblo minero. A media noche llegaron a Querétaro. A la mañana siguiente caminaron por las calles, contemplando plazas y visitando iglesias. Zavattini descubrió el mercado de productos de ixtle y el Cerro de las Campanas. Al retomar la carretera hicieron una parada en Celaya y adelante visitaron la refinería de Salamanca. Cuando llegaron a Guanajuato, subieron al cerro para ver la ciudad desde el monumento al Pípila. Acabaron el viernes 8 de julio, cubiertos por una tormenta.

He oído una canción muy bonita en Guanajuato, ciudad que en tiempos producía un tercio de la plata del mundo y tenía doscientos mil habitantes, ahora sólo treinta mil. Caía granizo, la calle en pendientes se había convertido en un río que arrastraba piedras de medio quintal y arbolillos, una agua [sic] roja como el fuego, los relámpagos eran rectos y precisos: en Guanajuato hubo una vez una inundación con millares de muertos. Veníamos en coche desde las viejas minas abandonadas; desde lo alto se ve Guanajuato muy abajo y recogida, parece que se la pueda bañar

en una palangana de agua; había entre las montañas, en el sol y en las casas con terraza, algo mediterráneo, pero en pocos minutos llegó el huracán.²²¹



22

El sábado 9 de julio, visitaron al pintor José Chávez Morado en la Alhóndiga de Granaditas. Después charlaron con las mujeres de algunos hombres presos y luego los llevaron a los mesones de los arrieros.

Los mineros lo pasan mal, algunos mueren de silicosis y para ganar once pesos al día hay que maniobrar aquel martilleo eléctrico que castiga músculos y vísceras durante demasiadas horas; han formado una cooperativa, pero sólo sirve para agrupar las penas, los salarios los establecen muy lejos de aquí, muy lejos, y la plata, en bidones que parecen de gasolina, es una arena oscura en donde sólo el ojo experto ve brillar alguna escama; la plata va a Monterrey, en cuya fundición he tenido en las manos los lingotes de plata y de oro, es una emoción; nos los mostraron amontonados y sellados, bajo la mirada de guardianes sonrientes y con pistolones cuyas culatas asomaban en las fundas. Y en Guanajuato vi en una ventanilla a un minero que cobraba su paga firmando el recibo con el pulgar.²²²

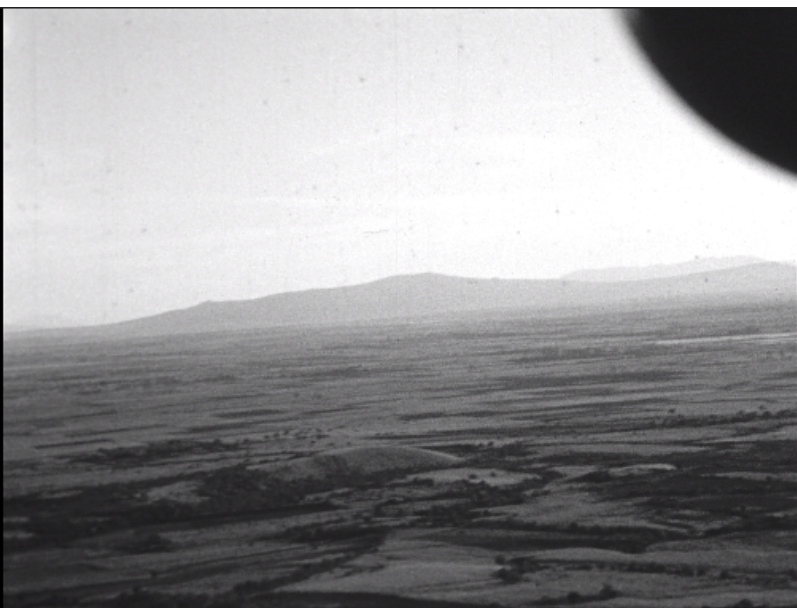
Entraron a la mina de oro y plata de Bustos, conociendo todo el proceso de beneficio de estos metales y en la iglesia de la mina, encontraron algunas pinturas populares en los retablos. Comieron con los Chávez Morado y conocieron la iglesia de la mina “La Valenciana”. Después de ver las minas abandonadas regresaron en plena tormenta, refugiándose en la portería de una casa colonial. Testigos del diluvio, recibieron la hospitalidad de los porteros quienes los deleitaron con canciones y buen humor ante tal situación. Luego caminaron por el centro de la ciudad inundada. Zavattini recordó en su diario que

un poco más y nuestro coche hubiese sido arrastrado por la riada. El agua entró en la casa y tuvimos que subirnos a las sillas, era la casa del guardián de una villa. Una señora empezó a palidecer a nuestro lado, era la mujer del guarda, de unos cuarenta años y natural de los Altos de

²²¹ Zavattini (2002) 145

²²² Op cit

Jalisco (donde la naturaleza es tan inquieta que, cuando por la mañana se abre una ventana, el paisaje ofrece siempre alguna sorpresa, me dijo Siqueiros) y cuyas dos hijas decían todo el rato: acomódense, suban de pie donde quieran, sobre la mesa, sobre las camas. Se preocupaban sólo de los huéspedes, y mientras tanto desde debajo de la cama el agua hacía salir cajas con zapatos polvorientos que navegaban lentamente de una a otra habitación. Cuando el agua empezó a retirarse ellas exprimieron sus faldas mojadas hasta las rodillas mientras cantaban una canción; anoté sólo unos siete u ocho versos, que traduzco mal: “Mi amor es como un conejito, sensible como un ciervo, no es como la hierba demasiado crecida, vieja, sino como la puntita de la hierba apenas crecida bajo la luna. ¡Oh amado mío!, cuando pases bajo mi ventana lleva siempre el sombrero, de otra forma pensaré que estás prisionero” (significa que la amada solía darse cuenta del paso del amado bajo su ventana por el sombrero alto).²²³



23

El domingo 10 de julio salieron con rumbo a Irapuato. En el camino charlaron con campesinos ejidatarios que vendían sandías. Frente al fruto que el propio Zavattini cultivaba en su obra pictórica y fílmica, tuvieron la primera conversación sobre el problema agrario de México, la falta de créditos ejidales y el bracerismo. En Irapuato contemplaron el Palacio Municipal, el jardín, la iglesia y el centro de enganchamiento de braceros. En Salamanca llegaron a la Iglesia de San Agustín a admirar sus grandes altares

barrocos. Afuera estaba un curioso *merolico* religioso y Zavattini notó el camión que pasaba por los ranchos. Con destino a Salamanca y Morelia, hicieron parada en los pueblos de Moroleón y Yuriria. Llegaron a Morelia y caminaron hasta la fonda de “Las Chinas”. En Pátzcuaro se acomodaron en la “Posada de don Vasco” y pasearon por las plazas, portales y billares.

El lunes 11 de julio de 1955, visitaron los pueblos en la orilla del lago. Conversaron con campesinos ejidatarios que solicitaban un pozo y anotaron las recomendaciones para irse de braceros. Visitaron los telares en Erongarícuaro y al regreso a Pátzcuaro y Morelia compraron dulces. En el camino por Mil Cumbres les tocaron 320 kilómetros de lluvia. Pararon en Toluca,

En el mercado [...], detrás de las espaldas de las madres, entre los pliegues de sus vestidos, sobresalía el moño y los ojos de un niño (el índice más alto de mortalidad se debe a la enteritis); tampoco aquí grita nadie, apenas un murmullo, rostros de vendedoras en fila, taciturnas rivales, un gran tráfico de tortillas, que son su pan, en este silencio, las cambian como monedas, sacándolas de cestas donde están al calor bajo panes bastante blancos, y quien quiera hacerse una

²²³ Zavattini (2002) 145-146

idea de las tortillas, que recuerde a Charlot cuando cuenta rápido con el dedo y divide con Jackie Coogan las pequeñas pizzas²²⁴, son parecidas a las tortillas. En medio de estas cabezas aztecas, toltecas y miztecas [sic] pasan flores rojas, las poinsettias (que en Trinità dei Monti cuestan caras y aquí nada), o blancas con el pistilo amarillo. Un mocetón que tenía la boca más prominente que la nariz dio una dentellada de caballo a una caña de azúcar. Unos niños transportaban mercancías como los mayores y pedían limosna, sin insistir demasiado. Los mozos de cuerda llevaban pesos enormes con la sola fuerza de la cabeza; es complicado explicar cómo: alrededor de la cabeza, un pedazo de cuerda como una ínfula gira y baja por su espalda, y en ella cuelgan pesos que aterrarían al hombre si con la sola frente, una frente de trineo, no lo gobernara todo.²²⁵

Llegaron al D.F. para cenar con los Siqueiros. Ese trayecto produjo imágenes perdurables: “Camino de Toluca dejamos atrás a cuatro indios en fila que caminaban contra el viento, volcados hacia adelante, con pasos cortos y rápidos; llevaban grandes sombreros y trajes iguales, blancos y negros; regresamos de Toluca al cabo de seis horas y les encontramos caminando en fila y mirando siempre hacia adelante. Hubo un tiempo en que los mejicanos corrían tan velozmente que a ratos le podían [ganar] incluso a un caballo”.²²⁶ Estuvieron los siguientes dos días en la ciudad. Zavattini siguió escribiendo lo que veía: “Cae la noche sobre la capital, pero aún hay iglesias abiertas, abiertas de par en par. No sé hasta qué punto los antiguos ídolos se han convertido en nuevos santos, pero el alivio a las necesidades y a los dolores aquí se limitan a pedirlos a una talla de dos metros”.²²⁷

Hasta Tehuantepec

La mañana del jueves 14 de julio de 1955 partieron en automóvil, acompañados por Narciso Bassols. Salieron por la carretera de Puebla y llegaron a San Martín Texmelucan en Tlaxcala. Ya en la capital del estado, visitaron el Santuario de Ocotlán con arte barroco del siglo XVIII. Se detuvieron en sus altares y en el camerín de la Virgen; a la salida, frente a ellos pasó una procesión religiosa. En el cielo azul intenso las nubes flotaban lentamente. En Puebla, los visitantes admiraron los ladrillos y los azulejos en las fachadas y los portales; después de gozar viendo dulces y juguetes, pasaron por el barrio de los alfareros donde estaban las grandes ollas y las cazuelas. Siguieron su caminata por algunas calles, comieron y salieron hacia Oaxaca. Se detuvieron a contemplar la obra maestra del arte popular en el templo de Tonantzintla, y en San Francisco Acatepec, disfrutaron la fachada del templo con sus azulejos. Hicieron una

²²⁴ En la película son *hot-cakes*, pero en la traducción española lo pusieron como pizzas.

²²⁵ Zavattini (2002) 149-150

²²⁶ Zavattini (2002) 149

²²⁷ Zavattini (2002) 146

parada en Chipilo, pueblo agrícola habitado por italianos con quienes charlaron. En Atlixco se asomaron al mercado, y en Izúcar de Matamoros vieron el proceso de la caña de azúcar. En plena montaña, platicaron con un viejo labrador y después probaron cena en Nochixtlán de la Mixteca, donde conversaron con otro campesino que vendía sombreros. A media noche llegaron al Hotel Marqués del Valle, en Oaxaca. El viernes 15 de julio comenzaron el día con una caminata por plazas, portales y calles. En las ruinas mixtecas de Monte Albán, charlaron sobre el petróleo y el problema agrario.

Desde el monte Albán [sic] se veía un espacio sin límites, de esos que suelen verse en Méjico. Un ex ministro me hablaba de la reforma agraria con cifras que dejaban entrever los grandes ricos y los grandes pobres del país, yo le miraba con un ojo mientras con el otro miraba el paisaje, aquellos millones de hectáreas que en su mayor parte fueron solamente sobre el papel. Unos treinta kilómetros más allá llovía y las cortinas de agua aparecían como si formaran parte de seres fabulosos cuyos cuerpos, en su mitad superior, estuvieran dentro de las nubes; también se oía el trueno; por el contrario, en otra zona, las montañas eran decididamente azules contra un cielo azul, una región pacífica con dos o tres nubecillas gregales que la hacían aún más remota e inaccesible a cualquier pensamiento perturbador; más a la derecha, una gran oscuridad borrascosa con un agujero en medio como un tragaluz, a través del cual el sol iluminaba una zona de pequeños prados, largos y colinas, un nuevo aspecto de esa inmensa contemporaneidad de imágenes.²²⁸

Más tarde conversaron con un campesino y poco después sobrevino una descompostura del coche, que los hizo esperar al mecánico. En esos minutos, contemplaron la vida en una esquina cualquiera. Ante ellos pasó un niño que venía de la Mixteca para buscar trabajo y se hicieron regalos mutuamente. En el viaje hacia Mitla, atravesaron la población de Santa María del Tule, con su árbol gigante. En Tlacolula compraron mezcal, canastas y otros objetos de arte popular en un tendajón atendido por un comerciante ladrón. Comieron en el viejo hotel de Mitla y visitaron su museo arqueológico. Yendo de visita a la casa del campesino Daniel Dañú, vieron a las vendedoras alrededor de las ruinas de Mitla. Al irse acercando a la casa iban escuchando a las mujeres y a los niños en el patio de su vecino. Cerca de allí estaban las yuntas y los aperos. Gamboa le hizo notar la geometría de la arquitectura popular, con reminiscencias del estilo zapoteca de las ruinas y Zavattini apreció también la “Capulina”, una prenda de vestir hecha a base de gamuza de venado.

Regresaron a Oaxaca para ver los exuberantes decorados del templo de Santo Domingo y visitaron el museo con sus colecciones precolombinas y de arte popular. Caminando por las calles bajo la lluvia, encontraron a su paso a las mujeres y niñas que llevaban figuras de flores de estrellas y sirenas en el Paseo de la Calenda de la Virgen del Carmen. En la iglesia del Carmen Alto, había una fiesta y reconocieron a uno de los niños

²²⁸ Zavattini (2002) 147-148

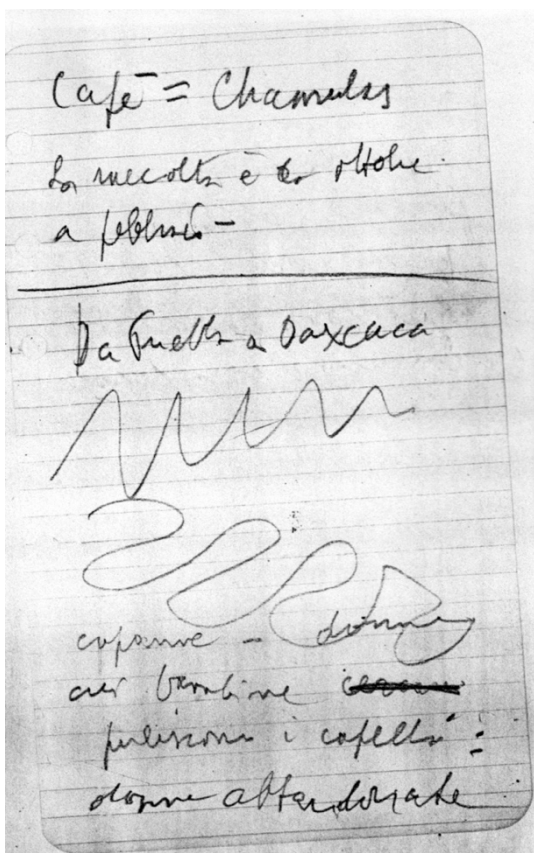
que habían visto en la mañana, jugando en un puesto de lotería de pescados. Cerca de ellos pasaron las grandes figuras de Cantinflas y de una tehuana bailando. El niño entró con ellos al atrio. Allí conversaron con una familia integrada por el viejo padre, la hija y el nieto en brazos. Se quejaban de la situación económica y les contaron que el marido era un peón agrícola. Gamboa les regaló una moneda. Los faroles y los globos iluminaban la cantera verde. Después de la cena, a media noche, pasó nuevamente el desfile de la Calenda con sus carros alegóricos, llevando a la Virgen iluminada con focos eléctricos.

En Oaxaca, una campesina ató un pollo a la balastrada dorada del altar para así poder rezar más cómodamente; el pollo aleteaba y ella lloraba contando su pena, solicitando ayuda con voz desgarrada, retumbante. Al ver tales ejemplos de una raza sufriendo, se comprenden sus Cristos de crónica negra con ciertas anchas heridas en el costado, o enroscados por la pena como raíces, uno con un ojo cerrado que se alarga entre los cabellos, otro todo brazos [sic], dos metros de mano a mano y resuelto en un cuerpecillo infantil con un gran clavo en los pies.²²⁹

Visitaron el mercado el sábado 16 de julio, comenzando por los puestos de ropa de los tehuanos. Descubrieron a una “maravillosa mujer tehuana” con el diente roto. Les llamaron la atención los cuchillos y la mazorca tierna. Gamboa previno a Zavattini sobre los empachos estomacales. Junto a ellos había vendedores de sarapes y del otro lado estaban las fondas de comidas, las vendedoras de flores y de quesos. Zavattini se acercó a los puestos de fruta y de loza donde hizo algunas compras. Faltaba por ver los puestos de sombreros y el mercado de cerdos. En la pequeña iglesia una mujer rezaba y pedía llorando. Desde allí pudieron ver la casa del anticuario y cerca probaron sus alimentos. A las 13 horas, con 30 minutos salieron por la carretera de Oaxaca a Tehuantepec y se encontraron otra vez el comerciante ladrón en el camino. Iban comentando el altímetro maravilloso del Licenciado cuando un volantazo hizo exclamar al trío conformado por Gamboa, Zavattini y Bassols. Contemplaban desde la autopista las inmensas montañas, los ríos y los precipicios de la tierra caliente, cuando ocurrió un conato de grave accidente automovilístico que no pasó a mayores. Se desviaron al pueblo tehuano de Tequixistlán, en busca de una capulina. Apreciaban las calles, los árboles extraños, la música y la gente. Siguieron su camino y sobre el puente del río se adentraron en Tehuantepec para registrarse en el Hotel Tehuantepec, donde hicieron su aparición los moscos. Más tarde visitaron al señor Ángel Rosas en su casa. Un tehuano de 80 años de edad tendido en su hamaca que los entretuvo con su “maliciosa conversación”. Conocieron a una mesera muy hermosa y gorda. El domingo 17 de julio comenzaron en el mercado y las mujeres vendedoras, donde apareció “la bella tehuana del diente roto”. Quisieron quedar bien con unas flores que rechazó la joven, “porque las flores son para los muertos”.

²²⁹ Zavattini (2002) 146

En la parroquia se estaba celebrando un matrimonio. La novia de blanco, con un huipil de oro. La corte de hermosas muchachas tehuanas. Los hombres esperaban afuera en la iglesia. Salieron los novios y se les hizo un retrato fotográfico. Los novios se dirigían al barrio de San Blas y atrás de ellos partió la comitiva con la música. Zavattini y Gamboa los acompañaron y apreciaron cómo la gente se asomaba a sus puertas y ventanas. Los niños corrían desnudos. Un grupo de viejos discutía en el atrio de otra iglesia. Llegaron a San Blas, “un escenario extraño y maravilloso”. Bajo los árboles estaban los niños y las mujeres bordando huipiles, y desde el interior de las casas, veían pasar la comitiva. La casa por fuera tenía el adorno de “enramada” y las personas se sentaban en bancas corridas. Dieron su contribución, y les regalaron banderitas de papel. Saludaron a los novios y sus parientes, y entraron a la ceremonia íntima del “donativo de centavos” símbolo de la base económica de la nueva familia. Bebieron anís y las tehuanas se quedaron esperando a que bailaran con ellas. Regresaron a Tehuantepec y atravesaron una selva baja para llegar al Puerto de La Ventosa. Se bañaron en el Océano Pacífico y Fernando Gamboa se dislocó un pie. Comieron en el puerto de Salina Cruz y caminaron por el malecón viendo barcos y parejas de enamorados. De ida a Juchitán les tocó una lluvia y con los cristales empañados vieron los portales y una farmacia. Volvieron a Tehuantepec y se encontraron con el Dr. Rubén Salazar Mallén para la cena.



Emprendieron el regreso a México a las 6 a.m. del viernes 18 de julio. Subieron las montañas y veían cómo aumentaron los grandes deslaves. De las paredes rodaban rocas inmensas y piedras en la carretera. Una de ellas se precipitó hacia el automóvil, pero la pericia del conductor logró esquivarla. Los desprendimientos los detuvieron varias veces y adelante se les pinchó una llanta. Aprovecharon la reparación para desayunar en el camino. Ya en Oaxaca comieron y tomaron de nuevo la carretera. Con el sol cayendo brillaba la notable gama de rojos y carmines de los colores de la región Mixteca. Cerca de Puebla, los sorprendieron lluvias torrenciales que no los dejaron hasta que se acercaron más a la ciudad. En algún punto del camino, se puso a prueba otra vez la pericia del que iba al volante. Cenaron en Río Frío y allí Zavattini descubrió un queso estilo manchego. Finalmente llegaron a la Ciudad de México.

Pausa citadina

Se detuvieron 3 días en la metrópoli y aprovecharon para cumplir pendientes importantes, como la comida en casa de Dolores del Río.²³⁰ En la urbe les aguardaban encuentros con piezas del inmenso mosaico social mexicano que enriquecía la mirada del italiano, aunque no siempre saliera todo como estaba previsto. En su crónica de la vida en México, Salvador Novo se lamentó del clima sin dejar pasar la ocasión de documentar lo ocurrido en el set de televisión, el miércoles 20 de julio de 1955 cuando

ya estaban listas las tres cámaras, laboriosamente instaladas, de la televisión; una aquí arriba, en el estudio-despacho, tan cerca del palco que después la meterían en él para recoger algún trozo selecto de la actuación de ese momento; otra abajo, para transmitir la llegada de Paco Malgesto, el vestíbulo, el patio, acaso el campanario, los camerinos, el estudio de abajo; y la tercera en el refectorio, el cual lucía arreglos frescos y preciosos de Colibrí, y sentaba a diversas mesas a muchas personas importantes que habrían podido ser entrevistadas y darle lucimiento a la transmisión: el presidente del PRI, Julián Soler, Juanito Orraca, Pedro López Lagar, Manolo Barbachano, Augusto Elías, Feduchy, Cesare Zavattini; y del bello sexo, María Douglas, Julieta Palavicini de Soler, Clarita Sánchez Tello, Lilia Prado, Marilú Elízaga, y Yolanda Maus con Olivia, el doctor y Beto; y mis primas Guillermina y Chepa, y el Chato Elízaga, y Alberto Isaac y Guasp, del *Duelo de dibujantes* –Cabral no, porque estaba enfermo– cuando todo estuvo listo, y mis vecinos los dueños del baño que habían accedido a que instalaran en la parte más alta de su edificio un aparato no sé si transmisor o qué; y el 10-53-80 había quedado desde en la tarde incomunicado, taponado y al servicio exclusivo de la transmisión, ocurrió entonces que avisaran de la W que una dificultad técnica retardaría la transmisión; que la sustituyeran por películas viejas, y que al fin, para el grande enojo de Paco Malgesto, el tiempo transcurriera sin que fuera posible arreglar lo que según noticias había ocurrido, y que fue un cable incendiado en una torre altísima, a causa de la lluvia.

Ya ve usted pues que tiene mala suerte *Godot* [sic]. La víspera había sido una noche preciosa, con luna y todo; y ahora llovía horriblemente, y pasaban todos estos trastornos. Paco Malgesto se marchó muy contrariado, y él y su productor convinieron en efectuar ese control remoto mañana miércoles. No se han comunicado conmigo. No sé si lo harán. Pero en todo caso, será difícil que vuelvan a coincidir tantas personas que pudieron la semana pasada darle tal lucimiento al programa.²³¹

Rumbos del norte

El sábado 23 de julio de 1955, Zavattini amaneció con fiebre y malestares. Sin embargo, abordaron el avión de Aeronaves y llegaron en 2 horas a Guadalajara, Jalisco, donde encontraron otro clima más benévolo para su salud. Desde el aire vieron el litoral del Pacífico cuando tomaron otra aeronave. A la una de la tarde descendieron en

²³⁰ Ubicada en Santa Rosalía 37, en Coyoacán, hoy calle Salvador Novo.

²³¹ Salvador Novo, “23 de julio”, [1955] *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, tomo II, Memorias mexicanas (México: CONACULTA, 1996) 122

Culiacán, Sinaloa y después del aterrizaje, los niños se acercaron para tocar el pájaro de acero. Comieron en el aeropuerto.

En el valle del Yaqui llaman pizcadores a los que recolectan, sueltan la mano y arrancan el algodón de la planta para echárselo al bolsillo, grande como un saco, del delantal. En los campos trabajaban niños cuya cabeza apenas sobresalía de las plantas. Precisamente ese día habían venido en masa desde distintos puntos de Méjico con la esperanza de ser contratados; todos sus ahorros se habían ido en esa emigración interna. Los manifiestos decían: “A partir del 20 de julio empieza la pizca de 100.000 hectáreas de algodón. Campesino, trasládase con tu familia a Ciudad Obregón y tendrás la oportunidad de ganar dinero. Alojamiento adecuado”.²³²

A las 2:30 p.m. llegaron a Ciudad Obregón, Sonora y al bajar a tierra firme, los sorprendió el intenso calor. Después de instalarse en un hotel, visitaron a un amigo del Lic. Zevada, un vendedor de insecticidas conocido como el Señor Prieto, que les contó la breve historia de la ciudad, que tomó su nombre de José María Leyva Cajeme (el guerrero yaqui que militó en la defensa de su pueblo), en los años veinte desarrolló su diseño urbano, y en 1928 se le llamó Ciudad Obregón, en honor al General Álvaro Obregón.²³³ La distribución de la tierra en Cajeme consistió en “ejidos de una a cuatro hectáreas de riego y la pequeña propiedad (donde sembraban algodón, trigo y jitomate), de quinientas a cien hectáreas”. El señor Prieto comisionó a un joven ingeniero para que los atendiera y dieron una vuelta por la ciudad. Los llevó a la Presa Hidalgo y contemplaron la cortina de 3 kilómetros de largo. Notaron que el gran vaso que recogía las aguas sobrantes, se trataba de una magna obra de cemento concreto que por su volumen, llenaría la superficie del Zócalo de México hasta la altura de catedral.

Pero no todo son penas; basta ir al Norte, donde ya no existe el arado egipcio que el campesino llevaba a sus espaldas al regresar de noche a su barraca. He visto máquinas y extensiones de algodón grandes como el mar. Es el porvenir de Méjico: ya no existen supersticiones que frenen a la ciencia, aquella magia por la cual hace siglos que los bosques avanzaron y sepultaron a las ciudades.²³⁴

Volvieron a la ciudad y comenzaron su recorrido andando. Gamboa había mejorado de su lesión en el pie y al entrar en una tienda de abarrotes disfrutaron el aire acondicionado. Compraron latas y espaguetis. Al salir Zavattini se metió por accidente en el fango y comenzó a proferir maldiciones. El plan era que les cocinaran la pasta en el hotel Colonial, pero los defraudó un cocinero al que llamaron fascista, finalmente se dejaron invitar por su mujer y su hija al baseball. El recorrido lo hicieron montados en burros y el espectáculo deportivo los dejó insatisfechos. Les pareció un “ridículo

²³² Zavattini (2002) 148-149

²³³ Instituto Municipal de Investigación y Planeación Urbana de Cajeme: <http://www.imipcajeme.org/antecedentes>

²³⁴ Zavattini (2002) 148

espectáculo de tipo de universidad norteamericana” y más llamaron su atención los miles de grillos que revoloteaban en las luces. Antes de volver al hotel, contemplaron a los braceros durmiendo en las gradas del estadio.

El domingo 24 de julio, el joven ingeniero los recogió en su camioneta para llevarlos a recorrer ranchos. El algodón estaba en flor y se había sembrado por avión. Los agricultores locales ostentaban magníficas casas y maquinaria moderna. Se oyó el ruido de los motores preparando uno de los próximos vuelos. Vieron llegar a los pilotos de los aviones fumigadores y presenciaron cuando cargaron un avión de insecticida. El aeroplano despegó y lo admiraron fumigar un campo de algodón. De regreso, pasó rozando sus cabezas.

He visto el peligroso trabajo de los aviadores que suelen vivir allí desde abril hasta agosto fumigando con insecticidas los campos de algodón; los propietarios insisten en que vuelen más bajo, rozando las plantas, para no malgastar así ni un solo gramo de insecticida. He visto a esos hombres cargando el insecticida en los pequeños aeroplanos, hombres con un pañuelo en la cara como los bandidos; incluso el aviador va enmascarado para protegerse, despega y vuela sobre el campo que le han asignado, recto sobre la línea que hay que desinfectar como si volara en escuadrilla, luego acciona rápidamente la palanca que suelta el insecticida y parece una lancha a motor por la espuma que deja tras de sí; luego tiene que virar lo más cerrado posible para ganar tiempo. Apenas lo distinguimos al pasar tras la cortina de humo. Casi todos son pilotos del ejército; en el ejército ganaban mil pesos al mes y aquí alcanzan los setenta mil al año, pero este año ya dejaron la piel dos pilotos.²³⁵

Desde el aeropuerto advirtieron que se acercaba una tormenta y en caso de cubrirlos no podrían salir porque se empantanaría el campo. En el estadio hablaron con los aspirantes a braceros de algodón y oyeron sus quejas. Zavattini compró un volante en 10 pesos y los pizcadores los creyeron contratistas.

En el estadio de la ciudad habían acampado a millares en espera de la orden de salida para esta o aquella zona, comían sandía, más roja que la nuestra y barata; las partían por la mitad y sumergían la cara en ellas y había cortezas por todas partes. Al llegar yo hubo gran revuelo porque me confundieron con uno que contrataba gente; estaban cansados, irritados, deseaban irse desde hacía varios días e imprecaban contra el capataz que seguía informándome de que todo iba a ir bien; como tenía una agenda en la mano y de vez en cuando escribía, el tipo se creía una autoridad. Hubo gritos y carcajadas a mi alrededor, gritaban que con cinco pesos diarios –el jornal mientras se espera empezar a trabajar– no se come, bromeaban y hablaban en serio a la vez, ni siquiera ellos lo sabían; de pronto un gran empujón nos llevó hacia el interior del estadio, poco faltó para que nos arrastraran, y me rozó la cara una manotada de fango que alguien me tiró.²³⁶

Al llegar al correo hallaron a los braceros escribiendo cartas hincados en el suelo. Un limpiabotas que viajó ilegalmente a los Estados Unidos hablaba con amargura de su fracaso porque volvió sin dinero. El avión que esperaban tenía dos horas de atraso por

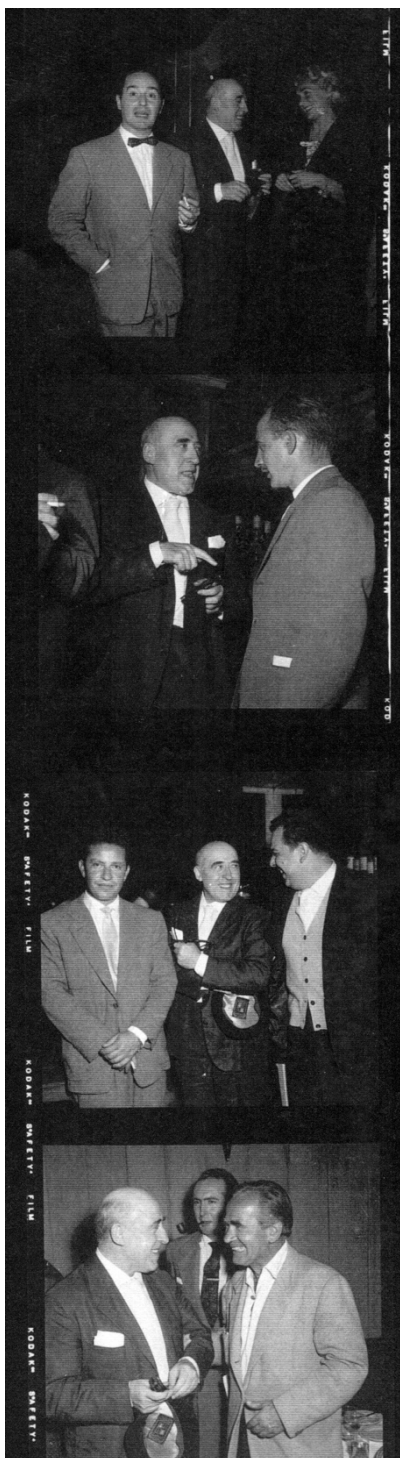
²³⁵ Zavattini (2002) 148

²³⁶ Zavattini (2002) 149

mal tiempo y comenzó a llover, pero la nave se despegó del suelo. La primera parada era Navojoa, donde admiraron las grandes extensiones de algodón. Después llegaron a los inmensos campos de azúcar de Los Mochis. Aterrizaron más tarde en Guasave, rodeados de miles de hectáreas de riego recién abiertas y en Culiacán se hospedaron en el Hotel San Jorge. El dúo notaba y comentaba la belleza de las innumerables mujeres que pasaban en las calles, y con las sonrisas en sus rostros recorrieron la ciudad. Visitaron una casa del siglo XIX y recibieron la hospitalidad de un profesor de literatura y su novia. Al salir se dirigieron guiados por el ruido de un jaripeo de los charros de Jalisco y admiraron a una charrita que montaba toros. Había mariachis y cancioneros. Cenaron y en un coche tirado por caballos, recorrieron la ciudad descubriendo los nuevos barrios residenciales, la zona de tolerancia y frente a un prostíbulo, dos policías les sonrieron. En la estación de camiones, charlaron con unos obreros que iban a Mazatlán.

El lunes 25 de julio los recogió en el hotel el señor Amézquita, el banquero y agricultor más importante de la región, amigo del Lic. Zevada. A bordo de su auto los llevaba a visitar los campos de algodón. Sin embargo, por las lluvias de la noche anterior no pudieron llegar al ingenio de azúcar más moderno del estado y visitaron el laboratorio de investigación de las plagas, una moderna planta despepitadora de algodón y otros barrios modernos en las lomas. Encantado por los visitantes distinguidos, el señor Amézquita insistía mucho en que se quedaran y los llevó a la Universidad. En la rectoría los recibió el gobernador de Sinaloa y les mostró los planos de irrigación de los 7 ríos del estado. Comieron en el aeropuerto y en dos horas llegaron a Durango, con su conexión a Torreón atrasada, que les permitió dar una vuelta por la ciudad donde descubrieron el Cerro del Mercado, un rico yacimiento de hierro. En Durango estaban también los venenosos alacranes y en los barrios pobres notaron las construcciones geométricas de adobe. Regresaron para tomar su vuelo y en una hora llegaron al moderno aeropuerto de Torreón. Al dirigirse al Hotel Elvira los cubrió una tormenta de tierra, que le daba a la ciudad un ambiente “de color maravilloso”. Visitaron también el enorme Hotel Nazas.

En Chihuahua, dos “taraumara” [sic] pequeños, menudos, un matrimonio indio de unos veinte años, ella con tantos vestidos como un cardenal, sonoros, pedían limosna después de tardar cuatro o cinco días en venir a pie desde las montañas; son indios andariegos y los más resistentes y veloces, cazan el siervo persiguiéndolo con el sistema de relevos; es una tribu que se extingue poco a poco y que de vez en cuando conmueve a la opinión pública; pero la opinión pública es cauta frente a la cuestión india, y liquida las cuestiones raciales afirmando que *cuando el mestizo es pobre es un indio, y cuando el indio es rico es un blanco*. Sentados en la acera, a su lado, les importunamos con preguntas, y ellos respondieron de mala gana y sin querer dar explicaciones sobre el lugar de donde venían. Mi amigo consiguió que le confiaran que es mejor no ir a sus aldeas natales, nadie es acogido de buen grado. Hablaban sin mirarnos a la cara. Después los



25

seguí, caminaban uno al lado del otro, sus manos se tocaban de cuando en cuando hasta que él hizo un gancho con el dedo y conservó apretada la mano de ella.²³⁷

Diálogos con profesionales, aficionados y cineclubistas

A su regreso al D. F. lo hospedaron en un departamento muy cerca del Paseo de la Reforma²³⁸ y durante las siguientes semanas, tuvo diversos cocteles con personajes de la embajada italiana,²³⁹ apareció en televisión y realizó diversas salidas y paseos.

En una asamblea del Sindicato de Autores y adaptadores, se le aceptó como miembro honorario y el director Rogelio González habló de la importancia del talento de Zavattini para el gremio mexicano.²⁴⁰ Pero no todos simpatizaban con el bonachón escritor. El 13 de agosto, Rubén Salazar Mallén mencionó que Zavattini había emprendido un viaje a Chiapas, sumando sus críticas al intento por escribir sobre nuestro país, poniendo como “mal ejemplo” a Bruno Traven.²⁴¹ Poco después, *Za* apareció en televisión en el programa de *Mesa de Celebridades* sobre charrería con Agustín Barrios Gómez, el charro y publicista Everardo Camacho y Ramón Cosío González, fundador de la Asociación Nacional de Charros.²⁴²

No fue unánime el aprecio por el guionista y entre los signos de descontento que mostraron algunos, el periodista Leon K. Wainer se lamentaba del “dispendio”

²³⁷ Zavattini (2002) 143

²³⁸ “Cesare Zavattini estrenando departamento amueblado atómicamente en Elba 53, *Claridades*, 31 de julio de 1955; actualmente allí se encuentra la Torre Mayor.

²³⁹ Margarita Ponce, “El ambiente de México”, *Excélsior*, 5 de agosto de 1955; “Carlo de Frankis y su Señora Esposa dieron un Lucido Coctel” (sic); *Novedades*, 6 de agosto, 1 y 2; Radar “Ecos sobre elegante boda”, Etcétera, *Excélsior*, 7 de agosto de 1955

²⁴⁰ “Cesare Zavattini [sic] admitido por el S. de Actores” (sic) *Novedades*, 6 de agosto de 1955, 14 y 16

²⁴¹ Rubén Salazar Mallén ¡Esta Metrópoli! *Mañana*, 13 de agosto de 1955

²⁴² “Mexicanísima Mesa de Celebridades sobre charrería” *Excélsior*, 17 de agosto de 1955

que causaba el trato con Zavattini en su artículo: “Sobrarían buenos argumentos si pagaran decorosamente a los autores”, publicado en *La Prensa*.²⁴³ Sin embargo, entre quienes se pronunciaron a favor de difundir y valorar su presencia en nuestro país estuvo Raquel Tibol en un extenso artículo publicado en el diario *Novedades*, en el cual ponderaba su método de encuesta para trabajar e informaba que también en España había realizado proyectos cinematográficos en colaboración con Luis G. Berlanga y advertía sobre la necesidad de evitar que sucediera lo mismo que a Sergei Eisenstein cuando perdió el control de sus materiales filmados en México en 1931 y 1932.²⁴⁴ Al final, la joven crítica daba carta blanca al guionista quien llegaría a escribir sobre nuestro país en el momento oportuno, frente a las voces que criticaban que para entonces “no había escrito nada”.²⁴⁵ En *Tele-Guía*, Zavattini colaboró con una nota en exclusiva, en la que contaba la anécdota de la inundación en Guanajuato que concluyó cuando cantaron juntos, “una de las más bonitas canciones populares que yo haya oído: 'Hermosas fuentes, son las corrientes, las que dependen, del corazón’”.²⁴⁶

Además de su contrato profesional, se estaban organizando actividades que se adaptaron por la gran expectativa que fue creando su paso por México.²⁴⁷ En la prensa quedó huella de la evolución del episodio que, comenzó siendo un anuncio a una conferencia que daría el argumentista italiano en la flamante sede del Instituto Italiano de Cultura en la calle de Varsovia 22 y, por sugerencia del periodista Jorge Piñó Sandoval, que propuso “por qué no organizar un ‘cabildo abierto’ para que explicara sus ideas sobre el neorrealismo y no lo anacrónico de una conferencia”.²⁴⁸

Se organizó un evento en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, que derivó en un multitudinario diálogo de Zavattini con Juan Miguel de Mora,²⁴⁹ colaborador del diario *Novedades*, en el cual el público tomó la palabra protagónicamente el 24 de agosto de 1955, y a través de distintas voces se expresaron muchas ideas para hacer películas mexicanas. Sin embargo, por el descontento con el traductor, surgió la posibilidad de organizar una segunda sesión en el Instituto Italiano

²⁴³ Leon K. Waier, “Sobrarían buenos argumentos si pagaran decorosamente a los autores”, *La Prensa*, 19 de agosto de 1955

²⁴⁴ Raquel Tibol, “Zavattini está mirando a México”, *Novedades*, 21 de agosto de 1955

²⁴⁵ “Sin escribir nada, Zavattini regresa a Italia a fin de mes”, *Ovaciones*, 17 de agosto de 1955

²⁴⁶ Cesare Zavattini “La hospitalidad mexicana”, *Tele-Guía*, 18 de agosto de 1955, 11

²⁴⁷ En su lugar se sustituyó por una conferencia del profesor Nicola di Leopoldo sobre “De Claudio Monteverde a Vicente Bellini” En Miguel Ángel Álvarez, Protocolo, *El Universal*, 10 de agosto de 1955

²⁴⁸ Jorge Piñó Sandoval, “Flecha callejera”, *El Universal*, 19 de agosto de 1955

²⁴⁹ “Entrevista pública con Zavattini en la Sala Manuel M. Ponce”, *Novedades*, 22 de agosto de 1955

de Cultura prevista para el 6 de septiembre²⁵⁰ que, por los compromisos que se abrieron en Cuba en esos días, no se cumpliría.

La agenda veraniega en el Distrito Federal, incluyó encuentros con sus amigos mexicanos, como el Dr. Álar Carrillo Gil²⁵¹ y también visitas a los alrededores. En el periódico *Confidencias* se contaba que “Cesare Zavattini ha estado en el valle del Mezquital estudiando el ambiente y las miserables condiciones de vida de sus habitantes para escribir un argumento que dirigirá Benito Alazraki”.²⁵² También en *Últimas Noticias* se daban detalles de su trabajo y se informaba que “estuvo viviendo en una choza”.²⁵³ Su estancia en la capital quedó marcada también por su asistencia al Cine Club Progreso, el martes 30 de agosto de 1955. Allí el veterano convivió con los jóvenes y respondió a sus dudas sobre el lugar del neorrealismo en el cine italiano, del que mencionó entre sus películas favoritas *La Strada/La Calle* de Federico Fellini (1954) y sobre las posibilidades en México para desarrollar el estilo neorrealista, reconoció que en las diversas conversaciones que había tenido, “he visto también que el pueblo está esperando que el cine se ocupe de él”. Alentó a que siguieran sus actividades cineclubistas y dijo que se llevaría su “folletico” con mucho cariño. El boletín era publicado por la flamante Federación Mexicana de Cine Clubes y el número 6, incluyó otras referencias al trabajo de *Za* con Vittorio De Sica,²⁵⁴ se expresaron razones para cuestionar la falta de atención por parte de la prensa especializada y subrayaron su destacada participación en el cineclubismo de su país a través de los *circoli del cinema*.

Criticaron la actitud del traductor en la sesión en Bellas Artes, que mutilaba el sentido de lo que decía el italiano hasta que el público y el invitado se lo reprocharon. Al aclarar que el cine neorrealista no trataba sólo de la miseria, en otra de sus respuestas Zavattini afirmó que “el cine debe servir a los pueblos en su empeño de encontrar solución a los problemas. Si el cine lograra ayudar al pueblo en este caso concreto de la miseria cumpliría con una de las tareas más nobles y humanas”.²⁵⁵

En ese número también publicaron fragmentos relevantes del panorama italiano con el Manifiesto de cineastas italianos, firmado entre otros por Alessandro Blasetti, Renato Castellani, Zavattini, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Alberto Lattuada y Luigi Zampa, quienes afirmaron que “un cine sin

²⁵⁰ De Domingo a Domingo, *El Redondel*, 24 de agosto de 1955

²⁵¹ Armando Valdés Peza, *Personas y lugares, Esto*, 23 de agosto de 1955

²⁵² Noticias y comentario *Confidencias*, 23 de agosto 1955

²⁵³ Carnet, *Últimas Noticias*, 23 de agosto de 1955

²⁵⁴ “Vittorio De Sica y Zavattini llevan al cine el problema de la vivienda,” *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955, 11

²⁵⁵ “Un gran acontecimiento la visita de Zavattini a México”, *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955, 10

libertad no es más que un instrumento de especulación y obscurantismo. Nosotros luchamos por tener, unos y otros, el derecho a realizar un cine libre”.²⁵⁶ Za expresó el motivo de su regreso a México:

Vine a México con el encargo de hacer tres argumentos, que serían más tarde filmados aquí. He puesto gran empeño en recorrer el país, visitar todo lo que he podido y charlar con todo el mundo. La compañía Teleproducciones, que me contrató, puso a mi disposición todo lo necesario para cumplir con la necesidad de ver a México y estudiarlo. He ido al norte, al sur, al este y al oeste del país, a los campos, a las minas, a las fábricas, a los mercados... he visto muchas cosas. Por ello me he puesto a escribir con esos temas.²⁵⁷

Días después, Zavattini visitó Mérida, Yucatán y allí resumió en algunas líneas generales, los compromisos adquiridos con Barbachano. Como parte de aquel contrato firmado en abril de 1955, se había acordado realizar al menos un argumento original inspirado en Cuba que estaría organizado en cuentos o episodios, y se estableció que para ello “irá personalmente a México y a Cuba y entre ambos países, permanecerá un mínimo de dos meses”.²⁵⁸ Por ello extendió su viaje a La Habana y reencontró a los cuadros del nuevo cine cubano que venían del grupo Nuestro Tiempo y a quienes conoció en su viaje durante la Semana del cine italiano en 1953. A su regreso al Caribe, tenía en la mira descubrir historias y construir un relato para la pantalla, cuando la isla pasaba por un fin de ciclo que poco después se sacudió con la Revolución Cubana. No obstante la exclusividad contraída con Teleproducciones S.A. de C.V. durante 15 meses, el viaje en 1955 amplió los vínculos de Zavattini con América Latina y puso las semillas de futuras experiencias cinematográficas que germinarían más adelante.

²⁵⁶ Manifiesto de cineastas italianos, *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955, 12

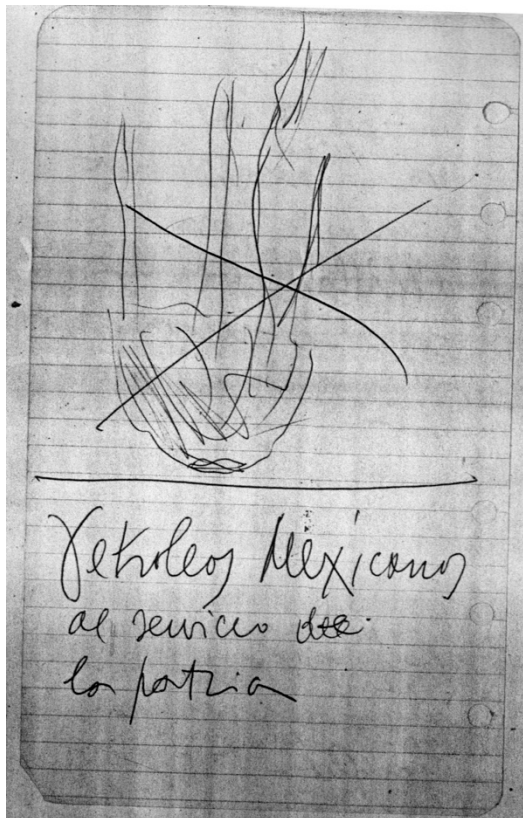
²⁵⁷ “Platicando con Cesare Zavattini” *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955, 31

²⁵⁸ Artículo 7, Contrato entre Cesare Zavattini y Teleproducciones S.A. de C.V., 4 de abril 1955, p. 2, Archivo Zavattini

5. Los proyectos inconclusos, en Cuba y *Los Hijos de Sánchez*

Lo bueno de Zavattini es que en sus películas suceden cosas tan normales que a nosotros, que estamos acostumbrados al rebuscamiento o al sensacionalismo, nos parecen anormales.

Elena Poniatowska, 1961



Durante los meses que pasó en México, Zavattini extrajo escenas, argumentos, anécdotas e historias y de sus anotaciones, pláticas y ocurrencias, fueron surgiendo trazos que se hicieron cada vez más firmes, dejando aflorar temáticas y elaborando personajes con rasgos inspirados en la realidad y la memoria de un país complejo, que se fue reflejando en los *raccontini*, una forma de llamar a las historias previstas en un guión. Lo que fue viendo en las calles y en los pueblos, las escenas cotidianas vistas con ojos de escritor de imágenes en movimiento nutrían los argumentos, inspirados en los avatares de los paisajes lejanos, en las faenas y los caminos, el azar y el trabajo arduo en el

campo y las ciudades. A través de una carta,²⁵⁹ el 14 de octubre de 1955 Gamboa respondió a las preguntas que hizo llegar el italiano en una epístola previa, y además de dar un panorama de cada uno de los asuntos que realizaban juntos y los colaboradores que estaban interviniendo, también dio razón de otros encargos que le hizo Zavattini. La asistente Elena del Río le había mandado ya la letra de la canción “Siete Leguas” y la revista *Siempre!*, junto a varias cartas, tarjetas y publicaciones que recibió Gamboa para el italiano, y le comentó que estaban “poniendo en limpio todo lo que dijiste en México y en Mérida sobre los temas Petróleo, Anillo y Carretera Panamericana”.

²⁵⁹ Carta de Fernando Gamboa a Cesare Zavattini del 14 de octubre de 1955, Zavattini (2007) 78-80

En el contrato fechado por triplicado el 4 de abril de 1955²⁶⁰, se habían establecido las obligaciones y los compromisos entre las partes. Así como acordaron la forma en que se realizarían los pagos, de acuerdo a plazos de entrega y la satisfacción del contratante por los materiales recibidos, incluyeron también la exclusividad de Zavattini con Teleproducciones S.A. de C.V. como creador cinematográfico en las Américas durante 15 meses a partir de la aceptación de los involucrados. Gamboa le relató que estaba detenido por el viaje de Barbachano a Cuba y contratiempos familiares de Gamboa, quien mandó la primera continuidad de *El Anillo*, firmada por Jomí García Ascot, acompañada de una “serie anexa de ideas surgidas para la discusión”.

Repasó sus encargos sobre los envíos del diario *Excélsior* de septiembre de 1955 y 5 números de la revista *Tiempo*, así como las compras de libros y objetos en el Museo de Arte Popular y sus cuentas con la compañía. Además de reportarle los saludos de Velo y García Ascot, Gamboa también comentó los destrozos causados por los recientes ciclones Janet e Hilda que en esos días causaron estragos en los estados del Golfo de México. Aprovechó para informarle sobre sus resultados en dos billetes de la Lotería, y sus gastos en la aduana por el transporte de las cajas de México a Veracruz y la documentación a bordo de la nave Andrea Gritti de la Compañía Siderman.

Sobre los avances con la producción en Cuba relativa a los guiones *Cuba baila y Tiempo muerto*, Gamboa explicó que los cubanos estaban elaborando sus materiales para hacerlos llegar a fines de ese mes de octubre. Reconoció que iban “por el buen camino y me entusiasma la idea de los resultados finales, es decir que lograremos hacer con tu ayuda el gran cine que es tan necesario para México y para Cuba”.²⁶¹

Zavattini puso su experiencia al servicio de los productores mexicanos, para detectar fallas, señalar conflictos y componer las fábulas que condensaran y amplificaran la mentalidad mexicana, profunda, no vista turística ni superficialmente, sino contando con las voces y la sabiduría de sus nuevos y generosos amigos. En algunos casos, esa experiencia acumulada y sintetizada, servía para tener una riqueza del mosaico geográfico y cultural mexicano. En otro proyecto, lo que buscaron fue desarrollar líneas narrativas y captar momentos trascendentales de la Historia de México, que valía la pena explorar dramáticamente, considerar a sus intérpretes y poco a poco resolver su producción fílmica, como era el caso de la expropiación petrolera de 1938.

²⁶⁰ Contrato entre Cesare Zavattini y Teleproducciones S.A. de C.V., firmado por Cesare Zavattini 4 de abril 1955, Archivo Zavattini

²⁶¹ Carta de Fernando Gamboa a Cesare Zavattini del 14 de octubre de 1955, Zavattini (2007) 80

En pleno verano de 1955, se dieron acaloradas sesiones de improvisación, sugerencias, dictado y anotación, de pruebas, errores y aciertos, manuscritos y hojas arrugadas y lanzadas al cesto de la basura. Forjar un guión requiere, además de observación, creatividad para sobrevivir al péndulo de la autocensura y la imaginación y no quedarse inmovilizado. Habría mucho humo de cigarrillo en los despachos, las oficinas y las sobremesas y en algunas epístolas, quedaron las huellas de los diálogos, que llegaron poco después a los borradores, y que sirvieron para anotar de nuevo y corregir en los márgenes de las hojas mecanografiadas. Hasta ese momento todo iba por buen camino. El tiempo diría por dónde vendrían los frutos de toda esa entrega.

A través de reuniones y envíos postales se produjeron los tratamientos y los avances. A través de las fuentes, son visibles las huellas tanto del arranque como del estancamiento de los propósitos. En *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988* (Filmoteca UNAM, 2009) se reunieron cartas con diversos protagonistas de aquellos días y en *Ese diamantino corazón de la verdad*, Alfredo Guevara-Cesare Zavattini (Madrid: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Ed. Iberautor, 2002), se encuentran epístolas de 1954-1972, así como entrevistas y ensayos que revelan detalles de la amistad y el trabajo del joven funcionario cubano con el veterano argumentista cinematográfico, a quien conoció en 1953, junto con sus camaradas del grupo cultural Nuestro Tiempo y con quien llevó a cabo sucesivos proyectos que culminaron en la pantalla grande.

En esos esfuerzos entre orillas y países, se importaron las semillas del neorrealismo a la naciente cinematografía cubana. Asimismo, en ese volumen, Guevara incluyó los textos que justificaban y planteaban las coordenadas temáticas y estéticas, así como las fichas de *Cuba mía*, proyecto cinematográfico derivado de *México mío*, conectado en su metodología y trabajado en la escala de la isla caribeña. Recuerda Alfredo Guevara que

los textos recogidos originalmente en cuadernos y mecanografiados más tarde para ser re-trabajados y unificados por Zavattini parecen haber desaparecido [sic].²⁶² Según he sido informado, los herederos de Barbachano Ponce traspasaron a terceros el patrimonio cinematográfico de quien fuera el productor más audaz e innovador del cine mexicano en la época.²⁶³

²⁶² En el archivo de Fernando Gamboa se conservaron algunos tratamientos y versiones no definitivas de “El anillo mágico” y en el capítulo 6.4 de la tesis de Elvia Vera y Tarcisio Chárraga (1985) se transcribieron fichas conservadas por Carlos Velo y descubiertas en 1984.

²⁶³ Alfredo Guevara y Cesare Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad* (España: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Ed. Iberautor, 2002) 292

En dos hojas mecanografiadas conservadas en el Archivo Zavattini con el título “Tres películas de Zavattini en México”, se recogieron las declaraciones que aquél hizo a la prensa a punto de salir rumbo a Cuba.

Después de estar cerca de 70 días en este mi segundo viaje por México vuelvo a mi país. Han sido días intensos en los cuales, con la ayuda de tantos amigos que he encontrado aquí, traté de hacerme una idea la más real posible del pueblo mexicano. No creo haber podido obtener todavía un retrato completo pero creo haber comenzado a conocerlo y en consecuencia amarlo. Espero regresar al principio del año próximo. Mientras tanto, me llevo una cantidad de documentos que hombres de la cultura me han proporcionado como credenciales para profundizar mi vinculación con México.

Puedo decir que los temas que producirá Barbachano Ponce (Teleproducciones) han sido ya elegidos en su sentido general.

El primero se refiere a un problema clave de la vida de México, un asunto de carácter agrícola-industrial.

El segundo es claramente cómico y quiere representar los contrastes sociales de la gran ciudad de México. Mucho me ha ayudado para este argumento el contacto frecuente con la gente de los barrios populares, plena de espíritu satírico tal como se ve en la carga y ciertas obras de Posada, para no citar otros artistas. Después de que hemos hecho una cuidadosa selección de posibles intérpretes entre los actores nuevos, creo que el yucateco Humberto Cauich puede ser por su capacidad de fe, de maravilla y acción el protagonista de una historia de este género.

El tercer tema se propone ser una especie de panorama nacional del trabajo del pueblo sobre una línea documental humana, en fin muy real, del campesino al minero, chiclero, petrolero, del peón caminero al ferrocarrilero, camionero, del electricista al fundidor, etc. Sin dejar fuera al mecapanero. Todos ellos vistos en sus acciones, emociones y sentimientos diarios.

Para desarrollar estos trabajos dedicaré los próximos meses, más por lo que concierne al tercer tema he decidido, de acuerdo con Teleproducciones, abrir inmediatamente una gran encuesta en todo el país con objeto de que queden mejor señalados aquellos hechos que, según los mexicanos, no deben faltar en una película de cine-verdad [sic], para usar unas palabras recientemente expresadas por Emilio Fernández. Así haremos una película en la cual el pueblo mexicano no será sólo objeto, sino también colaborador en la narración de su propia historia actual.

No considero mi viaje a México un simple viaje profesional, sino una experiencia fundamental en mi vida. Parto con la esperanza de poder contribuir con lo poco que yo puedo al desarrollo de aquel cine mexicano que ayude a través de las diversas formas nacionales a establecer la substancia única del hombre moderno en sus aspiraciones y necesidades. En el cine se debe ver siempre más esta lucha.

Cesare Zavattini

Mérida, Yuc. Septiembre 5 de 1955

Asimismo, la presencia de *Za* en la isla, abrió los vínculos con otros distinguidos miembros de la comunidad cinematográfica italiana, como Guido Aristarco, quien desde Milán, en junio de 1954 invitó a Alfredo Guevara a colaborar con el suplemento sobre el

neorrealismo que editarían dentro de la publicación *Cinema Nuovo*, y en una carta le dijo:

Pienso particularmente en usted como corresponsal por lo que se refiere a las noticias desde Cuba (segunda página). Las noticias deben referirse a la producción, reseñas, artículos, iniciativas más o menos neo-realistas en Cuba. De inmediato necesitamos dos cuartillas, es decir antes del 15 del corriente mes. Y luego cada quince días. Desde luego pagaremos regularmente su colaboración. Le ruego una rápida contestación sobre el asunto, le agradezco y le envío saludos cordiales.

Guido Aristarco

[A mano] Le escribo también en nombre de Zavattini.²⁶⁴

Al estudiar los proyectos cinematográficos en México, los diarios personales, las cartas y las notas de prensa permiten seguir el pulso y las derivas de los guiones emprendidos en 1955 y cuyos tratamientos se realizaron en los siguientes años, contando con la participación de numerosos profesores, pintores, fotógrafos y escritores mexicanos, quienes respondieron a la encuesta de enorme valor antropológico y documental, que implementaron metodologías para nutrir la planeación que requerían las películas, con el consejo y la opinión de un grupo destacado de escritores, intelectuales y artistas. Con esas encuestas, se produjo paralelamente a los resultados de la empresa cinematográfica, un enorme fichero que documentó la mentalidad mexicana del momento.

En los documentos epistolares, es posible recuperar los procesos de creación y entrever las razones que llevaron a abandonar respectivamente los proyectos, valorando a su vez la relevancia de las aportaciones ya que, a pesar de las realizaciones inconclusas, lo producido por Teleproducciones S.A. de C.V. sirve para mostrar los intereses de un sector activo que integró las reflexiones y los intereses del país, reflejados en diversos intelectuales y artistas. El trato con Barbachano se manejó siempre contemplando una historia en Cuba y, a pesar de no florecer en México como lo hubieran querido, el desenlace produjo nuevas derivas y alimentó el campo del cine cubano, compartido por Barbachano y Zavattini, en donde ambos siguieron su diálogo creativo y su trabajo profesional, vinculados con los flamantes realizadores del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

²⁶⁴ Carta de Guido Aristarco a Alfredo Guevara del 2 de junio de 1954 en Guevara y Zavattini (2002) 22

Jomí García Ascot escribió sus avances sobre *El Anillo* en julio de 1956 y confesó que “la adaptación con diálogos que le mando es un gran esfuerzo realizado por Emilio Carballido, Miguel Barbachano y yo. Emilio Carballido es un escritor mexicano joven (de los que a usted le gustan) y de él ha sido la mayor aportación, la elaboración de los diálogos para darles una veracidad y sabor mexicano y popular”. Le pidió que examinara “la parte de ternura y los posibles gags ‘zavattinescos’ que sea necesario incluir (algo como la escena del niño haciendo pipí en *El ladrón de bicicletas*)[sic]: quizás usted considere necesaria una reelaboración total por su propia mano”.²⁶⁵ Mencionó que Carlos Velo estaría en Italia y que a través de él podría recoger las correcciones y modificaciones.

De Carretera Panamericana a México mío

Ese guión fue organizado a partir de 32 títulos y una sección para la crítica, que incluía una gama de temas muy amplia entre la que estaban agua; arqueología; artistas; ciudad de los palacios; ciudades y pueblos; comidas; danzas y bailes; deportes; enlaces y pasos; escenarios; fauna; flora; fronteras; historia; hombres; indígenas; juegos y diversiones; el mercado; música y canciones; la mujer y el amor; niños; orografía-volcanes-minerales-PEMEX; personalidades y entrevistas; *raccontini*; religión y muerte; trabajo; universidad; varios y viajes.

En la encuesta participaron Salvador Novo, Juan O’ Gorman, Enrique González Pedrero, Jesús Silva Herzog, Rosario Castellanos, Jaime Torres Bodet, Alí Chumacero, Pablo González Casanova, Ramón Xirau, Santiago Ramírez, Samuel Ramos, Arnaldo Orfila, Elías Nandino, Ángel María Garibay, José Moreno Villa, Ricardo Guerra, Justino Fernández, Carlos Chávez, Carlos Jiménez Mabarak, Blas Galindo, Mauricio Muñoz, Horacio Labastida, Antonio Arriaga, José Luis Martínez, Ernesto de la Peña, Guadalupe Rivera y Leopoldo Méndez, cuyos testimonios, opiniones y sugerencias integraron el enorme fichero de tarjetas que conservó Carlos Velo y que recuperaron en su tesis los estudiantes de la ENEP Acatlán en los años 80.

En las cartas, los cineastas contaban al italiano los avances, dificultades y decisiones que estaban tomando. A su vez, aquél respondía alentando los esfuerzos y confiaba en que se llevaran a cabo esos proyectos que implicaron tanta dedicación en ambas partes. Sin embargo, como reconoció Manuel Barbachano en la entrevista que

²⁶⁵ Carta de Jomí García Ascot a Cesare Zavattini, México D.F 24 de julio de 1956, Zavattini (2007)
110

realizaron los universitarios en 1984 en los Estudios Churubusco donde le preguntaron sin rodeos:

- ¿Por qué usted produce *Torero* y no *México mío*, *El Anillo* o *El Petróleo*?

M.B.P: “Seguramente el proyecto de *Torero* estaba ya más avanzado, teníamos la ventaja de que Carlos Velo trabajaba en la misma oficina, porque cuando nos dedicamos a hacer una película, ya sea *Raíces* o *Torero* nos absorbe todo el tiempo. Después hicimos lo de Buñuel [*Nazarín*, 1959], hacíamos un montón de noticiarios y de revistas fílmicas cada semana y teníamos encima el estreno de *Raíces*.

- ¿Terminó los guiones? ¿Concluyó alguno de ellos?

M.B.P: “No lo sé, no tengo nada de esos guiones, nada... Se van quedando guardados, un día lo haremos, entran otros proyectos... Así fue”.²⁶⁶

A su vez, los puentes temáticos y metodológicos entre las producciones tenían vasos comunes que permiten explicar y trazar su genealogía desde un proyecto largamente acariciado por Zavattini que se propuso traducir sucesivamente. Alfredo Guevara apuntó parcialmente algunas de las claves que se compartieron en otros momentos sobre la columna que sostenía la idea general de la película.

En *México mío*, del que no guardo claros recuerdos, continuaba o reproducía, como en *Cuba mía* (proyecto del que ya habíamos hablado en nuestros primeros encuentros), su obsesión primera, *Italia mía*. En realidad, trasladaba a América aquel sueño, al que no renunciaría nunca. Y en este caso puedo hablar del Método a partir de la experiencia personal que con él tuve en la elaboración de un primer esquema, que llamaré escenario, para “Cuba mía”, que me he atrevido a reproducir ahora.²⁶⁷

Elvia Vera Soriano y Tarcisio Chárraga aclararon el destino de muchas secuencias de *México mío*, en la entrevista a Carlos Velo llevada a cabo el 29 de marzo de 1984 en el Camino al Desierto de los Leones. El veterano realizador explicó la metamorfosis que sufrieron muchas de aquellas ideas, llevadas a la pantalla en producciones paralelas de Teleproducciones S.A. de C.V.

Como yo era el comentarista, mientras elaboraba un guión, filmé la procesión de Iztapalapa en cinemascopio para “México mío” y muchas otras cosas también, porque de allí podían surgir algunas escenas para hacer mis “raccontinis” [sic]. Ahora, no se hace la película, no importa, hago un reportaje de “Cine Verdad” muy honesto, o varios; muchas de las cosas que están en “Cine Verdad” originalmente fueron pensadas para “México mío”, imágenes que eran para Zavattini, pero él ni siquiera las vio.²⁶⁸

²⁶⁶ Tarcisio Chárraga Vera y Elvia Vera Soriano *Cesare Zavattini en México (Un documento para la historia del cine nacional)* Tesis de licenciatura (México: UNAM ENEP, Acatlán, 1985) 133-134

²⁶⁷ Guevara y Zavattini (2002) 293

²⁶⁸ Chárraga y Vera (1985) 154

El cineasta gallego encontraba en los reportajes de Cristina Pacheco en el diario *Unomásuno*, una deriva de aquellos “raccontinis” 30 años después de los sucesos. Para entonces, el productor Barbachano le había cedido ese invaluable material de trabajo que compartió con los universitarios entre muchos anzuelos y anhelos por realizar algún día esa película.

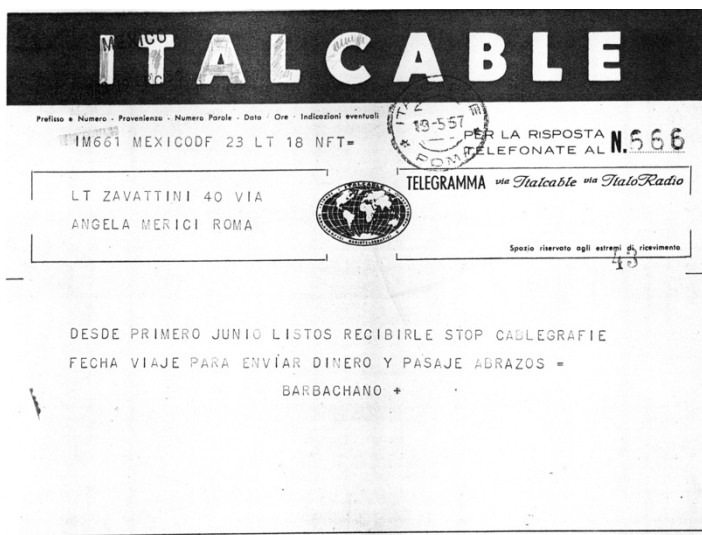
La tercera visita, 1957

En julio de 1957, *Za* volvió a México y Elena Poniatowska, quien se desempeñaba en *Novedades* desde 1955 realizando entrevistas, fue invitada a algunas reuniones de trabajo de donde extrajo notas y fotografías con las que armó primero una nota publicada en *Universidad de México* en febrero de 1958 bajo el título “Cesare Zavattini”²⁶⁹ y más

tarde la incluyó en la pieza publicada en *Palabras cruzadas* (México: ERA, 1961) con el título “Zavattini mío”, hizo un retrato del escritor y sus vínculos con el cine, con Vittorio De Sica y con México, de quien se dijo ser un profundo amante. Destacó sus intereses por la pintura y sus diálogos con los artistas de los pinceles. En la sección *Fechas y fechorías*, hizo una semblanza de vida y obra del italiano. En el texto principal, acompañado por dos fotografías de Nacho López, usó como recurso narrativo las indicaciones que se usan en un guión técnico para una cámara cinematográfica, intercalando movimientos y tomas, planos y secuencias en las que daba voz a otros personajes, e introducía comentarios sobre los presentes desde la perspectiva de la joven. También, aludiendo al montaje fílmico, incluyó escenas tomadas de películas que acompañaban la narración de las voces que se iban intercalando para enriquecer el texto y que tomaban derivas de recuerdos personales.

Fade in. Son las cuatro de la tarde y la luz es espléndida. Se oye una voz: “Silencio, Cámara. Acción”. La cámara avanza en un *dolly* lento sobre el prado. En un jardín de San Ángel, lleno de hojas, de campanas y de voces en el aire, discuten unos señores que quieren hacer un

²⁶⁹ Elena Poniatowska “Cesare Zavattini”, *Universidad de México*, febrero de 1958 (20-23)



país. Pretenden que surja en la pantalla este cuerno de la abundancia, inmenso y contradictorio que se llama México. (*Long shot del conjunto los personajes. La cámara panea hacia los rostros de cada uno.*) Hablan: *Fernando Benítez*, con su figura de ruso del siglo pasado, personaje de una novela de Lérmontov, vehemente y categórico. Sus palabras que surgen bajo un matorral de pelos al que ilusoriamente llama bigote, son pequeños latigazos espirituales, acicates en el entusiasmo de los presentes. *Carlos Velo*, calvo, rosa y blanco, más plácido que los demás, más contenido y más compacto. *Manolo Barbachano*, su habano en la boca, acompaña todas las declaraciones ya sean serias o humorísticas de maldiciones mayas, *Jomi García Ascot*, que antes se parecía a Anthony Eden y que ahora ha evolucionado a un doble de Macmillan, *Miguel Barbachano Ponce*, el más complicado de todos porque es el más joven. Habla poco. *Gastón García Cantú*, agobiado de trabajo, para quien esta reunión es otra ocasión de trabajar, pero la más interesante. (*Swing de la cámara que no puede por menos de seguir las evoluciones en el pasto de un niño rubio*). La señora Barbachano nos ofrece a su pequeño hijo de ojos de porcelana azul, entre vasos de naranjada. Y en medio de todos un señor más bien gordo, más bien chaparro, con una camisa gris y calcetines negros como de hospiciano... (*Medium Close-Up de Zavattini*). Encima de la camisa lleva un saco y por arriba del cuello emerge una cabeza redonda con una boina vasca y una sonrisa dentro de la cara, todo, embonado perfectamente. Zavattini es un hombre que inspira confianza. Se ve dispuesto a oír cuanto le digan con una ecuanimidad de senador romano. A diferencia de otros “fenómenos del arte” Zavattini da una impresión inmediata de normalidad. Y no puedo por menos de recordar que en una época en que todas las películas eran de episodios, de tramas intrincadas, libretos empeñados en contar una historia, Zavattini dijo:

—*Quisiera seguir a un hombre que camina, al que no le pasa nada.*²⁷⁰

Además de ir a los puntos obligados acerca del argumentista de cine, Poniatowska exponía también la faceta de Zavattini coleccionista y a través de pequeños detalles, llegaba a describir al personaje con sus manías y obsesiones y sus formas de relacionarse

con el mundo. Su viaje anterior a nuestro país, está presente en las anécdotas que le comparte a la periodista, acompañado por algunos de los amigos con quienes vivió esas aventuras en Sonora, Guanajuato y Oaxaca.

Fernando Benítez, (la cámara toma el contratiempo de Zavattini encuadrando en Medium Shot a Fernando Benítez:) [...] Zavattini: ¡Me acuerdo una cosa que sucedió en Salina Cruz! (Les ruego a los lectores que acompañen a la cámara en un Fade Out del rostro de

sensación es naturalmente opuesta a lo que sienten los políticos y los publicistas. Toda la noche de ayer escuché sin descanso: *No pague, busque en la corcholata*. El publicista no enrojece jamás y sigue martillando la misma cosa durante horas. El político también. Yo me siento un poco periodista todavía, porque ese era mi oficio y lo desempeñé con amor. Ayer llegó a verme un reportero y lo primero que me preguntó es: “¿Qué es el neorealismo?”. . . Le ruego a usted, que lea algunos libros, le dije; que le informarán mejor que yo. Pero el periodista insistía, preguntándome si neorealismo significaba “enfrentarse a la realidad”. Le expliqué que mis opiniones eran muy personales porque gracias a Dios cada neorealista debe y puede tener una forma personal de ver el neorealismo.

—¿Dentro del neorealismo caben distintas tendencias? —Quiero decir que cada neorealista, al igual que los impresionistas en la pintura, puede tener su personalidad propia, su poética del neorealismo. Renoir y Degas eran impresionistas, pero muy diferentes el uno del otro. Dejo a mis amigos y a mis compañeros neorealistas en plena libertad, y gracias a Dios, no renuncian jamás a ella.

—¿Cree usted que el neorealismo tenga el mismo auge en el futuro? Algunos hablan de su decadencia...

—No creo que haya una decadencia del neorealismo sino simplemente una decadencia en la intensidad con que se habla del neorealismo. (Cruza las manos sobre su vientre. A pesar de no ser un hombre alto, Zavattini, tiene una espalda muy ancha y fuerte). Yo soy un hombre que lo amo todo. Mejor dicho, amo todo un poco y me intereso en cualquier cosa interesante. Esta es la razón por la cual no puedo hablar del neorealismo todos los días de mi vida. *No hablo del neorealismo, lo vivo.*

—Señor Zavattini ¿por qué en el neorealismo, todo es siempre tan honrado? Quiero decir que por ejemplo: se ve una cama... y dentro de la cama una mujer. ¿Por qué no una vaca?

—Eso pregúnteselo a Luis Buñuel. Es más fácil meter a una mujer en la cama que a una vaca.

—Es que me refiero a que en el neorealismo casi no cabe el misterio...

209



“ESTABA YO EN PALENQUE CON UNA FRANCESA A QUIEN QUERIA YO CONQUISTAR. DE PRONTO UNOS MONOS ZARAGUATOS EMPEZARON A RUGIR ¡AH MISERABLES!”. [Dice Fernando Benítez].

²⁷⁰ Elena Poniatowska, *Palabras cruzadas* (México, ERA, 1961) 196-197

Zavattini hasta el mar de Salina Cruz). ¡Como todos los europeos yo iba en busca del Pacífico!²⁷¹

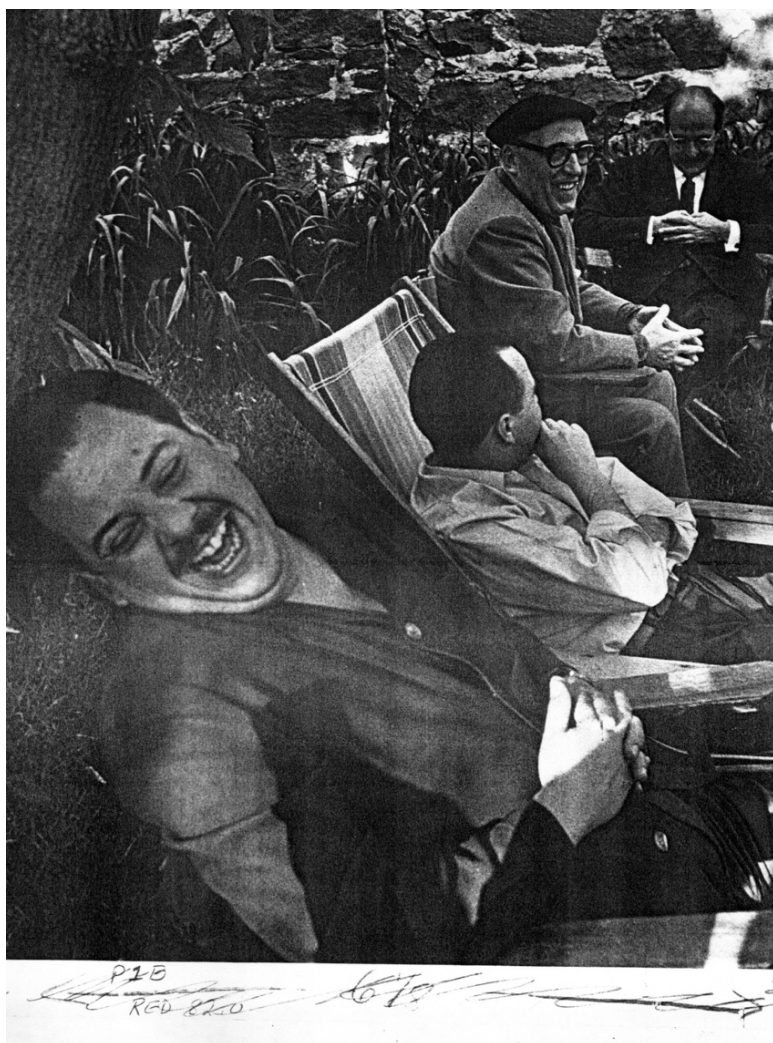
El carácter coral de la reunión le aportó puntos y respuestas que, a su vez detonaron otras reflexiones sobre el proceso de hacer esas películas y sus sucesivos reencuentros con México.

Miguel Barbachano: Elena, pregúntale al maestro por sus aficiones, lo que le gusta hacer en sus ratos de ocio, en fin, no sé yo, pero no te quedes allí nomás con la boca abierta...

–¿Conoce usted mucho a los mexicanos?

–*Zavattini:* No estoy seguro de conocer a los mexicanos. Un hombre que ha vivido como yo de impresiones buenas o malas adquiridas a través de sus viajes – éste es el tercero– refuerza su material con lecturas, porque en Italia leo todo lo que encuentro acerca de México. Este tercer viaje es sin duda el más interesante; la prueba de que México me apasiona cada vez más. Es como un libro que se aprecia mejor a la segunda lectura. Al regresar de mi primer viaje tuve dos años para meditar y profundizar las primeras impresiones

obtenidas y creo en verdad que, después de mi país, México es el que mejor conozco; por el cual siento el mayor interés y al que he dedicado la mayor parte de mis estudios. Me doy cuenta que no he tenido contacto con todas las personas con las que era necesario hablar.²⁷²



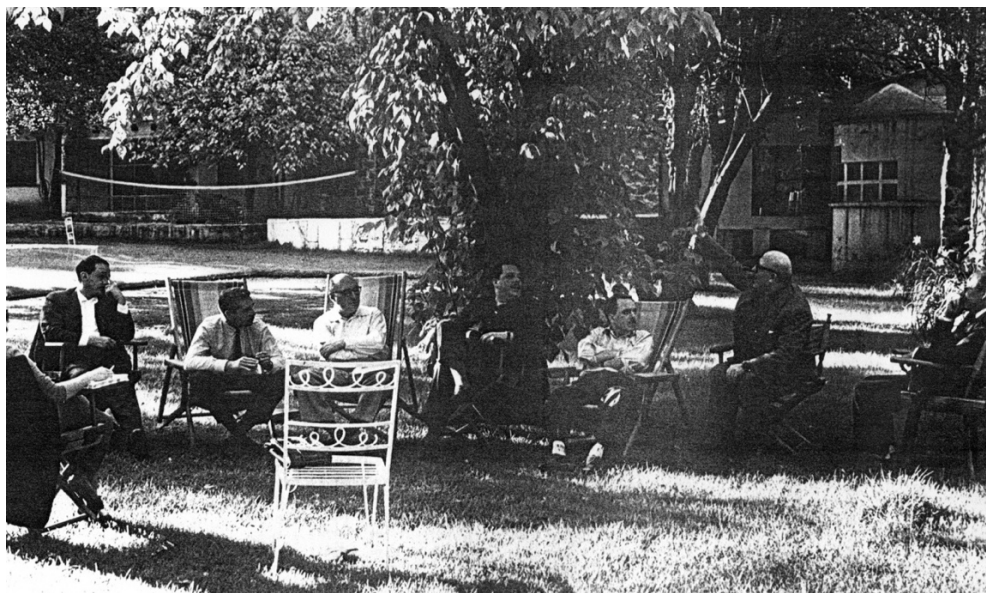
Zavattini puso de ejemplo el ambicioso proyecto que venían desarrollando y que para entonces todavía tenía perspectivas de realizarse.

–La base de una película pueden planearla una o más personas, pero el conjunto es la obra de muchos. Recomiendo que para una película tan grande como el *México mío* colaboren muchas personas, no desde el punto de vista artístico, sino desde el punto de vista familiar, del alma. Todos los que tengan algo que decir y sepan decirlo son bien venidos. Hasta hemos acariciado la idea de pedirles a desconocidos, a hombres del pueblo, lo que ellos desearían ver en la película. Esto no lo hacemos para debilitar o minimizar nuestra responsabilidad, que asumimos

²⁷¹ Poniatowska (1961) 203

²⁷² Poniatowska (1961) 205

totalmente, sino porque tenemos la confianza de poder nutrir nuestra creación con hechos anónimos que al mismo tiempo pueden y deben ser los temas de la película.²⁷³



30

Siguiendo las preguntas de la reportera, al explicar el caso del cine como una creación colectiva, Zavattini puntualizaba con su propia experiencia con De Sica para saber que las películas nacen en la imaginación de un autor pero llegan a condensarse por la visión de un director que puede producirlas y hacerlas posibles en imágenes. También, justificó la necesidad del neorrealismo y la diversidad de sus puntos de vista, diferenciándolo del surrealismo y sin encerrarlo en un cierto tipo de modalidad general para todos los cineastas. Analizando la publicidad radiofónica de las empresas refresqueras, explicó un rasgo del pueblo mexicano, a través de sus dualidades naturalizadas, haciendo parecer que el beber Pepsi-cola o Coca-Cola eran cuestiones profundamente existenciales.

En la segunda parte de su texto, Poniatowska retomó lo publicado en la revista *Universidad de México*, e incluyó lo sucedido recientemente con el temblor que sacudió en la madrugada del 28 de julio de 1957 causando numerosos destrozos en edificios multifamiliares y públicos, entre otros, la caída del Ángel de la Independencia y el colapso de los cines Encanto y Cervantes. Las reacciones de Zavattini captaron el entorno en el Hotel Vista Hermosa en Cuernavaca en donde lo sorprendió, en medio del aullido de los perros y las visiones en la noche estrellada. Al día siguiente también observó las reacciones de los huéspedes asustados y los habitantes locales que se regocijaban con la escena de los turistas apanicados. Luego en su *Diario de Cine y Vida*, escribió un

²⁷³ Poniatowska (1961) 205-206

apartado en el que con mucho sentido del humor, registró que en el hotel se encontraban muchas parejas en veladas románticas que provocaban ruidos en los muros de los cuartos.



31

Otras amistades: políticos, cineastas y pintores

En Cuba se vivieron momentos de intensidad política, con la presencia y la participación de mentes brillantes y comprometidas con la Revolución Cubana, que se acercaron a la isla y sumaron sus saberes a la causa. El cubano Julio García Espinosa, marchó a Roma en 1951 para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia,²⁷⁴ y fue alumno de Cesare Zavattini, con quien trabajó en la isla años después, y junto con Alfredo Guevara y Jomí García Ascot, fue uno de los principales eslabones de las coproducciones México-cubanas en las que participó como productor Manuel Barbachano Ponce. Zavattini escribió: “De chico pensaba que Cuba era una invención salgariana, al contrario, en los años que van de 1953 a 1959 vi que se desarrolló, como todos saben, una revolución necesaria y heroica”.²⁷⁵

²⁷⁴ Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano 2019* (México: Conaculta, IMCINE, 2019) 328-329

²⁷⁵ Zavattini (2009) 224

En la segunda estancia en la isla, del 11 de diciembre al 28 de febrero de 1960, volvió al mismo cuarto en donde estuvo en 1953, cuando gobernaba Batista y se realizó la Primera semana del cine italiano. Años más tarde, recibió allí a amigos como Alfredo Guevara, García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea *Titón* y José Massip que le contaron las historias de la revolución. En una jornada en esas semanas, Arturo Zavattini, el hijo del guionista invitado, congeló el momento en una fotografía²⁷⁶ que muestra a Zavattini, Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, quien impartía en esos días ponencias en el Museo de Arte Moderno en La Habana, en donde participó en las celebraciones del primer aniversario de la Revolución. Siqueiros lo hacía en su carácter de Presidente del Comité por la Libertad de los Presos Políticos y la Defensa de las Libertades Democráticas; después de Cuba, el matrimonio mexicano estuvo en Venezuela.

En Caracas impartió conferencias en la Universidad Central y en el Museo de Bellas Artes en las que lanzó severas y agudas críticas al gobierno mexicano. Su estancia allí coincidió con una gira del presidente Adolfo López Mateos. Para refutar una campaña en su contra, Siqueiros publicó *La historia de una insidia: mi respuesta* y a su regreso a nuestro país, el 9 de agosto fue aprehendido y encerrado en la Penitenciaría Preventiva de Lecumberri.²⁷⁷

Zavattini mostró su solidaridad con *El Coronelazo* en su país, al participar en Roma en el Comité Pro Siqueiros, que buscaba su libertad como preso del gobierno de López Mateos, junto a otros líderes sociales como Demetrio Vallejo, J. Encarnación Pérez y Valentín Campa. En una carta del 6 de mayo de 1964, Angélica Arenal le transmitía su agradecimiento por el artículo publicado en *Paese Sera*, apoyado por su director Fausto Coen y Dulio Morosini.²⁷⁸ Con un grupo de escritores, Zavattini estuvo atento a los comunicados que hacía llegar Angélica Arenal, esposa del pintor, a través del guionista, siempre vinculados también por su experiencia cubana.

En el libro póstumo editado con anotaciones del diario personal y las cartas, Paolo Nuzzi incluyó una entrada en la que Zavattini relata sus días en Cuba y valora su experiencia, recapitulando sobre los pasos de Fidel Castro y las consecuencias para el cine cubano después de la Revolución. Luego de esos viajes a Cuba, en los que se encontró con algunos de sus conocidos mexicanos, la última veintena de años mantuvo una correspondencia ocasional con Fernando Gamboa, quien se mantuvo como el principal interlocutor, y en aquella carta del 14 de octubre de 1955, le hacía notar al italiano su

²⁷⁶ Hay fotografías de Arturo Zavattini en una reunión con intelectuales y Fidel Castro.

²⁷⁷ Zavattini (2009) 218

²⁷⁸ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Cesare Zavattini, México D.F 6 de mayo de 1964, Zavattini (2007) 180

calidad humana, le rebatía sus propias autodefiniciones y se explayaba en su reconocimiento.

No sólo es inexacto que eres “un viejo tipo nervioso y demasiado lleno de tésis” [sic], sino que (a excepción de tu justificada nostalgia por la buena cocina italiana, especialmente la pasta) hace años que no encontraba una gente más completa. Conste que no me estoy refiriendo a tu talento creador en la profesión, que eso de antemano sabías que soy uno de tus bien comprobados entusiastas, sino hablo de un sentido humano. Sé perfectamente que no necesitas que yo te diga nada de esto, más lo hago porque lo siento. A veces casi me desconcertó tanta perfección, y hubo muchos momentos en que deseaba encontrarte algún lado flaco, pero no lo logré.²⁷⁹

Derivas de la imaginación y el realismo

No faltaron ocasiones para trazar temas posibles y en otra propuesta que Zavattini hizo a Barbachano a través de una carta, desarrolló algunas líneas argumentales dejando las decisiones finales a los directores y ubicando su historia en la realidad mexicana.

Comenzaría el film en plena *boda*,²⁸⁰ y naturalmente sobresaliendo aquellos colores, aquellas características que no faltan en ninguna ceremonia nupcial y particularmente en una ceremonia nupcial mexicana. Elegiré un barrio de la gran ciudad que tenga un carácter, se entiende. Le hablé de Balbuena, en la proximidad del aeropuerto, donde lo moderno se mezcla con lo viejo, y pasan bicicletas como caballos mientras aeroplanos de cada tipo van y vienen. Me impresionaron esas enormes praderas en las cuales los jóvenes del pueblo juegan béisbol, el domingo por la mañana, decenas y decenas de rejas partidas y farolas grises que le dan al paisaje su aspecto cruel.²⁸¹

Los cruces de Zavattini y los géneros periodísticos no son pocos, si recordamos que hizo su debut en 1928 en *La Gazzetta di Parma*, y fue en la mesa editorial de Rizzoli en Milán en donde intervino en diversos suplementos, columnas e incluso con sus incursiones como pionero en la historieta de ciencia ficción con *Saturno contra la Tierra*, que en los años 30 se hizo un clásico en el panorama editorial dedicado a ese naciente género, que detonaron la incorporación al cine de personajes nacidos en las páginas de dibujos, como *Flash Gordon*, abriendo las puertas a los seriales. Como creador de historias, *Za* mezcló diversos registros de fantasía y realismo con virtuosismo y aún en sus películas en las que aborda la miseria dejó correr la imaginación poética y enriqueció las observaciones, retratos y caricaturas de diversas clases sociales. De

²⁷⁹ Carta de Fernando Gamboa a Cesare Zavattini del 14 de octubre de 1955, Zavattini (2007) 78

²⁸⁰ En español en el original.

²⁸¹ Carta a Manuel Barbachano Ponce, Roma 16 de marzo de 1958, Zavattini (2007) 122

acuerdo con Román Gubern, Zavattini y Federico Fellini, “supieron tender puentes entre la narrativa dibujada y el cine”.²⁸²

Por tanto, no es de extrañar que las corrientes del periodismo que buscaban trascender la frialdad de una nota informativa e impersonal, fueran del interés de Zavattini e incluso, él mismo fuera un impulsor de narrativas más cercanas a la antropología o la etnología, aunque no tuviera tales pretensiones académicas, sino desde el punto de vista de los escritores de argumentos y guiones para el cine. Con la gran capacidad para establecer una empatía que surgía del genuino interés por el otro, pudo dotar a sus personajes de una humanidad alejada de cualquier estereotipo o lugar común, complejizando las historias y profundizando con retratos concebidos desde la no-ficción.

Simultáneamente al neorrealismo y de hecho, probablemente influidas por esas nuevas temáticas que irrumpieron en las pantallas alrededor del mundo y ya en los años 50, las ciencias sociales no fueron indiferentes y profundizaron en esas vetas y sobre todo, en esas grietas por las que la modernidad dejaba ver la enorme inequidad y la inmensa cantidad de personas marginadas y excluidas del progreso y la prosperidad capitalista. Con la Guerra Fría, las críticas se hicieron paulatinamente más incómodas para los regímenes que se consolidaron tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y los realizadores neorrealistas vieron limitarse poco a poco sus áreas de influencia. Así como se achicaron sus posiciones en el cine, en otros países se consolidaron Estados con un férreo control de los medios de comunicación, que filtraban los cuestionamientos de sus políticas. En México, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz desalentó las críticas atacando a intelectuales por sus posiciones opuestas a la suya. Durante su administración, reiteró su falta de apertura y autocrítica para conocer, reconocer y modular los resultados de la modernidad en la sociedad y la política mexicana.

Detrás de *Los Hijos de Sánchez* de Oscar Lewis

Paralelamente a los esfuerzos por llevar al cine con fidelidad, la espontaneidad de la vida y la autenticidad de las personas a través de sus expresiones particulares y sus propias formas de hablar y decir, el periodismo y la antropología aspiraban también a captar, reproducir y retratar con verdad a sus protagonistas. El antropólogo Oscar Lewis comentó que *Los Hijos de Sánchez* tenía como antecedente su anterior publicación *Antropología de la pobreza*, en la cual quiso “ofrecer al lector unas ojeadas de la vida

²⁸² Ver Román Gubern, *Cultura audiovisual, escritos 1981-2011* (Madrid: Cátedra-signo e imagen, 2013) 95-98

diaria en cinco familias mexicanas en cinco días absolutamente ordinarios”. En su trabajo posterior señalaba que

Hay pocos estudios profundos de la psicología de los pobres en los países subdesarrollados o aún en los Estados Unidos. La gente que vive en el nivel de pobreza descrito en este libro, aunque de ninguna manera es el nivel ínfimo, no ha sido estudiada intensivamente ni por psicólogos ni por psiquiatras. Tampoco los novelistas nos han trazado un retrato adecuado de la vida interior de los pobres en el mundo contemporáneo. Los barrios bajos han producido muy contados grandes escritores, y para cuando éstos han llegado a serlo, por lo general miran retrospectivamente su vida anterior a través de los lentes de la clase media, y escriben ajustándose a formas literarias tradicionales, de modo que la obra retrospectiva carece de la inmediatez de la experiencia original.

La grabadora de cinta utilizada para registrar las historias que aparecen en este libro, ha hecho posible iniciar una nueva especie literaria de realismo social.²⁸³

Así, con la fotografía como socia, y la libreta como soporte, tradicionalmente se dejó en la escritura la responsabilidad de captar y conservar con veracidad aquello que decían las personas y que a través de la taquigrafía o la escritura veloz, se anclaba al papel y podía convertirse después en una caja tipográfica que permitiría la reproducción masiva de esos textos. En una práctica basada en la capacidad de retener y sintetizar la información que revelaba la persona entrevistada, la llegada del grabador portátil irrumpió como una herramienta poderosa para la memoria, cuya posibilidad al manejar cintas, amplió la capacidad de los sociólogos y antropólogos interesados en las historias de vida.

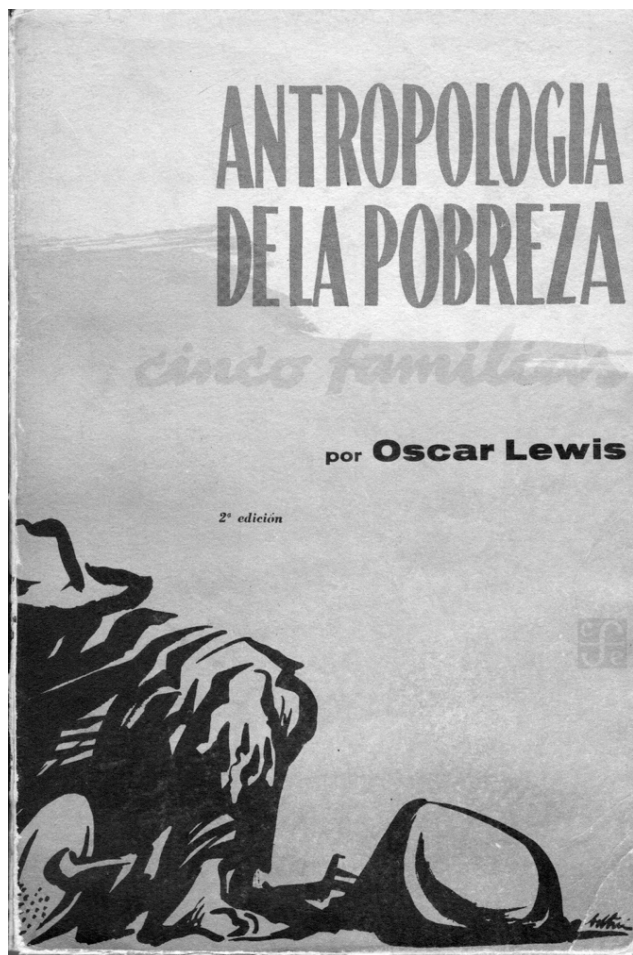
En este tiempo, cuando sólo era prestigioso y redituable el estudio mediante técnicas y herramientas estadístico-cuantificables, antropólogos como Sidney Mintz (1960), Ricardo Pozas A. (1952) o Calixta Guiteras H. (1961) estaban utilizando las historias de vida para dar cuenta, de modo vivo y descriptivo, de algunos resultados de sus investigaciones. El modo de hacerlo, así como la utilización de técnicas de registro, transcripción, edición y presentación de los materiales era lo que variaba.²⁸⁴

El antropólogo estadounidense Oscar Lewis introdujo la grabadora en sus herramientas de trabajo y al incorporarla permanentemente entre sus formas de registro, produjo obras que mantenían una riqueza testimonial por la variedad de personajes involucrados en el árbol familiar del matrimonio y las relaciones de Jesús Sánchez, cuya verosimilitud se daba por la fidelidad de sus transcripciones orales. Durante ese mismo

²⁸³ Oscar Lewis, *Los Hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana* (México: Joaquín Mortiz, 1965) XXI

²⁸⁴ Jorge E. Aceves Lozano, “Oscar Lewis y su aporte al enfoque de las historias de vida” (México: Revista *Alteridades*, 1994) 28

año de 1955 en que Zavattini visitaba el país, Lewis se introdujo y convivió en ambientes populares para tomar anotaciones, entrevistas y grabaciones que formaron parte de un texto estructurado en capítulos que daban voz a cada uno de los hijos e hijas, enmarcados en la historia del patriarca. Con una presentación del autor en la que aclaraba las razones y estrategias que había empleado.



La historia, fue resultado de un arduo y prolongado trabajo de campo con una familia marginada en el Distrito Federal en México, que batalla incansablemente por abrirse paso. La relación de todos aquellos con el antropólogo estadounidense había iniciado antes y de hecho, en su libro *Antropología de la pobreza* (originalmente publicado en inglés en 1959), eran protagonistas del capítulo: “En los suburbios de la Ciudad de México: La familia Sánchez” [sic]. Como expuso el autor en la introducción: “este libro ha surgido de la convicción de que los antropólogos tienen una función nueva en el mundo moderno. Servir como estudiantes y relatores de la gran masa de campesinos y habitantes de los países subdesarrollados que constituyen casi el ochenta por ciento de la población del mundo”.²⁸⁵

En la estructura de *Los Hijos de Sánchez*, Lewis colocó en la introducción y en el epílogo al veracruzano Jesús Sánchez, que inicia contando su propia infancia

en un pueblo aislado en Veracruz y en la primera, segunda y tercera parte da la voz a sus hijos Manuel, Roberto, Consuelo y Marta. A pesar de todas sus virtudes como intersección en el campo de la narración y la antropología, la publicación incomodó muchísimo a la administración vigente del régimen mexicano y sufrió una velada guerra por parte del Estado que no aceptaba esas imágenes dentro de sus intereses por mantener una imagen de prosperidad. La publicación en el Fondo de Cultura Económica le costó su salida al director Arnaldo Orfila, ante lo cual, la comunidad cultural reaccionó

²⁸⁵ Oscar Lewis, *Antropología de la pobreza* (México: FCE, 2ª edición, 1962) 16

sin poder restaurarlo en su puesto en la empresa y el crítico Luis Cardoza y Aragón así lo registró en “Tlatelolco”:

Hubo indignación cuando en 1965 a Arnaldo Orfila lo echó el presidente Díaz Ordaz de la dirección del Fondo de Cultura Económica. Venido de Argentina a propuesta de Daniel Cosío Villegas, es el segundo director. Su obra, muy apreciada, fue brutalmente interrumpida por publicar *Escucha, Yanqui* de Wright Mills, *Los Hijos de Sánchez* de Oscar Lewis y *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon. La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística hizo suya la impugnación a Orfila. Lo llevaron a los tribunales.²⁸⁶

Distinguidos artistas apoyaron la iniciativa para lanzar Siglo XXI Editores. Como le hizo saber el editor al poeta y diplomático Octavio Paz, en su carta dirigida a la Embajada de México en Nueva Delhi, India con fecha del 7 de diciembre de 1965: “Supongo que usted ya tendrá noticias de que desde el día 9 de noviembre P[róximo]. P[asado]. [sic] he dejado de ser Director del Fondo de Cultura Económica, y por si acaso, le acompaño adjunto un recorte periodístico que amplía esa información”.²⁸⁷ En las notas al libro *Cartas Cruzadas Arnaldo Orfila Octavio Paz 1965-1970* (México: Siglo XXI Editores, 2016), Adolfo Castañón sugirió que pudo tratarse de una columna en *El Heraldo* por Fernando Díaz de Urduvía del 10 de noviembre de 1965. Emmanuel Carballo relató los acontecimientos en su *Diario Público 1966-1968*, explicando la transformación que sufrió el panorama cultural con la llegada de Gustavo Díaz Ordaz a la presidencia de la República, quien detonó una ofensiva contra un sector crítico.

Los conflictos se manifestaban con gestos aislados e insignificantes que, súbitos, llegaban a adquirir proporciones y consecuencias insospechadas. Así ocurrió con la publicación de *Los Hijos de Sánchez* (1964) de Oscar Lewis; una voz prácticamente anónima avalada por alguna institución antigua pero irrelevante, ambos representantes de un nacionalismo gazmoño, mojigato y retrógrado se escandalizaron ante un libro que no ocultaba ni edulcoraba ninguna verdad sobre la sociedad mexicana que se mostraba con rigor científico y calidad literaria. La voz anónima hizo una demanda jurídica contra el autor y el editor por escribir un libro “obsceno” y “denigrante” contra México. Los alegatos fueron y vinieron, aunque la razón estaba de parte de la inteligencia; la hojarasca periodística, el escándalo, fueron mayúsculos. Al final, el Fondo de Cultura Económica ganó la demanda... pero perdió a su director, Arnaldo Orfila.²⁸⁸

En una carta a Vicente Rojo, Carlos Fuentes dio otras claves del móvil y del contexto político que se vivía.

²⁸⁶ Luis Cardoza y Aragón, *El Río, novelas de caballería* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996) 759-760

²⁸⁷ Arnaldo Orfila, Octavio Paz, *Cartas Cruzadas Arnaldo Orfila Octavio Paz 1965-1970* (México: Siglo XXI Editores, 2016) 69

²⁸⁸ Emmanuel Carballo, *Diario Público 1966-1968* (México: Conaculta, 2005)

Para continuar con lo del Fondo, que me hace hervir la sangre de furia, díganme si desde aquí puedo mandarles opiniones de gente como Neruda, Asturias, Vargas Llosa, Cortázar, Alberti, etc. sobre Orfila para el suplemento. Siento –y creo que no me equivoco– que este caso es una advertencia sobre los peligros de una burocracia intelectual, intolerante, que desea llegar a la censura y la intervención en materia literaria, a medida que se da cuenta de la influencia creciente del libro en los niveles conscientes de México. ¿Me equivoco al pensar que, a la mexicana, ésta ha sido la respuesta, y la advertencia, de la clique [sic] Uruchurtu-Ortiz Mena por *Los Hijos de Sánchez*?²⁸⁹

En la 3ª y 4ª edición de Joaquín Mortiz, se añadió un apéndice con los alegatos a favor del editor argentino y la resolución de la Suprema Corte de Justicia con la resolución del Procurador General de la República en 1965 en la que declaró que no existía “delito que perseguir”²⁹⁰. Entre otros escritores, Rosario Castellanos expresó en *Siempre!* lo que estuvo en juego con esa remoción, saltándose todo principio de respeto por la discrepancia.

Quizá el mejor momento que nos deparó el FCE regido por Don Arnaldo fue el de la polémica sostenida en torno al libro de Oscar Lewis. En esa polémica quedaron bien deslindados los dos campos en los que el intelectual puede situarse y actuar: el de un nacionalismo que teme a la verdad y se ampara en la ilusión, el de una intransigencia que no admite ninguna voz que disuene de la suya ni de otras opiniones sino las que ella misma enarbola y sanciona, el de la represalia y el uso de la violencia contra la palabra, y el campo contrario de quienes afirmamos nuestra convicción de que el amor a la patria no ha de ser venda que nos ciegue sino lucidez que nos mantenga vigilantes.²⁹¹

Por otro lado, durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, se vivieron diversos grados de apertura en el campo cinematográfico, a través de las gestiones de Mario Moya Plascencia, a la sazón director de Cinematografía en la Secretaría de Gobernación y que contaba entre sus supervisores con Fernando Macotela, quienes promovieron entre otros, los estrenos de películas italianas, inglesas, norteamericanas que enriquecieron la programación de las pantallas universitarias y las incipientes salas de arte en el Distrito Federal.

²⁸⁹ Carta de Carlos Fuentes a Vicente Rojo, Roma, 16 de noviembre de 1965 en Carlos Fuentes/Arnaldo Orfila, *Cartas cruzadas 1965-1979* (México: Siglo XXI Editores, 2013) 19-22

²⁹⁰ Lewis (1965) 521

²⁹¹ Rosario Castellanos “La Cultura en México” de *Siempre!* núm. 198, 1 de diciembre de 1965, p. 7, en Paz y Orfila (2016) 470

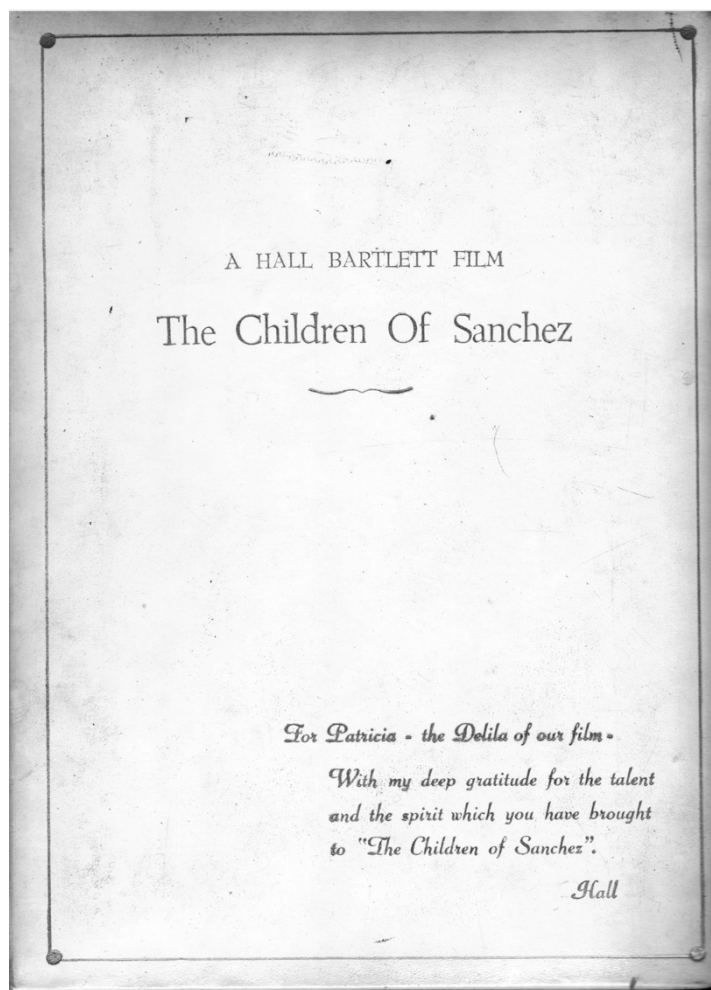
***Los Hijos de Sánchez* más allá de las páginas**

Tiempo después, el autor del polémico libro buscó opciones para llevar a la pantalla su trabajo e invitó al cineasta Luis Buñuel, acompañado de su amigo y colaborador Gabriel Figueroa a escuchar las grabaciones originales, como relató en sus memorias el fotógrafo.

El escritor Oscar Lewis, autor de *Los hijos de Sánchez*, cuando ya tenía las grabaciones hechas, pero aún no transcribía nada al libro, quiso que Luis Buñuel, y de paso yo también, conociera la obra para ver si la podíamos filmar.

Nos invitó a su casa y fuimos a una sesión que duró como tres o cuatro horas, en las que escuchamos todos los casets originales de las grabaciones que hizo para *Los hijos de Sánchez*. Resultó muy interesante y todo, pero fueron otros, no nosotros, los que se tropezaron con el grave problema de la censura mexicana. Doña Carmen Báez, que en ese momento sustituyó por su muerte a don Jorge Ferretis, director de Cinematografía, prohibió que se hiciera la película. La quería hacer, no el grupo de Buñuel, sino otro que había pedido el permiso para una producción italiana que dirigiría Vittorio De Sica. De Sica vino a México, habló conmigo para ver si quería fotografiar la película, le respondí que sí, que tenía mucho interés, y me comentó que iba a interpretar Sofía Loren, y que tenía todo lo mejor para hacer una gran película, pero como fue prohibida, no pudimos hacer nada en ese momento. Años después fue cuando se dio el permiso, pero entonces es cuando se debió prohibir la película, porque resultó muy mala tal como se hizo; yo la fotografié, pero la película fue muy mala.²⁹²

Como indica el cinefotógrafo mexicano más internacional del pasado siglo, el director Vittorio De Sica²⁹³ manejó la posibilidad de realizar ese proyecto cinematográfico al que se refiere Figueroa, quien no obstante, no detalló las fechas o si estaba contemplado en el equipo de producción el guionista Zavattini, con quien De Sica tuvo una prolífica carrera.²⁹⁴ Por su parte, Vicente Leñero trabajó una adaptación teatral



33

²⁹² Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: UNAM, Pértiga, 2005) 183-184

²⁹³ De Sica se casó en México por el Registro Civil con la joven actriz María Mercader en 1952.

²⁹⁴ Esa década, Zavattini y De Sica colaboraron como guionista-argumentista y director respectivamente en *Il giuduzo universale* (1961), *La Riffa/ Boccaccio 70* (1962), *Ieri, oggi e domani* (1963), *Il boom* (1963), *Un monde nouveau/ un mundo nuevo* (1965), *Caccia alla volpe/ Tras la pista del Zorro* (1966), *Le streghe/ Las brujas* (1967), *Woman Times Seven/Siete veces*

pero Lewis, murió en 1970 sin conocer la versión que preparaba el escritor con su obra. Sin embargo, dirigidos por Ignacio Retes la llevaron adelante con otros colaboradores, como el escenógrafo Alejandro Luna y Leñero recordó que:

Para *Los Hijos de Sánchez* (1972) Alejandro Luna puso en práctica sus intuiciones sobre los efectos cinemáticos sobre un foro que acababa de percibir, confirmados, en su viaje a Checoslovaquia: tal vez las escenografías de Svoboda. Para ello construyó sobre una plataforma que se deslizaba desde el fondo hasta el centro del foro del teatro Jorge Negrete, el cuarto redondo de la familia Sánchez de Oscar Lewis. Era en sí una estrecha escenografía, dentro de la escenografía contenedora, compuesta por plataformas a distintos niveles, áreas laterales y un fotomural de la Ciudad de México sobre el ciclorama.²⁹⁵

Hall Bartlett, actor y director conocido por *Juan Salvador Gaviota* (1973) en la cual organizó su relato siguiendo a una gaviota por los cielos, acompañado de música y canciones con letras narrativas de Neil Diamond. En su segundo proyecto como director se propuso dirigir *Los Hijos de Sánchez/Children of Sanchez* (1978), como un retrato coral, basado a su vez en el autoretrato familiar que editó Lewis. Al tomarlo a cargo el estadounidense, el proyecto estuvo influido por diversos factores dada la naturaleza multinacional del equipo norteamericano, mexicano y contando con una actriz venezolana en el reparto principal. El film logró financiarse con la propia empresa de Bartlett y una aportación de Conacine, 3 lustros después de la publicación del libro.²⁹⁶ El proyecto duró varios años y aunque se lanzó en 1978, desde tiempo atrás se venía trabajando en la producción. Durante su estancia en la capital californiana, *Za* mandó noticias a su amigo Guido Sereni, a quien confió que

Hace una hora he hablado de ti y la liga en el Bistro, que sería uno de los más famosos restaurantes de Beverly Hills, más rica y refinada zona de aquella de Hollywood, que a dos pasos, pero en la noche no sale nadie por miedo a la rapiña como en Nueva York. Estaba en la mesa con americanos y americanas, entre quienes Hall Bartlett, brava persona, humanísimo (que se está divorciando de Rhonda Fleming), el director para quien trabajo [para el film *Los Hijos de Sánchez*], el cual dijo: ‘Cuando esté en Italia en enero, haré una cosa en Luzzara para conocer a

mujer (1967), *Amanti/Amantes* (1968), *I girasoli/Los girasoles* (1970), *Lo chiamaremo Andrea/¿Y cuándo llegará Andrés?* (1972) y *Amargo despertar* (1973).

²⁹⁵ Vicente Leñero, *Escribir sobre teatro* (México: Ediciones El Milagro, 2013) 259-260

²⁹⁶ La Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine) pasó a ser administrada en 1978 por Jorge Hernández Campos, nombrado por Margarita López Portillo, quien se propuso eliminar la continuidad del sexenio anterior. Ver Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis, el cine independiente mexicano de los años ochenta* (México: CONACULTA, IMCINE, 2012) 62

sus amigos'. Encontré viejas actrices: Jennifer Jones, Greer Garson, Deborah Kerr, etcétera. Grace de Mónaco es de la casa en este hotel como Margarita de Dinamarca.²⁹⁷

THE CHILDREN OF SANCHEZ

Screenplay

by

Cesare Zavattini

&

Hall Bartlett

From the Book by Oscar Lewis

Registered:
Writers Guild of America, West, Inc.
8955 Beverly Boulevard
Los Angeles, Ca. 90048

Hall Bartlett Films
9200 Sunset Boulevard,
Suite 908
Los Angeles, Ca. 90069
Telephone: 278-8883

En esa epístola también le contaba que a su regreso vía Nueva York, tuvo algunas complicaciones para extender su estancia en esa ciudad, cuando los agentes de migración vieron en su pasaporte la visa cubana, por lo que tuvo que conformarse con una vuelta mucho más turística. “Toma rápido un taxi’ y vámonos... Estuvimos de la tarde a la noche en viaje por New York, ese fue mi encuentro maravilloso con New York”.²⁹⁸ Poco después en una carta a Alfredo Guevara escrita en Colli di Cicerone, el 16 de enero de 1972, Zavattini le compartió que estaba “elaborando un guión para el director independiente norteamericano, *Los Hijos de Sánchez*, ese importante reportaje de Oscar Lewis (el director es Hall Bartlett)”.²⁹⁹ Zavattini sabía de los problemas que rodeaban a la historia y confesaba que: “(Naturalmente no será fácil filmarlo en México)”, y en la postdata añadía:

34

“He pasado 48 horas en Ciudad de México,³⁰⁰ donde la situación no me parece que mejore. El poder continúa en las mismas manos, defendido ferozmente. Se dice que el presidente [Echeverría] tiene buenas intenciones, como Kennedy, “pero no las llevará a cabo, mientras que, en cambio, tiene posibilidades de acabar como Kennedy”.³⁰¹ A su amigo Gamboa le informaba:

Estoy de nuevo en Roma, luego de tres semanas en Los Ángeles. La ida a México fue un sueño, la dura escritura de [*Los Hijos de*] *Sánchez* me obligó a trabajar cotidianamente ¡por diez horas! Para acabar me querían todavía cuatro o cinco días pero debí volver a Roma el 7 para votar.

²⁹⁷ Cesare Zavattini, “Los Ángeles, 7 de noviembre 1971”, *Io, un'autobiografia* (Italia: Einaudi, 2002) 245

²⁹⁸ Zavattini (2002) 251

²⁹⁹ Alfredo Guevara, Cesare Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad* (España: Iberautor, Festival del Nuevo cine latinoamericano, 2002) 187

³⁰⁰ De esa fugaz estancia prácticamente no conservó ningún registro en su archivo de México.

³⁰¹ Guevara y Zavattini (2002) 188

Querido Fernando, qué ganas tengo de pasar dos días libres contigo y otros amigos. ¿Cuándo se repetirá una ocasión similar? No lo sé. Ahora México está lejos y de Los Ángeles en menos de 4 horas llegaba.

Hablé con Hall Bartlett de tu joven amiga. Creía que había recibido una carta, algunas fotografías de Selene pero no fue así. Me dijo que le dijera a Selene que espera algunas fotografías y algunas palabras. Escribió también Siqueiros. Angélica me mandó una bella carta tranquilizándome definitivamente sobre aquel incidente.³⁰²

Habían cambiado de nuevo los contextos, y Gamboa le respondió: “Querido Cesare, al poco tiempo de recibir tu última carta de Roma, se decidió que yo hiciera este viaje a Japón nada menos que con David y Angélica, como un gusto y un privilegio para mí me invitaron a organizar la gran exposición de Siqueiros en Tokyo”. Y tenía una postdata escrita a mano: “Querido Cesare, estuvimos en Los Ángeles Calif. [sic] sólo por unas horas, pensábamos que estabas allí y fuimos a casa de Anthony Quinn recordándote con mucho cariño. ‘Asómbrate’ ya nos dieron la visa americana. Al llegar a París te hablaré por teléfono. Abrazos y todo nuestro amor. Angélica”.³⁰³

Para realizar la película, Hall Bartlett contó con el apoyo de Anthony Quinn, y culminó su plan de filmar esa historia de los arrabales capitalinos con estrellas de cine mexicanas y con diálogos en inglés, en donde cabían ocasionalmente los *cabrones* y la *chingada madre* para no restarle veracidad. Tuvo siempre un alto riesgo esa forma de reproducir y maquillar la nacionalidad mexicana con los filtros estadounidenses que sin buscarlo, probablemente provocaban distanciamientos y rechazo ante el retrato que, no obstante pasar por la cámara del maestro Figueroa, remitía más a un culebrón televisivo. La adaptación extranjera, quiso alejarse de los lugares comunes del cine mexicano, pero no pudo dejar de caer en simplificaciones narrativas que desvirtuaron el guión de Zavattini basado en el libro, por lo que la historia y el argumento original del antropólogo se transformaron en una trama en torno al desencuentro y reencuentro sucesivo entre un padre y su hija, quien representa los aires de modernidad y encarna la nueva generación en pugna con el patriarcado.³⁰⁴ Un complejo y amargo *pater familias* sufría

³⁰² Carta de Cesare Zavattini a Fernando Gamboa, Roma, 10 de mayo de 1972, Zavattini (2007) 192

³⁰³ Carta a Cesare Zavattini de Fernando Gamboa, Imperial Hotel Tokyo, 18 de junio de 1972, Zavattini (2007) 192-193

³⁰⁴ Con las actuaciones de Anthony Quinn, Dolores del Río, Stathis Giallelis, Duncan Quinn, Lupita Ferrer, Lucía Méndez, Armando Silvestre, Katy Jurado, Carmen Montejo, Ignacio López Tarso, Héctor Bonilla, Patricia Reyes Spíndola, Patricia Aspillaga, Helena Rojo, José Carlos Ruiz, Enrique Lucero, Rebeca Silva, así como Jorge Reynoso, Arturo Robles, Juan Ángel Martínez, Jaime Jiménez Pons, Paola Jiménez Pons, Irán Eory, Enrique Lucero, Rebeca Silva, José Chávez Thrope, Josefina Echánove, René Cardona y Elsa Benn. Hay breves intervenciones como la de Farnesio de Bernal como médico, que no aparece en los créditos. Ver Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano* (México: Conaculta-IMCINE, 2005) 239

las diferencias de clase y mostraba el privilegio de los hombres sobre la vida de varias mujeres en su vida. El historiador Emilio García Riera, analizó los elementos ajenos al libro y señaló que

En la muy fallida versión fílmica de la célebre novela antropológica de Oscar Lewis, terminó por privar la idea melodramática de que la muerte de la madre deja sin sentimientos familiares a los Sánchez; incluso se llega a decir que el padre no habla a los hijos, lo que debe tenerse por sumamente terrible. Pese a todo, se pretendió dar a la cinta un tono documental (no en balde el crédito del guión se amparó en el prestigio de Cesare Zavattini, principal teórico de neorrealismo italiano), por lo que unos letreros identifican a personajes y lugares.³⁰⁵

Pretendiendo poner en tensión las contradicciones sociales en la coyuntura política de 1968, vista desde una clase proletaria y desposeída que intenta abrirse paso en la adversidad, la versión de Bartlett

90. CONTINUED

There are also boxes filled with plants, huge cans, and bird cages. On one of the roofs, a card game is going on, with a crowd of men standing and watching.

91. EXT. NIGHT

Jesus walks slowly to the red door of #64. He nods and speaks to many of the people in the courtyard.

92. EXT. NIGHT - CLOSE SHOT JESUS

He stops for a moment before he goes in the door. Almost imperceptively he straightens his back, throwing off the slight stoop in his back and the cloak of fatigue that surrounds him. He knocks on the door.

93. INT. NIGHT - NUMBER 64 IN THE VECINDAD, CASA GRANDE

Many of the family of Jesus Sanchez are waiting for him in the two rooms of #64.

The larger room, lit by a single electric bulb hanging from the ceiling, holds a big bed, covered by a shiny rayon spread, a wardrobe, and a table with five chairs around it. On a shelf are four wooden saints.

On the wall, over the bed, is a large picture of the Virgin of Guadalupe, and, at its side, a photograph of Lenore, the mother of the children. There are no windows.

The second room is small and narrow. To the left is a sink and a decrepit stove on which two pots are boiling, a small one for coffee, a large one for beans. There are three shelves with worn out kitchen utensils on them. On the other side is a toilet protected by an old, worn curtain.

CONSUELO is putting a ragged collection of dishes and cups on the table. A beautiful but sad looking little girl, five years old, is following her every step and helping her. This is MARIQUITA the daughter of Manuel and Paula.

MARTA, who is pregnant but doesn't show it yet, is reading a comic book to her daughters, TRINI and CONCEPCION.

(CONTINUED)

35

incorpora un premio de la lotería para justificar un ligero ascenso económico que desahoga las presiones y añade todo un personaje que influye en los acontecimientos. En los nuevos hilos de la trama, la matriarca *Paquita*, es una fuerte influencia como educadora de sus nietos y en el diálogo en el lecho de su muerte se rebelan un aprecio mutuo y un amor incondicional por su hija. Al saber la noticia del premio que ganó su yerno, la anciana se queda sin vida. Fue interpretada por la veterana actriz Dolores del Río, que se despidió de los sets con esa película y cerró su filmografía en el papel de la abuela que sirve de contrapeso al viudo Sánchez. De acuerdo con García Riera

Las alusiones políticas no rebasan lo meramente superficial: al decir alguien por la TV que ya es hora de que llegue la democracia al país, el personaje interpretado por Anthony Quinn es conminado en vano a votar por Lupita Ferrer (Malnie Farrar en la versión para el mercado estadounidense): ella quiso entrar en un convento y es la única que se opone al machismo defendido por el resto de la familia.³⁰⁶

³⁰⁵ Eduardo de la Vega (coord.) *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978* (México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Gobierno del Estado de Jalisco, 2005) 24

³⁰⁶ Op cit

La narración comienza naturalizando el orden de dominio masculino pero, acaba finalmente depositando su esperanza de cambio en una de las más jóvenes. Entre los jóvenes mexicanos que integraban el reparto estaban Patricia Reyes Espíndola que interpretaba a *Dalila*, la joven esposa que –precisamente por su juventud– se ve enfrentada con las hijas de Jesús Sánchez y representa a una nueva generación que se adapta a las circunstancias para salir adelante. Héctor Bonilla encarnó a *Mario*, el novio de *Consuelo* (Lupita Ferrer) la hija mayor, y recordó que

Era muy poquita cosa mi parte. Bartlett tenía una gran necesidad de proteger a su novia, Lupita Ferrer, y eso fue verdaderamente patético. Me acuerdo que fuimos a ver *rushes*, en aquel entonces y estaba sentado Quinn así [Bonilla toma una pose muy estoico y se pone serio], y decía: “eso va pa’ fuera, eso va pa’ fuera, eso va pa’ fuera ...” y entonces todo lo que había planeado este hombre, el director, para que se luciera Lupita ya no salió. Estaba Lucía Méndez también, me acuerdo.³⁰⁷

La coproducción los puso a trabajar en ambos países y con un grupo internacional y pese al renombre de sus participantes, la película no cosechó muchos reconocimientos.³⁰⁸ El veterano Gabriel Figueroa reconoció que aunque el resultado no fue el esperado, para él,

Lo único positivo de *Los Hijos de Sánchez* (1977) fue haber trabajado al lado de Anthony Quinn, qué gran actor y qué gran compañero. Ayudó a las actrices a que comprendieran el papel que estaban interpretando, la indumentaria lógica de cada secuencia, el despeinado que requerían ciertas escenas, pues la mayor parte de las veces, éstas se presentaban al escenario como si salieran de la Tintorería Francesa y se suponía que tenían días de estar en peregrinación. Explicó,

³⁰⁷ Martha Patricia Montero, *Héctor Bonilla, el hombre de los mil rostros*, (México: AMACC, Textos de la Academia #5, 2019) 19

³⁰⁸ Para la fotografía a color, Gabriel Figueroa utilizó cámara y lentes Panavision, con los que captó la penumbra del cuarto de la familia y mantuvo opaco el azul del cielo y los acabados rústicos de los ladrillos. La edición fue de Marshall M. Borden, quien acababa de editar *Supervivientes de los Andes* (René Cardona, México, 1976) y usaron la música de Chuck Mangione que recibió una nominación a mejor música original en los Golden Globes 1979, y un Premio Grammy por Mejor Performance Pop instrumental por la canción “Children of Sanchez” cantada por Don Potter (escuchar: *Children of Sanchez*, Chuck Mangione (1978): https://www.youtube.com/watch?v=SPxFSri_Krc). El director Hall Bartlett estuvo nominado al Globo de Oro en el Festival Internacional de cine de Moscú, en 1979. El rodaje fue en los Estudios Churubusco y locaciones en México D.F., Tepeyanco y Ocotlán, Tlaxcala (donde se situaron escenas que supuestamente ocurrían en Monterrey) Ver Mario A. Quezada (comp.) *Diccionario del cine mexicano 1970-2000* (México: UNAM, 2005) 354. Excepto algunas tomas en exteriores conocidos de la ciudad, la historia se contó en interiores del cuarto de vecindad de los Sánchez, bares y restaurantes. En el doblaje participaron entre otros Guillermo Romano (que en los años 60 dio voz a Batman y en la cinta doblaba a Quinn), Guadalupe Romero (doblado a Dolores del Río) y Rubén Arvizu (doblado a Duncan Quinn), quienes operaban ya en Sonomex en una casa en North Hollywood. Sonomex inició en 1977 sus servicios profesionales y poco después, por conflictos entre los socios fundadores pasó a llamarse Estudios Sonoros Mexicanos (ESM). Ver Salvador Nájjar, *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, 2008) 450

después de alguna interrupción en una escena, cómo al actor le quitan la concentración necesaria para su interpretación con esos cortes. Demostró muchas grandes pequeñas cosas que los actores deben saber y lo hizo de la mejor manera, sin hacer sentir que estaba dando clases. Desde luego, durante la filmación, Quinn se dio cuenta de las alteraciones que hacía el director Hall Bartlett, por debajo del agua, al guión original de Cesare Zavattini. Lo comentó conmigo:

–¿Qué hacemos? Pues lo único que se puede hacer –le respondí– es que tú supervises la edición final. Creo que esto puede arreglarse con los productores en México. Pero nada se pudo hacer.³⁰⁹

También Ignacio López Tarso, en una entrevista hecha en los días de estreno de la cinta,³¹⁰ reconoció las fallas en la dirección:

Se veía venir que [la película] iba a ser una catástrofe desde el principio. Bartlett no sabía ni dónde andaba pues estaba muy entusiasmado con Lupita Ferrer y su mayor [sic] ocupación durante la filmación era buscarla y verla –luego se casaron–, entonces Quinn gritaba y decía cómo se debían hacer las cosas. Los dos estaban en disputa constante por dirigir aquello, pero la verdad, ninguno tenía idea ni del libro, ni de la vecindad, ni de la familia mexicana, ni de nada vaya.³¹¹

El crítico Rafael Medina de la Serna externó su indignación en la revista *Cine* (VI 79), apuntando con sentido común los excesos de la producción.

De entrada resulta ridículo que tratándose de una coproducción mexicana-norteamericana, cuya historia se desarrolla en la Ciudad de México y con personajes mexicanos, la película esté íntegramente hablada en inglés. Eso se presta a los más absurdos, como aquél en que el patriarca Sánchez amenaza a una de sus hijas (en inglés) con no pagarle sus clases ide inglés! Pero éste no es siquiera el mayor defecto de la película. Las relaciones de los personajes entre sí y con la realidad están basadas en las convenciones del más manido melodrama televisivo (de Televisa) [...] En el México del filme no hay problemas sociales, no hay subdesarrollo, no hay desigualdad ni asomo de esquemas de dominación, no existe la corrupción, no existe ni siquiera la pobreza; los Sánchez no sufren hambre, ni desempleo, ni explotación, ni analfabetismo, ni nada; el verdadero problema, el verdadero problema de México (y, por qué no, del mundo), es la falta de amor, de comprensión y de diálogo.³¹²

³⁰⁹ Figueroa (2005) 262-263

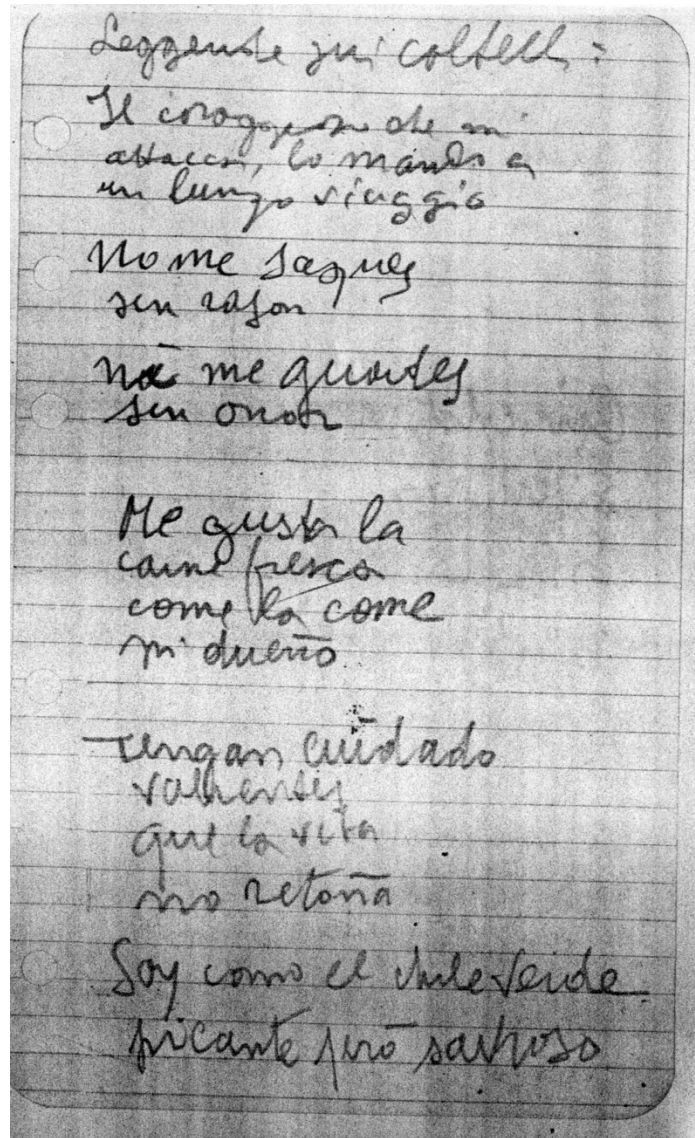
³¹⁰ Se estrenó el 12 de abril de 1979 en los cines Jesús H. Abitia, De la Villa, Ermita, Linterna Mágica, Marina, México, Polanco, Variedades, Leo, Sogem, Cuitláhuac, Tlatelolco, Vicente Guerrero, Javier Solís, Premier y Tlalnepantla; estuvo 6 semanas en cartelera. Ver María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970-1979* (México: UNAM Textos de Humanidades, 1988) 439. En el volumen *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*, se consignó que la cinta se presentó en el IV Festival de Cine Americano de Deauville, Francia del 3 al 9 de septiembre de 1978 y en Washington se proyectó en una *première* a la que acudieron el presidente estadounidense James Carter y su esposa.

³¹¹ De la Vega (2005) 24

³¹² Op cit

Es notable que en esa cinta hayan compartido crédito Dolores del Río y Zavattini. Una desafortunada forma de cerrar ciclos de producción, entre algunos pioneros que les tocó vivir el auge y el eclipse de las industrias cinematográficas y de los nuevos cines, asfixiados por problemas económicos y frustraciones estéticas.

Entre los espacios que guardan relación con los diarios de trabajo de Zavattini e incluso se alejan del libro de Lewis, están las imágenes de Jesús Sánchez atravesando el Zócalo con el Palacio Nacional de fondo y las escenas deportivas en el Jai Alai en el Frontón México, del cual Zavattini retrató en su diario captando las malas palabras para ofender a los contrincantes y el griterío cuando asistió en el verano de 1955.



6. Conclusiones y conversaciones abiertas

En los títulos está escrito: una película de Zavattini dirigida por ... Les digo que incluso en este término discutimos mucho, quería haber escrito "una película ideada por Cesare Zavattini" porque parecía más correcto, más justo.
Cesare Zavattini, 1960³¹³

El puente entre Zavattini y México rebasa el campo cinematográfico, y se integra a las derivas del arte pictórico y los géneros periodísticos, bordando en las orillas iberoamericanas y del Caribe. Su herencia puede rastrearse en los nuevos cines y el realismo mágico en la literatura, que hicieron de sus creaciones una fuente de referencias.³¹⁴ En un principio, Zavattini hizo contacto con ese mundo del arte mexicano que conoció a través de las exposiciones organizadas por Fernando Gamboa en Venecia y que lo llevó –paralelamente a sus ocupaciones como parte de la Semana de cine italiano de 1953– a sus encuentros con los célebres artistas mexicanos, en general de diversas facciones políticas de la izquierda comunista mexicana, pero identificados en un compromiso artístico, político y social. Apellidos que apenas en los años 30 habían entrado a la historia del arte moderno y que de allí no se moverían, por lo perdurable de su arte y por la influencia que tuvieron entre sus contemporáneos y las generaciones posteriores.

A su vez, lo que se dijo sobre México en algunos círculos italianos, en parte se debió a los contactos y oficios de Zavattini promoviendo a los artistas mexicanos en su país y sirviendo como un traductor cultural imprescindible en esos intercambios. Siendo parte de la farándula de los espectáculos allá, en 1959 se documentó su colección de artesanías mexicanas,³¹⁵ señalando equivocadamente que se trataba de piezas sudamericanas. Fuertemente atraído por Leopoldo Méndez, el Taller de la Gráfica Popular, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros que fijaban con maestría

³¹³ Zavattini (2009) 233

³¹⁴ Entre sus más vehementes seguidores estuvo el escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-20014), quien fue a estudiar a Roma en busca de aprender directamente de Zavattini.

³¹⁵ Ver “Zavattini nel suo studio mostra un oggetto artigianale (probabilmente di origine sudamericana) a forma di albero con animali e figure femminili - piano americano”, nov 1959 https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILO010028033/9/zavattini-nel-suo-studio-e-casa.html?indexPhoto=0&startPage=20&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%5B%22*%3A%22%5D%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A20%2C%22persone%22%3A%5B%22%5C%22Zavattini%2C+Cesare%5C%22%22%5D%7D%7D

sus visiones en lienzos, hojas o muros, Zavattini brilla en ese grupo de extranjeros lectores de imágenes mexicanas, que produjo a partir de ese cúmulo de representaciones, una idea de este país que debió ser llevada a la pantalla. A diferencia del caso de Sergei Eisenstein que manejaba él mismo la producción de la inconclusa *iQue viva México!*,³¹⁶ el argumentista trabajaba para un pequeño equipo de profesionales. Sin embargo, ambos proyectos no se culminaron finalmente. Pasaron 24 años entre la estancia del cineasta ruso y del escritor italiano en México, que sirvieron, entre otras cosas, para que se fundara, consolidara y decayera una industria cinematográfica nacional, entonces asfixiada por los vicios del corporativismo y el sindicalismo, en busca de aire fresco con los noticiarios cinematográficos y las producciones independientes que se acercaron fusionando los géneros documentales y dramáticos, como en *Carnaval en Huejotzingo* (Fernando Gamboa, 1952) o *Tierra del chicle* (Carlos Velo, 1952).

Fernando Gamboa, el más cercano a Zavattini, estuvo al tanto de la producción de *Los Hijos de Sánchez*, y entre ambos se mantuvo aquella profunda amistad que se fraguó frente a los cuadros, los grabados, las películas y las artesanías, en los mercados populares, en las sobremesas que los llevaron a hacer realidad sus aventuras a lo largo del país, atravesando las riquísimas e innumerables tertulias con intelectuales y bohemios en México, las madrugadas y las noches largas de las carreteras y los cabarets, con el recuerdo encefalizador de las inmensidades regionales y los tesoros arquitectónicos y arqueológicos en la república. El país que conocieron, amanecía en los trazos todavía virtuosos del milagro mexicano, que aprovechaba los recursos naturales y económicos sensatamente.

CABLE ADDRESS "IMPHO TOKYO"
TELEX TOKYO 222-2346
TELEPHONE 031 504-1111



IMPERIAL HOTEL
TOKYO

Junio 18 de 1972

Querido Cesare:

Al poco tiempo de recibir tu última carta de Roma, se decidió que yo hiciera este viaje a Japón nada menos que con David y Angélica, pues como un gusto y un privilegio para mí me invitaron a organizar la gran exposición de Siqueiros en Tokio.

De modo que no tuvimos el gusto de verte en México, pero ahora tenemos el gusto de escribirte los tres estas líneas para mandarte un fuerte y fraternal abrazo.

El poderoso arte de David luce mucho en Tokio y la exposición, que inauguramos el jueves pasado, está teniendo un gran éxito. La invitación partió del gran diario Asahi Shimbun, el mismo que antes había presentado aquí la Venus de Milo con el respaldo de Matisse. Esta soberbia exposición retrospectiva de Siqueiros, que abarca de 1930 a 1970, habrá de conmover tanto a los círculos artísticos, como políticos y populares más vastos. Estoy seguro, como tú recuerdas que estremeció en 1962 a los romanos y en 1952 a todos tus paisanos italianos. Esta exposición la patrocina también el gobierno mexicano.

Tanto David y Angélica como yo vamos a regresar a México por Europa, ojalá que podamos verte. Yo parto mañana para París, desde donde voy a ver la Documenta de Kassel, Alemania, la más vanguardista de las exposiciones bienales o cuatrienales europeas y, que, según sé, este año dedicará gran parte al Nuevo Realismo, según dicen los artistas buscan de nuevo una realidad más real que la realidad misma, o al menos una realidad super-enfatizada. Ya veré.

David y Angélica permanecerán unos días más en Japón, pero ellos y yo procuraremos verte o saludarte al menos por teléfono.

Recibe un fuerte abrazo de tu amigo invariable,

FERNANDO

*Montaña estaremos en París
en nuestro hotel de Montabais
Rue des Montabais - (de 10 a 12h) el 10 de junio*

³¹⁶ Ver Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006)

Pío Caro Baroja siempre tuvo a Zavattini como uno de sus amigos preferidos y en su libro *La barca de Caronte: epístolas a la otra orilla* (Pamiela, 1999), a través de una carta fantaseó con reencontrarlo y prolongar sus conversaciones.

Sr. Don Cesare Zavattini
Casa de la Señora Lolota³¹⁷
Barrio de L'Ortica

Querido Don Cesare:

Ya sé que le debo carta y que me he retrasado en contestarle. ¡Perdóneme! Pero la culpa no ha sido mía, sino del tiempo frío que me ha tenido pegado al fuego todo este invierno. Menos mal que ha escampado.

Recibí su carta y la fotografía, y me sorprendió verle montado en bicicleta. Le encuentro bien y con fuerzas, porque le veo en aquella bici de manillar alto y con farol, llevando en su mano derecha un sobre, me imagino con alguna prueba de imprenta, algunos dibujos o algún guión para echar al correo, porque adivino que los arcos que se ven a la derecha son de Luzara [sic], su pueblo.

El otro día abrí aquel librito que usted me prologó sobre *El neorrealismo* y he estado pensando cómo han cambiado los tiempos. Recuerdo la ilusión y la esperanza que teníamos en el cine como arma política y social de cultura. Y hoy día es todo lo contrario, es un adormecedor de la inteligencia y la inquietud y sobre todo desde que depende de la televisión, que ha cambiado toda la estructura de la producción. Ahora manda el anunciante, el que paga el spot publicitario, y paga según lo ve la gente, el público, y para ello van bajando día a día [,] hora a hora lo que ahora llaman el nivel del gusto, cada vez más chabacano.³¹⁸

Pío Caro confesó que valdría la pena reunirse con viejos colegas y hacer “una especie de jornadas sobre la situación actual del cine y la televisión, y ver el camino que lleva. Yo puedo convocar a los de esta orilla y a usted a los amigos de la otra, y reunirnos para hablar. Son muchos los puntos a tratar. También deberíamos analizar el fracaso de la Unión Soviética y preguntarnos ¿Qué pasa en China? ¿Hacia dónde marchamos? ¡No sé, mil cosas!”.³¹⁹

Todavía sigo viendo nuestras viejas películas, aquellas que nos hicieron soñar y de las que hablábamos y escribíamos con pasión. Muchas veces me río al ver aquel sketch de Vittorio [De Sica] en *El Oro de Nápoles*, interpretando al marqués jugando a la escoba con el niño, o el tomatazo de *Il giudizio Universale*, que usted me solía contar cuando nos veíamos en México con Pina y Benito Alazraki. Otras noches pongo el video de *Milagro en Milán*, *El limpiabotas* o *El ladrón de bicicletas* [sic] y pienso con pena, Don Cesare, que aquellos tiempos ya pasaron y que estos filmes son como lágrimas amargas de nuestra juventud.³²⁰

³¹⁷ Madre adoptiva de *Totò* el personaje principal de *Milagro en Milán* (Vittorio De Sica, Italia, 1951).

³¹⁸ Pío Caro Baroja, *La barca de Caronte: epístolas a la otra orilla* (España: Pamiela, 1999) 192

³¹⁹ Caro Baroja (1999) 193

³²⁰ Op cit

También Luis Buñuel le valió una epístola para refrendar la admiración y cariño que le profesaba Pío Caro. En su libro *El Gachupín, en busca de la juventud perdida* (Pío Caro Baroja, Pamiela, 1995) el escritor español había recordado con vehemencia y cariño a todos sus amigos del exilio, y relató con muchos detalles aquellos años dorados, cuando los exiliados republicanos habían ganado un lugar propio entre los oficios de la publicidad, el cine, los noticieros, las revistas y la fotografía, además de otros campos en los que contribuyeron notablemente a la vida en México. Al despedir a su amigo Benito Alazraki en una nota necrológica del diario *El País*, le dijo:

Te veo un poco pálido por la emoción, apretado junto a Bergman y Antonioni en la barca de Caronte; y te anuncio que llegarás en olor de multitud a la otra orilla, donde te esperan bellas mujeres, algunas nórdicas muy rubias, como aquella Inés von Rosen que tú conociste y que también quiso ser torera, y un plantel de divas italianas amigas de tu Olimpia, con Ana Magnani y Silvana Mangano, junto a un tropel de mariachis venidos de tu Café Colón para cantarte, con María Félix y Dolores del Río, y tus amigos Emilio Fernández, Walter Reuter, Luis Buñuel, León Felipe, Francisco Pina, Cesare Zavattini y Giuseppe de Santis, con los que vivimos soñando en el cine con ilusión y esperanza.³²¹

En sus últimos años de vida, Zavattini mantuvo diálogos con universitarios mexicanos como José Rovirosa, director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), que se acercó para hacerle llegar su invitación a impartir un curso sobre el neorrealismo italiano y en el invierno de 1980, recibió la respuesta del guionista en una carta en la que le confesó:

La presencia de México en mi vida, ahora que tengo que empezar a ver los resultados, resulta la más generosa y reveladora que tuve; estuve tres veces en México, y cada vez volví con un vasto patrimonio de conocimiento humano e histórico. Desgraciadamente mis amigos ya no están: Rivera, Siqueiros, Méndez, a los que debo unas experiencias inolvidables. Los otros están vivos todavía, y me gustaría muchísimo verlos: Fernando Gamba y Manolo Barbachano, Dolores del Río, [Gabriel] Figueroa y [Emilio] Fernández. En este momento, mi memoria, que ya lleva 79 años, me obliga a olvidarme de alguien que no quiero olvidar.³²²

³²¹ Pío Caro Baroja, “Un mago del cine. Necrológica en memoria de Benito Alazraki” *El País* 8 de agosto 2007

³²² Carta de Cesare Zavattini a José Rovirosa del 28 de diciembre de 1980, Zavattini (2007) 198

México D.F. 30 enero 1984

Miguel Barbachano Ponce

¡Caro maestro Zavattini, tan-
-ti auguri! Lo felicitamos por la realiza-
-ción de su obra: *La Veritáaa...*! Ojalá
continuen los éxitos. Aprovechamos, también
la ocasión para decirle que estamos traba-
-jando una tesis universitaria sobre su
labor en México durante los ya lejanos
años de 55 y 57. Esperamos poder enviár-
-le una primera copia este verano a la
dirección que usted nos indique.

Reciba nuestros mejores deseos:

Vera) Doriano Elvía

Tarsicio Chárraga

Miguel Barbachano

En otra escuela de la UNAM, a través de Miguel Barbachano Ponce, crítico de cine³²³ y a la sazón profesor de cine en la ENEP Acatlán, los estudiantes Elvia Vera y Tarsicio Chárraga realizaron en 1985, una tesis de licenciatura sobre el neorrealismo cinematográfico en México en la que se documentó ampliamente el segundo viaje de Zavattini a nuestro país. Aprovecharon la guía y los contactos del docente y se pusieron en contacto con Fernando Gamboa, Carlos Velo y Manuel Barbachano para realizarles entrevistas e incluirlas como anexos, cuya densidad y calidad documental, los hace invaluable por reunir voces de la industria del cine independiente que causó un eco en el medio de los escritores, pintores, antropólogos, filósofos y críticos. Detrás de las cartas, están los temperamentos, las escrituras automáticas, las voces cordiales para cerrar las despedidas. En medio están los debates, los

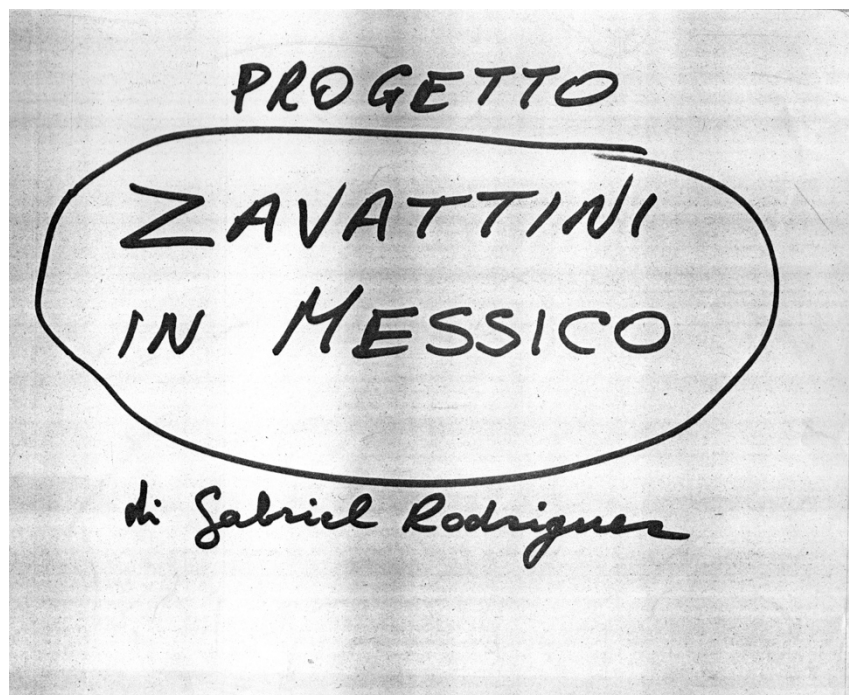
adjetivos perdidos y los filamentos del discurso. En esa zona van los temas centrales, los problemas que compartieron y a los que dedicaron líneas y párrafos. Los monólogos también, las repeticiones de una idea fija que no deja de ser justa, razonable, humanista. Están los arrebatos y las disculpas, los chismes y las anécdotas. Lo que no cupo en ninguna hemeroteca, el ánimo masticando palabras entre buenos amigos. El humo de los habanos y los cigarrillos y el repiqueteo de copas y máquinas de escribir, los garabatos del silencio y el empeño íntimo para brindar al otro sus noticias. Consumados los proyectos o fracasados los sueños, fueron interrumpidos por la sobredosis de realismo económico y financiero, que imposibilitó filmaciones pero permitió el desarrollo de escrituras y procesos, que marcaron pautas y señalaron caminos para dar cauce a su creatividad. En las derivas del cine cubano en las que participó Barbachano Ponce se

³²³ Miguel Barbachano Ponce publicó apuntes biográficos y filmográficos de su hermano Manuel, productor cinematográfico, e incluyó el episodio de Zavattini en nuestro país. Ver Miguel Barbachano Ponce, *Críticas* (México: Cineteca Nacional, 1988) 132 y 154

conjuró el mal sabor de los proyectos inconclusos de Zavattini en México. De aquellos lejanos días quedó un fiel retrato en las palabras de Raquel Tibol:

México presenció una vez la traición artística en el caso de Sergio Eisenstein; ello no debe repetirse por ningún motivo con Zavattini; no debe ser porque México es receptivo y su cinematografía está necesitando del abono fructificador de este hombre de voluminosa buena voluntad, de este honrado amasador de realidades, de este entusiasta que abre caminos concretos a la evolución y la esperanza³²⁴.

Alentados por el interés de su hijo Arturo Zavattini, aconsejado por amigos de la casa como Virgilio Tosi y Paolo Nuzzi entre muchos otros, en los albores del presente siglo los estudios sobre la vida y obra del polígrafo italiano aumentaron la producción de libros, muestras, compilaciones, ciclos de cine, exposiciones y ensayos para valorar su legado en el campo editorial, artístico, cinematográfico, fotográfico y cultural italiano; parte de ese esfuerzo fue lo que permitió conservar y compartir muchos materiales utilizados en este ensayo.



Asimismo, la conservación, documentación, estudio y difusión del archivo del museógrafo mexicano por sus herederos, encabezados por Patricia Gamboa, hicieron posible entablar correspondencias entre ambos intelectuales y otros, ampliando con ese capítulo los vasos comunicantes de las artes gráficas del siglo XX entre México, Italia y Cuba. Muchos otros documentos comienzan a ser accesibles a través de plataformas digitales que permitirán profundizar aún más en aquellas épocas remotas. Quedan abiertos los apuntes para una distinción más detallada entre el caso mexicano y el caso cubano, siguiendo las transformaciones del neorrealismo en el Nuevo cine latinoamericano y su huella en revistas, editoriales, cineclubes y su lugar en el canon del cine mundial en los manantiales de los nuevos cines. La huella de Zavattini en México, su imagen e influencia, está en las palabras que permanecen abiertas.

³²⁴ Tibol (1955)

Lista de imágenes utilizadas

Página

Abreviatura de archivos

Archivo Zavattini/ Biblioteca Panizzi Regio Emilia: AZ-BP RE

Fundación María y Héctor García A.C.: FMHG

Colección fílmica Familia Álvarez Béjar: CF/FAB

Colección particular: CP

1. Programa de mano Semana de Cine Italiano, 1953. AZ-BP RE	35
2. Cine Mundial, 11.12.1953, portada. AZ-BP RE	38
3. Postal de Zavattini y Lattuada en Basílica de Guadalupe, D.F, diciembre 1953. AZ-BP RE	45
4. Nota de Librería Porrúa Hermanos, diciembre 1953. AZ-BP RE	46
5. Recado telefónico Hotel del Prado de Luis Buñuel 16.12.1953. AZ-BP RE	48
6. Recado telefónico Hotel del Prado de Héctor García 16.12.1953. AZ-BP RE	51
7. Foto: Héctor García, Zavattini e integrantes del Taller de Gráfica Popular, 16.12.1953. FMHG	51
8. Foto: Héctor García, Zavattini e integrantes el Taller de Gráfica Popular, 16.12.1953. FMHG	52
9. Postal de Zavattini y Lattuada en Xochimilco, D.F, diciembre 1953. AZ-BP RE	53
10. Postal de Zavattini y Lattuada en Xochimilco, D.F, diciembre 1953. AZ-BP RE	54
11. Foto: Autor no identificado, Zavattini en el Aeropuerto del Distrito Federal, diciembre 1953, AZ-BP RE	55
12. Recado telefónico Hotel del Prado de Sr. Carló, sin fecha. AZ-BP RE	58
13. Sobre del Hotel Escargot, con apuntes de julio 1955. AZ-BP RE	67
14. 3 fotos: Héctor García, 1955. Zavattini y Barbachano bajando del avión y encuentro de Zavattini con Benito Alazraki y Alicia del Río en el aeropuerto, FMHG	68
15: 2 fotos: Héctor García, 1955. Zavattini cena con Pío Caro Baroja, Francisco Pina, Fernando Gamboa y Walter Reuter. FMHG	72
16. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	73
17. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	76
18. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	78
19. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	79
20. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	80
21. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	81

22. Panorámicas desde el Cerro del Cubilete, Guanajuato, 1954. CF/FAB	82
23. Panorámica del Bajío desde el Cerro del Cubilete, Guanajuato, 1954 CF/FAB	83
24. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	87
25. Fotos: Héctor García, 1955. Zavattini en un coctel con Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Pío Caro Baroja, Walter Reuter y otros. FMHG	92
26. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	96
27. Telegrama de Italcable de Manuel Barbachano Ponce a Cesare Zavattini del 19.5.1957, AZ-BP RE	103
28. Fotocopia de 2 páginas del libro <i>Palabras cruzadas</i> , Elena Poniatowska (México: ERA, 1961) CP	104
29. Fotocopia de una foto de Nacho López, 1957, Aparecen en una reunión de trabajo Manuel Barbachano, Miguel Barbachano, Cesare Zavattini y Fernando Benítez, AZ-BP RE	105
30. Fotocopia de una foto de Nacho López, 1957. Aparecen en una reunión de trabajo Jomí García Ascot, Carlos Velo, Manuel Barbachano, Miguel Barbachano, Cesare Zavattini y Fernando Benítez, AZ-BP RE	106
31. Fotocopia de una foto de Arturo Zavattini en la que aparecen Cesare Zavattini, David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal en La Habana, Cuba en 1959, AZ-BP RE	107
32. Portada del libro <i>Antropología de la pobreza</i> , Oscar Lewis México: FCE, 1962) CP	112
33. Portada del guión <i>Los Hijos de Sánchez</i> de Hall Bartlett, dedicado a Patricia Reyes Spíndola. CP	115
34. Página del guión <i>Los Hijos de Sánchez</i> de Hall Bartlett. CP	117
35. Página del guión <i>Los Hijos de Sánchez</i> de Hall Bartlett. CP	119
36. Apuntes de Zavattini, México 1955. AZ-BP RE	122
37. Carta de Fernando Gamboa a Zavattini, Tokio 18 de junio de 1972. AZ-BP RE	124
38. Carta de Miguel Barbachano Ponce, Elvia Vera y Tarsicio Chárraga a Zavattini, México DF, 20 de enero 1984. AZ-BP RE	127
39. Portada de carpeta <i>Progetto Zavattini in Messico di Gabriel Rodriguez</i> , 2002. AZ-BP RE	128

7. Fuentes utilizadas

Hemerografía

Aceves Lozano Jorge E. , “Oscar Lewis y su aporte al enfoque de las historias de vida” (México: Revista Alteridades, 1994)

Álvarez José Rogelio, “Jornadas nacionales”, *Tiempo*, 11 de junio de 1948

Álvarez Miguel Ángel, Protocolo, *El Universal*, 10 de agosto de 1955

Álvarez Gómez Ángel, "Los cabarets de Max Borges y Félix Candela: estructuras laminares compartidas". *Arquitectura y Urbanismo XXXVII* (3, 2016)

Anónimo, “El Presidente, en el Hotel Prado”, *Tiempo*, 4 de junio de 1948

Anónimo, “México triunfa en Venecia”, *Tiempo, semanario de la vida y la verdad*, Núm. 464 México, junio 1950

Anónimo, “Silvana Mangano no vendrá a México”, *Cine Mundial*, 7 de diciembre de 1953

Anónimo, “Hará una película sobre México, el “As” italiano”, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1953

Anónimo, “Llegó ayer la estrella del cine italiano Marisa Belli”, *Excélsior*, 10 de diciembre de 1953

Anónimo, *Cine Mundial*, viernes 11 de diciembre de 1953

Anónimo, “Mesa de Celebridades”, *Cine Novedades, Novedades*, 16 de diciembre de 1953

Anónimo, “Animado cóctel con motivo de la Semana de cine italiano”, *Novedades*, 12 de diciembre de 1953

Anónimo, “Se ofreció una comida a la delegación italiana de cine”, *Excélsior*, 16 de diciembre de 1953

Anónimo, “Georgina De Astis fue objeto de fiesta por su onomástico”, *Novedades de la vida social, Novedades*, Viernes 18 de diciembre de 1953

Anónimo “La italiana Marisa Belli se fue anoche”, *Excélsior*, 23 de diciembre de 1953

Anónimo, *Il Contemporaneo*, 27 marzo 1954

Anónimo, “Cesare Zavattini estrenando departamento amueblado atómicamente en Elba 53”, *Claridades*, 31 de julio de 1955

Anónimo, “Cesare Zavattini (sic) admitido por el S. de Actores” (sic) *Novedades*, 6 de agosto de 1955

Anónimo, “Mexicanísima Mesa de Celebridades sobre charrería” *Excélsior*, 17 de agosto de 1955

Anónimo, “Sin escribir nada, Zavattini regresa a Italia a fin de mes”, *Ovaciones*, 17 de agosto de 1955

Anónimo, “Entrevista pública con Zavattini en la Sala Manuel M. Ponce”, *Novedades*, 22 de agosto de 1955

Anónimo, Noticias y comentario, *Confidencias*, 23 de agosto 1955

Anónimo, Carnet, *Últimas Noticias*, 23 de agosto de 1955

Anónimo, De domingo a Domingo, *El Redondel*, 24 de agosto de 1955

Anónimo, “Vittorio De Sica y Zavattini llevan al cine el problema de la vivienda,” *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955

Anónimo, “Un gran acontecimiento la visita de Zavattini a México”, *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955

Anónimo, “Platicando con Cesare Zavattini”, *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955

Anónimo, “México en la cultura”, *Novedades*, 13 de noviembre de 1955

Azorín, “El trivialismo italiano, pantalla romana”, *Claridades*, 6 de junio de 1954

Caro Pío, “Dos estilos frente a frente: Gran Ópera y Neorrealismo”, *Claridades*, 10 de enero de 1954

Caro Pío, “La verdad sobre “Milagro en Milán”, *Claridades*, 31 de enero de 1954

Caro Pío, “Las muchachas del cine italiano”, *Claridades*, 28 de febrero de 1954

Caro Pío, “La de Pío Baroja y la de Cesare Zavattini, dos boinas”, *Claridades*, 17 de enero de 1954

Castellanos Rosario, “La Cultura en México”, *Siempre!* núm 198, 1 de diciembre de 1965

Dam Luis, “En México se puede hacer en México el mejor cine del mundo” (con fotos de Faustino Mayo), *Mañana*, 16 julio 1955

De la Vega Alfaro Eduardo, "Fichero de cineastas nacionales: Benito Alazraki", *Dicine* Núm. 37, noviembre de 1990

De la Vega Alfaro Eduardo, “El otro renacimiento: tres décadas de cine italiano en México 1948-1979”, *Quaderni del CSIC, rivista annuale di cinema italiano* (Istituto Italiano di Cultura, 2006)

Demichelis Piero, “Llegó a México Marisa Belli”, *Cine Mundial*, 10 de diciembre de 1953

Díaz Ruanova, “Cosas de Luis Buñuel”, *Claridades*, 5 de septiembre de 1954

Fuentes Aquiles, “El cine mexicano necesita utilizar a los pintores”, *Claridades*, 5 de diciembre de 1954

López Aranda Susana, “El cine de López Tarso”, *El Sol de México*, 20 de octubre de 1977

Luna Córnea 24 (México: Conaculta, Centro de la Imagen, 2002)

Manifiesto de cineastas italianos, *Cine Club* Núm. 6, septiembre 1955

Medina de la Serna Rafael, *Cine IV*, 1979

Morales Francisco “Imágenes de la industria turística en México 1950-1975” *Archipiélago, revista cultural de nuestra América* Núm. 47, (México: Enero-marzo 2005)

Pina Francisco, “Cesare Zavattini, precursor del Neorrealismo”, suplemento México en la Cultura, *Novedades*, 14 de febrero de 1954

Piñó Sandoval Jorge, “Flecha callejera”, *El Universal*, 19 de agosto de 1955

Ponce Margarita, “El ambiente de México”, *Excélsior*, 5 de agosto de 1955; “Carlo de Frankis y su Señora Esposa dieron un Lucido Coctel” (sic); *Novedades*, 6 de agosto, 1 y 2; Poniatowska Elena, “Cesare Zavattini” *Universidad de México*, febrero de 1958

Radar “Ecos sobre elegante boda”, Etcétera, *Excélsior*, 7 de agosto de 1955

Proceso Redacción, “Con Ruíz Cortínez, devaluación de 1954: el dólar a \$12.60” (México: 24 diciembre 1977)

Rodríguez Álvarez Gabriel, “Visor”, *Luneta, Gaceta cineclubista del centro histórico de México*, núm. 4, febrero-mayo, 2012

Salazar Mallén Rubén ¡Esta Metrópoli! *Mañana*, 13 de agosto de 1955

Tibol Raquel, “Zavattini está mirando a México”, *Novedades*, 21 de agosto de 1955

Valdés Peza Armando, Personas y lugares, *Esto*, 23 de agosto de 1955

Waier Leon K., “Sobrarían buenos argumentos si pagaran decorosamente a los autores”, *La Prensa*, 19 de agosto de 1955

Zavattini Cesare, “La hospitalidad mexicana”, *Tele-Guía*, 18 de agosto de 1955

Zavattini Cesare, “Algunas ideas sobre el cine”, *Cine Mundial*, 11 de diciembre de 1953

Bibliografía

- Amador María Luisa y Ayala Blanco Jorge, *Cartelera cinematográfica 1940-1949* (México: UNAM, CUEC, 1982)
- Amador María Luisa y Ayala Blanco Jorge, *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: UNAM, 1985)
- Amador María Luisa y Ayala Blanco Jorge, *Cartelera cinematográfica 1970-1979* (México: UNAM, 1988)
- Agustín José, *Tragicomedia mexicana, la vida en México de 1940 a 1970* (México: Planeta, 1990)
- Anxo Fernández Miguel, *Las imágenes de Carlos Velo* (México: UNAM, 2007)
- Ayala Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* (México: Grijalbo, 1993)
- Aviña Rafael y García Gustavo, *Época de Oro del cine mexicano* (México: Clío, 1997)
- Barbachano Ponce Miguel, *Críticas* (México: Cineteca Nacional, 1988)
- Benedetti Mario, *Buzón de tiempo* (México: Alfaguara, 1999)
- Bertolucci Attilio y Zavattini Cesare, *Un'amicizia lunga una vita, carteggio 1929-1984*, a cura di Guido Conti y Manuela Cacchioli (Italia: Monte Università Parma, 2004)
- Buñuel Luis, *Mi último suspiro* (México: Plaza y Janés, 5ª edición, 1994)
- Cardoza y Aragón Luis, *El Río, novelas de caballería* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996)
- Caro Baroja Pío, *El Gachupín. En busca de la juventud perdida* (Pamplona: Pamiela, 1992)
- Ciuk Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano 2019* (México: Conaculta, IMCINE, 2019)
- Carballo Emmanuel, *Diario Público 1966-1968* (México: Conaculta, 2005)
- Cosulich Callisto, "Neorealismo e associazionismo 1944-1953: Cronaca di dieci anni", *Il neorealismo cinematografico italiano*, (a cura di Lino Micciché) (Venezia: Marsilio Editori, 1999)
- De la Vega Eduardo de la Vega (coord.) *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978* (México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Gobierno del Estado de Jalisco, 2005)
- De los Reyes, Aurelio, *El nacimiento de ¡Que viva México!* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006)
- Debroise Olivier, Sánchez Blanco Marco y Wolffer José, *Otras rutas hacia Siqueiros* (México: CONACULTA, INBA, CURARE, 1996)
- Donaggio Adriano, *Biennale di Venezia, un secolo di storia* (Firenze: Giunti-Barbèra, 1988)
- Eisenstein Sergei, *Yo memorias inmorales 1* (México: Siglo XXI Editores, 1988)
- Eisenstein Sergei, *Yo memorias inmorales 2* (México: Siglo XXI Editores, 1991)
- Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* (México: Publicaciones Cinematográficas S. de R. L., 1955)
- Enciclopedia de México*, tomo I José Rogelio Álvarez, director, (México: 1978)
- Enciclopedia de México*, tomo V, (José Rogelio Álvarez, director (México: 1977)
- Enciclopedia de México*, tomo XII José Rogelio Álvarez, director (México: 1977)
- Estampas de la ciudad de México* (México: Gobierno de Querétaro, 1990)
- Figuroa Gabriel, *Memorias* (México: UNAM, Pértiga, 2005)

Fowler Catherine (editor), *The European Cinema Reader*, Routledge, London, 2002

Fuentes Carlos, *Los años con Laura Díaz* (México: Alfaguara, 2001)

Fuentes Carlos y Orfila Arnaldo, *Cartas cruzadas 1965-1979* (México: Siglo XXI Editores, 2013)

García Riera Emilio, “1953-1982. El cine independiente” *Hojas de cine* Vol. II (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988)

Gubern Román, *Cine español en el exilio 1936-1939* (Barcelona: Lumen, 1976)

Gubern Román, *Cultura audiovisual, escritos 1981-2011* (Madrid: Cátedra-signo e imagen, 2013)

Guevara Alfredo y Zavattini Cesare, *Ese diamantino corazón de la verdad* (Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Ed. Iberautor, España: 2002)

Haroldo Francisco y Ochoa Alejandro, *Espacios distantes aún vivos; las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, 1997)

Heuer Federico, *La industria cinematográfica mexicana* (México, 1964)

Huerta Efraín, *Cine y anticine, las cuarenta y nueve entregas* (México: UNAM, 2014)

Leñero Vicente, *Escribir sobre teatro* (México: Ediciones El Milagro, 2013)

Lerner Jesse, *Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México* (México: Fideicomiso para la cultura México/USA, 1998)

Lewis Oscar, *Antropología de la pobreza* (México: FCE, 2ª edición, 1962)

Lewis Oscar, *Los Hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana* (México: Joaquín Mortiz, 1965)

Lombardo Toledano Vicente, *Cine, arte y sociedad* (México: Filmoteca UNAM, 1989)

Monterde José Enrique, *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997)

Montero Martha Patricia, *Héctor Bonilla, el hombre de los mil rostros*, (México: AMACC, Textos de la Academia #5, 2019)

Morales Moreno Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana, fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940* (México: UIA, 1994)

Nájar Salvador, *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, 2008

Novo Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortínez*, tomo II, Memorias mexicanas (México: CONACULTA, 1996)

Orfila Arnaldo y Paz Octavio, *Cartas Cruzadas Arnaldo Orfila Octavio Paz 1965-1970* (México: Siglo XXI Editores, 2016)

Pelayo Alejandro, *La generación de la crisis, el cine independiente mexicano de los años ochenta* (México: CONACULTA, IMCINE, 2012)

Poblett Miranda Martha, *Viajeros en el siglo XIX* (México: CONACULTA Tercer milenio, 2000)

Prignitz Helga, *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977* (México: CONACULTA, INBA, 1992)

Poniatowska Elena, *Palabras cruzadas* (México, ERA, 1961)

Quezada Mario A. (comp.) *Diccionario del cine mexicano 1970-2000* (México: UNAM, 2005)

Reyes Palma Francisco, “El Taller de Gráfica Popular”, *Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*, et al, (México: INBA, Galería Arvil, Museo de Monterrey, 1987)

Rivera Diego, *50 años de su labor artística* (México: INBA, 1954)

Saldaña Magdalena, "Semblanza", *Fernando Gamboa, 10 años de ausencia*, (México: Fondo Cultural Carmen A.C., 2000)

Seton Marie, *Sergei M. Eisenstein, una biografía*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1986)

Siqueiros David Alfaro, *No hay más ruta que la nuestra* (México: Talleres Gráficos de la SEP, 1945)

Tello Jaime, "Notas sobre la política económica del "nuevo cine mexicano", *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988)

Vega Jesús, *Zavattini en La Habana* (Cuba: Ediciones UNIÓN, 1994)

Viñas Moisés, *Índice general del cine mexicano* (México: Conaculta-IMCINE, 2005)

Zavattini Cesare, *ZAVATTINI sequences from a cinematic life* (EEUU: Prentice Hall, 1970)

Zavattini Cesare, *Diario Cinematografico* (Italia: Bompiani, 1979)

Zavattini Cesare, *Cronache da Hollywood* (Roma: Lucarini 1991)

Zavattini Cesare, *Diario de cine y de vida*, (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, Festival de cine de Huesca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002)

Zavattini Cesare, *Io, un'autobiografia*; (a cura di Paolo Nuzzi) (Italia: Einaudi, 2002)

Zavattini Cesare, *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini (1954-1988)* (Gabriel Rodríguez Á. comp. México: Filmoteca UNAM, 2007)

Catálogos

Catalogo XXVI Biennale di Venezia (Venezia: Alfieri Editori, 1952)

Fernando Gamboa, a sus 50 años como Museógrafo y Difusor de la Cultura, Exposición colectiva de artistas mexicanos, Galería Metropolitana, (México: UAM, Secretaría General de Desarrollo Social, 1985)

El arte en la vida diaria, exposición de objetos de buen diseño hechos en México (México: Departamento de Arquitectura del INBA, 1952)

Primera semana del cine italiano en la Ciudad de México, diciembre 1953

Tesis

Chárraga Tarcisio y Vera Elvia, "Cesare Zavattini en México (Un documento para la historia del cine nacional)" (tesis de licenciatura, ENEP Acatlán, 1985)

Videos, páginas electrónicas y CD Rom

Caro Baroja Pío, "Un mago del cine. Necrológica en memoria de Benito Alazraki" *El País* 8 de agosto 2007
(https://elpais.com/diario/2007/08/08/agenda/1186524001_850215.html)
Consultado 26 de noviembre 2019

VHS-Entrevista a Manuel Barbachano (1924-1994) (México: Filmoteca de la UNAM 2002)

Carnaval en Huejotzingo:
https://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/Carnaval_en_Huejotzingo.html
Consultado 26 de noviembre 2019

<https://openapps.comune.re.it/cataloghispecialibiblio/zavattini-archivio/index.jsp>
Consultado 26 de noviembre 2019

<https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-majestad-de-la-arquitectura-que-se-cayo-en-1985>

Consultado 26 de noviembre 2019

<https://www.proceso.com.mx/165887/los-murales-de-rufino-tamayo-en-sanborns-lafragua-al-centro-comercial-cultural-plaza-loreto>

Consultado 26 de noviembre 2019

https://www.youtube.com/watch?v=SPxFSri_Krc (*Children of Sanchez*/ Chuck Mangione, 1978) Consultado 26 de noviembre 2019

Fondo Dial: Zavattini nel suo estudio

https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0010028033/9/zavattini-nel-suo-studio-e-casa.html?indexPhoto=0&startPage=20&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%5B%22*%3A*%22%5D%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A20%2C%22persone%22%3A%5B%22%5C%22Zavattini%2C+Cesare%5C%22%22%5D%7D%7D

Consultado 26 de noviembre 2019

Instituto Municipal de Investigación y Planeación Urbana de Cajeme:

<http://www.imipcajeme.org/antecedentes>

Consultado 26 de noviembre 2019

Cien años de cine mexicano 1896-1996 (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996) CD ROM

Settimana Incom, 8 enero 1954, Istituto Luce

Agradecimientos

Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), Agustín Martínez Monterrubio, Alejandro Pelayo, Alejandro Ledezma, Alessandro Bisogno, Alfonso Morales Carrillo, Alicia Azuela, Amanda de la Garza, Ana Álvarez Velasco, Anna Susi y familia, Archivo Zavattini-Roma, Argel Gómez Concheiro, Arnulfo Herrera, Arturo Zavattini, Aurelio de los Reyes, Biblioteca Panizzi Reggio Emilia, Brenda Ontiveros, Carlos Rodríguez Ajenjo (†), Carlos Rodríguez Loría, Carmen Cruz, Carolina Elias, Cecilia Loría Saviñón (†), Cecilia Rodríguez Loría, Cineteca Nacional, Claudia Loredó, Cineteca Nacional, Conacyt-Becas de Posgrado, Cristian Calónico, Cuauhtémoc Medina, Daniella Blejer, Eduardo de la Vega, Elisabetta Randaccio, Eliza Mizrahi, Elva Peniche, Erik Velásquez García, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, Familia Álvarez Béjar, Familia Rodríguez Ajenjo, Federación Internacional de Cine Clubes (IFFS-FICC), Federación Italiana de Cine Clubes, Felipe Macedo, Fernando Serrano, Filmoteca de la UNAM, Francisco Gama, Gabriel García Márquez (†), Gabriela Sotelo, Gabriele Veggetti, Gerardo Estrada, Héctor Ferrer, Héctor García (†), Hugo Gutiérrez Vega (†), Inti Muñoz Santini, Itala Schmelz, Isis Saavedra Luna, Iván Trujillo, Jesús Rodríguez Loría, Jocelyn Linares, Jole Lamberti, José Manuel Alonso Ibarrola, José María Serralde, José Rogelio Álvarez (†), José Rodríguez López, Juan Jiménez Patiño, Juan Monroy, Julio Lamaña, Juri Pittaluga, Itzel Rodríguez Mortellaro, Laura González, Laura Pareyón, Lucía Gajá, Lucrecia Arcos, *Luna Córnea*, María García, María Emilia Caballero, María Paula Noval Morgan, Mariana Aguirre, Marco Asunis, Marco Zavattini, Martha Báez, Martha Saslavsky, Mauricio Maillé, Mauricio Rodríguez Álvarez, Mercedes Álvarez Béjar, MUAC, Museo Jumex, Nadina Illescas, Orlando Jiménez Ruiz, Óscar Alexanderson, Óscar Zárraga, Palacio de Bellas Artes, Paolo Minuto, Paolo Nuzzi, Patricia Gamboa, Patricia Reyes Spíndola, Paula López Caballero, Pío Caro Baroja (†), Posgrado UNAM- Historia del Arte, Procine CDMX, Promotora Cultural Fernando Gamboa, Roberta Ferri, Roberto Ramírez Flores, Raquel Tibol (†), Román Gubern, Rossana Fuentes Berain, Sala de Arte Público Siqueiros, Sandra Ortega, Talento Post, Tatiana Falcón Álvarez, UNAM, Virgilio Tosi y Virginia García Cruz.

Cesare Zavattini y Fernando Gamboa: cine y cultura en México

Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia del Arte
Carlos Gabriel Rodríguez Álvarez

Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas

México, 2020

Imágenes de portada y 4ª de forros: Dibujos y anotaciones de Cesare Zavattini, 1955 (AZ BP RE)

Contacto: gaborodal@gmail.com

....
*Cada huella que queda atrás,
guarda el camino que recorrerás*
....