



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

PLANTEL ACATLAN

**CESARE ZAVATTINI EN MEXICO
(UN DOCUMENTO PARA LA HISTORIA
DEL CINE NACIONAL)**



T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA**

P R E S E N T A N :

**CHARRAGA PINEDA TARCISIO GUSTAVO
VERA SORIANO ELVIA**

MEXICO, D. F.

1985



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 está 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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCION

La situación de la cinematografía mexicana ha preocupado, desde hace varias décadas, a los productores independientes de nuestro país. Uno de los intentos por elevar la calidad de las películas nacionales tuvo lugar en 1955, cuando Cesare Zavattini vino a México contratado por "Teleproducciones, S.A."

Cesare Zavattini, uno de los principales teóricos y argumentistas del movimiento cinematográfico denominado neorrealismo, no sólo era un gran conocedor de su trabajo, sino también presidente de la Federación Italiana del Círculo Cinematográfico y dirigente de la Organización de Argumentistas Italianos, además de haber escrito numerosos cuentos y novelas.

Los guiones que escribió para el cine-director Vittorio De Sica, como "Ladrones de bicicletas", "Milagro en Milán" y "Umberto D.", dieron a conocer al mundo el neorrealismo.

En nuestro país, su labor consistió en realizar tres guiones para la empresa "Teleproducciones, S.A.", de los cuales el más importante, "México Mío", se encon-

traba perdido. Como resultado de las investigaciones realizadas para el desarrollo de este trabajo, dicho argumento fue hallado a fines de 1984 en el archivo personal del maestro Carlos Velo, que contiene numerosos documentos de la época.

La presente tesis tiene tres objetivos principales:

- 1) Rescatar todas las actividades y proyectos de Cesare Zavattini en México.

Con este fin, se exponen los escritos publicados en la prensa nacional sobre el guionista italiano. Además, se da a conocer el fruto final de su estancia en nuestro país, el proyecto "México Mío", el cual contó con la participación de la intelectualidad de la época: Salvador Novo, Jesús Silva Herzog, Juan O'Gorman, Rosario Castellanos, Jaime Torres Bodet, Alf Chumacero, Ramón Xirau, Santiago Ramírez, Alvaro Orfila, Carlos Chávez, Blas Galindo, Guadalupe Rivera, Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Fernando Gamboa y otros de igual importancia.

También se incluye, por ser el resultado de todo el proyecto, el guión de la cinta cuyo título hubiera

sido "México Mío".

- 2) Crear una fuente de información para investigadores y público en general, interesados en conocer el producto de la visita de Cesare Zavattini a nuestro país, en virtud de que el material documental sobre este hecho no se conocía ni estaba organizado. Por último,
- 3) Dar a conocer las ideas del escritor neorrealista sobre el cine en general y sobre el cine mexicano de la época, en particular.

Para ubicar al argumentista italiano dentro de su momento histórico, se comienza con un panorama del movimiento neorrealista y del cine mexicano durante los años de influencia de la cinematografía italiana en el mundo, después se expone el trabajo de Cesare Zavattini en general y finalmente, su labor en nuestro país durante los años de 1955 a 1957.

Para esta investigación, se utilizaron algunos elementos periodísticos como la entrevista y el reportaje, los cuales finalmente permitieron elaborar un documento

exhaustivo sobre la labor de Cesare Zavattini en México,
con el que se espera enriquecer el gran acervo cinemato-
gráfico de nuestro país.

Capítulo 1

EL NEORREALISMO:

SU IMPORTANCIA Y SU INFLUENCIA EN EL CINE MUNDIAL

1.1. Surgimiento y desarrollo del neorrealismo (estética, técnicas, realizadores).

El derrocamiento del fascismo en Italia, iniciado en 1943, no sólo significó el fin de los sueños de poder del dictador Mussolini; también fue una mutación interna trascendental cuyas grandes convulsiones se reflejarían en un nuevo cine, un cine que rompería con la producción y la estética anteriores: el neorrealismo. Es así como este movimiento surge y se desarrolla alrededor de la Segunda Guerra Mundial, en busca de la realidad de un pueblo devastado, hambriento y desilusionado.

En pleno fascismo, se encuentran ya los antecedentes del neorrealismo en el Centro Experimental y los Grupos Universitarios Fascistas. En el Centro Experimental se reunía una nueva generación interesada en crear

un cine diferente, influenciado por las ideas del crítico Umberto Barbaro y del historiador Pasinetti. Al mismo tiempo, los Grupos Universitarios Fascistas, cuyo nombre sólo les servía de careta contra la represión, pudieron ver los filmes franceses y soviéticos que dejarían huella en el nuevo cine italiano.

En 1942, Umberto Barbaro bautiza a la nueva corriente como "neorrealismo"; sus teorías habían sido elaboradas por los colaboradores antifascistas de la revista "Cinema", fundada en 1936 y dirigida por Luciano De Feo. En ella, el crítico Giuseppe De Santis pugnaba por la creación de un cine italiano realista, popular y nacional.

En 1914, Nino Martoglio dirigió la cinta "Sperduti nel buio", con la que se iniciaba el cine realista italiano. Este film contribuyó al nacimiento del neorrealismo, junto con otras cintas importantes del realismo de esa época: "Assunta Spina" (1915), de Gustavo Serena; "Teresa Raquin" (1915), de Nino Martoglio y "Cerene" (1916), de Febo Mari.

Con el advenimiento del cine sonoro, Alessandro

Blasetti continuó con la corriente realista en sus películas "Il sole" (1929), con guión de Aldo Vergano; "Terra Madre" (1930), sobre los problemas sociales de la tierra y "1860", realizada sin actores en 1933. Mario Camerini también destaca en este periodo por sus filmes "Rotale" (1929), "Il cappello a tre punte" (1934) y "Darò un milione" (1935), en la que Cesare Zavattini escribía su primer guión.

Si Blasetti y Camerini sentaron las bases para el movimiento que florecería en la posguerra, Luchino Visconti transportaba el realismo francés al nuevo realismo italiano con "Osessione" (1942), considerada como el punto de partida del neorrealismo.

Luchino Visconti comenzó a interesarse por el cine en 1935; su admiración por el maestro Jean Renoir y el cine realista francés lo llevó a trabajar como ayudante en "Les bas fonds" (1936), "Une partie de campagne" -del mismo año- y en "Tosca" (1940).

Visconti inicia su carrera en Italia con "Osessione", una historia adaptada de la novela "El cartero siempre llama dos veces", de James Cain. A pesar de no

atacar directamente al régimen fascista, la película resultaba un desafío a los cánones estéticos e ideológicos establecidos, ya que no evadía, sino -por el contrario- mostraba la realidad del pueblo italiano.

También en 1942 se realiza "Quattro passi fra le nuvole", considerada la antecesora de las comedias neorrealistas. Dirigida por Alessandro Blasetti y con guión de Cesare Zavattini, "el pueblo invadía la pantalla en diversos episodios dentro de un autocar pintoresco y asomático, muy poco conforme con los mitos de un régimen para el que "los trenes llegaban a la hora".¹ "

Junto a "Osessione" y a "Quattro passi fra le nuvole", se alinea "I bambini ci guardano" (1943), dirigida por Vittorio De Sica, en colaboración con el guionista Cesare Zavattini. Estos tres filmes anuncian el surgimiento del neorrealismo; sin embargo, sólo constituían un lenguaje de oposición al fascismo y el realismo era algo más que un lenguaje.

Sólo al finalizar la Segunda Guerra Mundial es posible el renacimiento del cine italiano con "Roma, città aperta" (1945), de Roberto Rossellini.

El guión de "Roma, città aperta" había sido casi literalmente dictado a Rossellini y a Sergio Amidei por un jefe de la Resistencia que les contó día a día los combates secretos que preparaba la liberación. Inmediatamente después de ésta, Rossellini emprendió y realizó, sin autorización y sin capital, un film reconstruido en los lugares mismos de la acción. Su autenticidad, su modernismo, su "contemporaneidad", hicieron saltar la pantalla. ²

Roberto Rossellini había realizado algunos documentales entre 1936 y 1940; en 1941 dirige "La Nave Bianca", una película de propaganda sobre los navíos hospitales. En 1943 realiza "Un pilota ritorna", que junto con "La Nave Bianca" inicia una tendencia documentalista en el cine italiano; pero no fue sino hasta 1945 cuando da al neorrealismo su primera obra maestra: "Roma, città aperta". A partir de ese momento, ya se puede hablar de una escuela que trata de interpretar la vida como es y describir a los seres humanos como son³.

Debido a la imposibilidad de reconstruir en estudio los escenarios, Rossellini tuvo que ir al lugar de los

hechos; en vez de actores con gran cartel, recurrió a los "tipos" ⁴. La pobreza y la disminución de los medios obligaron a la sencillez y a una sensibilidad de expresión, convirtiéndose en características esenciales del neorrealismo y no en un obstáculo.

El neorrealismo no se ocupa del individuo, le interesa la colectividad; su crítica señala los problemas y sufrimientos cotidianos, e incluso da algunas soluciones. Está cerca del documental, ya que quiere ser testimonio histórico, pero va más allá al reconstruirlo y dar un espacio a la imaginación para destacar los valores humanos. Rossellini lo define como:

... una necesidad, característica del hombre moderno, de presentar las cosas tal como son, de darse cuenta de la realidad, diría casi de una manera despiadadamente concreta, de acuerdo con el interés, típicamente contemporáneo, hacia los resultados estadísticos y científicos. Una necesidad sincera de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir al artificio de lo extraordinario. Una conciencia de obtener lo extraordinario por medio de la búsqueda. En fin, un deseo de aclararse a sí mismo y de no ignorar

la realidad, sea como sea, tratando de lograr la inteligencia de las cosas. ⁵

En 1946, con actores naturales o apenas conocidos, Rossellini continúa su trayectoria cinematográfica con "Paisà", donde el director consigue que la ficción organizada por el artista parezca documental. En ese mismo año, la mancuerna De Sica-Zavattini realiza "Sciucsià", en la que se analiza la infancia a través de la tragedia de la guerra.

Cesare Zavattini era uno de los principales teóricos y defensores del neorrealismo; con "Sciucsià" (1946) demostraba su apego a la realidad.

En mi opinión, el mundo sigue caminando mal porque no se conoce la realidad. Y la posición más auténtica de un hombre, hoy en día, es la de empeñarse en analizar hasta las raíces el problema del conocimiento de la realidad. ⁶

Establecidos los métodos de trabajo que dominarían en esta escuela ("actores y escenarios naturales, ausencia de maquillaje, diálogos sencillos, sobriedad técnica, iluminación naturalista, abandono de estudios, decorados y toda clase de artificios en aras de la máxima veraci-

dad" ⁷⁾, Rossellini completa su trilogía, iniciada con "Roma, città aperta" (1945) y "Paisà" (1946), con "Germania, anno zero" (1948).

También en 1948, Luchino Visconti marcha a Sicilia para iniciar el rodaje de la ambiciosa trilogía "La terra trema". Trabajando con personajes naturales, Visconti consigue reconstruir un drama social de veracidad documentalista. Sin embargo, dificultades en la producción la redujeron a un solo episodio, el de los pescadores.

La colaboración que ha establecido el director Vittorio De Sica con el guionista Cesare Zavattini dará un aporte decisivo tanto al cine italiano como al mundial, ya que en 1948 realizan "Ladri di biciclette", un desgarrador documento sobre la condición obrera de la Italia de la posguerra.

Tras intervenir como actor en algunas películas, Vittorio De Sica llega a la dirección cinematográfica a comienzos de la Segunda Guerra Mundial con "Rose scarlatte" (1940). En 1943, en base a un guión de Cesare Zavattini, filma "I bambini ci guardano"; en 1945 realiza "La porta del cielo", en 1946 "Sciuscià" y en 1948,

"Ladri di biciclette".

La presentación de "Ladri di biciclette" marcó un acontecimiento histórico en el cine mundial. Impactó de tal manera a la crítica que ésta no escatimó elogios; prueba de ello es un escrito de Marcel L'Herbier, publicado en la revista "Opera" del 13 de abril de 1949, titulado "La revolución de la verdad":

Rodolfo Valentino. Pasado fascinante. Pasado muerto. Hoy Valentino es el pobre obrero de la Breda, el que fue despojado de su bicicleta. Abramos los ojos. Veamos bien. Se trata en definitiva de una revolución. Entre tantas. Se acabaron los tiempos de las pestañas falsas, de las lágrimas de glicerina, de las "vamps" con "sex-appeal", de los Tarzán de salón y de las tramas según las treintaisésis situaciones de Gozzi o de Polti. Se acabó el tiempo del absolutismo de las estrellas-mitos, de los sobreprecios en papel platinado y de las falsas apariencias de una dramaturgia trillada. Un viento nuevo, saludable, sale de esos caminos contaminados hacia el cine.

(...) Un mundo cinematográfico de complacencia y mistificación entra a ser procesado y juzgado. "Ladri di biciclette", un

film sencillo, que revoluciona la verdad, da a todo esto el golpe de gracia.

(...) He aquí un film que dice mucho, sin hacerlo pesar, que economiza sus medios para justificar mejor sus fines, que encuentra su verdadera fuerza al margen de todas las fuerzas que no sean las de la verdad. O sea, la fuerza misma del cine...⁸

Zavattini, como teórico del neorrealismo, aporta al cine de De Sica una novedad de temas y una evidente riqueza de contenidos, con los que defiende a la nueva escuela:

Cuando alguien, sea el público, el Estado o la Iglesia, dice: basta de pobreza, basta de películas que reflejan la pobreza, comete un delito moral. Es que se niega a comprender, a enterarse. Y al no querer enterarse, conscientemente o no, se sustrae a la realidad.⁹

Pero el hecho de apegarse a la realidad no impide a la mancuerna De Sica-Zavattini recurrir a la alegoría y la magia en "Miracolo a Milano" (1950). Con influencia de René Clair, esta película contrasta la idealización de los sentimientos con las precarias condiciones de vi-

da en una ciudad perdida, donde la solidaridad entre sus habitantes es una esperanza antes y después de perder el lugar en que viven. Sin embargo, ello no impide señalar a las clases desposeídas como "condenadas" de la Tierra.

Yo no estaré jamás contra un film que, a pesar de servirse de personajes imaginarios -declara Zavattini-, sea el producto de intereses sociales, morales, vivos y actuales; pero creo que al considerar la realidad del personaje se adquiere una responsabilidad de confrontamiento con el público infinitamente más perentoria. 10

En 1951, Zavattini y De Sica realizan "Umberto D.", donde culminan las teorías zavattinianas sobre la cotidianidad, la soledad y la marginación. En la obra aparecen "los noventa minutos de la vida de un hombre durante los cuales no sucede nada" 11

La monotonía de lo cotidiano como tema central en la pantalla, la incertidumbre diaria de un pensionado y el drama de la vejez marginada son vencidos por el ansia de vivir.

El cine de De Sica-Zavattini se diferenciará del de Rossellini y del de Visconti por

su orientación sentimental y ternurista, apelando no a la indignación del espectador (como Rossellini) ni a su intelecto (como Visconti), sino a la compasión.¹²

El neorrealismo sigue dos tendencias. Por un lado, De Sica, Zavattini, Rossellini y la "Rivista del Cinema Italiano" ven en el cine un testimonio y espejo de la realidad. Por otro lado, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani y la revista "Cinema Nuovo" postulan el realismo crítico, superando el simple testimonio para extraer conclusiones histórico-políticas.

Rossellini, Visconti y De Sica -con su guionista Cesare Zavattini- son considerados como los tres principales directores de la primera época del neorrealismo. Junto a ellos, existen otros cineastas que contribuyeron al desarrollo de este movimiento: Luigi Zampa, que narró los días del fascismo en "Vivere in pace" (1946) y realizó "Anni difficili" (1947), sobre la resistencia italiana; Aldo Vergano que, con "Il sole sorge ancora" (1946), entra a la temática neorrealista; Carlo Lizzani, con dos cintas: "Achtung, banditi;" (1951) y "Cronache di poveri amanti" (1954); el antiguo caligrafista Lattuada con "Il

bandito" (1946), "Senza pietà" (1947), "Il mulino del Po" (1948) -"primer intento de aplicar las técnicas y el espíritu neorrealistas a un tema no contemporáneo" ¹³ - e "Il cappotto" (1951), donde intenta una síntesis entre el neorrealismo y el naturalismo.

Giuseppe De Santis, Pietro Germi y Luciano Emmer se afirmaron como una nueva generación salida del Centro Experimental. El primero debuta con "Caccia tragica", de 1947, sobre las luchas de las cooperativas campesinas contra los grandes propietarios rurales. En su búsqueda por obtener la adhesión popular hacia el neorrealismo, De Santis filma "Riso amaro" (1949), película con la que logra un gran éxito internacional. Para 1950 realiza "Non c'è pace tra gli ulivi" y en 1952, con guión de Cesare Zavattini, "Roma, ore undici", crónica de un hecho verídico.

Zavattini y De Santis, ayudados por el joven periodista Elio Petri, procedieron a una minuciosa encuesta social antes de hacer el guión (...). "Roma, ore undici" llevó al neorrealismo a una de sus cimas, expresando todo el drama del desempleo femenino. ¹⁴

Pietro Germi sobresalió con "In nome della legge" (1948-1949) y con "Il cammino della speranza" (1950). Por último, Luciano Emmer se incluye en la generación del Centro Experimental con "Domenica d'agosto" (1950), con guión de Cesare Zavattini.

Renato Castellani, un antiguo caligrafista, también destaca en esta escuela al iniciar, en 1949, la comedia neorrealista con "E primavera" y la continúa con "Due soldi di speranza" (1951), cuyo guión le fue dictado por la población de una pequeña aldea. Por esos años, inician su obra dos grandes cineastas que después estarían a la cabeza de la segunda generación neorrealista: Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, de quienes hablaremos más adelante.

A principios de los años cincuenta, el cine italiano no ha alcanzado el nivel que en un tiempo tuvieron el expresionismo alemán, la escuela rusa o el cine de vanguardia francés. Sin embargo, el neorrealismo tenía que renovarse con otra oleada de cineastas.

El Congreso de Parma, celebrado en diciembre de 1953, es el reconocimiento de que se ha cerrado una eta-

pa importante del cine italiano.

Como el sudor a la piel -declara Zavattini-, el neorrealismo está unido al presente. No puedo decir cuáles serán sus futuras direcciones porque tampoco puedo adivinar el futuro de la nueva sociedad, que el neorrealismo sabrá reflejar sin ninguna concesión.¹⁵

1.2. La segunda generación y la influencia del neorrealismo en el cine mundial.

A principios de la década de los cincuenta, el neorrealismo había traspasado las fronteras. Es así como los países del mundo voltean los ojos hacia la nueva escuela, que ofrece posibilidades diferentes para realizar otro tipo de cine, un cine comprometido con la realidad social de los pueblos.

(...) pronto veremos brotar sus consecuencias en Japón, México, España, Grecia... Es un nuevo camino que se ofrece, pleno de posibilidades, a los países cinematográficamente pobres. Es un cine que puede hacerse sin estudios, sin actores, sin grandes presupuestos, sin todo aquello que se interpone entre las cámaras y la realidad para falsearla.¹⁶

Sin embargo, el neorrealismo, al igual que otras corrientes, tenía que evolucionar o morir; es por esto que surge en Italia una nueva generación influenciada por este movimiento cinematográfico, pero que integra otro tipo de elementos en sus filmes. Para tener un panorama completo de lo que es el neorrealismo, es necesario conocer esta segunda etapa, encabezada por los cineastas Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, Vittorio De Seta y otros.

Desde sus inicios, Fellini estuvo muy ligado al neorrealismo al trabajar como guionista de Rossellini en "Roma, città aperta" (1945), "Paisà" (1946) y "Europa '51" (1952); también escribió los guiones de "Senza Pietà" (1947) e "Il mulino del Po" (1948) para Lattuada; "In nome della legge" (1948-1949) e "Il cammino della speranza" (1950), para Pietro Germi.

En 1950, Fellini inicia su carrera como realizador con "Luci del varietà", en la que compartió los créditos como director con Lattuada; seguirán "Lo sceicco bianco" (1952) e "I vitelloni" (1953), en donde no analiza ya los problemas de los trabajadores, como hicieron los ci-

neastas de la primera generación neorrealista, sino a los hijos de la clase media, con lo que inicia su interés por otras clases sociales.

A pesar de que el neorrealismo estaba cambiando, en 1953 Cesare Zavattini trata de que sus postulados se lleven hasta sus últimas consecuencias. Para ello solicita a seis jóvenes realizadores (Antonioni, Lizzani, Fellini, Lattuada, Maselli y Risi) que reconstruyan, sin actores y sin escenografía, seis historias basadas en hechos reales. La experiencia dará como resultado la cinta "L'amore in città", que cierra una etapa del neorrealismo y comienza una nueva era para el cine italiano.

De las seis historias que se presentaron en la película, sobresalió "Tentato suicidio", de Antonioni, por ser la que "llevó la experiencia neorrealista a sus consecuencias extremas, pidiendo a varias personas que "repiteisen" su reciente suicidio frustrado" ¹⁷. Ya en 1950, Antonioni, perteneciente a la generación del Centro Experimental y de la revista "Cinema", había analizado en su cinta "Cronaca di un amore", el comportamiento y los conflictos existenciales de la burguesía italiana; de

esta manera, el neorrealismo ya se ocupaba de otras clases diferentes a las marginadas.

También en el año de 1953, Rossellini, al contrario de Zavattini, hace flexibles los postulados de este movimiento en su film "Viaggio in Italia", donde analiza la crisis sentimental de un matrimonio maduro; de esta forma, se convierte en el primer director de la generación pasada que rompe con la ortodoxia neorrealista.

Aunque el cine de Rossellini sigue siendo importante en 1954, su figura es opacada por otro director perteneciente a la misma generación: Luchino Visconti, que sigue en pie en la segunda etapa con "Senso". No obstante que el film es costumbrista, Visconti le da un nuevo giro al analizar, desde un punto de vista histórico-realista, la época del Renacimiento en Italia. Su realismo nunca excluye el melodrama, al contrario, está presente en la mayor parte de su obra, desde "Il gattopardo" hasta "Rocco e i suoi fratelli".

La dirección de Luchino Visconti, como obra de autor, tiene un sentido: el realismo; pero tiene también su tendencia natural: el melodrama. El realismo es parte de su visión

ideológica; el melodrama, de su cultura. ¹⁸

Después de "Senso" (1954), Visconti no volverá a filmar en los tres años siguientes; no sucede lo mismo con Fellini, quien al realizar "La strada" (1954), se sitúa como uno de los principales artistas del nuevo cine italiano; a pesar de su éxito, gran parte de la crítica lo acusa de haber traicionado los postulados del neorrealismo. "La strada" es, ante todo, una fábula entre el Bien y el Mal, visto no a la manera de "Miracolo a Milano" de De Sica, sino desde un ángulo individual y psicológico, combinando "trascendencia y locura, fantasía y soledad, oración y caridad, alimentados por una melancolía profunda" ¹⁹, características de la obra posterior de Fellini. Para ese año, los intérpretes del nuevo cine italiano ya no son los obreros comunes; los personajes de "La strada" son dos saltimbanquis errantes que se ganan la vida mostrando un espectáculo circense en diversos pueblos. "Para mí, el cine se parece mucho al circo" ²⁰, diría Fellini, en contraste con Cesare Zavattini, principal teórico de la primera generación neorrealista, quien estaba contra lo extraordinario en el

cine para captar lo cotidiano, el acto de la existencia diaria.

Mientras por un lado Fellini buscaba hacer un nuevo tipo de filmes, Vittorio De Sica y Cesare Zavattini realizaban "L'oro di Napoli" (1954), donde la pantalla se erigía en defensora de la realidad.

En 1955, año en que Zavattini visita México, se inicia una etapa de crisis en el cine italiano que durará hasta 1958.

Los abusos del star-system, el control ejercido por Hollywood sobre una parte de la producción, la acción esterilizadora de una censura rigurosa, la esclerosis o la comercialización de ciertas fórmulas, determinaron en 1955-1958 una crisis que causó quiebras y el estancamiento de los progresos artísticos.²¹

A pesar de la crisis, en ese periodo varios cineastas realizaron diferentes obras de gran calidad artística: Fellini, "Il bidone" (1955) y "Le notti di Cabiria" (1956), donde logra crear una amalgama entre la esperanza y el drama de la vida por parte de sus protagonistas; Antonioni, "Le amiche" (1955), basada en una novela cor-

ta de Pavese e "Il grido" (1957), cinta en que la agudeza y el ritmo angustiado de Antonioni se vuelven hacia la clase trabajadora, además de definir los temas que aparecerán a través de toda su obra (la incomunicación, la soledad, la alienación, la fragilidad de los sentimientos y otro tipo de preocupaciones filosóficas); De Sica, "Il tetto" (1956), que aborda el problema de la vivienda mediante un argumento de Cesare Zavattini; por último, Visconti realiza "Le notti bianche" en 1957.

Para 1960, la situación de Italia ha sufrido cambios importantes y se habla del "milagro económico"; Fellini muestra a la nueva burguesía de la posguerra en "La dolce vita".

También en ese año, Antonioni logra penetrar en la realidad de sus personajes en "L'avventura"; sus análisis existenciales se expresan a través de integrantes de la burguesía industrial o intelectual, cuyas deficiencias en sus relaciones personales los llevan a crisis en sus vidas, al contrario de Visconti, quien realiza la crónica de la inmigración de una familia en "Rocco e i suoi fratelli" (1960), cinta en la que el neorrealismo abarca

la tragedia, al igual que "La ciociara", de Vittorio De Sica y de Cesare Zavattini.

Después de 1960, el neorrealismo parece encaminado a su conclusión (...). La realidad se ha transformado en las calles, en las casas, en el vestuario de la gente y en su mentalidad; y, sobre todo, en los problemas que atañen a la sociedad. Pero hay una herencia del neorrealismo que está todavía presente y fructífera, viva y operante, y los nombres de los directores más jóvenes, en los sesentas, no pueden considerarse desligados del neorrealismo. ²²

Así, la experiencia neorrealista influye a los nuevos realizadores italianos como: Ermanno Olmi, Elio Petri, los hermanos Paolo y Vittorio Taviani, Gillo Pontecorvo, Vittorio De Seta y a uno de los cineastas jóvenes más importantes: Pier Paolo Pasolini, poeta y ensayista marxista que se inicia como director en 1961 con "Accattone" y filma "Mamma Roma" en 1962.

También en 1961, Francesco Rosi, cineasta de la primera generación, dirige "Salvatore Giuliano", film con el que inaugura un nuevo cine político, basado en la realidad, con lo que el movimiento neorrealista amplía sus

horizontes. "Salvatore Giuliano" (1961) y "Le mani sulla città" (1963) están construidas con la técnica de una encuesta, por lo que, a través de diversos puntos de vista, se muestra una realidad histórico-social. Su cine busca la autenticidad, por ello se basa en documentos, ya sea para reconstruir episodios de la Primera Guerra Mundial o la vida de algún personaje.

En 1963, el método narrativo de Rosi también es aplicado por Gianfranco Di Bosio en "Il terrorista", cinta que comprueba la evolución del documentalismo anecdótico del movimiento neorrealista, al tratar de captar la realidad en su complejidad dialéctica.

Al año siguiente, Pasolini desmitifica la figura de Cristo en "Il Vangelo secondo Matteo" (1964), al devolverle su dimensión humana. También en ese año, Bernardo Bertolucci realiza "Prima della rivoluzione", en la que afirma su personalidad al dejar al desnudo traumas y esperanzas de la burguesía, situándolos en una perspectiva histórica.

En 1964 llega a su fin la época neorrealista, un periodo que abarca casi veinte años (de 1945 a 1964) y que

incluye dos generaciones: la primera se inicia con "Roma, citta aperta", de Rossellini, alcanza su máximo esplendor con los filmes "Ladri di biciclette", "Miracolo a Milano" y "Umberto D.", de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini y finaliza con "L'amore in città", donde dicho argumentista da la entrada a la nueva generación; la segunda época comienza con los primeros filmes de Antonioni y de Fellini y termina alrededor de 1964.

Esto no significa que el cine realizado después de ese año no esté influenciado por esta escuela, ya que:

Con el neorrealismo ha ocurrido lo mismo que con Picasso en la historia de la pintura. Después de Picasso, ya no puede pintarse como se hacía hasta entonces. ²³

De esta manera, el neorrealismo se ha extendido por todo el mundo y su influencia se deja sentir en países tanto del nuevo como del viejo continente.

Así, del impacto de este movimiento italiano nace en Grecia una nueva generación de directores que hacen renacer su cine con filmes como: "El batallón de los descalzos" (1952), de Greg Talas; "El despertar del domingo" (1953), de Michael Cacoyannis y "Ciudad mágica"

(1954), de Nikos Kondouros, este último inspirado en "Ladri di biciclette", de De Sica.

En Alemania Federal, el neorrealismo está presente en "El último puente" (1954), de Helmut Käutner, que narra la vida de una enfermera en los días de la Segunda Guerra Mundial.

En Indonesia, las sociedades Perfini -productora estatal- y Persari (Artistas Indonesios Asociados), se unen en 1958 para tratar de hacer un cine auténticamente nacional, inspirado en la escuela neorrealista italiana.

Mongolia Exterior también recibe la influencia de esta corriente en películas como: "Lo que nos molesta" (1957), de Dorjpalam, "Si tuviera un caballo" (1960) y "La amistad es la amistad" (1965), ambas de Khisight.

En la India, los cineastas de ese país conocen las obras claves del neorrealismo italiano, por medio de un festival celebrado en Bombay y Calcuta, en 1952; el cine italiano causó tal impacto que algunos directores hindúes, como Satyajit Ray (seguidor de De Sica y Rossellini, según él mismo declaró), comienzan a hacer filmes basados en esta escuela.

En Irak, Husni dirige, en un estilo neorrealista, "Said Effendi"; lo mismo sucede en Líbano con la película "Hacia lo desconocido", de Georges M. Nasser. Turquía también recibe el aporte del cine italiano de la posguerra a través de los cineastas turcos Aydin Arakon y Chandra Kamil.

Las nuevas corrientes cinematográficas no están exentas del influjo del cine italiano: el "cinéma-vérité" francés es resultado del neorrealismo al llevar hasta sus últimas consecuencias algunos de sus postulados (filmación fuera de los estudios, actores poco conocidos, bajos costos de producción, etc.), además de buscar una unión más estrecha entre el documental y la ficción.

El neorrealismo no sólo transita por Europa y Oriente, también atraviesa el océano para llegar a nuestro continente.

En Estados Unidos, a finales de la década de los cuarentas, un nuevo grupo de realizadores es influenciado por el movimiento italiano: Jules Dassin, Elia Kazan, John Huston, Joseph Losey, Edward Dmytryk y Fred Zinnemann.

En 1959, se organizó en Cuba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que inicia su producción con documentales apoyados en el neorrealismo, entre los que destacan: "La tierra es nuestra", de Tomás Gutiérrez Alea y "La vivienda", de Julio García Espinosa, cineasta que posteriormente dirigiría los largometrajes "Cuba baila" y "El joven rebelde", ambos con guión de Cesare Zavattini.

El neorrealismo está presente en los cinco continentes y nuestro país no está exento de su influencia; esta escuela llega a México durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, época en que el principal guionista y teórico de la primera generación neorrealista, Cesare Zavattini, visita nuestra nación.

El neorrealismo -dice Zavattini- no es una fórmula extranjera, es un caso de responsabilidad cívica; no se trata de moldes artísticos, se trata de exprimir mexicanamente la realidad del país. 24

CITAS

Capítulo 1.

- (1) SADOUL, Georges, Historia del cine mundial (México, Siglo Veintiuno, 1980), p. 303.
- (2) Ibid., p. 304.
- (3) VERDONE, Mario, El neorrealismo (México, UNAM, 1979), p. 17.
- (4) Loc. cit.
- (5) VERDONE, ob. cit., p. 72.
- (6) CARO, Pío, El neorrealismo cinematográfico (México, Alameda, [c 1955], Col. Estela # 15), p. 7.
- (7) GUBERN, Román, Historia del cine (Barcelona, Lumen, 1979, vol. 2), p. 42.
- (8) VERDONE, ob. cit., p. 65.
- (9) GUBERN, loc. cit.
- (10) TIBOL, Raquel, Zavattini está mirando a México (En Suplemento dominical "México en la Cultura", Diario Novedades, México, 21 de agosto de 1955), p. 6.
- (11) GUBERN, ob. cit., p. 43.
- (12) Loc. cit.
- (13) GUBERN, ibid., p. 45.
- (14) SADOUL, ob. cit., p. 308.
- (15) GUBERN, ob. cit., p. 135.

- (16) GUBERN, ob. cit., p. 47.
- (17) SADOUL, ibid., p. 309.
- (18) VERDONE, ob. cit., p. 73.
- (19) VERDONE, ob. cit., p. 89.
- (20) GUBERN, ob. cit., p. 137.
- (21) SADOUL, ibid., p. 307.
- (22) VERDONE, ob. cit., p. 101.
- (23) GUBERN, ob. cit., p. 47.
- (24) TIBOL, art. cit., p. 6.

Capítulo 2
LA SITUACION DEL CINE MEXICANO
DURANTE
LOS AÑOS DE INFLUENCIA
DEL
NEORREALISMO EN EL MUNDO
(1952-1958)

De 1952 a 1958, Italia ve surgir a nuevos directores neorrealistas que finalmente tomaron caminos propios, mientras el resto del mundo acoge a esta escuela para dar lugar al nacimiento de otras corrientes, como el "cinéma-vérité" en Francia.

Aunque la expansión del neorrealismo también alcanzó a México, sólo algunos productores y cineastas retomaron sus postulados, debido a que los empresarios prefirieron continuar con los géneros de rutina: el film de aventuras, el melodrama y la comedia ranchera, que ya habían demostrado tener éxito comercial. El único género taquillero que se eliminó en 1952 fue el de las cabare-

terras, en un intento por responder a los llamados del gobierno para elevar la calidad del cine.

El abuso de las fórmulas que se aplicaban a las cintas tradicionales, provocó un agotamiento de los géneros y trajo como consecuencia una crisis en la industria cinematográfica, que se agudizaría al correr el sexenio del Presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958).

Comienza así una etapa de retroceso para el cine nacional, ya que a pesar de los 98 filmes realizados en 1952 y de los esfuerzos empresariales por hacer cine de calidad (como "El rebozo de Soledad", de Roberto Gavaldón), sólo Luis Buñuel pudo destacar con "El bruto", "Robinson Crusoe" y sobre todo, "El", marcando la excepción a la regla.

En 1952, la comedia ranchera produce una de sus películas más representativas: "Dos tipos de cuidado", de Ismael Rodríguez. Para revivir el interés por este tipo de films, el director reúne a las máximas figuras del género, Jorge Negrete y Pedro Infante, con un guión en el que ninguno opacara al otro.

Un año después, Alejandro Galindo tiene problemas

de exhibición -tanto en México como en el extranjero- con "Espaldas Mojadas" (1953), pues lo que prometía ser una cinta demagógica finalmente abordó el tema de los braceros de una manera muy verosímil. Investigadores como Ayala Blanco reconocen la influencia neorrealista en el director mexicano:

Si bien no tanto por sus premisas como por sus resultados, es imperioso aproximar a Alejandro Galindo a la corriente neorrealista italiana muy en boga en la época de sus mejores filmes (...) "Campeón sin corona", "Una familia de tantas" y "Confidencias de un ruletero". Aunque difiera en grado, temperamento y sensibilidad claramente, Galindo se asemeja en gran medida al Vittorio De Sica vivaz, tierno, grave, bonachón y sentimental pequeño burgués de "Umberto D.". ¹

El mismo argumentista de "Umberto D.", Cesare Zavattini, calificó como "neorrealismo mexicano" no sólo a "Espaldas Mojadas", sino también a "Raíces" (1953). Realizada con actores no profesionales y en escenarios naturales, "Raíces", del productor independiente Manuel Barbachano Ponce, retomó los valores indígenas y demostró que el cine artístico no estaba divorciado del éxito

comercial, al obtener en 1955 el Premio de la Federación de la Crítica Cinematográfica en el Festival de Cannes.

Sin embargo, éste no era el primer logro de Barbachano Ponce. En 1950 había fundado la compañía "Teleproducciones, S.A.", que se dedicó a realizar un nuevo tipo de cortometrajes y noticiarios. Para ello, reúne a un gran equipo de colaboradores que obtiene de inmediato un reconocimiento internacional, como lo prueban las cintas "Retrato de un pintor", "El botas" y "Tierra de chicle", que recibieron diplomas en el IV Congreso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometraje, celebrado en París el 7 de marzo de 1953. "Toreros mexicanos" ganó el Segundo Premio en el Festival Mundial de la Película Deportiva, realizado en Cortina D'Ampezzo, Italia; "La pintura mural mexicana" recibió una mención honorífica en el Festival Internacional de Cannes en 1953. "Retrato de un pintor" fue la única película latinoamericana que se presentó en el Festival de Edimburgo, Escocia y "Tierra de chicle" recibió el Primer Premio en el Festival Internacional de la Película Agrícola.

Además, "Teleproducciones" realizaba varios noticiarios como "Telerevista", "Desfile de estrellas" y "Cine Verdad", este último dirigido sucesivamente por Carlos Velo, Jomí García Ascot, Fernando Gamboa y Miguel Barbachano Ponce (durante 20 años).

Volviendo a 1953, Emilio "El Indio" Fernández filma cuatro cintas: "La Red", premiada en Cannes como la película mejor contada en imágenes; "La Rosa Blanca", melodrama sobre los amores de Martí en co-producción con Cuba; "Reportaje", película que se hizo con el objeto de recaudar fondos para la Asociación Nacional de Actores y "El rapto", en la que se repiten situaciones al estilo de "La fierecilla domada", de William Shakespeare.

En 1954, Julio Bracho dirige "María la Voz", basada en un cuento de Juan de la Cabada, cinta que logró impresionar a Cesare Zavattini durante su estancia en México:

Hace poco vi "María la Voz", de Julio Bracho. De tal manera me ha emocionado, que puedo decir que en su factura batan las alas del deseo de encontrar mejores caminos. El cine mexicano va pasando del formalismo a la

esencia. Va dejando atrás el afán inicial de todo aquél que establece contacto con las masas únicamente para sacar provecho económico de ellas. Ya se ha entendido que, a la par que comercio, se puede hacer arte.³

Sin embargo, en ese año de 1954 el melodrama seguía en su apogeo, como lo podemos constatar con "Un extraño en la escalera", de Tulio Demicheli, cinta que tuvo un enorme éxito humorístico -aunque involuntario- en el Festival de Cannes. Y no sólo baja la calidad de las películas, sino que se exhibieron menos: a pesar de haber realizado un mayor número de cintas (118), sólo se estrenaron veintidos de ellas, entre las que destacan "Maldita ciudad", de Ismael Rodríguez; "La rebelión de los colgados", del "Indio" Fernández y "El río y la muerte", de Luis Buñuel. Así, mientras en Europa se impone el cine de autor, el cine mexicano queda desplazado de la producción internacional.

En su afán de colocarse dentro del mercado mundial, la industria cinematográfica del país sigue en 1955, la línea de las "superproducciones" al estilo de Hollywood, con las innovaciones del color y del cinemascope. Pero

no bastaban las técnicas novedosas para sacar al cine de la crisis en que se encontraba, como señalaron varias personalidades en la Primera Convención de Películas Mexicanas. El problema radicaba en el contenido, en tratar temas de interés con talento.

La corta existencia de la Federación Mexicana de Cine-Clubes, fundada en septiembre de 1955, tuvo el mérito de probar que el público sentía una mayor atracción por el contenido y no tanto por el uso de ciertas técnicas. Era el principio de los jóvenes independientes que se oponían a la situación imperante en el cine nacional.

Pero no se limitaban a oponerse sólo mediante la proyección de otro tipo de películas: Adolfo Garnica y Luis Magos Guzmán realizaron un cortometraje, "También ellos tienen ilusiones", premiado en 1956 en Cannes. Esta cinta, de acuerdo con sus autores, se apoya en postulados neorrealistas: actores y escenarios naturales, un argumento que quiere captar la vida cotidiana y situarla en su contexto social.

En esos días, Manuel Barbachano Ponce quiso contribuir al desarrollo artístico de nuestro cine, al contra-

tar a Cesare Zavattini para organizar el guión de tres cintas, de las que hablaremos más tarde. Sin embargo, no toda la gente de la industria pensaba que su visita beneficiara a la cinematografía nacional:

Aconteció que desde su llegada, en los periódicos hubo frases agresivas e insultantes, para luego hacer el más grande vacío, "ignorar" la presencia de Zavattini y no tener el más mínimo gesto amistoso con él. Ni los argumentistas, ni los actores, ni ningún otro gremio de trabajadores del cine recibió a Zavattini en su sede. (...) la misma PECIME (...) dio la espalda a la obligación de transmitir al visitante el gran aprecio de que goza entre los amantes del cine aquí en México. Fue algo realmente escandaloso, indignante y vergonzoso. ⁴

También en 1955, la producción comercial integra el desnudo femenino al melodrama para darle un nuevo matiz. Para justificar los desnudos, se incluía en los argumentos a un pintor o escultor, razón por la cual la modelo debía posar inmóvil y sin mostrar las partes sexuales; el pretexto artístico permitió incluso cierta movilidad en algunos filmes. A partir de estas premisas, los pro-

ductores Calderón realizaron y exhibieron "La fuerza del deseo", de Miguel M. Delgado, "El seductor" y otras.

La comedia musical de todo tipo tuvo un año muy activo en 1955, con películas como "Serenata en México", de Chano Urueta y "Camino de Guanajuato", de Rafael Baledón. Comienza a abordarse el tema de la juventud con fuertes dosis de moralina, como sucede en "¿Con quién andan nuestras hijas?", de Emilio Gómez Muriel y rivalidades intrascendentes en "Viva la juventud", de Fernando Cortés.

Por último, Buñuel filma ese mismo año "Ensayo de un crimen", basada en la novela "La vida criminal de Archibaldo de la Cruz", de Rodolfo Usigli.

Para 1956, el cine mexicano, más que descubrir el mundo de los adolescentes, quiere seguir la línea de Hollywood dada por cintas como "El salvaje", de Laszlo Benedek, "Al Este del Paraíso", de Elia Kazan y "Rebelde sin causa", de Nicholas Ray. A diferencia de estos filmes, los directores y argumentistas nacionales aplican la moral convencional al melodrama juvenil, en el que abundan hijas e hijos descarriados que finalmente vuelven al

redil, como en "A dónde van nuestros hijos", de Benito Alazraki. También dentro de este género, se filmaron más de veinte comedias musicales.

Además, en 1956 continúa la producción de los géneros de rutina: melodramas tradicionales (como "Tu hijo debe nacer", de Alejandro Galindo), films de aventuras, westerns -algunos a colores- y cintas con un cómico de base ("Tin Tan", "Clavillazo", "Resortes" y por supuesto, "Cantinflas").

"Ladrón de cadáveres" (1956), de Fernando Cortés, marca el antecedente de un tipo de film de horror que se desarrollará más adelante. La combinación de la lucha libre y el científico asesino logra un tratamiento que difícilmente será alcanzado por otras películas de este género.

La corriente renovadora sigue encabezada por Manuel Barbachano Ponce con "Torero", dirigida por Carlos Velo. Premiada en Venecia en 1956, así como en Nueva York y Canadá en 1957, mezcla documentales con escenas actuadas que se unifican en una visión realista. Para el escritor José De la Colina, " "Torero" es una especie de género

nuevo y ése es su valor en el cine mexicano: una biografía-ensayo, porque es una biografía de Procuna y un ensayo sobre la relación del torero con su público, con el miedo, el miedo al toro y el miedo a la gente" ⁵.

Ese año de 1956, Ismael Rodríguez filma "Tizoc", cinta por la que Pedro Infante obtiene el Oso de Plata por la mejor actuación masculina en el Festival Cinematográfico de Berlín en 1957. También figuró en las ternas de mejor fotografía, mejor dirección, mejor música de fondo, mejor producción y mejor argumento.

Por otra parte, la Federación Mexicana de Cine-Clubs comienza a decaer. Sin embargo, realiza una semana de homenaje a varios directores con la proyección de "Raíces", "Espaldas Mojadas", "Robinson Crusoe" y "La sal de la tierra" para apoyar los esfuerzos de quienes deseaban realizar mejores filmes.

En 1957 se crean los Estudios América, desaparecen los Tepeyac, los CLASA y, al año siguiente, se cierran los Estudios Azteca. Paradójicamente, en 1958 se produce el mayor número de cintas de la época: 136 en total.

Adolfo Garnica y Luis Magos Guzmán continúan en ese

año el esfuerzo iniciado en 1955 ("También ellos tienen ilusiones"), con "Viva la tierra", que obtuvo el Primer Premio de la Película Documental en el Festival de San Sebastián. Filmada a colores y con texto de Juan Rulfo, los autores confirman su admiración por Cesare Zavattini al usar actores y escenarios naturales.

Juan Luis Buñuel y Giovanni Korporaal colaboran con el argumentista Hugo Mozo (Hugo Butler) para realizar el film "Los pequeños gigantes". Con el mismo método que aplicara en 1956 para el guión de "Torero", Hugo Butler narra un hecho verídico, donde los protagonistas de los documentales son los mismos de las escenas actua-
das. Estos elementos dejan ver una latente influencia del neorrealismo que se expandía por el mundo en esos años.

Por su parte, Giovanni Korporaal dirige "El brazo fuerte" (1958), una sátira crítica de tintes brechtianos sobre el caciquismo. Basada en una obra de Juan De la Cabada, esta cinta da vida a las "calaveras" de Posada y abunda en el uso de la caricatura. Prohibida durante dieciséis años, se estrenó por fin el diez de enero de 1974.

Dentro de la producción comercial, Ismael Rodríguez dirige "La cucaracha" en 1958, enviada oficialmente al Festival de Cannes paralelamente a "Nazarín", de Luis Buñuel; a pesar de la insistencia del productor Manuel Barbachano Ponce, "Nazarín" no representó oficialmente a México, por considerarla "denigrante" para nuestro país. Este film aguardó diez años para su realización ante la exigencia de los empresarios de rodar una cinta en tres semanas; finalmente, en 1958 el productor de "Raíces" (1953) y "Torero" (1956), Manuel Barbachano, dio a Buñuel un presupuesto mediano y seis semanas de filmación para esta película.

Invitada al Festival de Cannes, "Nazarín" ganó el Gran Premio Internacional de dicho festival en 1959 y otros menores como el de PECIME, otro en Hollywood, uno de la FIPRESCI, así como el premio "Cantaclaro" del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas, Venezuela.

Como hemos visto, "Teleproducciones, S.A." obtuvo con sus filmes el reconocimiento internacional de otra alternativa para el cine mexicano. La influencia del neo-realismo dio buenos frutos en esta empresa y decidió

traer a uno de los hombres clave durante la primera oleada de esta corriente: Cesare Zavattini.

CITAS

Capítulo 2.

- (1) AYALA Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano (México, Era, 1979, Cine Club Era), pp. 57-58.
- (2) GARCIA Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano (México, Era, 1973, Cine Club Era, Serie Mayor, t. 5), p. 202.
- (3) ANONIMO, Zavattini, el monstruo (México, Revista Siempre, 20 de agosto de 1955), p. 15.
- (4) GARCIA Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano (México, Era, 1974, Cine Club Era, Serie Mayor, t. 6), p. 19.
- (5) VERA Soriano, Elvia y CHARRAGA Pineda, Tarsicio, Entrevista con José de la Colina (realizada en su oficina del Diario Novedades, el 3 de abril de 1984).

Capítulo 3.

CESARE ZAVATTINI, EL HOMBRE Y EL CREADOR

(TRABAJOS LITERARIOS, PERIODISTICOS Y CINEMATOGRAFICOS)

He sido periodista casi desde niño. Siéndolo, pude hablar con el pueblo. Y no sólo hablar con él, como él, sino sentir como él. Nací en un pueblecito de la provincia de Emilia y si no en el riñón, siempre he estado en el corazón, en el ansia, en los anhelos del pueblo. ¹

Cesare Zavattini.

Cesare Zavattini nació el 20 de septiembre de 1902 en Luzzara, población cercana a las riberas del Po, en el límite de las regiones de Lombardía y Emilia. Su interés por los acontecimientos que afectaban a la gente lo llevó a ejercer el periodismo desde muy joven; posiblemente esa misma sensibilidad lo motivó a ser Licenciado en Derecho, realizando sus estudios en la Universidad de Parma. Sin embargo, abandonó la carrera para continuar en los medios impresos.

En 1923 es nombrado profesor del Colegio Maria Lui-

gia, cargo que ocupó durante cuatro años. Por esa época descubre las posibilidades del séptimo arte al ver por primera vez "The Gold Rush", de Charles Chaplin. En opinión de Pío Caro, esa película

fue la que sembró en él la inquietud y el deseo de probar fortuna en la actividad cinematográfica, ya que le hizo entrever la posibilidad de hacer auténtico arte en un campo como el del cine, que hasta entonces le había parecido poco propicio para ello ².

Zavattini recuerda que en aquellos años iba a ver las películas con todos los estudiantes:

Me encantaban las de Charles Chaplin - ¡ah, "La Quimera del Oro", cómo me inquietó;- y me metía al cine con mis discípulos, aunque eso estuviera prohibido a los maestros. ³

En 1927, siendo periodista en Milán, publica su primera obra: "Confidencias de un mendigo". Un año más tarde ingresa a la "Gazzeta di Parma"; a partir de entonces colaborará para diversos diarios y revistas semanales, así como en la redacción de periódicos infantiles.

Sus cuentos y artículos -dice Pío Caro- llamaron enseguida la atención por el vivo y

ágil humorismo con que estaban escritos, humorismo que tampoco dejaba de aparecer en sus trabajos de crítica literaria. ⁴

En 1931 se afirma como un nuevo valor en el campo de la literatura italiana al publicar su primera novela, "Parliamo tanto di me", libro con el que obtiene de inmediato el reconocimiento, pues en cuatro años se hacen seis ediciones en Italia y se traduce a varios idiomas (entre ellos, el español). Desde la introducción se deja notar el fino humor de Zavattini al describirse de la siguiente manera:

Sobre la mesa de trabajo tengo pocos objetos: el tintero, la pluma, algunas hojas de papel, mi retrato. ¡Qué frente tan espaciosa! ¡Qué cosa llegará a ser este bello joven? ¡Ministro, rey?

Mirad el corte severo de la boca, mirad los ojos. ¡Oh! los ojos pensativos que me observan fijamente, algunas veces experimento una viva obsesión y digo: ¡Soy en verdad yo? Me beso las manos pensando que en verdad yo soy ese joven y reinicio el trabajo con ahínco para hacerme digno de él. ⁵

En realidad, el pensamiento del autor respecto a su

físico es muy diferente:

Siempre he tenido aversión por los hermosos, por la sencilla razón de que soy feo (...). Yo no he deseado nunca el talento de los demás, porque sobre el talento propio es muy fácil hacerse ilusiones, pero ¿cómo puedo hacerme ilusiones sobre mi rostro, cuando mi mamá, quien me ve como un santo, en oportunidad de mi cumpleaños murmura sacudiendo la cabeza: "Pero hermoso no eres, hijo mío"?⁶

Bajo de talla, grueso, voluble, escaso pelo gris -dice Patrice G. Hovald-, cubierto con una boina, pobladas las cejas que se arquean sobre unos ojos vivos y curiosos, labios carnosos, mentón cuadrado, Cesare Zavattini (es un lugar común afirmarlo) es la bondad personificada. "Cuando se ve refir a Zavattini -escribe Jacques Chevalier- recibimos una lección de optimismo, es decir, en fin de cuentas, una lección de humanismo".⁷

Después de "Parliamo tanto di me", dirige el semanario "Cinema Illustrazione" durante los años de 1934 a 1936; sin embargo, a partir de 1935 su vida y su obra girarán alrededor del cine, ya que en ese año escribe su primer guión cinematográfico para Mario Camerini, "Darò

un milione", cuyo intérprete principal fue Vittorio De Sica, actor desde 1917, que había trabajado para directores como: Edoardo Bencivenga, Mario Almirante, Amleto Palermi, Baldassare Negroni y Mario Camerini, entre otros.

"Darò un milione" (1935) fue el inicio de lo que sería una de las más estrechas colaboraciones entre un director y un argumentista: la pareja De Sica-Zavattini.

Singular reunión en una misma empresa cinematográfica -señala Hovald- de uno de los maestros del futuro neorrealismo y de aquél que fue su inspirador en numerosas películas y en no menos numerosos estudios. Singular encuentro éste, que tuvo a Camerini como centro de gravedad. ⁸

Sin embargo, pasarán algunos años antes de que De Sica y Zavattini inicien sus trabajos conjuntos. En 1936, Zavattini es nombrado Director Editorial de Mondadori, puesto que ocuparía hasta 1939); en esos días, ejerce la crítica cinematográfica por un breve periodo en el semanario "Tempo" y escribe el guión de la cinta "La danza delle lancette" (1936).

En 1937 publica su segunda obra, "I poveri sono ma-

tti", a la que Giovanni Papini califica como "el libro más impresionante de los últimos veinte años". Por su parte, Henry Furst la elogió en el suplemento literario del "New York Times" como una de las obras "más puras, más sinceras y más humanas de la nueva literatura" ⁹.

En cuanto a la actividad cinematográfica, Zavattini no trabaja en ningún film importante en 1937 y 1938; sin embargo, en esos años inmediatos a la Segunda Guerra Mundial, se va gestando un movimiento que desembocará en un gran periodo para la cinematografía italiana, en donde él será uno de los principales teóricos.

Es necesario imaginar el clima de eferescencia intelectual y de amistad calurosa -cita Henri Agel- durante los años de 1937 a 1939 para comprender bajo qué auspicios De Sica va a estrechar sus lazos de amistad con Zavattini. ¹⁰

En 1939, Zavattini escribe el argumento de "Bionda sotto chiave" y De Sica le compra un guión que había hecho en 1938: "Demos a todo el mundo un caballito-mece-dor". El actor, entusiasmado, quiere ingresar a la dirección cinematográfica por medio de este argumento; hace la

adaptación del texto junto con Ivo Perilli, el rodaje parece inminente, pero debido a la censura fascista surgen dificultades y el film no puede realizarse. Lo importante es que en el curso de este trabajo Zavattini y De Sica se han identificado plenamente y sus coincidencias se reflejarán posteriormente en nuevos proyectos.

Para enfrentar directamente el cine, Zavattini se traslada a Roma en 1940, donde promueve el reagrupamiento de Autores Asociados sin resultado alguno. Su estancia en la capital italiana le aproxima a las tribulaciones de su país, en donde la guerra ha sido decidida por unos cuantos, pero cuyos efectos se extienden a toda la población:

Tuve que luchar contra mí mismo -dice Zavattini-, 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 mis ojos, cada momento se me hacía más interesante que cualquiera de los argumentos que se me iban ocurriendo -en esos días entrega el guión de "Una famiglia impossibile"- y esto era lo que más me atormentaba.

Mi espíritu iba dándose cuenta de que los hechos y la gente podían dar a mis temas un valor humano y social mucho más profundo que cualquier hecho o personaje que pudiera inventar. ¹¹

En 1941, Zavattini colabora en el guión de "Teresa Venerdi", dirigida por Vittorio De Sica, y escribe dos argumentos: "E caduta una donna" y "San Giovanni decollato", esta última dirigida por Amleto Palermi. Ese mismo año publica "Io sono il diavolo", cuarenta cuentos breves que recibieron diversos elogios de la crítica especializada.

En 1942 Zavattini publica en la revista "Cinema" número 136, un artículo titulado "Un minuto di cinema", en donde señala que para él, el relato cinematográfico puede ser cualquier acción de la vida cotidiana: un disparo, una riña, una escena en la calle que dure apenas un minuto. Para él no existen temas triviales, cualquier suceso es digno de trasladarse a la pantalla; años más tarde lo explicaría de una manera extensa:

Hace tiempo, y siempre por las mal entendidas razones de ritmo, "suspenso", movimiento, etc., una riña no podía durar más de

dos minutos, porque -se decía- el público se hubiera cansado y había que pasar a otra cosa. Hoy hemos logrado hacerla durar algo más: digamos siete minutos. El neorrealismo debe hacerla durar el tiempo necesario y suficiente (que hasta puede coincidir con la duración de la película entera), para que la riña sea analizada en todos sus elementos, en todos sus ecos, en toda su esencia. Esto acontecerá solamente el día en que se llegue a convencerse de que una pelea (naturalmente hablo de una pelea cualquiera, en un lugar cualquiera), enseñada en forma más analítica, tiene en sí momentos de dolor, de estupor, de tensión, como la mejor construida de las "historias".¹²

Sin embargo, en 1942 aún no podía aplicar su idea del relato cinematográfico, ya que su país se encontraba inmerso en la debacle fascista; no obstante, se reúne con Piero Tellini para escribir el argumento del film "Quattro passi fra le nuvole", dirigida por Alessandro Blasetti. En él "anticipaba cierto amor por la pequeña verdad cotidiana, que después sería típico del neorrealismo" ¹³.

El hombre de la calle -escribe Carlo Lizzani-, obligado desde hace muchos años a uni-

formarse o a desfilan en revistas y a verse a sí mismo disfrazado de guerrero en las pantallas, podía reconocerse en (...) [el] protagonista del film ["Quattro passi fra..."], en las casas modestas y en las calles de la periferia, que constituían finalmente, como por milagro, el teatro natural de la acción.¹⁴

También en 1942, Zavattini escribe los argumentos de las cintas: "I sette peccati", "La scuola dei timidi", "Don Cesare di Bazan" y "Avanti c'è posto".

Después de ciertas correcciones, publica en 1943 una novela, "Totò il buono", que más tarde serviría de base para el argumento definitivo de "Miracolo a Milano".

En el mismo año, Zavattini tiene una parte predominante en el guión de "I bambini ci guardano" (1943), dirigida por De Sica. El film está basado en una novela de Cesare Giulio Viola, "Pricò", a la que Zavattini cambió el nombre por el de "I bambini ci guardano", título de una de sus más importantes crónicas periodísticas. Con esta película, el futuro equipo Zavattini-De Sica inicia una colaboración más estrecha "al mostrar, sin concesiones y sin complacencias, la verdad humana"¹⁵. Además de esta cinta, el escritor trabaja en los guiones de "Gian

burrasca" y "C'è sempre una ma" (1943).

En 1944 se reúne con los cineastas Lattuada, Fabbri y Monicelli para planear un film que captara los estragos causados por la guerra, en las regiones recientemente liberadas de Italia. Partirían en un camión con el equipo indispensable: cámaras, película, reflectores. El argumento sería escrito en el lugar de los hechos, pero en base a una idea fundamental. Dice Zavattini:

El desarrollo del film estará fincado en los acontecimientos que encontraremos, mejor dicho, que sabremos encontrar en la parte liberada de nuestro país. (...) El proyecto nació de mi convencimiento de que sólo en este momento, los hombres tienen una fuerza de sinceridad que perderán de nuevo muy pronto. Hoy una casa destruida es una casa destruida, el olor de los muertos no ha desaparecido, del Norte llega el eco de los últimos cañonazos, en suma, el estupor y el miedo son totales y casi se pueden estudiar "in vitro". El cine debe intentar hacer estos documentales, ya que tiene los medios específicos para desplazarse en el espacio y en el tiempo, para recoger de la pupila del espectador lo múltiple y lo diverso, así que puede abandonar los ha-

bituales modos narrativos y su lenguaje se adecuará a los contenidos (incluso los contenidos más modernos se siguen expresando con un lenguaje antiguo y determinado, en la mayor parte de los casos, por el capital).¹⁶

En esta declaración se encuentra ya plasmada la esencia del futuro movimiento neorrealista:

- elegir temas que aborden problemas humanos no resueltos por la sociedad;
- afrontar la realidad y eludir toda historia falsa;
- rodar en escenarios naturales y prescindir de los actores profesionales, hasta donde sea posible.

El filme no llegó a realizarse en manos de Lattuada, Fabbri y Monicelli; no obstante, esta línea argumental ¿acaso no inspiró a Roberto Rossellini su célebre "Paisà"? Para continuar su trabajo cinematográfico, en 1944 Zavattini colabora en el guión de la película "Silenzio, si gira".

En 1945, Zavattini y De Sica aceptan una oferta del Centro Católico de Cine para rodar una cinta acerca de una peregrinación a Lourdes: "La porta del cielo". A pesar de tratar un asunto religioso, el film se diferencia

de otras del mismo género debido a una serie de observaciones, como la solidaridad entre sus protagonistas.

También adapta, junto con Alberto Moravia y Ennio Flaiano, la novela de Luciano Zuccoli "La freccia nel fianco" para la película homónima dirigida por Lattuada en ese mismo año.

El pueblo italiano libra en 1944 su última batalla para liberar a Roma del yugo fascista; sobre estos acontecimientos, Zavattini escribe:

Me acuerdo de la primera reunión de los cineastas italianos después de la liberación de Roma. Fue en un cine de barrio. Todos los presentes sentíamos un inmenso deseo de sinceridad y de verdad. Al salir de la reunión nos enteramos de que los nazis se habían detenido en Florencia y contratababan en dirección a Roma. ¿Volveríamos a verlos, con todo lo que esto significaba? ¹⁷

Los alemanes no regresarían a Roma, pero en cambio habían dejado un pueblo hambriento y devastado.

Acababa yo de ver lo que tenía delante de mí, y comprendí que todo lo que hacía evadiéndome de la realidad era una traición. ¹⁸

Para afirmar sus principios estéticos y sociales escribe el argumento de "Il testimone" (1945), dirigida por Pietro Germi:

Zavattini proponía un verdadero "carácter" cinematográfico, un "testimonio" cuyo reloj se convierte en el símbolo mismo de la existencia: si el reloj se para, el hombre muere ¹⁹.

Por esa época da a conocer su teoría del "espionaje", que forma parte de su concepción neorrealista: la cámara acompañará inseparablemente a un ser humano para crear su historia. "El hombre desconocido y vigilado tiene que ser el único intérprete de sí mismo."²⁰

Se trataba de "espíar" por medio del cine a las personas que están a nuestro alrededor, hacer, en síntesis, una novela, una historia o una película de la vida cotidiana.

De Sica, secundando su teoría, siguió durante meses a gente diversa por las calles de Italia para observarla en su vida diaria. Una de ellas fue detenida por robo y conducida a presidio; de este hecho pide a Zavattini que escriba un texto y no sólo lo hace, sino que junto con

Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola y De Sica lo adapta para el cine. Así nace lo que Carlo Lizzani califica como obra maestra, "Sciuscià" (1946), una deformación de la palabra inglesa "shoe shine" (bolero).

(...) "Sciuscià" nos hace tomar conciencia con una evidencia cruel -escribe Henri Agel-; la yuxtaposición existente entre el mundo de los adultos y el de los adolescentes es un diálogo atroz entre sordos que sólo puede terminar en violencia. ²¹

Asistimos aquí a la madurez de un director y de un guionista, pues lo que en "I bambini ci guardano" y "La porta del cielo" estaba apenas esbozado, en "Sciuscià" comienza a revelarse, es el inicio de una serie de films que llevarán implícita la concepción humanística de Zavattini.

Qué bellos tiempos -escribió-, era un continuo mítin, se pretendía cambiar el mundo mediante una docena de films, eslogan que llevábamos en el pecho con la determinación de una bala: el neorrealismo es la conciencia del cine, el cine es útil o no lo es, afrontar los acontecimientos actuales y no los pasados... ²²

Enfrentando los acontecimientos de su tiempo reali-

za los guiones de "Il mondo vuole così", "Canto ma sotto voce", "Un giorno nella vita" (dirigida por Alessandro Blasetti) y "L'angelo e il diavolo", que realizó Mario Camerini, todas de 1946. En esos días da a conocer al público una faceta desconocida de su personalidad: su labor como pintor. La publicación del libro-miniatura "Pitture di Zavattini" resultó una agradable sorpresa para la mayoría; se le conocía como periodista, escritor, argumentista, pero no como un artífice de la plástica. Sus pinturas se inscriben dentro de la corriente naïf, caracterizada por un desconocimiento de la técnica y la utilización infantil del color y la forma; sus trabajos fueron expuestos con cierto éxito en diversas salas de Roma, Turín y Milán.

Pero no olvida la cinematografía; para entonces escribe los argumentos de las siguientes cintas: "Il marito povero", "Il pasattore" y "Sperduti nel buio", las tres de 1947. También adapta, junto con Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Umberto Barbaro, Corrado Alvaro y Gianni Puccini, el guión del film "Caccia tragica" (1947), dirigido por Giuseppe De Santis. Para ese año,

el cine italiano comienza a sobresalir del resto de la producción mundial, el neorrealismo avanza paulatinamente. Sobre este particular, Zavattini dice:

La realidad sepultada bajo los mitos florece poco a poco. El cine comienza su creación del mundo. Allá se encontraba un árbol y aquí una antigüedad, allá una casa; aquí un hombre dispuesto a esperar, un hombre dispuesto a dormir, un hombre dispuesto a llorar. ²³

En base a estos principios, De Sica y Zavattini realizan en 1948 una de las obras mejor logradas de la cinematografía mundial: "Ladri di biciclette".

"Ladri di biciclette" obtiene el Gran Premio Internacional del Festival Mundial del Film y de Bellas Artes de Bélgica, el Premio Social del Festival del Film de Locarno, el Primer Gran Premio Saint-Michel en el Festival de Knocke-Le-Zoute y la Cinta de Plata de Roma, entre otras distinciones. Recuerda el argumentista:

Pasé meses sin que nadie me quisiera comprar el guión (...). Un día, un productor americano [David O. Selznik] me ofreció millones, pero con una sola condición: que Cary Grant interpretara el papel de obrero. Me negué, a

pesar de todos los dólares que tanto deseaba²⁴.

Más tarde, Zavattini explicaría el por qué de su rechazo:

Estoy harto de héroes más o menos imaginarios: quiero encontrar a aquél que es el verdadero protagonista de la vida de hoy. Deseo ver de qué está hecho, si tiene o no bigotes, si es alto o bajo. Quiero verle los ojos, hablar con él. (...)

Estoy en contra de los personajes "excepcionales", contra los héroes, (...). Me siento ofendido, excluido por ellos, en compañía de millones de otras gentes (...). Ha llegado el momento de decir a los espectadores que ellos son los verdaderos protagonistas de la vida²⁵.

"Ladri di biciclette" es un rechazo al cine como espectáculo, al cine de estrellas, de historias fantásticas; la realidad misma se convierte en tema central de la pantalla. La desesperación y la soledad de parte del protagonista se pierden frente a la indiferencia de la muchedumbre citadina. Un hecho trivial -la posesión de una bicicleta- se vuelve una tragedia, porque ésta no es

un objeto cualquiera, sino un instrumento de trabajo del que depende la sobrevivencia de una familia entera. Zavattini lo resume así:

¿Qué es una bicicleta? Roma está tan llena de bicicletas como de moscas. Cada día, se roban decenas y decenas de bicicletas sin que los diarios le dediquen siquiera una línea. Pero me temo que los periódicos no son capaces de establecer la jerarquía de los hechos. En el caso de Antonio, por ejemplo, debieron dar el titular a seis columnas al robo de su bicicleta, pues ella representaba un instrumento de trabajo providencial²⁶.

La historia nació poco a poco. Se trataba de hacer que el texto fuera lo más elemental posible, realizar con un suceso de todos los días -el robo de una bicicleta- una película de noventa minutos. Por principio parece no tener importancia, sin embargo, significaba lograr que el cine hablara de sucesos reales, sin artificios ni espectacularidades, tan sólo de la verdad.

De Sica, con sus propios medios, hizo posible la realización de esta cinta; posteriormente, el director, al recordar aquellos días, escribía a Zavattini:

Estábamos verdaderamente solos, poniendo cada uno su confianza en el otro y así nació "Ladri di biciclette". He visto cómo el guión (...) nació de tu talento empeñado y enamorado en la empresa y en verdad, fue un nacimiento nada popular, podemos afirmarlo; pero yo tenía que allí estaba verdaderamente mi universo y que yo sabría expresarlo como si siempre hubiera vivido en él.

La exhibición del film en varias salas del mundo provocó reacciones hostiles por parte de diversos grupos; en Francia, la burguesía provinciana vio en él un elemento más de la propaganda comunista, al tiempo que la prensa iniciaba un boicot contra la cinta, por considerar a Zavattini y a De Sica como los principales representantes de los intelectuales de izquierda. En Italia, el periódico oficial del Vaticano, "L'Osservatore Romano", secundado por la democracia cristiana, encabezó una campaña contra "Ladri di biciclette" al juzgar que ofendía la dignidad del pueblo italiano; en su afán por vetar la película, llevaron el debate hasta la Cámara de Diputados. La respuesta del público a nivel mundial dio la razón al film e impuso esta rectificación:

Jamás la dignidad del pueblo italiano ha sido tan calurosamente valorada (...) como en "Ladri di biciclette", obra de arte sobre la verdad, el humanismo y la sensibilidad. ²⁸

Además de esta cinta, Zavattini participa en los guiones de "Lo sconosciuto di San Marino" (1948), "La grande aurora" (del mismo año) y "Pabiola" (1948), esta última basada en la novela homónima del Cardenal Wiseman y dirigida por Alessandro Blasetti.

El escritor exigía que las películas fueran útiles al ser humano, que el cine ayudara al público a tomar conciencia de los acontecimientos que perjudican la vida de todo un pueblo:

Nos dimos cuenta, en medio de las ruinas, de haber empleado muy poco las imágenes para abrir los ojos de nuestro prójimo y ayudarlo a comprender, si no a impedir, los monstruosos sucesos. En pocas palabras, el cine había fallado al elegir el camino de Méliès y no el de Lumière, donde estaban diseminadas las espinas de la realidad ²⁹.

En el Congreso Internacional de Cinematografía, celebrado en Perugia en 1949, pedía que no se interrumpiera

(..) el juicio universal doméstico, sin intervención celeste, de hombre a hombre, que comenzó en nuestro cine inmediatamente después de la guerra. Sería el fin del cine, de la democracia, si este juicio se interrumpiese (...) ³⁰.

Ese mismo año hace el argumento y la adaptación de las cintas "E primavera" (1949) para Renato Castellani, "E più facile che un camello..." para Luigi Zampa y "Le mura di malapaga", dirigida por René Clément.

A pesar del éxito alcanzado por "Ladri di biciclette", no hubo ningún productor que se interesara en rodar la siguiente obra de la pareja De Sica-Zavattini: "Miracolo a Milano" (1950). El director financió la película con las ganancias que obtuvo de su anterior realización.

"Miracolo a Milano" ganó el Primer Premio de la Crítica Internacional, el Primer Premio del Festival de Cannes y el Primer Premio de los Críticos de Nueva York; sin embargo, esta vez el público no acogió tan bien la película, ya que por un lado, la izquierda se disgustó al considerar el final como evasivo y por otra parte, a

la derecha le incomodó la mordaz crítica social de la trama. Pero el narrar un cuento de hadas del siglo veinte no significa una ruptura con los postulados esenciales del neorrealismo y mucho menos, una evasión de los problemas de su tiempo, como ha declarado Zavattini:

La emoción fundamental de "Miracolo a Milano" no es la evasión sino la indignación, el deseo de solidarizarse con ciertos hombres y de no solidarizarse con ciertos otros.

Sin embargo, la estructura de la película pone de manifiesto que es una gran protesta de los humildes contra los otros. Los humildes no tienen carros armados, pues de tenerlos habrían estado prontos a defender sus tierras y sus chozas ³¹.

La compenetración entre lo imaginario y lo real no hace un lado el desempleo, el hambre, la miseria y hasta el clima adverso. Lo trágico no pierde su carácter a pesar de la ironía y de la magia, sino que muestra con mayor fuerza la desesperación de vivir en semejantes condiciones.

En 1950 también escribe los guiones de "Il cielo è rosso", "La roccia incantata", "Vent'anni"; "La sposa

non può attendere" (o "Anselmo a fretta"), dirigida por Gianni Franciolini; "Prima Comunione", realizada por Alessandro Blasetti y finalmente, adapta el argumento de "Domenica d'agosto" para el director Luciano Emmer. Para esa época, su posición respecto al papel social que debe jugar la cinematografía está ya bien definida, como lo demuestra su famosa declaración "Un contemporáneo":

Siento que debo ahondar mi análisis del hombre moderno, de la vida del hombre de la sociedad actual: más allá de mí mismo, más allá de lo que puede ser o parecerme entrañable sentimentalmente o necesario en la práctica, de lo que a veces puede atraerme o mejor aún, distraerme. Están los demás... los otros... Los otros son importantes, esto es lo más importante... Los hombres que viven a nuestro alrededor ¿qué hacen, cómo viven, cómo les va, están sufriendo quizá y por qué penan, por qué sufren?... Todo lo que sucede a nuestro alrededor, incluso a veces la cosa más banal que vemos por la calle, junto a los acontecimientos más graves, ya sean próximos o lejanos, tienen un significado, un sentido humano y social, dramático y plantea grandes problemas. Problemas que también son nuestros,

puesto que nada de lo que sucede alrededor de nosotros nos es ajeno, en la medida que somos hombres, en que formamos parte de la humanidad. Estas son pues mis fuentes fascinantes, inagotables, fundamentales, fuentes de inspiración, meditación y acción creadora y deberían serlo para todos también en el cine. Nunca dejaré de subrayar la importancia de la vida, de la realidad del hombre, del continuo interés que los hombres suscitan en su vida social. Estoy siempre consciente de la necesidad de la presencia humana y social, para mí decisiva y dominante. Quiero ser siempre y ante todo, un contemporáneo: porque el cine sólo alcanza una expresión artística, un lenguaje humano, social y universal, si ofrece el significado de los acontecimientos, de los dramas colectivos de su tiempo. ³²

Pero Zavattini va más lejos al pedir que se filmen noventa minutos de la vida de un hombre al que no le sucede nada: es así como nace "Umberto D." (1951). Con un total apego a la realidad y rico en detalles cotidianos, observados minuciosamente, este film no sólo refleja una buena técnica, sino una sensibilidad psicológica que sabe captar, en todos esos pequeños actos de la vida dia-

ria, la expresión y el significado de los distintos estados de ánimo del alma humana. Dice el argumentista:

Yo quisiera contarles la historia de un viejo, y confío en que al terminarla no dirán que la inventé. Se llama Umberto D., tiene sesenta años y una cara sonriente porque ama la vida; tanto la ama que protesta con todas sus fuerzas ante el gobierno que se niega a aumentarle su mísera pensión. No se extrañen, por lo tanto, al verlo en un desfile de viejos que ordenadamente atraviesan en manifestación la ciudad, llevando carteles con esta inscripción: "QUEREMOS UNICAMENTE LO NECESARIO PARA VIVIR". (...) Trabajaron treinta años, cuarenta años fielmente para el Estado, doblando el espinazo ante el espejismo de una vejez tranquila. Su vejez, en cambio, está llena de humillaciones. ³³

Las acusaciones hechas al film de usar un sentimentalismo fácil y de hacer un llamado a la piedad social, no pueden aplicarse a esta crónica cinematográfica, ya que se trata de ubicar una situación individual en su contexto social para tomar conciencia de lo que es un ser humano.

También adapta el argumento de "Il cappotto" (1951)

ti, Luigi Zampa y Gianni Franciolini, respectivamente. También escribe el guión de "Cinque poveri in automobile", dirigida por Mario Mattoli; "Buongiorno, elefante!" (antes titulada "Sabú, principe ladro") para Gianni Franciolini, y "Piovuto dal cielo", dirigida por Leonardo de Mitri, todas de 1952.

Los ataques a la pareja De Sica-Zavattini, iniciados con "Miracolo a Milano", se intensificaron entonces y el argumentista decide rebatirlos con su "Defensa del neorrealismo". Las principales acusaciones eran:

- 1) El neorrealismo describe sólo la miseria.

Zavattini responde:

El neorrealismo puede y debe afrontar tanto la miseria como la riqueza. Hemos comenzado por la miseria, por el simple hecho de que es una de las realidades más vivas de nuestro tiempo, y desafío a cualquiera a que demuestre lo contrario. Y creer, o hacer como que se cree, que con una media docena de películas sobre la pobreza ya se ha agotado el tema, y que ya es bueno meterse en ambiente más respirable, es un grueso error. (...)

La segunda acusación se planteaba así:

- 2) El neorrealismo no ofrece soluciones, no señala caminos. Los finales de las películas neorrealistas son evasivos al máximo.

Zavattini contesta:

Rechazo con todas mis fuerzas esta acusación. Por lo que a mí toca, puedo decir que en todos los personajes y en todas las situaciones de las películas que he escrito, el problema queda insoluto desde el punto de vista práctico porque "son una realidad". Pero cada momento de la cinta es una respuesta continua a las interrogantes.

En cuanto a las soluciones, no corresponde al artista como tal proponerla: le basta, y eso es ya mucho, con hacer sentir su existencia, su urgencia, diríamos. (...)

Por último:

- 3) Los hechos vulgares no interesan, no constituyen espectáculo.

Zavattini dice:

Al rehuir el análisis del "hecho vulgar", los escritores de cine no obedecen solamente a la imposición más o menos tácita del ambiente capitalista del cine y del público mismo, sino a cierta forma de pereza, ya que el análisis de un hecho es siempre más fatigoso que

hacer surgir de un hecho otro hecho y después, otro más todavía. En otras palabras, es el problema de profundizar lo que rehuyen los escritores del cine. 38

Para realizar su próxima cinta, De Sica ya ha gastado el dinero que obtuviera de su actividad como director y como actor, por lo que se ve forzado a aceptar varias modificaciones -impuestas por el productor David O. Selznik- a un guión de Zavattini. De Sica y su argumentista estaban comprometidos con el empresario, ya que no habían podido rodar en Norteamérica a causa de la prohibición de entrar en aquel territorio; por ello, "Stazione Termini" (1953) se filma con actores profesionales norteamericanos y con diálogos de Truman Capote. Aunque la película era fiel a la duración real del tiempo y del espacio, las concesiones limitaron su capacidad para penetrar en la intimidad psicológica de los personajes, como lo reconoció el mismo Zavattini. "Stazione Termini" fracasó en Cannes y la crítica se lanzó contra ella al calificarla como una historia de amor propia de Hollywood, pero no del cine neorrealista.

Después de este fracaso, Zavattini concibe una cin-

ta en la que pide a seis realizadores hacer que gente desconocida juegue el papel de sí misma, tal como es en la realidad. Organiza entonces "L'amore in città" (1953), primer y único film-encuesta de lo que iba a ser una revista cinematográfica titulada "Lo Spettatore". El film estaba compuesto por:

- 1) "L'amore che si paga", dirigida por Carlo Lizzani y vetado en Francia por tratar de la prostitución;
- 2) "Tentato suicidio", con la que Michelangelo Antonioni es el primero en abordar otras clases que no son las marginadas (en este caso, la trama se desarrolla en la alta burguesía);
- 3) "Agenzia matrimoniale", donde aparecen ya todas las constantes de la obra de Federico Fellini: la poesía, lo barroco, lo onírico, lo insólito...;
- 4) "Paradiso per quattro ore", dirigido por Dino Risi;
- 5) "Gli italiani si voltano", en la que Alberto Lattuada reflexiona sobre el machismo italiano, y
- 6) "La storia di Caterina Rigoglioso", realizada por Cesare Zavattini y Francesco Maselli.

En esta cinta, Zavattini deseaba eliminar no sólo

las historias inventadas, sino también al actor -que sólo finge, "inventa" personajes-, para que cada quien se represente a sí mismo:

El neorrealismo, como lo entiendo yo, requiere que cada uno sea el intérprete de sí mismo. Querer hacer que un hombre recite lo que le toca a otro implica que haya una historia pensada de antemano. Y nuestro esfuerzo tiende a mostrar cosas vivas y no fábulas. Una tentativa de esta clase traté de hacerla con Caterina Rigoglioso, "la película relámpago". (...) ³⁹

"L'amore in città" (1953) es el film donde, según Georges Sadoul, el neorrealismo evoluciona hacia la escuela cinematográfica que, a partir de 1960, se llamaría "cinéma-vérité"; los hechos se presentaban tal y como son, el prólogo definía el carácter de la película:

Es un cine de constatación, de los hechos en bruto. Cada suceso, fielmente reconstruido, contiene una enseñanza propia, por el solo hecho de haber tenido lugar. ⁴⁰

Alberto Lattuada, que rodó para esta cinta el capítulo "Gli italiani si voltano", recuerda:

Para "Amore in città", Zavattini fue el promotor, el impulsor, ningún otro. Es el film más libre que hayamos hecho en Italia, se nos dieron los medios y nosotros rodamos gratis, con plena autonomía (...) Era necesario escribir con la cámara, fuera de todo "apriorismo" teórico.⁴¹

Realizar una película completamente libre en esa época significaba salvar muchos obstáculos, ya que la democracia cristiana se encontraba en el poder e imponía sus criterios por medio de la censura; a pesar de no verla con buenos ojos, la cinta tuvo que exhibirse. Para 1953, la lucha de Zavattini y De Sica contra el gobierno (en particular con el diputado Giulio Andreotti) llega a uno de sus puntos más críticos. El 4 de junio de ese mismo año, el escritor apuntaba en su diario:

Poco a poco toma forma en mí una de mis viejas ideas: Cristo ¿está vivo o muerto? Es decir, la idea de una verdadera búsqueda sobre la adhesión real de la sociedad contemporánea al principio del evangelio "Ama a tu prójimo como a ti mismo". Me agradecería trabajar sobre esto con jóvenes documentalistas, trabajar con ellos todo el tiempo que fuese necesario para poner a punto el tema y des-

pués verlos partir con la cámara en bandolera para desarrollar su asunto. 42

El gobierno y la Iglesia acusaron entonces al cine neorrealista de ser ateo, a lo que Zavattini respondió:

Hay católicos estúpidos y otros que no lo son. Los primeros, los que tienen alma de policía, afirman que el neorrealismo es un movimiento ateo. Esto no es cierto, en la misma medida que la Italia que refleja el neorrealismo no es atea; pero estos católicos se niegan a ver a Dios como en realidad es, unido a las exigencias elementales del hombre. 43

Y agrega:

Si no temiese pecar de irreverente, diría que Cristo, con una cámara en la mano, no forjaría parábolas, por maravillosas que fueran, sino que nos haría ver quiénes son los buenos y quiénes los perversos actualmente, pondría de relieve y en primer plano a aquéllos que hacen demasiado amargo el pan del prójimo y aquéllos que son sus víctimas. Esto lo haría Cristo, naturalmente, siempre que se lo permitiera la censura. 44

Desafiando a la censura de su tiempo, también escri-

be los argumentos de los filmes "La passeggiata", "Donne proibite" y "La voce del silenzio", así como la adaptación de "Un marito per Anna Zaccheo" para Giuseppe De Santis, todas de 1953.

En diciembre de ese año, se celebra en Parma un congreso para hacer un balance del neorrealismo y permitir a cada cineasta, proponer el camino que debía seguir este movimiento frente a la crisis cinematográfica iniciada entonces y que llegará a su punto más álgido dos años después. En esa ocasión, Zavattini declara: "El oído, los ojos del neorrealismo, están hechos para recoger la demanda de todos los hombres presentes que quieren ser conocidos con sus nombres y apellidos." ⁴⁵.

En 1954, el argumentista promueve una renovación radical de los métodos utilizados por los trabajadores del cine tradicional, para que las exigencias morales correspondieran a las técnicas; Zavattini ansiaba la llegada de nuevas técnicas de cine directo, que más tarde se concretarían en Estados Unidos, Canadá y Francia.

Los manuales, los formularios, las gramáticas ya no tienen sentido. Y no tienen sentido tampoco los términos "primer plano",

"long shot", etc. Cada uno tiene su adaptación escénica personal. El neorrealismo rompe con todos los sistemas, rechaza todos los cánones, que no son otra cosa en sustancia que el código de la limitación. Es la realidad la que rompe esos sistemas, ya que son infinitos los modos en que se realiza el encuentro del hombre de cine con la realidad (me refiero al que anda con la cámara). No puede haber primeros planos ni "long shot" establecidos de antemano. ⁴⁶

Aunque sus ideas no eran aplicables al cine italiano de entonces, se reúne con De Sica para hacer la adaptación del argumento "L'oro di Napoli" (1954), basado en una serie de cuentos de Giuseppe Marotta. La crítica se ensaña con este film, al que califica como una caricatura de mal gusto que ridiculiza no sólo a los napolitanos, sino a toda Italia. Zavattini contesta que se trata de acusaciones tendenciosas por parte de quienes quisieran que la imagen de su país correspondiera a la de los carteles turísticos, sin mostrar la realidad que vive el pueblo, tal como lo hace el cine neorrealista. La cinta tampoco tuvo mucho éxito en Cannes, en donde se le acusó

de traicionar los postulados del cine italiano de posguerra, debido a que era "extremadamente teatral"; además, el público la recibió con un silencio glacial.

Pero no todo fue ataques y el paso del tiempo ha sabido valorar al film, como señala Pierre Leprohon:

"L'oro di Napoli", mal comprendido, juzgado equívocamente bajo el criterio del neorealismo estrecho y superado, (...) era sobre todo, rico en sabor personal y en su teatralidad misma, una complejidad que daba a la mayor parte de las escenas múltiples resonancias. Esta realización se inscribe, como muchas otras, entre los filmes que hay que ver de nuevo y rehabilitar. ⁴⁷

En 1955, el cine italiano sufre la crisis cinematográfica más aguda de los últimos años: la censura esteriliza cualquier intento renovador, se comercializan ciertas fórmulas y el monopolio norteamericano vuelve a ganar terreno. Ante tal situación, Zavattini afirma:

El cine de todos los países refleja su tiempo y por tanto, la situación de su pueblo y su gobierno. Pero, para que el cine italiano sobreviva, salga adelante y siga conmoviendo con su riqueza interior, gane en cali-

dad y con ella conquiste al mundo, luchamos todos y a todas horas. Luchamos porque haya una ley que dé seguridad y libertad a tal expresión del arte. Y es hermoso decir y ver que en esta lucha estamos todos unidos, a pesar de los partidarismos -que en Italia son tan numerosos. Queremos tener menos censura, menos intromisiones y menos obstáculos para reflejar mejor la vida del pueblo, para encauzar sus opiniones, para orientar sus impulsos y para sublimar sus manifestaciones.⁴⁸

Concretamente, para salir de la crisis proponía tomar las siguientes medidas:

Debemos organizar un nuevo sistema de producción sobre bases completamente diferentes. Algo semejante a cooperativas de técnicos, sean cuales sean las consecuencias. El gobierno y el capital nos combaten por medio del chantaje y es necesario que respondamos en el mismo terreno. Por mi parte, estoy dispuesto a afrontar los sacrificios necesarios.⁴⁹

Inmerso en esta situación, ve el film mexicano "Raíces" en su versión completa, del que ya conocía algunos episodios:

Sigue pareciéndome una buena película, una cinta útil, llena de sugerencias para un

nuevo cine mexicano. Es muy fácil ver los errores que tiene, lo ingenuo, lo literario también; pero en su conjunto, es una película importante que en algunos momentos, me hizo latir con fuerza el corazón por los altos sentimientos que la alimentan. (...) el sábado por la noche la exhibiremos en el Círculo Romano de Cine y espero que les interese profundamente a mis amigos. Me parece muy conveniente enseñar aquí, en este momento, que fuera de Italia no solamente ha sido aprendida la lección neorrealista, sino que se tiene el valor de tratar de desarrollarla de acuerdo con la propia nacionalidad, con un robusto sentido de lucha. Aquí existe el peligro de un debilitamiento, es decir, de no reaccionar suficientemente ante las maniobras lícitas e ilícitas de los que mandan, que pretenden borrar las huellas de diez largos años de trabajo, en el que han tenido participación tantos italianos. ⁵⁰

Motivado por el nuevo cine mexicano, viaja a nuestro país en 1955, donde permanece durante los meses de julio, agosto y septiembre; visita diversos lugares de la República en compañía de varias personalidades para conocer al pueblo y comienza a organizar su proyecto cinematográ-

fico "México Mío". Regresa a Italia para la publicación de sus libros "Ipcocrita 1943" y "Un paese", este último en colaboración con el fotógrafo norteamericano Paul Strand. "Un paese" es un recorrido visual en el que Zavattini expresa su amor por Italia; más tarde, serviría también de base para desarrollar "México Mío". Al mismo tiempo, escribe el argumento de "Il segno di venere" (1955) y recibe el Premio Mundial de la Paz por el cine.

En 1956 trabaja en los guiones de "Era di venerdì 17" y "Suor Letizia", así como en "Il tetto", dirigida por Vittorio De Sica, que obtiene el Premio de los Críticos Italianos al mejor guión y el Premio de la Oficina Católica de Cine. Finalizamos esta síntesis biográfica en 1956, cuando el 13 de diciembre de ese año el argumentista escribe en su diario:

México... "Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos", dicen ellos. (...)

El mexicano está listo como ningún otro a incomodarse con la mirada del extranjero, "del blanco", cuando advierte en ella el lejano relámpago del patrón, pero apenas siente que el otro lo considera su igual, se expande como un pez que de una cubeta, salta al cen-

fico "México Mío". Regresa a Italia para la publicación de sus libros "Ipocrita 1943" y "Un paese", este último en colaboración con el fotógrafo norteamericano Paul Strand. "Un paese" es un recorrido visual en el que Zavattini expresa su amor por Italia; más tarde, serviría también de base para desarrollar "México Mío". Al mismo tiempo, escribe el argumento de "Il segno di venere" (1955) y recibe el Premio Mundial de la Paz por el cine.

En 1956 trabaja en los guiones de "Era di venerdì 17" y "Suor Letizia", así como en "Il tetto", dirigida por Vittorio De Sica, que obtiene el Premio de los Críticos Italianos al mejor guión y el Premio de la Oficina Católica de Cine. Finalizamos esta síntesis biográfica en 1956, cuando el 13 de diciembre de ese año el argumentista escribe en su diario:

México... "Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos", dicen ellos. (...)

El mexicano está listo como ningún otro a incomodarse con la mirada del extranjero, "del blanco", cuando advierte en ella el lejano relámpago del patrón, pero apenas siente que el otro lo considera su igual, se expande como un pez que de una cubeta, salta al cen-

tro de un lago y todas las cosas que sé, de hecho las he aprendido por boca de decenas de personas paradas en la calle, (...). 51

Al regresar de mi primer viaje a México, 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. 52

Finalmente, Elena Poniatowska señala:

Quizá lo más bello de Zavattini para nosotros es oírle hablar de México. No sé si se puede llegar a conocer el alma de los hombres, mejor dicho, el alma de un pueblo por medio de las imágenes, pero lo cierto es que Zavattini comprende y ama a México a través de la sonrisa de una tehuana. 53

Y agrega:

Con México en manos de Zavattini, podemos estar contentos. Porque este paisano de todos los hombres de buena voluntad llevará a las pantallas del mundo el rostro del México que amamos y no la imagen traicionada y convencional que tantos extranjeros han pintado de nosotros. 54

CITAS

Capítulo 3.

- (1) ANONIMO, Zavattini, el monstruo (En Revista Siempre, México, 20 de agosto de 1955), p. 14.
- (2) CARO, Pío, El neorrealismo cinematográfico (México, Alameda, [o 1955], Col. Estela # 15), p. 86.
- (3) PONIATOWSKA, Elena, Zavattini mío (En Palabras cruzadas, México, Era, 1961), p. 207.
- (4) CARO, ob. cit., p. 84.
- (5) ZAVATTINI, Cesare, Hablemos largo de mí (Santiago de Chile, Breilla, 1956, Col. Contemporáneos), prólogo.
- (6) ZAVATTINI, Cesare, El cine, el culpable (En Revista Siempre, México, 22 de julio de 1955), p. 62.
- (7) HOVALD, Patrice G., El neorrealismo italiano y sus creadores (Madrid, Rialp, 1962, Col. Libros de cine # 28), p. 176.
- (8) HOVALD, ob. cit., p. 37.
- (9) ZAVATTINI, Cesare, Ipcocrita 1943 (Milano, Bompiani, 1955), solapa del frente.
- (10) AGEL, Henri, Vittorio De Sica (Paris, Ed. Universitaires, 1955/1964, Coll. Classiques du cinéma # 3), p. 30.
- (11) MARSOLAIS, Gilles, L'aventure du cinéma direct (Paris, Seghers, 1974, Coll. Cinéma Club), p. 69.
- (12) CARO, ob. cit., pp. 85-86.

- (13) D'AMICO, Silvio (Fondata da), Enciclopedia dello spettacolo (Roma, Le Maschere, 1962, vol. IX), p. 2108.
- (14) LIZZANI, Carlo, Il cinema italiano (Firenze, Schwartz Editore, 1958, Col. Enciclopedia di Cultura Moderna # 3), p. 129.
- (15) AGEL, Henri, De Sica (En Anthologie du cinéma, Paris, Le Cinéma aux Editions de L'avant-scène et C.I.B., 1979, t. X), p. 251
- (16) ZAVATTINI, Cesare, Straparole (Milano, Bompiani, 1967), pp. 16-17.
- (17) CARO, ob. cit., p. 268.
- (18) CARO, ob. cit., p. 182.
- (19) VERDONE, Mario, El neorrealismo (México, UNAM, 1979) p. 23.
- (20) Ibid., p. 24.
- (21) AGEL, art. cit., p. 69.
- (22) ZAVATTINI, Straparole, p. 8.
- (23) LAWSON, John Howard, Le cinéma, art du XX^e siècle (Paris, Buchet/Castell, 1965), p. 191.
- (24) HOVALD, ob. cit., p. 179.
- (25) CARO, ob. cit., p. 244-245.
- (26) SADOUL, Georges, Dictionnaire des films (Paris, Seuil, 1981, Coll. Microcosme), p. 337.

- (27) HOVALD, ob. cit., p. 181.
- (28) BOUSSINOT, Roger, L'encyclopédie du cinéma (Paris, Bordas, 1980, vol. 2), p. 750.
- (29) ZAVATTINI, Straparole, p. 33.
- (30) LIZZANI, ob. cit., p. 160.
- (31) CARO, ob. cit., p. 260.
- (32) DE SICA, Vittorio, Ladrones de bicicletas (México, Era, 1977, Col. Cine Club Era), pp. 11-12.
- (33) CARO, ob. cit., p. 116.
- (34) HOVALD, ob. cit., p. 123.
- (35) MARSOLAIS, ob. cit., p. 69.
- (36) Loc. cit.
- (37) CARO, ob. cit., pp. 255-256.
- (38) Ibid., pp. 255-257, 259-261.
- (39) CARO, ob. cit., p. 243.
- (40) ANONIME, Suicide manqué. Sketch de Michelangelo Antonioni pour le film "L'amour à la ville" (A L'Avant Scène Cinéma # 289/ 290, Paris, L'Avant Scène, 1^{er}/15 juin 1982), p. 61.
- (41) VOLPI, Gianni, Entretien avec Alberto Lattuada (1ère partie) (A Positif, Revue du cinéma # 210, Paris, Nouvelles Editions Opta, septembre 1978), p. 52.

- (42) HOVALD, ob. cit., p. 176.
- (43) CARO, ob. cit., p. 261.
- (44) CARO, ob. cit., p. 259.
- (45) HOVALD, ob. cit., p. 283.
- (46) CARO, ob. cit., p. 238.
- (47) LEPROHON, Pierre, El cine italiano (México, Era, [o 1971]), p. 179.
- (48) ANONIMO, art. cit., pp. 14-15.
- (49) CARO, ob. cit., p. 268.
- (50) CARO, ob. cit., p. 164.
- (51) ZAVATTINI, Stranarole, pp. 94-95.
- (52) PONIATOWSKA, art. cit., p. 205.
- (53) Ibid., p. 198.
- (54) Ibid., p. 206.

Capítulo 4

CESARE ZAVATTINI EN MEXICO:

CRONOLOGIA DE SUCESOS

A TRAVES DE LA

PRENSA DE LA EPOCA

Hace apenas diez días que estoy en México, pero ya puedo decir ahora que es como cuando uno sale a las montañas. A nuestro paso el panorama se extiende, haciéndose siempre nuevo y sorprendente. El pueblo de México, lo mismo el de Nonoalco como el de La Merced, de Tepito o El Carmen se encuentra en marcha en esta inmensa ciudad. De cerca o de lejos lo he de ver y lo he de escuchar muy atentamente. He visto la ciudad desde arriba, en el piso 40 del rascacielos de la Latinamericana. He estado en San Angel, en El Pedregal, etcétera. Todo me muestra continuamente la esencia de la más rica humanidad, contradictoria, pero siempre fundada en el sentido elemental, pero profundo, de la injusticia a veces inculta y contradictoria, que quisiera inculcarse siempre más concienzudamente en la vida política de su gran país. ¹

Cesare Zavattini.

El escritor italiano llega a México en los últimos días del mes de junio de 1955. Manuel Barbachano Ponce, el productor que lo contrata, indicaba a "Cine Mundial":

Zavattini viene a internacionalizar más al cine mexicano, (...). No viene a desplazar a nadie, simplemente hará con "Teleproducciones" dos películas mexicanas de tema universal, para ser exhibidas en todo el mundo, (...). Quizá sea pertinente aclarar que no hará más que adaptar y aportar su experiencia y visión para que dos temas de autores mexicanos sean de carácter internacional. ²

Cesare Zavattini:

Creo que se me llamó por el gran deseo que hay en México de hacer un cine libre; como soy un enamorado del cine libre, vine a resultar una ocasión para los mexicanos. Seré uno de tantos contribuyentes; lo considero un hecho positivo al margen de mi persona. La rueda está en movimiento: la han lanzado los mismos, un grupo de gente que cree y hace en el neorrealismo; en su obra he venido a participar. Ellos me dijeron: "Mira, observa y escribe sinceramente lo que quieras escribir". Ellos comprenden que México está maduro para

producir y captar una obra realista cinematográfica verdaderamente importante.³

En ese año (1955), dentro del medio cinematográfico nacional se hablaba de la necesidad de contar con buenos escritores para mejorar la calidad de la producción, como lo comprueba una nota realizada por Mateo Santos para el semanario "Revista de revistas":

Nuestros productores, que no cuentan en sus reducidísimos equipos literarios con auténticos escritores capaces de crear buenas historias (...) deberían convencerse de una vez por todas que, sin buenos asuntos, no hay buenas películas.⁴

Es esta necesidad la que Manuel Barbachano trata de satisfacer al contratar a Zavattini, quien durante el mes de julio de ese año, junto con Fernando Gamboa, se dedicaría a conocer la Ciudad de México y algunos lugares de la República Mexicana (como los estados de Puebla y Tlaxcala), para iniciar su aprendizaje sobre nuestro pueblo. Se decía en el semanario "Siempre":

El, como Turgueniev, "escribe sobre vivo". No diseña al personaje, ni lo abre en canal. Mejor que con su carne, establece contacto con su corazón, se mete en la sangre de

su afecto y entonces le hace hablar. ⁵

Así, platica con gente de las más diversas profesiones y oficios: braceros, boxeadores, mineros, agricultores, amas de casa, intelectuales, burócratas, funcionarios, pues no podría hacer nada hasta que no tuviera en su pensamiento a un México vivo, extraído de su viaje y no de referencias geográficas o libros.

También en el mes de julio se publican varias entrevistas con él en los diferentes medios impresos; en una de ellas hizo referencia al cine nacional:

Al cine mexicano le espera un espléndido futuro de cuyas realidades ya tenemos alentadoras pruebas (...). He visto, a través de múltiples manifestaciones de la vida nacional, que es el momento de la madurez mexicana en cuestiones cinematográficas (...). Cuando uno advierte que en una nación hay una inquietud tan avasalladora como la que aquí se percibe, es toda una aventura para el espíritu participar en ella. Es luchar con el hombre, por el hombre y para el hombre. ⁶

No toda la gente que escribía en diarios y revistas veía con buenos ojos su participación en nuestra cinematografía:

Cesare Zavattini -dice Rubén Salazar Mallén- hizo un viaje a Chiapas, quedó encantado y todas las demás cosas, pero no nada más eso, sino que va a escribir novelas con tema mexicano. Eso quiere decir que amenaza a México un nuevo Bruno Traven superficial y chabacano. 7

Por el contrario, Raquel Tibol, en el suplemento "México en la Cultura", escribía:

La llegada del escritor cinematográfico italiano Cesare Zavattini, (...) es tan importante que ameritaba una campaña publicitaria de absoluto alcance popular (...). 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 dinámicas, de este entusiasta que abre caminos concretos a la evolución y la esperanza. 8

David Alfaro Siqueiros también indicaba

Con la influencia del neorrealismo italiano y la presencia en nuestro país de su

hombre más importante, Zavattini, se afirma la posibilidad de encontrar definitivamente, en tal rama de la creación artística [el cine], una ruta adecuada. Esa ruta no será ni más ni menos que la que le dio vida a nuestro movimiento pictórico mexicano. ⁹

Mientras esto sucedía, Zavattini, en agosto de 1955, aún no lograba encontrar un tema definitivo para la creación de un argumento.

La dificultad está para mí en que los asuntos son muchos y no pocos: está el tema de los braceros, del petróleo, del voto femenino, de la alfabetización, del seguro social, de la irrigación, del urbanismo, de la militancia política, de la burocracia, del caciquismo. No soy yo quien ha venido a descubrir estos problemas: son las personas con las que hablo las que me impulsan a resolver el film en torno a estos tópicos. ¹⁰

Aún no encontraba un tema definitivo para su obra, pero su impresión del ser del mexicano comenzaba a esclarecerse:

El mexicano es un falso introvertido capaz de relacionar el propio yo con el consenso general de su país, atento a una realidad

que conoce. Es un hombre político que desconfía de la vida política, pero no la ignora (...), revelando en su conversación un marcado deseo de expresarse respecto de la realidad de su país, sobre cuya faz política tiene juicios claros y definidos (...). He asistido a numerosas discusiones entre mexicanos conscientes y amantes de su país, que están convencidos que México no ha hecho inútilmente su Revolución (...). México ha sido muchas veces vanguardia en el mundo entero. Tal es el caso de la reforma agraria, tal es el caso de la pintura mural. Mientras Europa se debatía en tendencias cada vez más abstractas, los artistas mexicanos representaban a su pueblo; esta acción se interrumpe cuando la clase dirigente se separa del pueblo, de la necesidad popular de liberación.¹¹

El 24 de agosto de 1955, Cesare Zavattini da una conferencia pública en Bellas Artes, donde confirma su admiración por los filmes "Espaldas Mojadas" y "Raíces" al señalarlas como cintas clave para hacer un neorrealismo mexicano. Respecto a los temas para llevar a cabo en nuestro país, indicó que no faltaban historias. Para ejemplificarlo, tomó un periódico de ese día y de las no-

ticias, extrajo seis motivos posibles para una película; al final de la conferencia, invitó al público asistente a sugerir temas para el cine mexicano. "Resultado: en menos de diez minutos habían surgido no menos de veinte temas, todos ellos con grandes posibilidades" ¹².

"Cine Mundial" publicó la siguiente nota, con motivo de la charla de Zavattini en Bellas Artes:

Ocurrente, zorro, evasivo, socarrón, muy experto en su teoría y más simpático y sencillo que muchos sin la centésima parte de su talento, ofreció una conferencia en Bellas Artes Cesare Zavattini.

Al final, una cosa importante: pidió a los concurrentes le sugirieran temas para películas mexicanas en neorrealismo puro; brotaron las sugerencias como yerbita nueva con la buena lluvia. ¿No dicen los cine productores mexicanos que el público no se interesa en temas trascendentes, serios, de impacto social? Hubieran oído lo que allí dijo el público.

Pero los productores del cine nacional no pudieron constatar esa rotunda respuesta pública. Si no falló la vista, ahí no había un solo productor cinematográfico; como se hablaba de cine, de buen cine, era asunto que

no podía interesarles. ¹³

En los primeros días de septiembre de 1955, Cesare Zavattini regresa Roma. Los resultados de su viaje a nuestro país aparecen publicados en una entrevista del diario europeo "Il Contemporaneo" y en México, en el suplemento cultural de "Novedades" ("México en la Cultura") del 13 de noviembre de 1955:

Mi viaje fuera de Italia -dice Zavattini- dura ochenta días, setenta y cinco en México y cinco en La Habana. En México he visitado casi la mitad del país. Estuve en los estados del norte, de agricultura adelantadísima, e incluso hice una escapada hasta los bosques de Chiapas. He visitado Ciudad Juárez, Tampico, Oaxaca, Monterrey y Mérida. (...)

Mi tarea consistía en encontrar dos o tres temas de películas que ahondasen en la realidad mexicana de hoy. Me parece haberlo logrado con la ayuda de los amigos de "Teleproducciones", (...) y de otros muchos amigos mexicanos, con haber interrogado además a centenares de personas pertenecientes a todas las clases sociales. A pesar de esto, no puedo asegurar que conozco a México; solamente puedo decir que he comenzado a conocerlo y, por tanto, a amarlo. ¹⁴

En esta entrevista, habló nuevamente de nuestra industria cinematográfica:

El nuevo cine mexicano tiene una tarea concreta que cumplir. Deberá tratar de infundir fe al mexicano en su misión política, deberá robustecerlo en el sentido de participación en la vida pública activa, ayudarle, en fin, a seguir impulsando hacia adelante su Revolución, tan rica en exigencias actuales.

El cine mexicano se encuentra en un momento crucial (...). ¹⁵

También recordó su conferencia en Bellas Artes y las sugerencias sobre lo que al público le gustaría ver en la pantalla:

Desearía vivamente que este procedimiento de dirigirse al público fuese continuado, perfeccionado y extendido no sólo a México, sino a todos los pueblos del mundo. Habría que crear la costumbre de reuniones como aquella y que los periódicos dedicaran una sección a este importante asunto: proposiciones para el cine, de toda clase, provenientes de todas partes y ligados a la realidad por cien cordones umbilicales.

- ¿Qué temas ha escogido para el film mexicano en proyecto?

- Los temas son tres. El primero es una historia cómica que se refiere al gran contraste entre los extremos sociales que he observado en la Ciudad de México. No es preciso citar a un Clemente Orozco, un Posada, ni a los mismos Rivera y Siqueiros o, descendiendo a las carpas, cómicos al estilo de "Palillo" y "Clavillazo" para comprender que en el espíritu mexicano, bulle una fuerte comezón satírica. En ella he tratado de inspirarme.

Los otros temas son de carácter realista. Me parece que la historia de la nacionalización del petróleo es la más ejemplar y positiva en la vida de la colectividad mexicana en estos últimos años. (...)

El otro tema se basa en la Carrera Panamericana, esa carrera de automóviles que hace hablar de México a todo mundo. Pero... ¿cómo? Como si México fuese sólo una gran calzada construida para que corran los bólidos que pasan silbando, arrastrando tras sí miles de intereses. Es, por el contrario, una calzada que corre desde el fondo del país hasta la frontera con Estados Unidos, en cuyas márgenes viven millones de personas que no están allí únicamente para ver pasar los autos de carrera (...). En un pueblecito situado al borde de la carretera en que se celebrara ese

"evento" automovilístico, he comido sandía. El vendedor se hallaba con un hijo pequeño. Le pregunté si lo mandaba a la escuela: "¿A la escuela? ¡No! Nos vemos obligados a enviar al trabajo a nuestros hijos apenas tienen siete años".

Ahora me viene a la memoria la frase lapidaria con que el Presidente Ruiz Cortines definió numéricamente, en su último informe, el analfabetismo: "Uno sí y otro no". Siguiendo el curso de esta carretera, podríamos ver el México total: su esfuerzo, sus contrastes, su labor, su novela cotidiana.

Esta película se hará a base de un concurso nacional. Cuantos tengan algo que decir acerca de su país, serán invitados a colaborar en ella para que digan cuáles hechos e historias pueden ser indagados y descubrir así otra "carrera de la realidad" y el trabajo mexicano. Todos participarán en el film, de forma que el pueblo mexicano no sea únicamente el objeto de la obra, sino que se convierta en parte activa.

En resumen, he regresado de este viaje sintiéndome más neorrealista que antes, en el sentido de creer en la misión providencial del cine para lograr el desarrollo unitario de un pueblo. 16

El primer tema, la historia cómica, en un principio se llamaría "El anillo" y, posteriormente, "Tengan su globo". Este proyecto lo trabajarían en forma conjunta -aparte de Zavattini-, el cineasta Jomí García Ascot y el escritor Emilio Carballido.

"El petróleo", segundo motivo, lo desarrollaría principalmente Fernando Benítez y sería protagonizado por Mario Moreno "Cantinflas".

Finalmente, el último tema, el más ambicioso de todos, contó con la participación de gran cantidad de personas, desde intelectuales como Salvador Novo, Jesús Silva Herzog, Rosario Castellanos, Alf Chumacero, hasta gente común de la calle. El film se llamaría "México Mío" y toda persona interesada en decir algo sobre su país, colaboraría en el proyecto. Decía Zavattini:

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 bienvenidos. 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 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. ¹⁷

El recurso de la Carretera Panamericana fue desechado, pues constituía una visión fragmentaria de la República y la idea era abarcar, a través de treinta y seis horas, todo México, sin dejar fuera ningún estado. Este film sería dirigido por el maestro Carlos Velo.

En julio de 1957, Zavattini regresa a nuestra nación para seguir colaborando en los proyectos:

No estoy seguro de conocer a los mexicanos -dice el escritor-. 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

(+) El primero fue en 1953, al celebrarse la "Semana del Cine Italiano" en México, pero su visita no era en plan de trabajo.

duda el más interesante, la prueba de que México me apasiona cada vez más. 18

Permanece en nuestro país hasta septiembre de ese mismo año (1957), mes en que regresa a Italia. Su trabajo, tanto en 1955 como en 1957, fue dar ideas y supervisar los temas que realizarían escritores mexicanos. De los proyectos hablan Fernando Gamboa, Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo.

CITAS

Capítulo 4.

- (1) ANONIMO, Zavattini, el monstruo (En Revista Siempre, México, 20 de agosto de 1955), p. 14.
- (2) STECK, Gabriel H., Zavattini se está impregnando de México para escribir dos películas (En Diario Cine Mundial, México, 10 de julio de 1955), p. 3.
- (3) TIBOL, Raquel, Zavattini está mirando a México (En Suplemento Dominical "México en la Cultura", Diario Novedades, México, 21 de agosto de 1955), p. 6.
- (4) SANTOS, Mateo, Columna Cine (En Revista de revistas, México, 3 de abril de 1955), p. 54.
- (5) ANONIMO, art. cit., p. 14.
- (6) Ibid., p. 15.
- (7) ANONIMO, Traven y Zavattini (En Columna "Puntos suspensivos", Diario Cine Mundial, México, 12 de agosto de 1955), p. 7.
- (8) TIBOL, art. cit., p. 3.
- (9) MENDOZA, María Luisa, ¡El peligro está en Hollywood! (En Diario Cine Mundial, México, 22 de agosto de 1955), p. 5.
- (10) TIBOL, art. cit., p. 6.
- (11) Ibid., pp. 3,6.
- (12) ANONIMO, "No soy el padre del neorrealismo", dice

el cineasta italo C. Zavattini (En Diario Cine Mundial, México, 26 de agosto de 1955), p. 5.

(13) VILA, Zavattini y el público (En Columna "Cambio de rollo", Diario Cine Mundial, México, 29 de agosto de 1955), p. 6.

(14) PINA, Francisco, Zavattini habla de México en Roma (En Suplemento Dominical "México en la Cultura", Diario Novedades, México, 13 de noviembre de 1955), p. 6.

(15) Loc. cit.

(16) Loc. cit.

(17) PONIATOWSKA, Elena, Zavattini mío (En Palabras cruzadas, México, Era, 1961), p. 205.

(18) Loc. cit.

Capítulo 5

GESARE ZAVATTINI EN MEXICO:

TESTIMONIOS

5.1. Fernando Gamboa.

Fernando Gamboa: "Como hombre integrado al arte, como museógrafo y promotor de la cultura artística, se comprenden los vínculos que tuve con ese extraordinario personaje, que aún se prodiga -afortunadamente-, en su talento y en su capacidad humanista, hombre de cultura, de cine y de artes plásticas: Cesare Zavattini.

"En 1949, siendo yo director del Museo Nacional de Artes Plásticas, vino un pintor italiano representando a la XXV Bienal de Venecia para invitarnos a participar. Desde luego, acepté. Armé una exposición muy llamativa y muy rica de veinticinco obras de cada uno de los pintores más importantes de México en esa época -que serán siempre cumbres-: Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. Jamás se había

presentado una exposición de arte mexicano y ésta lució mucho, tuvo tanto éxito que fue considerada "la revelación de la pintura mexicana".

"Paralelamente a la Bienal Pictórica se celebra el Festival Cinematográfico de Lido, una ciudad cercana a Venecia. Desde luego, por el pabellón de México pasaron no sólo los artistas plásticos, sino también los cineastas. 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.

"Establecimos un contacto muy agradable y cuando estuve en Roma, me invitó a su casa. Como hombre de muy buen comer -de la provincia de Emilia al fin-, me llevó a varios restaurantes. El 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.

"Dos años después volví a Europa con una enorme muestra sobre el arte mexicano de todos los tiempos, a la que acudió puntualmente otra vez, dentro de la intelectualidad de ese continente, Cesare Zavattini. Cuando preparaba aquella exposición, me propuse hacer un documental sobre la pintura mural junto con ese gran editor que es Carlos Velo y Ramón Muñoz (un fotógrafo de "Teleproducciones"). Me llevé esa película en blanco y negro a Europa, donde tuvo un gran éxito.

"Después de esa larga gira por París, Estocolmo y Londres, regresé a México en 1953. Como había cambiado el gobierno, fui "amistosamente" despedido de mi cargo técnico en el Instituto Nacional de Bellas Artes "por consunción", se me dijo y, por consiguiente, finalizó mi dirección en esa exposición.

"En aquellos 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" 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".

"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.

"Más tarde, Barbachano y yo fuimos a Roma con el propósito de vender los derechos en Italia; luego fui a París, donde logré organizar una función privada de "Raíces", a la que asistieron el Director de la Cinematografía francesa y varios de mis amigos, directores de los museos más importantes de Francia. Tuvo tanto éxito que el Director de Cinematografía decidió proyectarla en Cannes, donde ga-

nó el Premio Internacional de la Crítica. Después hubo muchas escaramuzas, en aquella época esos temas no se entendían en México; algunos personajes de la vida mexicana les parecían indebidos porque mostraban el deterioro en que viven ciertas clases sociales.

"Al regresar a México, con gran amistad y generosidad, Barbachano me dijo: "¿Por qué no hacemos una compañía de largometraje?". El ya había logrado reunir todo lo que existía en cortometraje a través de "Teleproducciones": "Telerevista" y "Cine Verdad" -que dirigí durante un tiempo-. Cuando trabajaba con Manuel Barbachano, nos dimos cuenta de un problema crítico: la falta de ciertos elementos dentro de nuestra industria; si se quería hacer un cine nuevo, era necesario buscar gente nueva. Por eso en una reunión dije: "Bueno, el problema básico es encontrar personas capaces de escribir argumentos verdaderamente novedosos. Por qué no invitamos gente de fuera, por qué siempre tenemos esos reparos chovinistas de hacer nosotros todo. Yo hablo

como mexicano que ha vivido en el extranjero, donde he sido recibido espléndidamente, acogido con gran cordialidad, sin reservas, con el interés por conocer las aportaciones de otros lugares. Por qué no, en ese sentido, nos volvemos de criterio más amplio e invitamos a gente de fuera para que nos ayude". Y me tomé la libertad de agregar: "Por qué no invitamos a un gran guionista llamado Cesare Zavattini, con seguridad se interesará enormemente por México y aceptará venir. El es un hombre humanista con gran facilidad para penetrar en la cultura de otros países, tal vez nos proponga argumentos útiles adaptados a la idiosincracia mexicana".

"Mi proposición fue aceptada, Manuel Barbachano me comisionó para negociar la visita de Zavattini. Me puse en contacto con él, aprovechando mis buenas relaciones y le hicimos una propuesta concreta: se le pagaba el viaje y se le daba una cantidad elevada para escribir tres guiones en el país que, después de una estancia rica y estimulante, resultaron ser: "El año maravilloso" (la expropia-

ción petrolera); "El anellino mágico" (el anillito) y "México Mío". Desdichadamente, no se filmó ninguno de los tres argumentos por causas diversas.

"La comisión para trabajar con Zavattini se componía de Manuel Barbachano, su hermano Jorge -administrador de "Teleproducciones"-, Carlos Velo y dos mujeres muy inteligentes como secretarias, una de ellas muy conocida actualmente como escritora, Elena Urrutia y otra muchacha, Del Río. Más adelante dio cabida a un jovencito, Fernando Espejo, quien posteriormente trabajaría conmigo en "Cine Verdad". Tuvimos frecuentes reuniones, llegamos a un acuerdo y Zavattini emprendió el viaje.

"Me encargaron introducir México a Zavattini y Zavattini a México; me pareció necesario planearlo todo desde el principio, desde las primeras impresiones. Fuimos a recogerlo al aeropuerto, le buscamos un hotel que tuviera las condiciones adecuadas: el hotel L'Escargot.

"Llega Zavattini lleno de entusiasmo, siempre risueño, con una apariencia de hombre saludable,

pensador. Por supuesto, al estar bajo mi cuidado, hice cuanto pude para recorrer organizadamente la Ciudad de México; escribí un diario en el cual señalaba -al menos esquemáticamente- todo lo que hacíamos cada día, pero desafortunadamente no lo encuentro en mi archivo. Por tratarse de un extranjero, lo llevé desde el aeropuerto hasta la Plaza de la Constitución para deslumbrarlo, después fue a descansar y al día siguiente, comenzamos una visita metódica.

"Primero, fuimos al Museo Nacional de Antropología, donde yo había trabajado y lo conocía como la palma de mi mano. Vio desde el periodo prehispánico hasta la pintura mural y de caballete de la época. Luego, la vida: mercados, calles, centros populares... En la Ciudad de México visitamos zonas residenciales, de clase media, vecindades y muchas barriadas, donde trataba de hacerle notar diferencias muy evidentes, pero que era necesario matizar, por ejemplo: La Merced y Peralvillo. También asistimos al box, a restaurantes populares y de lujo,

a cines; por ejemplo, veía un título y entrábamos a un cine de Fray Servando o de Peralvillo. Eran visitas bien planeadas para que Zavattini conociera México, sacara sus conclusiones y pudiera realizar tres argumentos. Él estaba muy impresionado, es un hombre con una gran capacidad de asombro y al mismo tiempo, con un espíritu de asimilación muy rápida, de confrontación, un hombre cuya enorme experiencia le permitiría entender a nuestro país.

"Tuvimos varias reuniones con él en la oficina de Barbachano para organizar su trabajo. Planeamos e hicimos varios viajes de diversas maneras: en automóvil, en avión, en ferrocarril, en autobús (que él llamaba "torpedone", en italiano). Pasamos por todos los medios ambientales: zonas desérticas, tormentas, inundaciones. Una vez nos tocó una inundación en Guanajuato y nos quedamos arriba de los muebles, porque el torrente había bajado de una manera muy violenta. También recorrimos los estados de Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Yucatán, Querétaro, Jalisco, Chihuahua y otras ciudades fronterizas.

"En los primeros días del viaje, entré en contacto con un tema capital del país: el petróleo. El preguntó cuál era el sentido de la publicidad de Petróleos Mexicanos: "Al servicio del pueblo". Le interesó mucho como tema fundamental de la vida nacional, el México moderno había partido de la expropiación. Me pidió seguir la ruta del petróleo y para ello hablé con el Lic. Narciso Bassols, un hombre extraordinario que de inmediato nos puso en contacto con Don Antonio Bermúdez, director de Petróleos Mexicanos. Fuimos a su despacho, nos recibió muy amablemente, conversó con Zavattini sobre cine y sobre la posibilidad de escribir un argumento acerca del tema. Se interesó tanto que nos dijo: "Pongo a su disposición mi avión para que recorran las zonas petroleras, desde las investigaciones geológicas hasta las refinerías".

"Así fue como hicimos un gran viaje: al sur de Veracruz, en Poza Rica, vimos los trabajos de los geólogos; fuimos a La Venta, a Tamaulipas -donde asistimos al estallido de un pozo petrolero-,

a Tampico, donde encontramos a un amigo perteneciente a una de las familias más acaudaladas y poderosas del país. Nos preguntamos cómo era posible que una persona de su condición social fuera un entusiasta trabajador: él había sentido la causa del petróleo como suya y estaba ahí como un técnico muy importante. Hablamos también con obreros de distintas clases y especialidades; para mí fue un descubrimiento saber que, después de la expropiación petrolera, muchos técnicos entendieron la causa de México y desertaron de las compañías inglesas y norteamericanas para trabajar en el país.

"Otro tema que le interesó mucho a Zavattini, a raíz de una visita a una iglesia de Oaxaca, fue el de los braceros. Después de pasear un poco por la ciudad y mostrarle los testimonios del pasado y del presente, llegamos al mercado, donde se encontraba la iglesia. Le pregunté: "Cesare, ¿cómo formulas un argumento?". Me contestó: "Mira, es muy sencillo, simplemente observa los sucesos a tu alrededor durante diez minutos y te puedo asegurar

que siempre surgirá un motivo muy interesante y atractivo para hacer un guión. Debes tener block y lápiz -si sabes taquigrafía, mejor-. Te lo voy a demostrar". Estábamos en una esquina y en esos momentos, pasó un par de perros. Apuntó: "Pasan dos perros de izquierda a derecha, se encuentran con un grupo de campesinos que caminan (uno de ellos lleva un sombrero grande)", una descripción de lo que veía. Luego, se atraviesa una mujer que entra a la iglesita situada frente a nosotros; vimos cómo dejó su atado de pollos y gallinas en la entrada. La seguimos al interior del templo, donde se arrodilló con los brazos abiertos y se puso a gritar como una plañidera a la Virgen del lugar. De pronto, la señora deja de gritar, se levanta, sale, recoge sus gallinas y se va. Zavattini estaba sobrecogido: "Caro, ho bisogna de parlare con questa donna" (necesito hablar con esta señora).

"Me adelanté para alcanzarla y me vio muy extrañada, pero muy amable le pregunté por qué lloraba en la iglesia. "Mire, le presento a un amigo".

Zavattini tenía un aire muy particular, sembraba confianza y al mismo tiempo, cierta sorpresa. La señora nos dijo: "Tengo un hijo bracero en Estados Unidos, siempre me escribía puntualmente y me mandaba dinero. Ahora hace tres meses que no sé nada de él, estoy muy angustiada porque pudo pasarle algo". Zavattini preguntó: "Bracero... qué es eso".

"El tema de los trabajadores emigrantes ha existido en todos los tiempos, pero en México tiene características muy especiales, así que Zavattini se impresionó mucho con el tema y decidió conocerlo a profundidad. Organizamos un viaje a los lugares de reclutamiento de braceros, no sin antes relacionarlo con otros temas para formar un argumento. En Guaymas, Sonora, nos confundieron con reclutadores y se dejaron venir unos trescientos aspirantes a braceros, que se subieron sobre nuestro automóvil: lo zangolotearon, nos gritaron haciendo gestos desesperados y por poco nos voltean. Recibimos un gran susto, pero es obvio que entendimos su actitud.

"En Oaxaca también sucedió otro episodio muy

interesante: en el mercado, vimos a una mujer de una belleza extraordinaria, preciosa, vestida de tehuana, una muchacha comerciante que atendía un puesto de fruta. Con naturalidad nos acercamos a admirarla y conversamos con ella; Zavattini, aunque comprendía el español a la perfección, se mostraba muy tímido por su falta de dominio del idioma. Yo le pregunté sus datos personales:

" ¿Cómo te llamas?

" -Rosenda.

" ¿De dónde eres?

" -Soy del barrio de San Blas de Tehuantepec.

" ¿Cómo veniste aquí?

" -En camión.

" ¿A qué veniste?

" -Vine al mercado a comprar perlas defectuosas, porque mi padre es joyero y hace pequeñas alhajas de filigrana, que adorna con perlas llamadas "barrocas", es decir, de forma irregular.

" ¿Cuándo te vas?

" -Mañana.

" Nosotros vamos a Tehuantepec, en qué parte vives.

"Nos dio su dirección en el barrio de San Blas, el más indígena de la región, donde los niños andan desnudos, como si fuera Africa. Nos despedimos, no sin antes decirle que nos volveríamos a ver.

"Viajamos a Oaxaca en el automóvil de un mexicano de gran personalidad, quien después nos llevaría a Tehuantepec: el Lic. Narciso Bassols, un gran hombre que se adelantó mucho a su tiempo, aún hoy incomprendido en México. Cuando le presenté a Zavattini, se hicieron grandes amigos; le comentamos que íbamos a Oaxaca y se ofreció a llevarnos. Así lo hizo, con gran sufrimiento para Zavattini, quien todo el tiempo le venía diciendo: "¡Cuidado!". El pobre Zavattini sudaba debido a la velocidad tan espantosa con que el Lic. Bassols tomaba las curvas; sin embargo, era un automovilista extraordinario, yo había viajado mucho con él en México y en Europa. Por cierto, en un tramo de la carretera, pasamos con gran rapidez y de pronto oímos un estruendo. Volteamos atrás y una parte del cerro se

había desgajado sobre la carretera: si el Lic. Bassols hubiera ido más lento, hubiera sido terrible.

"Llegamos a Tehuantepec, la pasamos muy bien, le contamos a Zavattini lo que representaba ese istmo, su historia, el prodigio de la agricultura y la cultura zapoteca de entonces. Después de hablar de veinte mil cosas, decidimos ir a visitar a Rosenda. El, como buen europeo galante, consideró conveniente llevarle unas flores; compramos unas varas de nardo muy perfumadas y nos fuimos caminando hasta el barrio de San Blas. Localizamos la casa, muy humilde, con un zaguán y una puerta de mezquite; tocamos y salió un niño desnudo, al que le preguntamos: "¿Está Rosenda? ¿Es tu hermana? Dile que aquí están Fernando Gamboa y el señor Zavattini (el Lic. Bassols se quedó leyendo el periódico: "no los acompañe en sus aventuras galantes", dijo).

"Salió la tehuana, preciosa, y Zavattini le ofrece las flores. Le dije: "El señor Zavattini te trae este ramo de nardos". Ella toma las flores, las azota en el suelo, da un portazo y entra a su

casa. Yo me quedé asustado, sorprendido, no entendía de qué se trataba. Tocamos de nuevo, salió el chamaco y le dije: "Oye, dile a tu hermana que es una majadería lo que está haciendo. Eso no se le hace a nadie, a ningún hombre, mucho menos a un extranjero, el señor es un italiano". Desde luego, ellos no lo sabían, ni tampoco lo que significaba. "Dile que salga, estoy muy enojado". Salió ella, riéndose. Le dije: "Rosenda, ¿por qué hiciste esa majadería? Me estás poniendo mal con el señor, es un visitante de México". Me contestó: "Es que las flores, ¡para los muertos!"...

"Sería interminable narrar las experiencias que vivimos: la confesión de un general villista, desertor; un indio tarahumara, joven muy alto con la apariencia de un príncipe prehispánico, cubierto con un maxtlac, adornada su cabeza con una pluma y una capita en la espalda, de manera que parecía volar por las calles llenas de automóviles de Ciudad Juárez y tantas otras en busca de asuntos para ser llevados a la pantalla por el admirable argumentista.

"Convivir al lado de un gran humanista es muy vivificante y si Zavattini aprendió mucho de México por mis ojos, yo aprendí mucho de su inmensa experiencia humana."

México, D.F.,

Abril de 1984.

5.2. Manuel Barbachano Ponce.

Manuel Barbachano Ponce: "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 todo el mundo, incluso 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 viene consagrada, comentan: "¡Ah, qué maravilla; ¡Qué sabio, qué hábil!". "Raíces" renovó la industria, ahí esta otra vez México de verdad."

- Después del éxito de "Raíces", se habla de que Cesare Zavattini viene a México. ¿Cómo surge este contacto?

M.B.P.: "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 el 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 Trastevere con De Sica y él. Toda la cena hablaron de la película y la sensibilidad de ambos me descubrió muchas cosas que yo mismo no había visto."

- ¿Por qué usted, como productor, contrata a Cesare Zavattini y no a otro guionista?

M.B.P.: "Me interesó Zavattini porque en ese momento probablemente era el mejor guionista del mundo, uno de los creadores del neorrealismo. Nosotros, en nues-

tra muy extraña y modesta forma, hacemos un neorealismo mexicano o algo que se puede llamar como eso. Era lógico -yo así lo siento-, ya que Zavattini es uno de los grandes creadores del cine universal aparte de que entre los dos existe una relación personal estupenda.

"Zavattini es un hombre encantador, todo afecto, todo bondad, todo calidez, de una imaginación prodigiosa, de una creatividad única. Es un hombre inolvidable en todo sentido, un verdadero maestro para todos nosotros: nos llenó de ideas, de satisfacciones, de entusiasmo... Nos abrió muchos caminos."

- Cuando viene a México, ¿bajo qué condiciones estaba contratado por "Teleproducciones"?

M.B.P.: "No recuerdo los datos exactos, pero se le daba una cantidad de dinero -semanal cuando menos-, se le pagaban todos sus gastos y se le dio algo de dinero antes, para que viniera. Al irse, se le dio otra cantidad en dólares."

- ¿Cuáles fueron las primeras actividades que realizó

con ustedes en México?

M.B.P.: "Zavattini vino primero a conocer el país, a conocer a la compañía productora que lo contrata. El llegó a México y se encontró con la tremenda, maravillosa realidad de nuestro país y se enamoró de él. Aquí ya se formalizaron los planes para que, en un periodo próximo, de acuerdo con sus compromisos, viniera a realizar guiones. Pero en un principio vino a conocer México."

- ¿Cómo surge la posibilidad de hacer alguna película?

M.B.P.: "Primero, se habla de hacer una película, luego en las conversaciones se ve la posibilidad de hacer otra, pero él dice con toda razón: "Antes de hablar -se habla de varios proyectos, de varios temas-, antes de poder desarrollar cualquiera, tengo que conocer el país". Entonces nos dedicamos a pasearlo por la República y de veras conoce todo: se va igual a Yucatán que a Baja California o al Bajío, a todos lados; él viajó por todo el país haciendo observaciones, tomando notas y de ahí resulta un proyecto maravilloso (que todavía no me explico por qué nun-

ca se hizo y ojalá algún día se pueda hacer), que se llama "México Mío". "

- ¿Cuál era la concepción de "México Mío"?

M.B.P.: " "México Mío" es cruzar todo el país, es una visión global. Recuerdo que la película comenzaba a las cuatro de la madrugada en el último extremo de la República, que es Yucatán, y termina en la madrugada de Tijuana, de manera que, por veinticuatro horas, se da una vista panorámica del país.

"En Yucatán amanecía con alguna costumbre (unas mujeres haciendo tortillas) o el sol nacía sobre alguna ruina maya (probablemente Tulum). Conforme avanzaba el sol -o sea, el día-, avanzábamos también geográficamente, viendo aspectos de la vida a través de todo México, hasta terminar a la madrugada siguiente en un cabaret de Tijuana.

"Ese era el espectro y, en medio de eso, se intercaban cincuenta, treinta, veintiocho o doscientos fragmentos y observaciones, que eran los llamados "raccontini"; cada observación tenía su pequeña historietita: su pequeño diálogo, su pequeña ac-

ción, su pequeña situación. Esa era la manera de trabajar de Zavattini y todo esto era el proyecto general. Había observaciones de él y pequeñas historias de otros escritores, que manejaban igual la plástica que la historia humana. Inclusive vio cosas de la literatura mexicana, me acuerdo que le impresionó mucho "La feria de las balas", de Martín Luis Guzmán, aquel fragmento en que "dejan escapar" a los prisioneros y los van cazando de uno en uno. Zavattini tomó de todo, se inspiró en todo.

" "México Mío" visualizaba el país en todas sus actividades: es un cambio de lugar y de tareas a través de una unidad, que son las veinticuatro horas de un día cualquiera."

- ¿Este es el único proyecto que surgió durante su recorrido por la República?

M.B.P.: "El resultado del viaje de Zavattini por el país fue fundamentalmente "México Mío", pero también se interesó muchísimo por el asunto del petróleo. Me presentó otro proyecto con una historia sobre este tema que debería protagonizar "Cantinflas", del que

opinaba que era un gran mimo, un actor terriblemente desperdiciado por el cine comercial. Decía:

"¡Rescatemos a este símbolo del pueblo mexicano y hagamos un gran film, y qué mejor tema que el del petróleo;" y hace un "soggetto", una especie de esbozo de ese film.

"La historia se iniciaba antes de la nacionalización del petróleo y terminaba con ésta; recuerdo una escena contada por Zavattini, donde estaban los ingleses jugando al tenis y "Cantinflas" debía mostrar que, antes, el pueblo mexicano era simplemente un criado, un servidor de los dueños del petróleo y luego, esa misma gente, esos llamados "criados", son los dueños de esa industria y la echan adelante. Ese era el concepto general, lo que él llamaba "el arco de la historia"."

- También existió otro proyecto, llamado "El anillo"...

M.B.P.: "En el momento de regresar a Italia -quince días o dos semanas antes- me presenta una idea, "El anillo" que, con seguridad, él ya tenía en la cabeza hace mucho tiempo, probablemente también en algunos

apuntes. El es un apuntador incansable, creo que en esas libretas de Zavattini hay cincuenta films y cien o doscientas ideas. Hablamos del "Anellino", como decía él, y compramos una opción sobre este proyecto (no sé si fue una opción o compramos el pequeño tratamiento). Era una historia sobre un personaje con un anillo mágico, muy dentro de la línea de "Milagro en Milán". "

- ¿Qué pasó con estos proyectos? ¿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 Vello 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, hacíamos un montón de noticiarios y de revistas filmicas 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.

"Yo haría hoy "México Mío", sigo creyendo que puede ser una gran película, bastaría actualizarla; aún es válida la idea de cubrir ese espectro. Ahora, hay historias eternas, todavía vigentes, y otras que pertenecen al pasado porque el país ha sufrido un gran cambio en veinticinco años: no es el mismo que vio Zavattini. Pero lo que sigue siendo válido es la idea, me gusta mucho, caray..."

Estudios Churubusco,

México, D.F.,

19 de marzo de 1984.

5.3. Carlos Velo.

Carlos Velo: "Zavattini es como un santo. Cómo te diré... es como lo que ahora es para ustedes un gurú, una personalidad mágica, porque es tan tierno, tan cariñoso, tan afable, tan cordial, que establece una relación, una comunicación directa con la gente, con quien sea; Zavattini da una conferencia, deja la mesa y se pone a hablar con todo mundo. Sa-

be preguntar, sabe escuchar y cuenta muchas cosas. Es un hombre de su generación, dice: "vamos a luchar por los "poverinos" " (los pobres), es una actitud franciscana también muy italiana; a mí me suena a San Francisco de Asís, hay veces que Zavattini parecía San Francisco de Asís."

- Ya que mencionó a San Francisco de Asís, Zavattini era creyente, pero al mismo tiempo tenía problemas con la iglesia...

C.V.: "No, no creo que fuera un creyente, era un laico, o sea, un católico que renuncia a esa religión donde no le consultaron a uno de niño, cuando lo hacen entrar al templo. En otras religiones, te preguntan -siendo adolescente y en el uso de tu razón- si quieres entrar en esa iglesia. Tú puedes decir: "No, no me convence, quiero ir a otra". En cambio, la religión católica es omnisciente, es decir, cuando eres niño, entras en el templo porque hay un padrino que dice por ti: "Sí quiero".

"Yo coincidía con Zavattini en eso por mi ateísmo español, producto también de la profunda

cultura religiosa contra la que te tienes que rebelar, o si no, no eres nada. Hay mucho parecido entre España e Italia por el fanatismo católico y también por eso teníamos una amistad profunda, no comprendida, por ejemplo, por Manuel Barbachano, por Carlos Fuentes como mexicanos; había una relación íntima de España e Italia que se entienden porque tienen los mismos problemas: monarquías, grandes obispos y arzobispos, etcétera. En cambio, para un mexicano ya no son valores culturales de la sociedad y todavía lo son hoy en esos países."

- Y por esta afinidad ideológica, Zavattini acepta venir a México...

C.V.: "En parte por eso, pero también por la crisis que había en el cine italiano; el neorrealismo se empezó a identificar con la pobreza, la miseria, la Italia de la que debían avergonzarse. ";Hombre, por qué esos temas;", decía la gente. Eso pasa siempre, hay una reacción nacionalista en contra de la verdad, en contra de la realidad, casi siempre producida por la clase media que vive mejor y se niega a

ver: "No, no me digas que ahí en la puerta una señora cayó muerta de hambre, no quiero saberlo".

Peor si además hago una película sobre eso. Las sociedades, tal como están estructuradas, reaccionan así en todas partes.

"Además, en aquella época Zavattini no tenía trabajo; venir a México significaba para él cubrir una etapa de su vida, en la cual los productores que antes se peleaban por una historia de él, ya no les interesaba tanto. Zavattini era un escritor de las pequeñas cosas, de la miseria, pero a Manolo y a mí nos encantaba su humor, porque en sus películas siempre había un humor extraordinario. Es decir, "Milagro en Milán", te mueres de risa con las cosas que pasan."

- Sin embargo, también se le acusaba de sentimentalismo en sus películas...

C.V.: "No, ternura sí. Eso ya está dicho con mala intención, porque él siente una gran ternura por los hombres pequeños, por los que no tienen nada, una gran ternura por quien no tiene qué comer, por el desva-

lido, una gran ternura por los que no tienen dónde dormir. Esos son los héroes de sus cuentos, de sus novelas, de sus películas.

"Y ahí entra una orientación ideológica de Zavattini, basada en el marxismo, de ocuparse de las clases productivas, por eso él dice: "¿Qué es lo importante en una sociedad? ¿Quién produce sus bienes, sus valores? Pues los trabajadores intelectuales y los manuales. ¿Y quién se aprovecha de esto? La clase dirigente que no trabaja, no produce, pero sí vive de estos productos y acumula capital", lo más sencillo que se puede explicar.

"Esa es una concepción marxista que hoy no espanta a nadie, pero en aquel tiempo tener esas ideas era bastante grave, los insultos y las críticas eran tremendas; creo que Zavattini fue miembro del Partido Comunista Italiano en su tiempo, pero no era sectario ni nada de eso, era una persona muy abierta."

- Entonces, tanto sus ideas sociales como su sentido del humor influyeron para que Manuel Barbachano contratara

a Zavattini...

C.V.: "Claro. Además, Manolo y yo hablábamos de los escritores, de por qué el cine mexicano, después de sus triunfos plásticos y otros logros, no podía seguir adelante. Porque no había escritores en México, los que había no estaban incorporados al cine y estaba haciendo argumentos gente improvisada que no sabía ni escribir, era una gran debilidad. Entonces le dije a Manolo: "¿Qué debemos hacer? Pues traer buenos escritores". Manolo va a Cannes, se encuentra a Zavattini, lo oye hablar y dice: "Este es el hombre que necesitamos". Lo invita a venir a México, pero en ese momento no puede y se establece así el contacto."

- ¿Cómo se organiza su trabajo en nuestro país?

C.V.: "Pues se hicieron unas reuniones muy hermosas con él todos los fines de semana en la casa de Manolo, para planear qué asuntos le interesaban a Zavattini. En estas reuniones participaron escritores como Carlos Fuentes, Fernando Gamboa, Fernando Benítez, Elena Poniatowska... Ahí Zavattini era objeto de entre-

vistas, le preguntaban por ejemplo: "¿Cuál es el secreto del neorrealismo italiano?". El explicaba su teoría, decía siempre que él no es el fundador del neorrealismo, sino toda una generación de la guerra. También explicaba que esta escuela es un fenómeno industrial, es decir, la guerra lo destruyó todo, se quedaron sin estudios, sin equipo, no hay organización industrial; entonces, los que hacían noticiarios y sabían hacer cine de reportaje -"como ustedes", decía- fueron los que ayudaron a los directores. Los actores y los directores como De Sica -que fue ambas cosas- se proponen hacer películas pero en la calle, sin estudios, sin iluminación, sin grandes estrellas.

"Hace poco estuve haciendo un documental en Chichén-Itzá y me acordé mucho de Zavattini, cuando subí con él al Templo de los Guerreros Aguilas. Al ver la escalera para bajar, le dio vértigo, como a muchas personas y lo tuve que traer vendado, escalera por escalera, porque no quería bajar. Se sentó y dijo: "Yo no bajo de aquí, es imposible". Le con-

testé: "Bueno, Zavattini, vámonos"; yo ya había bajado y volví a subir. Me dijo: "Baja conmigo". Lo tapé así y yo venía para atrás, escalón por escalón, uno, dos, otro, otro y así bajamos la escalera, pero temblaba de miedo. Luego me dijo: " "Caro" Velo, no quiero saber nada de monumentos. Es bonito lo que me cuentas de los mayas, de los aztecas, de la Conquista, de los toltecas, de Kukulcán, me parece una épica muy bonita, pero yo estoy harto en Roma, que tiene todos los monumentos del mundo. ¿De qué me sirven las piedras, los monumentos, San Pedro, las grandes iglesias, de qué me sirven, si la miseria allí está y la gente está sufriendo? Prefiero conocer la historia de un hombre que fabrica trompos o globos y vive de eso, o llegó a vivir de eso".

- ¿Por qué estaba contra la monumentalidad?

C.V.: "Porque representa la opresión: los monumentos los hacen los guerreros, la clase en el poder, los conquistadores para decir: "Por aquí pasé, me construyen un arco para entrar en esa ciudad" y los esclavos ponen las piedras. ¿Quién hizo esa pirámide?

¡Ah! Los sacerdotes les ordenaron levantarla para un dios que no existe. Es el descreimiento de un italiano: como está en el centro de la credulidad, para él, el Papa no significa nada, es natural."

- Por esta razón prefería contar las pequeñas cosas de la vida cotidiana, como se ve en sus películas. En México ¿qué material le sirvió de base para desarrollar su trabajo?

C.V.: "A él le interesaba buscar dónde y cómo trabaja la gente, dónde vive, conocer los barrios bajos, la vida nocturna, ver dónde toma la gente sus camiones, en fin. Zavattini, al ver algo interesante, siempre hacía apuntes de todo. Tú hablabas con él y siempre tomaba nota, hacía unas notas preciosas, muy sintéticas y algunas de ellas las trabajaba después en el hotel, las organizaba mejor. Esa era su manera de trabajar, de crear."

- En base a esos apuntes ¿surgió algún argumento?

C.V.: "Bueno, surgieron tres proyectos: "El petróleo", que iba a dirigir Fernando Benítez, "El anillo" (Zavattini se lo encargó a Jomí García Ascot) y

"México Mío", que yo iba a realizar. Nos encargó los argumentos, porque -a mí por lo menos- nunca me enseñó la estructura de un guión. "

- ¿Cómo era la historia de "El petróleo"?

C.V.: "Para Zavattini, el gran tema de México es la expropiación petrolera, él lo marcó como diciendo: "¿Qué es lo que caracteriza a México como país en el mundo? El drama del petróleo, Lázaro Cárdenas. Pues todos queremos conocer esta historia". Quería hacer una película donde se mostrara al mundo lo que fue la expropiación, pero nunca se supo bien el argumento.

"Recuerdo que le hice un rincón en mi despacho a Fernando Benítez, en la antesala, y le dije: "Mira, todas las tardes, aquí no viene gente, no hay trabajo, puedes venir a escribir acá", para que saliera del periódico donde trabajaba a hacer el guión. Allí se instaló Fernando y una vez me dijo: "¡Hay algo maravilloso! Tú, como hombre de ciencia, explícame lo que es una sustancia que, cuando Cárdenas expropia el petróleo, no nos permite manejar

las refinerías". Le dije: "Mira, ése es un catalizador que se llama tetraetilo de plomo". Entonces, lo empezó a estudiar: es una esponjita con la que se hace la gasolina; puedes tener petróleo, lo puedes destilar, pero no puedes hacer gasolina sin él. Las grandes compañías dejaron la industria, pero controlaban el tetraetilo de plomo.

"Entonces, Cárdenas pide ingenieros petroleros para que funcione esta industria, que ahora es nuestra. Pero como los geólogos de la Universidad se niegan a colaborar, funda el Politécnico y la industria petrolera sale adelante.

"Fernando Benítez trata de elaborar una historia con el tetraetilo de plomo, Cárdenas y las imágenes de archivo que yo tengo, cuando a Cárdenas le llevaron gallinas, máquinas de coser, todo tipo de cosas a Bellas Artes para pagar el petróleo, para que fuera nuestro. Pero Fernando Benítez no era un escritor cinematográfico: él estaba haciendo una especie de reportaje, pensó en hacer un libro y Zavattini le dijo: "Bueno, "caro" Fernando, a ver

cuándo está el argumento". "

- Si Zavattini decía que a él sólo le interesaban los hechos actuales, la vida cotidiana, ¿cómo es posible que deseara realizar una película sobre un suceso histórico?

C.V.: "Porque era un hecho en el que participó la gente: los obreros y las organizaciones sindicales cambian la historia de un país, son una fuerza de progreso. Es un poco el Zavattini político y sociólogo, aunque si le dicen eso, contestará: "Yo no soy sociólogo", pero sí lo es. "¿Historiador? ¡No, de ninguna manera;" y estaba haciendo historia, la Historia. Se le podía decir: "Pero maestro, usted está tratando un hecho histórico de México" y contestaba: "¡Ah! Pero ese hecho es trascendente y por lo tanto, debemos contarlo para que todo el mundo lo conozca. De la historia de México a mí no me interesa Maximiliano, un emperador, su castillo; me interesan la figura de Cárdenas y estos hombres, los obreros, que pusieron en marcha esas torres de petróleo". También le interesaban Lombardo Toledano

y toda la gente que participó en un hecho histórico, ante el cual el mundo decía: "¡Pero cómo, si eso no lo hubiera podido hacer nadie;". Aún hoy ese hecho es así de grande."

- Por cierto, esta película la iba a protagonizar "Cantinflas". ¿Qué vió él en este actor?

C.V.: "Un tipo popular auténtico, el "Cantinflas" de entonces representaba para él un hombre al margen, un marginado."

- Y ya que hablamos de actores, también se pensó en Humberto Cahuich para que actuara en otro proyecto de Zavattini, "El anillo", que después se convirtió en "Tengan su globo"...

C.V.: "Mira, Cahuich era un personaje conocido en todo México que yo introduje diciendo chistes yucatecos en "Telerevista" (en aquel tiempo, un noticiero tenía el poder que hoy posee la televisión). El personaje le llamó la atención a Zavattini (decía que era preferible a un actor profesional, con todas sus manías) y Manolo le pidió escribir algo para Cahuich. Ese era un asunto más fácil para Zavattini,

quien dijo: "Tengo un argumento sobre un hombre que recibe un anillo mágico, con el cual él puede pedir tres cosas".

"Es una historia muy chaplinesca -gran influencia de Chaplin sobre Zavattini-, acerca de un obrero muy pobre (no sé si es guardián de la fábrica o algo así) y su familia está muy mal, los niños están enfermos, todas esas desgracias que ocurren, y un día se encuentra un anillo mágico. Recuerdo una idea de Zavattini muy divertida, muy chaplinesca también, de un patrón terriblemente cruel, tremendo, casi una caricatura; como todos los obreros lo odiaban, el patrón pensó: "Bueno, para que puedan seguir trabajando y estén contentos, al lado de los baños voy a mandar construir un cuarto especial" en el que se ve entrar a los trabajadores enfurecidos y cuando salen por la otra puerta, van sonrientes, muy contentos, a seguir sus labores. Por fin, se revela que adentro hay una estatua del patrón, con un letrero donde se lee: "Escópanse, insúltenme, etcétera". La había mandado poner él mismo para que

se desahogaran con el busto y los pobres salían felices a trabajar otra vez.

"Había cosas muy bonitas de ese tipo. Por ejemplo, Zavattini decía que los hombres pequeños son los que han movido a la humanidad. Había unas secuencias ahí sobre los hombres pequeños, los que no tienen la altura de los sajones: esos hombres son mucho más felices, trabajan mejor, en fin. Era un chiste que él contaba. Eso era muy bonito inclusive para México, porque aquí también hay muchos chaparros; a él le llamó la atención lo de los chaparros, no sabía lo que eran y cuando se enteró, dijo: "¡Ah, no; Yo también soy chaparro y éstos son hombres felices todos". "

- Usted comentó que había secuencias de esta película en otras cintas. ¿En cuáles?

C.V.: "No, Zavattini retomaba escenas que no se usaron en otras películas y pensaba en aplicarlas para "México Mío", por ejemplo. El había planeado realizar una cinta que se iba a llamar "Italia Mia", re-

cordaba cierta secuencia de ella y pensaba hacer una parecida aquí; o se basaba en una "noveletta", unos libritos de 30 páginas que él escribía, unas verdaderas miniaturas, son "raccontinis"; también los artículos que había publicado le servían para esto.

"Este era su sistema de trabajo, un método legítimo de un escritor: mezcla, inventa, adorna, es decir, una historia chica la convierte en un suceso interesante porque hay un adorno muy grande. Eso es muy italiano, mi papá siempre decía: "Les voy a contar un cuento que me ha pasado" y nosotros le decíamos que no era cierto; entonces él nos contestaba: "No, la base del cuento es cierta, siempre que cuento algo, hay un suceso auténtico; el arte consiste en que yo te adorno la historia y de esa manera, tú estás muy feliz". Zavattini también hace así sus cuentos."

- A través de este método, se pensaba realizar "México Mío"...

C.V.: "Para "México Mío", me concentré en una idea de

de Zavattini, los "raccontinis", porque me pareció preciosa. El "raccontini" es un cuentecito, una pequeña narración fugaz, condensada, que diga mucho en pocas palabras. Decía Zavattini: "Un "raccontini" se hace con investigación casi etnográfica: ¿qué dice la gente? ¿de qué habla? ¿cuáles son sus preocupaciones?". De eso se va obteniendo una serie de datos que van a retratar a los mexicanos, "México Mío" consiste en la opinión de la gente en todas las clases sociales, a todos los niveles. Hay que preguntarle a un general retirado, a un ex-Presidente de la República, pero es preferible preguntarle a un pescador del Golfo, a un norteco en sus campos o al guía que lleva a los turistas al Popocatepetl (en ese tiempo había algo así). También incluía testimonios vivientes, por ejemplo, gente que conoció al Dr. Atl; ahora la televisión ha hecho esto en una forma desordenada, un poco caótica y sin articular."

- ¿Cómo se articulaban los "raccontinis" entre sí para formar este argumento?

C.V.: "Ese era el problema, cómo articularlos. Esa pregunta era la mía de todos los días: "Bueno, maestro, cómo voy a articular esto para formar una película", porque después del "raccontini" viene un gran paisaje, o viene un hecho documental, o un fenómeno histórico del México de la Revolución y de esa forma los mexicanos se van contando a sí mismos. Manolo me dijo entonces: "Lo que debes hacer es llamar a los escritores, a los reporteros, a tus amigos, a quienes quieras y les vamos a pagar para que hagan "raccontinis" ". Es decir, puse una escuela de "raccontinis", les pedía que me los trajeran y yo se los compraba. Me preguntaban: "¿Qué es un "raccontini"? ". Bueno, discurso: una pequeña anécdota o un trozo de un libro como "Pedro Páramo" o "El llano en llamas", de Juan Rulfo. Yo los ponía como ejemplos de cuentos condensadísimos. "México Mío" no es antropología ni etnografía de los mexicanos, es hoy, como viven hoy; pero no me presentes un espectáculo folklórico como el de Amalia Hernández, porque es una trasposición cultural de un he-

cho real, pero no es verdadero, es fabricado (esa discusión está superada hoy, porque hasta lo cursi es un producto cultural: lo hacen las gentes que fabrican lo cursi).

"Bueno, con esta idea y con este modelo, llamé a todos los que trabajaban en "Cine Verdad" y a otros que no estaban en "Teleproducciones" para que me trajeran "raccontinis". Todo mundo se "emboletó" en un proyecto muy difícil, pensaron: "¡Ah! Zavattini, la idea, la película, vamos a hacer México". Yo escribí el prólogo de "México Mío", donde se habla de las pirámides, los volcanes, el cosmos y las estrellas en la noche, una introducción un poco misteriosa. Después era una cámara que recorre, que salta de una región a otra arbitrariamente; los "raccontinis" uno detrás de otro a mí no me funcionaba, me parecía cansado. Por eso pensé enlazarlos con paisajes, con la naturaleza, con la plástica, con hechos de la vida o con gente que no está contando nada, con sus reuniones, con sus deportes o sus fiestas, con lo que quieran. Lo más que llegué a

imaginar fue que esos puentes entre los "raccontinis" constituyeran una atmósfera para que hubiera una continuidad."

- ¿Tenía ya construido lo que él llamaba "el arco de la historia"?

C.V.: "El "arco de la historia" es la línea argumental de una película que va subiendo, crece, quizá después decae y tiene un final: es el guión del film. Es muy romano eso, es un arco con sus columnas sobre las cuales se apoya o se construye un edificio, es la puerta por donde vas a entrar. Por eso decía: "si no tenemos el arco de la historia, no podemos hacer la película"; pues no lo tenemos, maestro, a ver cuándo lo haces. Se pensaba que, como "México Mío" se basaba en el montaje, no tenía objeto tener un "arco de la historia", ya que por ser yo editor, podía armar la cinta con todas estas cosas sueltas -ésa era la especulación. En realidad, yo también creía poderlo hacer, porque he hecho muchos films por edición y sigo trabajando así (esas influencias quedan), en lo que se llama film de montaje, en don-

de la idea se construye en el montaje, no antes.

Pero soy un editor que trabaja con las imágenes, no con los textos."

- ¿No había imágenes suficientes para esta cinta, o ni siquiera existían?

C.V.: "Ah, muy interesante, les voy a contar. Como yo era el comentarista, mientras se elaboraba un guión, filmé la procesión de Iztapalapa en cinemascopio para "México Mío" y muchas otras cosas también, porque de ahí podían salir algunas escenas para hacer mis "raccontinis". 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.

"Me atribuyo el mérito de hacer algo que no se hacía y hacerlo un poquito mejor, muchos documentales y reportajes sobre México. Otro mérito es haber formado nuevos documentalistas, camarógrafos y editores. "México Mío" significaba la culminación de

este trabajo, era como la obra maestra del documentalismo. "

- ¿Por qué resultaba tan difícil armarlo? ¿Era mucho material?

C.V.: "Porque era una empresa muy ambiciosa: retratar todo un país. Es una idea que siempre estará débil. ¿Cuántas horas debe durar? Si "México Mío" dura cinco horas no lo va a ver nadie, rompe los moldes del género cinematográfico; o en su lugar, hay hora y media de geniales cosas que expresan a México, pero ni siquiera Eisenstein lo hizo: él escogió cuatro episodios sobre cuatro aspectos de este país, pero no está diciendo que eso es México. No era imposible realizar la película, pero yo como director necesito un escritor que me indique: "En Jalapa, donde estás con la orquídea, aparece un campesino -o un jardinero- que las cultiva y nos va a decir algo muy interesante sobre las flores". Perfecto. ¿Qué es lo interesante que me va a decir? Dímelo, para filmarlo. No existió una creación de un escritor; esto es lo que está alrededor de "México Mío",

un proyecto que fracasa por ser muy ambicioso, superior a nuestras fuerzas. Y la verdad, sin tratar de quitarle mérito a Zavattini, es que él estimuló, pero nosotros no continuamos el trabajo."

- Entonces, ¿qué sucedió con el trabajo de toda la gente que participó en este proyecto?

C.V.: "Cuando se disolvió la empresa, Manolo me dijo:

"Esto es tuyo, Carlos Velo; si un día quieres hacer "México Mío", lo puedes hacer". Es un archivo con lo que escribieron Elena Poniatowska, Gastón García Cantú, Carlos Fuentes, Juan de la Cabada, Pepe Re-vueltas... Cuando ya se había abandonado el proyecto, pensé que, con la literatura que ha surgido, pues está lo que piensan los jóvenes, lo que piensan en los barrios bajos, cómo son las prostitutas, en fin.

"¿Quién está haciendo hoy "México Mío"? Escritoras como Cristina Pacheco, cuando colaboraba en "Unomasuno": escribía fragmentos, "raccontinis" sobre las sirvientas, sobre las "marías", sobre las mujeres del pueblo, sobre toda la gente de esta ciu-

dad. Los reportajes de Cristina Pacheco son pequeños diálogos interesantísimos, muy auténticos, muy hermosos, que podrían ser "raccontinis". También Elena Poniatowska, que entonces era una niña; hace poco le regalé un archivo de reportajes y sugerencias de imágenes para "México Mío". En esa época, ella empezaba a escribir para los periódicos y a mí me parecía talentosísima para eso: no estaba equivocado, ahí están sus libros con escenas de "raccontinis", como en "Hasta no verte, Jesús mío".

"Pero en ese entonces, México no tenía literatura, sólo existía la de la Revolución, no es como ahora. Tomen en cuenta que, en ese tiempo, aún no surgían escritores, por ejemplo, Carlos Fuentes no había creado "La región más transparente". El archivo que tengo de "México Mío" vale en ese sentido, es interesante, yo lo guardo con mucho cariño: son fichas, "raccontinis", que pueden constituir el día de mañana un documento, puede ser hasta un libro si alguien lo organiza. También tiene investigaciones etnográficas, ideas de la gente más rara: camarógra-

fos, pintores, fotógrafos... Los proyectos están en un fichero muy antiguo que estaba muy clasificado, luego lo revolviéron un poco. Mi esposa lo empezó a ordenar hace un año o dos, pero no está ordenado y no es fácil de ver, de entender; es impresionante por el tamaño, porque son como cuatro cajas largas con tarjetones. Cada una de ellas pretende ser una secuencia de "México Mío", pero cuando se les ve o se les revisa, las deja uno porque ciertos aspectos están llenos de información y en otros no hay nada, es decir, es desproporcionado. Hacer eso proporcionadamente sería como un libro sobre México, una panorámica del país."

Camino al Desierto de
los Leones,
México, D.F.,
29 de marzo de 1984.

Capítulo 6

EL MEXICO DE ZAVATTINI:

EL GUIÓN "MEXICO MIO"

6.1. La teoría: tesis, orientación
y línea del film; la expresión;
espectáculo y realidad; el arco de
la historia; las pequeñas histo-
rias y la interpretación de México.

"Silencio. Cámara. Acción". La cámara avanza en un dolly lento sobre el prado. En un jardín de San Angel lleno de hojas, de campanas y de voces en el aire, discuten unos señores que quieren hacer un país. Pretenden que surja en la pantalla este cuerno de la abundancia, inmenso y contradictorio, que se llama México." ¹

Elena Poniatowska.

"México Mío" fue un trabajo en cuya realización colaboraron, directa o indirectamente, más de treinta personalidades de la altura de Salvador Novo, Juan O'Gorman, Jesús Silva Herzog, Rosario Castellanos, Fernando Benf-

tez, Alí Chumacero, Ramón Xirau, Guadalupe Rivera y Leopoldo Méndez, entre otros.

Debido a la gran cantidad de hombres y mujeres de diferentes ideologías y ocupaciones que participaron, era de suma importancia tener bien definidos los objetivos y lo que se deseaba presentar en la pantalla⁺:

"El México de hoy es un país inmenso, vario, con todos los climas, con gente de aspecto diverso, con gente y grupos que llevan ropas distintas... En medio de todas estas diferencias, ¿cuál es su personalidad nacional... política, social? A quien llega de fuera puede interesarle la brujería, el baile, el canto. Seguramente habrá personas que piensan de otro modo (...)."

"-¿Qué es, entonces, lo que debemos presentar?... ¿Que todo marcha bien?... ¿Que la situación debe ser tal cual es?... ¿Que está bien que los ricos sigan ricos y los pobres en su extrema pobreza? (...) ¿Debe el film acusar a fondo, mostrando los contrastes sociales del México actual, o a medias

(+) Todas las citas que aparecen a continuación en el presente capítulo, fueron extraídas del archivo inédito de Carlos Velo, previo a la elaboración del argumento "México Mío".

... o sólo cordialmente?

"México es un país en el que hay máquinas e industria como en la más grande de las naciones, pero también hay millones de indígenas indefensos, de frente a la lluvia, a la fatiga de ganar el peso. Hoy día el progreso es el dominio de la Naturaleza, pero la Naturaleza es dominada sólo para bien de algunos. (...) Hay que ver en este país, junto al adelanto técnico, esta enorme cantidad de personas que permanecen al margen de éste.

"Debemos saber primero qué queremos decir. No es cuestión de domingo o de lunes, sino de cómo uno ve el domingo o el lunes (...). Es así como debemos buscar y encontrar la tesis del film. Después y sólo entonces será posible enfocar los diversos aspectos, partiendo de un criterio."

Después de una serie de reflexiones y consultas, se elaboró la tesis del film:

"Un México en avance, que quiere ser moderno, pero conservando sus características, un México que crece en conciencia, un país que quiere la paz para progresar. Es un México que no tiende a destruirse, sino a crecer."

Paralelamente a la tesis del film, también se buscaba su orientación:

"Debemos ceñirnos a la orientación. La estructura es formal y sustancial, da la línea del film y permite una interpretación. Por ejemplo: si a uno le dan "Un domingo en México"... el material queda condicionado y si "El trabajo en México"... queda claramente fijado el enfoque que habrá que dar y sus límites. Igual ocurrirá si partimos de la idea "Veinte puntos sobre México"... o de otro punto de vista. Es esto, la orientación del film, lo que ahora debemos determinar.

"Estos tres aspectos son el film:

- 1) Divertir como se pueda; 2) creer, porque tenemos ese sentimiento de soledad entre la gente del pueblo; 3) la lucha fatigosa por el pan."

Ya encontrada la tesis, el problema era obtener lo que Zavattini llamaba "el arco de la historia", la línea argumental de la cinta, pues toda narración debe tener una línea que dé coherencia y sirva de apoyo a la película. El "arco de la historia" en "México Mío" es un día en el país.

"En un día nadie puede impedirnos incluir, al llegar a un lugar, lo que ocurrió allí en otra época, años atrás. (...) Para hacer el film, he propuesto el día. No es una proposición de carácter formal, sino también sustancial, porque reúne en

una unidad de tiempo y espacio la vida de los mexicanos (...). Esta es una geografía. Todos los hombres que viven en esos límites tienen puntos comunes y contradicciones. El leit-motiv es el trabajo.

"El día es la medida del hombre. Todos los hombres en su conjunto dan la medida de la vida de un país."

Más adelante, Zavattini escribía:

"Nosotros no hacemos un film para decir que México no existe. Hacemos un film para demostrar que, en medio de sus diferencias, de las tan diversas facetas de la vida mexicana, todos tienden hacia una vida unitaria. Es lo que hace de México una nación. Cuando nosotros decimos "Un día en México", estamos adoptando una posición constructiva, positiva. Estamos aceptando la nación México por encima de los usos y costumbres, del paisaje, de las diferencias.

"Nosotros -aún yo o Velo- no venimos a ver a México buscando descubrir los aspectos extraños y contradictorios. Vemos el México que se forja, que se construye, que cobra unidad y personalidad nacional."

Respecto a cómo organizar un día de trabajo en México, se proponía:

"Debemos poner los temas según la parte del día en que suceden, en pliegos diversos y ordenados. (...) Hay cosas que pueden ser previstas punto por punto, otras tendrán que ser tomadas de la realidad, aprovechando los aspectos más sugestivos."

El truco dramático era dar la siguiente idea: "Si así es en un día, ¿qué será en 365?". Decía Zavattini:

"México 17 de febrero sería neorrealismo perfecto, pero sería demasiado, sería peligroso. La idea del día ofrece libertad. Se pasa, según el arbitrio del director, de un lugar a otro con cortes.

"Para el mundo, se tiene la intuición dramática de un día de un gran país que no conoce. En el curso de un día se da el sabor de una nación."

La dirección del film:

(...) es la de presentar un país que quiere avanzar en medio de grandes e innumerables dificultades. Son dificultades que debe vencer cada día. Debemos ver el contraste a través del cual este desarrollo se manifiesta. Tenemos un pueblo que debe trabajar cada día para ganar esta lucha, que debe comer para reunir fuerzas y luchar aún más. Es por esto que tomamos al pueblo, que constituye la mayoría del país, en su trabajo diario. Con el sudor, la fatiga y el trabajo diario."

"El día no es una perspectiva folklórica."

Es una perspectiva humana y realista. (...) En el marco del día hay aspecto folklórico, pero la perspectiva no es folklórica.

"La idea es tener aspectos humanos en su mejor movimiento espectacular. El día está compuesto de cien o de mil momentos. El conjunto de momentos da la imagen del hombre mexicano.

"A diferencia de Eisenstein, llevamos el film sobre puntos de la vida cotidiana, aún cuando los maticemos con un sentido maravilloso y dramático."

Zavattini apuntaba:

"Es claro que no haremos un film como el de Eisenstein, maestro de todos nosotros, que podía o no llegar al público. Nosotros oficialmente hacemos un film que debe ser espectáculo y que dé una interpretación de México lo más justa y sincera que sea posible y pueda ir a todos los cines del mundo.

"Debemos por eso tener un criterio común. Si yo tuviera la opinión de que México es un país de ladrones, tontos, etc., nada tendríamos que hacer. Velo y yo tenemos la opinión de que México es un país con defectos, pero que, en su conjunto, contiene una gran fuerza unitaria, constructiva. El film debe tomar por tarea la de ayudar a los mexicanos a tener conciencia de la propia unidad, de la mexica-

nidad."

El espíritu del film es: "ver con coraje la realidad de México, ver lo que no se ha hecho, lo que se planea hacer y lo que debe hacerse". Dice Zavattini:

"¿Cómo hacer este retrato? Tenemos ya una idea general, constructiva, según la cual haremos la crítica, pero traeremos siempre a un primer plano el carácter del país. Este es el punto principal. El film debe mantener su base popular."

En un día en todo el país, se intercalaban los llamados "raccontinis", pequeñas anécdotas, discursos o trozos de algún libro. Zavattini:

"Se trata de cuentos en la medida que seguimos una acción y nos detenemos más tiempo en ella, mas no en cuanto a que narremos pequeños dramas individuales."

Una vez que se hallaron la tesis, la orientación y el arco de la historia, el problema era cómo expresar ciertos lugares y situaciones.

"El film tendrá momentos de pura imagen. Pero otros momentos y aspectos deben ser presentados en forma más galvanizada."

"Las imágenes pueden presentarse de un modo o

de otro. Debemos dividirlo en imágenes particulares y generales. Por esto es que nos hace falta la colaboración inclusive científica. Cada uno de los especialistas dirá lo que debemos emplear en su opinión. A nosotros nos toca después seleccionar. Ellos ayudan a elaborar un temario."

A partir de esta base, se elaboró un cuestionario en donde se pedía a las personalidades más relevantes de la década de los cincuentas, señalaran los temas que debería incluir una película sobre México. El resultado fue una gran encuesta, que abarcaba desde la psicología del mexicano hasta las labores diarias del pueblo.

6.2. La encuesta.

Esta encuesta, a casi treinta años de haberse realizado, sigue siendo válida en algunos aspectos como un retrato histórico del México de esa época y en otros, como un conjunto de temas actuales, ya que a pesar de los cambios, el país conserva su esencia.

Un valor adicional es la importancia de los personajes que participaron en ella, señalando los tópicos que debería plasmar el cine mexicano en la pantalla.

González Pedrero:

"Zavattini llega en un momento completamente distinto al de Eisenstein: la revolución fracasó, ha sido burlada, mistificada. Los problemas, entonces, deben ser enfocados desde ese punto de vista, fundamentalmente: la nueva frustración que ha sufrido México, porque ésta es la tercera; sufrió la primera durante la Revolución de Independencia, la segunda cuando trata de asimilarse al mundo occidental, al mundo liberal y la nueva que sufre con la Revolución Mexicana del 10. Es éste el punto que habría que enfocar lo más a fondo posible."

Salvador Novo:

"Interrogado sobre el marco geográfico para la historia fílmica, dijo que debería plantearse como un mosaico, pues un país es Chihuahua y otro Yucatán; es necesario que el espectador adquiriera la noción de que, sin quererlo o incluso sin saberlo, somos una unión de repúblicas. De ahí que considere muy difícil intentar una línea argumental con sentido de común denominador, aunque cree que los escritores jóvenes, ligados al México nuevo, podrían dar con tal unidad. Los viejos escritores conservan la imagen, el plano de un México aislado, mientras los jóvenes lo ven con la sensibilidad de los vasos comunicantes -la radio, la aviación- que van creando la nacionalidad (...), una nacionalidad que no

sólo se integra, sino que se vierte proyectándose hacia el exterior.

"En el plano interno, el conflicto son los viejos: los viejos políticos, los viejos adinerados, los padres necios, todos los viejos con todos sus defectos, que forman el lastre de la actual etapa de desarrollo del país."

Jesús Silva Herzog:

"Hay que presentar Ciudad Universitaria que, indudablemente, tiene una gran prestancia. Si se quiere, se puede ir ascendiendo en el grado evolutivo, presentando a un campesino trabajando en su predio, uno de los centros de alfabetización, un maestro rural, luego se puede ascender -en el plano educativo- a la escuela primaria y así llegar hasta los sabios de la Universidad.

"El México de hoy es un México paradójico, de contrastes, antinómico, donde podemos encontrar, en primer término, todos los grados de la evolución cultural.

"Frente a una de esas recepciones que suelen dar en México las pseudo-condesas, las pseudo-marquesas, las gentes acaudaladas, uno de esos seis mil millonarios que dicen que tenemos en este país, existen, en números redondos, 400 mil casas donde no hay agua potable de ninguna clase.

"Existe una tremenda desigualdad en la distri-

bución del ingreso nacional. Sería muy interesante mostrar cómo está viviendo el peón de albañil que gana once pesos y centavos al día y que tiene una mujer y tres hijos; he ahí un tremendo conflicto, un tremendo problema social. Mostrar cómo viven, qué comen, dónde habitan, dónde duermen, qué se desayunan los niños; muchos de los niños que van a las escuelas públicas del Distrito Federal no se desayunan porque no hay con qué; otros menos desdichados toman una taza de té de hojas de naranjo.

"Podría exhibirse algo de la época precolombiana, dar a conocer al mundo las ruinas de Teotihuacan, de Monte Albán, de Mitla, de Uxmal y de Chichen Itzá. Que no fuera una parte propiamente dicha, sino un prólogo, una introducción al México de hoy, exhibir las ruinas arqueológicas, algunos de los grandes monumentos coloniales, llegar a la época de la Independencia.

"Yo siempre he pensado que el mexicano tiene un poco el complejo del teocalli: hizo grandes templos; el mexicano con el español hicieron doce mil iglesias y ahora hemos hecho Ciudad Universitaria, grandes obras de riego, construido carreteras, etc.

"¿Por qué no presentar un aspecto de la vida de los huicholes? O de alguna tribu verdaderamente primitiva de las que tenemos, algo de la vida de los chamulas, donde está trabajando el Instituto Indigenista de Alfonso Caso, realizando esfuerzos

muy inteligentes para incorporar al chamula a eso que hemos convenido en llamar civilización occidental. Trataría de presentar al indígena tal y como es ahora, con las ideas que tiene. Esos son los contrastes, ésa es la realidad de México. Se puede presentar la vida actual de una tribu primitiva y la Ciudad Universitaria."

Juan O'Gorman:

"Una película que enseñe el contraste de la elegancia, la dulzura, la prestancia del indígena con su sombrero de listones voladores, frente al señor del Cadillac que de día vive con la querida y de noche con la esposa y que, por poseer un cúmulo de acciones de tal o cual compañía, tiene derecho a opinar de política y se le considera un gran hombre.

"Respecto de las comidas, debe tomarse en cuenta la investigación llevada a cabo en El Mezquitil respecto de la dieta de los indígenas, probablemente los más miserables de México. Esa gente come fundamentalmente lagartijas, pulque, tortillas y chile. Resulta que esos cuatro elementos constituyen una de las dietas básicamente más satisfactorias, tanto por su contenido en proteínas como en vitaminas. Esa comida, falta de todo elemento agradable, llena la necesidad fundamental de esa gente; es una conquista de la tradición, es decir, de esa

experiencia milenaria."

Pablo González Casanova:

"Una película que no mostrara a un hombre como Alfonso Reyes y a un cazador nómada, a un habitante de las cavernas del Pedregal y al de las Lomas, no sería una imagen del México de hoy."

Jaime Torres Bodet:

"La adivinanza, en la cual tantas veces se asocian la imaginación, la ironía, la gracia y la poesía profunda de nuestro pueblo."

Rosario Castellanos:

"El norte, por ejemplo, con sus grandes extensiones desérticas, sus tribus indígenas dispersas, sus hombres mestizos o blancos, proyectándose más hacia el futuro que arraigando en el pasado, que se auxilian de la técnica para dominar un medio hostil y crean ciudades industriales. Su estilo de vida es distinto de la región del Bajío y el altiplano, de las costas o de esas zonas del sur donde la presión indígena es tan grande y el clima, terrible."

Alf Chumacero:

"Un judas, aunque no fuera incinerado, para no contrariar las órdenes de la regencia de la ciudad, sería de apreciable oportunidad."

"De interés sería prestar atención a las costumbres de nuestros indígenas. Traer a la pantalla un matrimonio, una fiesta en que participe todo un poblado, un sepelio.

"Los ejidos.

"Los paisajes que, en sí mismos, son iguales a los de cualquier otra parte del mundo, adquirirán singularidad si se llevan a la pantalla al lado de los hombres que los contemplan diariamente. Nada valdría el mar de Acapulco si no aparece en la playa el veraneante y por ahí cerca, el nativo que, acaso por haber nacido cerca de ese mar, muestra un contraste fácilmente visible."

Ramón Xirau:

"La soledad es el rasgo distintivo del mexicano. La soledad es una característica del mexicano. Como lo dice Octavio Paz en su "Laberinto de la soledad" -que creo debe leerse para hacer esta película-, el mexicano trata de salir de su soledad, lo intenta, pero no llega a comunicarse con los demás, sino que tan sólo llega a desgarrarse, al grito, a las fiestas donde puede dar libre curso a sus emociones por medio de expresiones violentas, que son una forma de comunicación, ya sea mística, ritual, mágica o religiosa.

"La soledad existe. El mexicano trata de salir de ella bajo dos formas: una, con el grito, o sea,

el estallido, por eso sus fiestas adquieren un sentido catártico. Segundo, con la amistad moderada por la reserva; la cualidad más típica del mexicano en la amistad es la reserva. En todo hay cierto pudor por expresar lo que piensa.

"Los que mejor han entendido la soledad son los poetas mexicanos. La soledad está clarísima en todos los poetas contemporáneos (Gorostiza, Villaurrutia); hay una tentativa de comunicación con fondo social en la generación del taller que dirigía Octavio Paz por ejemplo Efraín Huerta. Entre los poetas modernos hay muchos que son de la soledad: Alí Chumacero, Jaime García Terres... Por otro lado, el poeta de la comunicación es, para mí, Jaime Sabines.

"Espero que los señores que hacen la película tendrán en cuenta a los poetas."

Santiago Ramírez:

"Una de las cosas que más importan en la vida del mexicano es su relación con la madre; usándola como estandarte y símbolo se rebelará contra el padre y obtendrá su afirmación en la gesta de independencia; usándola como símbolo fiel que le acompaña y sigue, la soldadera gestará la Revolución contra la arbitrariedad del padre cruel y distante: la dictadura. Cuando el mexicano dice: "me importa madre", está negando su realidad profunda, ésa que

sí se expresa cuando afirma: "me dieron en toda la madre".

"Estas contradicciones aparentes, que van desde el "pura madre" hasta el "a toda madre", siempre se encuentran en el inconsciente, pero en el mexicano afloran al lenguaje y a la conducta en función de la fuerza dramática que las hizo nacer."

Samuel Ramos:

"México ha cambiado mucho desde que yo escribí "El perfil del hombre y la cultura de México". Ahora representa más a México un mecánico de overol que un indio con sombrero de petate.

"Creo que debe tenderse a unificar a México en la película y no dividirla en grupos. (...)

"Hay que recurrir a los corridos, las viejas canciones, los sones y los huapangos.

"Yo creo, claro, que las clases más representativas de México son la burguesía y la clase media. No son ni la clase aristocrática ni la clase baja las que dirigen los destinos de México. Los políticos no surgen de la clase baja ni de la clase alta, sino de la clase media, y lo mismo puede decirse de los dirigentes y hombres importantes del país. La película debe centrarse un poco en el tipo del mexicano de la clase media."

Alvaro Orfila:

"Sería interesante mostrar el proceso de tras-culturación que se va operando en el país, con el tránsito de las masas de campesinos a los campos del trabajo industrial, incorporando nuevas formas de vida y dando lugar al avance evidente que se observa en el aspecto económico y cultural.

"Y en ese proceso, en ese avance, será posible rematar la exhibición de un país en desarrollo, con las distintas creaciones en el campo de la cultura: el progreso arquitectónico de sus ciudades, las creaciones plásticas, el progreso educacional, las elaboraciones científicas, la acción social en sus distintos aspectos."

Elías Nandino:

"Si en verdad se quiere hacer una película mexicana de actualidad y de carácter indigenista, se debe plantear la verdadera vida de éstos, el fatal olvido a que están condenados, a pesar de la propaganda que con este objeto se hace, y probar con hechos que los enemigos del indio no son ni el extranjero ni el extraño, sino el mismo mestizo que presume de hermandad y es el que directamente lo desprecia, lo explota y lo denigra."

Angel María Garibay:

"Todas las manifestaciones en torno del Santuario de Guadalupe en el curso del año, en especial el día doce.

"Los otomíes, tarascos, mixtecos y zapotecos."

José Moreno Villa:

"La muerte como elemento sin importancia. ¿Cómo puede llegar toda una comunidad a este manoseo y jugueteo con una cosa tan seria y tan importante?"

"Seguramente ningún mexicano de hoy ve en tal costumbre nada de particular. Ni siquiera ve la muerte en tales objetos."

Ricardo Guerra:

"Si esta película va a ser valiente, debe hablarse de la creación de industrias nacionales, de la lucha en contra del capital y de las intervenciones extranjeras.

"Por lo que se refiere a la industria, el Papaloapan y Michoacán no pueden faltar en esta cinta.

"El día de muertos.

"El día de las mulitas y de los niños vestidos con trajes regionales.

"La sequía y la lluvia: el problema de México en realidad es el del agua. Seguimos adorando al dios Tláloc: toda nuestra política actual, las presas, los sistemas de irrigación son fundamentales

para el país, dan un poco la tónica de la política y de la industrialización. México depende del agua."

Justino Fernández:

"En la imagen del México actual que pretende lograr esta película, es necesario presentar las pirámides, esculturas y objetos familiares prehispánicos junto con las iglesias, conventos y esculturas coloniales, aún cuando no estén relacionados con la vida contemporánea, porque realmente convive uno actualmente con esas obras. El pasado forma parte de la vida actual, vivimos con estas obras ante los ojos. Son parte de nuestra vida diaria y, si la película es verdadera, tienen que aparecer, no obstante se les haya visto en varias ocasiones."

Carlos Chávez:

"Yalalá en Oaxaca y la danza de la festividad del volador."

Carlos Jiménez Mabarak:

"Un tablado en Tlacotalpan, donde bailan un huapango y unos mariachis en Jalisco."

Blas Galindo:

"Presentar el estado de Hidalgo, donde los otomíes cantan y tocan música del siglo XVI y XVII, alabanzas a la Virgen; en sus peregrinaciones, etc."

Maurilio Muñoz:

"La ceremonia que se celebra en el pueblecito de Naxtehy, en el Valle del Mezquital, no lejos de Izmiquilpan. Se trata de una festividad en las carnestolendas, con danzas, danzantes paganos y católicos y grandes supervivencias prehispánicas. Los hombres se visten de mujeres, llevan collares con patas de gallina, cabezas de pájaro y tortillas colgadas. La fiesta se llama "De la bandera"; en realidad no hay una bandera, sino un ramo de flores y de hierbas, sólo banderines de diversos colores sin ningún significado nacional. Tienden un gran palo frente a la iglesia. Los indígenas tocan el pífano y el tambor, los llamados rezanderos cantan alabanzas en un idioma extraño, mezcla del suyo y del español. Las mujeres recorren cinco metros de rodillas y echan incienso, primero hacia el oriente, luego al poniente, al norte y al sur.

"La vida de rancho. El español tiene las tiendas, los chinos, los cafés y el mexicano está vendiendo chiles. El agricultor mexicano sigue con el complejo de sembrar, invariablemente, maíz, frijol y calabaza, se aferra a estos cultivos."

Horacio Labastida:

"El espíritu de lucha en sus ejemplos más nobles: construcciones de caminos, presas, industrias y escuelas; tanto en las ciudades como en las po-

blaciones rurales, dejaría los aspectos negativos que no dan la idea del impulso de nuestro pueblo. El petróleo, las industrias de acero, las carreteras, las escuelas, los institutos de investigación y el crecimiento de las ciudades son la mejor imagen del México de hoy, justamente porque están enclavados en la miseria, el aislamiento y la ignorancia en miles de pueblos. Fácil será mostrar la pobreza, muy difícil -y por esto, deseable- enseñar lo que se hace para superarla en muchos aspectos."

Antonio Arriaga:

"Fantasías nahuales. Danza de la pluma, instalación de centros indígenas; campaña de alfabetización, mitos derivados de Tonantzin -la madre de los dioses-; los insectos axe y cochinillas, los yacimientos argentíferos de Taxco..."

José Luis Martínez:

"Principalmente la magia, el concepto mágico e irracional del mundo y el culto a la muerte. Decididamente la muerte y en segundo lugar, las bodas. El ceremonial de estos dos acontecimientos es el más rico y peculiar de México.

"Tan mexicano presente son, por una parte, la supervivencia de fiestas indígenas o populares, como las ceremonias religiosas-teatrales de Huejotzingo, Chalma, San Juan de los Lagos, etc.; las fe-

rias con peleas de gallos y corridas de toros; las pequeñas ceremonias familiares, así como las visitas de cumplido, los entierros con música y, por otra parte, las costumbres y fiestas de las grandes ciudades. Sin embargo, a pesar de esta complejidad, creo que podría optarse por un desfile político pueblerino, por una pelea de gallos y por alguna de las peregrinaciones religiosas.

Ernesto De la Peña:

"Por la radical soledad del mexicano, la relación con los demás pierde su equilibrio y su sentido, se vuelve exagerada y postiza, se conduce difícilmente y redunda tarde o temprano en un fracaso. La explotación hábil de esta soledad, esencial y metafísica, puede tener grandes posibilidades plásticas, quizá basadas en nuestros paisajes áridos.

"Las obras del arte popular mexicano actual que, por sus valores y autenticidad, deben figurar en la película, son fundamentalmente las religiosas y las de empleo cotidiano. Las primeras, por lo que entrañan de relación con y de actitud hacia el mundo del más allá; las segundas, porque dan sentido y rostro a la vida de todos los días, esto es, reflejan cómo ven el mundo nuestros indios y qué es lo que extraen de él para que los acompañe y regocije continuamente."

Guadalupe Rivera:

"Los problemas del México de hoy son los de su industrialización: México se ha industrializado en los últimos quince años a un ritmo que sólo puede compararse al de China; y ese crecimiento se ha realizado a costa de la clase proletaria y de la pequeña clase media de ingresos fijos. México ha crecido industrialmente sin medir antes ni ahora las consecuencias de tal crecimiento; una de las cosas que no se ha hecho y que debió hacerse es cambiar la educación rural de esos campesinos, que se han vuelto obreros de fábrica, por una educación urbana que los capacitara para su nuevo tipo de vida, que los ayudara en el cambio."

Leopoldo Méndez:

"Sería quizás de utilidad mostrar cómo vive cierta clase de la población mexicana, sobre todo en la Ciudad de México, donde se ve muy claramente cómo vive la gente endeudada: con el cobrador en la puerta todos los días.

"Mucha gente de los pueblos prefiere la ciudad pese a las dificultades enormes que encuentran, porque cuando el hambre llega al campo es hambre de uno o dos años y es a eso a lo que huyen, no al hambre de siglos, sino al hambre real de dos años en que no hay lo indispensable para comer, porque se perdió la cosecha o no hubo semilla. No importa tan-

te juzgar su salida, sino analizar las razones de esa salida."

Con la opinión de Leopoldo Méndez, finalizamos lo relativo a esta encuesta, en donde no se incluyen todos los personajes que participaron en ella, pues sería demasiado extenso. Pero se logra un panorama general de lo que incluye.

El siguiente paso para ordenar todos los materiales del proyecto "México Mío", era hacer que los puntos comunes de estas sugerencias convergieran en un temario general, en donde se ordenarían las próximas opiniones de acuerdo al motivo que trataran.

6.3. Los temas.

El temario general estaba compuesto por treinta y dos títulos y una sección para la crítica; en cada una de las partes de este fichero, se colocarían todas las sugerencias según el aspecto que abordaran, ya fueran relatos, historias, cuentos, apuntes, notas de libros, citas textuales...

Los títulos eran los siguientes: agua, apertura, arqueología, arquitectura, artistas; Ciudad de los Pala-

cios, 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; "raccontinis"; religión y muerte; trabajo; Universidad; varios y viajes.

Las notas que contiene cada uno de estos temas son extensas y se necesitarían cientos de cuartillas para agotarlas completamente. Por esta razón sólo se incluyen algunos de los títulos y parte de sus anotaciones.

Agua.

Fernando Benítez:

"El poblado gira en torno del pozo. Ya no se venera al sol fecundador, sino a Chaak, el dios de la lluvia. Centenares de brujos elevan sus preces a Chaak y millares de ojos observan el cielo con angustia. Toda una extensa región de Campeche lleva el nombre de Los Chenes -los Pozos- y muchos pueblos se bautizan con el agua que mana en el interior de la roca: Bolonchén significa "Nueve Pozos"; Hopelchén, "Cinco Pozos"; Dzibalchén, "Pozo escrito"; Sahcabchén, "Pozo de tierra blanca" y Kankab-

chén, "Pozo de tierra colorada". "

Fernando Espejo:

"Un cenote es como un río en Yucatán. Los pueblos se construyen, se fundan alrededor de estos oasis de agua. Son pozos colectivos en donde las mujeres, todas del pueblo, van a obtener el agua para su consumo diario.

"Además de lo importante que es esta escena en cuanto a su sentido social, es de gran belleza plástica. Se les ve con el huipil arremangado y sujeto al fustán, con los cántaros de barro en la cadera o en la cabeza. A la orilla del cenote, todas las mañanas se forma un comadreo de mujeres hablando en lengua maya, que quizá también sea interesante."

Juan De la Cabada:

"Chunhuás es un poblado de indios mayas. El pozo común de largo brocal rojo y azul aparejo, del que penden seis carrillos. Continuamente seis jóvenes mujeres, frente a frente, en dos filas de tres, véanse subidas al brocal. Muchas veces no las cubre sino ralo y albo fustán, cintura abajo. Relucen sus torsos de aromado cacao y ensayan sus brazos movimientos rítmicos, que imprimen al cuerpo dulce balanceo, tal un baile. A compás vuelcan el agua y a compás vuelven a chirriar los carrillos y a caer

cubeta y cuerda al pozo."

Fernando Espejo:

"Día de San Juan en el cenote.

"Esta fiesta ha ido decayendo, dice el autor de hojas dispersas en 1882 -así que yo creo, difícilmente queda algo de ella hoy en día-; sin embargo, se desarrollaba así: desde la víspera, los bañadores, entre alegres dianas, despejaban de yerbas, limpiaban y engalanaban el cenote de la población y echaban sobre sus aguas flores y hojas aromáticas -Xnabanché-, yerbabuena, ruda. Luego, por la noche, se la pasaban en vela a la orilla de los cenotes; otros, principalmente niños y mujeres, en sus casas, en las orillas de algún pozo, en espera de que el agua subiera de nivel hasta que rebosara; luego, al amanecer, hombres y mujeres se bañaban mezclados, "sin ningún pudor", las mujeres a veces sólo con fustán, mostrando al aire sus pechos desnudos."

Artistas.

Cesare Zavattini:

"Debemos usar a estos tres pintores: Diego, Siqueiros, Orozco e inclusive a Méndez. De entre los murales, nos interesan los que contienen la historia de México en su forma más simple, aquéllos en que aparecen Emiliano Zapata, Villa, figuras y si-

tuaciones de las que cada quien ha oído hablar. Cosas que tienen una fuerza comunicativa, las expresiones más populares. Una imagen nos da el sentido del mural: vemos los andamios y sobre ellos, un hombre que pinta: Diego. Pero de inmediato debemos pasar a los hechos.

"Hemos visto films que, a base de cortes, tomas de fragmentos y montaje, permiten ver los hechos reflejados en el mural en una forma viva. A base de técnica.

"A Siqueiros lo vemos tratar la mujer, a Diego como un monumento en lo alto de los andamios, a Tamayo en el tratamiento del color. Las escenas que lo reflejan, las que hemos visto ya sobre el arte popular (los hongos). La presentación de Tamayo es como el descorrer de una cortina.

"Diego es un hombre que ama a su país. No se puede hacer una obra como la que él ha hecho sin amar a su país: he visto que sus ojos brillaban cuando yo hacía alguna observación sobre México, a veces casi se humedecían. Además, Diego conoce al pueblo.

"También habría qué ver los mosaicos mexicanos: el proceso con Chávez Morado y su aplicación en la Ciudad Universitaria."

Danzas y bailes.

Justino Fernández:

"Las danzas tienen importancia capital, porque en ellas se manifiestan aún antiguas tradiciones, expresadas con arte sin igual y altamente imaginativo. La historia y las tradiciones religiosas aparecen en las danzas ceremoniales, evocadas en mil formas sutilmente simbólicas. La danza es un modo de religiosidad, de convivialidad, de expresión artística y estética.

"Los atavíos, las indumentarias, las máscaras, los afeites, todas son formas de expresión y en ellas los bordados, las plumas finas, los afeites y toda clase de ornamentos contribuyen a la explosión del color. La sabiduría y el gusto popular saben bien lo que conviene en cada ocasión.

"No deja de haber un sentido práctico, por el contrario, los trajes son adecuados a los climas y a las funciones o actividades diversas, no obstante su aparente complicación.

"En las "danza carnalescas", como las de Acatlán, en el Estado de Puebla, hay mayor libertad para los disfraces y así las máscaras formidables y la variedad de indumentarias son fantásticas."

Vicente T. Mendoza:

"En Tepeyanco y Contla, se bailan Los paragueros y Las cintas. Esta última danza la llevaron

los españoles; quizá por primera vez la bailaron en Tlaxcala (se advierte la confluencia indígena y española en los vestidos). La de Los paragüeros procede de ;Polinesia; y se baila en varias partes de América, por ejemplo, en Ecuador.

"En Contla, se ve la reminiscencia del culto a Mictantecutli y las danzas de las cortes europeas de la muerte.

"También es importante la Danza de los Tecuanes en Acatlán, Estado de Puebla."

Comida.

Alf Chumacero:

"Simplemente, una escena diaria familiar: la hora de comer, el regreso del peón a casa después del trabajo agrícola, la manifestación del cariño de los hijos para con los padres."

Angel María Garibay:

"Pipián y moles en sus diversas formas."

Dulces:

"Coccol: pan dulce en forma de rebo con sabor de anís, que lleva en la superficie granos de ajonjolí."

"Jamoncillo: dulce a base de leche hecha pasta, a la que se le agrega semillas de calabaza peladas y molidas.

"Changos zamoranos: leche cuajada. Yemas de

huevo. Rajillas de canela.

"Ate moreliano: dulce de frutas (membrillo, pera, perón...).

"Alegria: dulce de panocha y granos de chíá. Panocha: miel morena de azúcar (piloncillo), empleada en la fabricación de dulces."

Comidas en ferias:

"Aguacates de Rinconcillo, carnitas de Tepatlán, mole de guajolote de Puebla, tequila de Jalisco, pulque, mezcal, tepache, habanero, cervezas; enchiladas y cazuelas; pollo con pipián; buñuelas."

Papadzul:

"Primero, hay que tostar la pepita de calabaza en un comal, una vez que ha sido secada al sol. Luego, entre varias mujeres, se pela, se muele en metate y se amasa con epazote, tanto como sea necesario para que la presión de las manos haga brotar el aceite verde, que servirá de salsa. Las cocineras dicen que, para sacar este aceite, se necesita una habilidad especial, ya que éste puede cortarse y no brotar.

"Por otro lado, se han estado preparando las tortillas suaves y delgadas de maíz deshollejado. Se hacen taco, se remojan las tortillas en la masa desleída con agua de epazote y se envuelve en huevo sancocado. Así van saliendo los platonés; enci-

ma se les echa la masa blanca dealeída y el aceite verde."

Frnteras.

Cesare Zavattini:

"Ciudad Juárez. Cientos de norteamericanos cruzan la frontera hacia México. Vemos el río, el puente, la policía que escruta las aguas con reflectores. Por el puente son miles los automóviles que pasan en una y otra dirección. Nos alejamos de la ciudad y escuchamos aún la música que sale de los cabarets (es la ciudad con mayor número de orquestas). Sobre el río, los reflectores tratan de descubrir si algún mexicano intenta cruzar la frontera."

Gastón García Cantú:

"Ciudad Juárez es la repetición, en escala mayor, de todas las ciudades fronterizas: ambiente alcoholizado y los cínicos hábitos en su aduana.

"El viajero llega del sur por carretera y cae de cabeza a los lupanares. Si viene del extranjero y marcha al sur, se tropieza con la aduana y ahí termina su alegría. He aquí al viajero cruzando el río por el puente que es negocio norteamericano. Llega a la garita, pero antes ve un cartel desafiante, colgado de este lado del puente: "Y tú mexicano, ¿qué haces por México?".

"El entusiasmo del mexicano por estas frases y estos retos es tan sincero, que de buena gana tiraría al río todo el contrabando que carga en las maletas. Decide pagarlo por México, pero los agentes aduanales miran al revés del letrero y lo hacen desesperar en la fila, junto con otros viajeros. Al fin llega la frase descarada: "¡Suelta algo y te vas pronto!".

"Sin embargo, no toda Ciudad Juárez es el río deprimente, las cortinas y los letreros desafiantes; también están, en las orillas de la ciudad, las fábricas de hilados y los algodones del valle, como los del pueblito de Zaragoza, que acrecentó su población con mexicanos que salieron de lo que hoy son Estados Unidos en 1848."

Cesare Zavattini:

"En Ciudad Juárez he visto carteles que dicen: "compre productos mexicanos", grandes carteles que van de lado a lado y que muestran un llamado, una conciencia. Pero también, como contrapartida, la realidad ofrece una imagen distinta. Una larga cola de mexicanos que van o vuelven de comprar ropas americanas.

"Nada hay de malo en que la gente vista pantalones americanos. Lo malo es que, en un conflicto cívico, ya se tiene algo de extraño al propio país, ya se está un poco del otro lado, se anda un tanto

denacionalizado. Por eso debe mostrarse un país que tiene cada vez más conciencia de su propia nacionalidad, de su propia libertad, de su propia dignidad. Hay que mostrar su crecimiento autónomo."

Carlos Fuentes:

"Ombliguistas (D.F. y Tijuana o Ciudad Juárez).

"Soldado solo hace guardia y pasan gentes iguales en pequeños grupos.

"Lenguaje fronterizo."

Historia.

Cesare Zavattini:

"En un pequeño y humilde cine de Tabasco vemos al público. En la pantalla se exhibe una película de Cantinflas. No importa que se haya empleado este recurso para presentar las escenas de la Revolución Mexicana. El lugar, el aspecto, los trajes son diversos. Debemos ofrecer cada una de las secuencias a hora distinta. Esto nos permite señalar la importancia del cine en México.

"Después se va sintiendo el retumbar de los cascos de cientos de caballos que vienen a galope. Los vemos desde una ventana... En ese mismo país, un día, hace años, sucedió... y presentar así un episodio poético de la Revolución.

"Es la secuencia del asalto a un tren. Verlo

todo como desde lo alto. En una forma coral, plástica. Nunca hacer diálogos o escenas entre grandes figuras determinadas, un diálogo entre Villa y otro general, no."

Los indígenas.

Gastón García Cantú:

"El teatro Petul (de guiñol). Petul fue un gran héroe de la región de Chiapas. El principal personaje de este teatro guiñol lleva ese nombre. A través de él dan consejos a los indígenas y les enseñan cómo defenderse de los piojos e infecciones, métodos higiénicos, etc. Los indígenas suelen decir: "Lo hago porque lo dijo Petul".

"Una historia: "Petul dice que, para tener buenas puestas, hace falta tener un gallo bueno y fuerte"... Un indígena preguntó a Petul: "Si tu gallo es tan fuerte, por qué no me lo prestas... yo soy muy infeliz y me he dado a la bebida porque no he tenido hijos... préstamelo a ver si lo llevo a mi casa y mi mujer tiene un hijo."

Alfonso Caso:

"Para el Dr. Alfonso Caso, los grupos más importantes son los mayas, los zapotecas y los nahuas; agregando a los tzeltzales, los mazotecos, los tarascos, los mixtecos y los huicholes."

José Luis Martínez:

"Se preferirían los grupos indígenas que viven en comunidad con los mestizos, como los zapotecas del Istmo de Tehuantepec, los mayas de Yucatán, los tarascos de Michoacán, los indígenas de pueblos de Jalisco, como Tuxpan.

"El mestizaje más equilibrado me parece que es, de nuevo, el del Bajío y el de Jalisco."

Maurilio Muñoz:

"Por su importancia socioeconómica (y tal vez numérica), los náhuatl, descendientes de los aztecas. Sitúo al grupo más importante, e interesante desde mi punto de vista, en una región al Norte del Estado de Hidalgo. Ahí cultivan café y naranja, y llevan sus productos al mercado de Tamazunchale, a diez horas de camino. No usan las acémilas, aunque las tienen.

"No admiten en sus comunidades a personas ajenas a ellas. Como ejemplo podemos incluir el pueblo de Texcapa, en el municipio de Tepehuacan de Hidalgo, en el Estado de Hidalgo."

Alberto Beltrán:

"Hace apenas unas semanas, cuatro muchachos promotores otomíes que están entrenados para enseñar otomí primero y luego español, publicaron una página entera en un periódico de Pachuca, denun-

ciando que no se ha enseñado bien y que lo que ellos quieren es aprender español. Es en El Mezquital donde más se evidencia el fracaso de la campaña de alfabetización bilingüe; allá han quemado cartillas en otomí: "Ya sabemos otomí, lo que queremos es español", dicen. En este sentido, hay un problema que conviene aclarar: en México no existen minorías nacionales, apenas son grupos que conservan características culturales peculiares, pero que no tienen una conciencia de nacionalidad.

"Eso no quiere decir que debemos hacer una campaña para barrer con los rasgos culturales propios de las diferentes regiones. Ojalá se conservaran y es posible que eso suceda por las diferencias geográficas e históricas peculiares."

Juegos y diversiones.

Fernando Espejo:

"La madre juega con su hijo aplaudiendo con las manos rítmicamente, para que el niño la imite. El niño lo hace mientras ella canta:

"A totitas de manteca
para mamá que da la teta,
a totitas de cebada
para papá que no da nada."

"Troya.

"Unos niños juegan con corcholatas de coca

cola rellenas de lodo seco para darles peso, alrededor de un círculo trazado con el dedo en el polvo de un camino. Una corcholata está al centro y los niños tiran sus corcholatas como si fueran canicas: se trata de sacar de la troya o círculo la corcholata que está en el centro. El que la saca se queda con todas las que se hayan quedado dentro en el intento."

Manuel Barbachano Ponce:

"Con un papalote o "papagayo", que así se llama en Yucatán, se juega el Chucú-Maché. Cuando termina el juego del pasacola (que se juega amarrando a las colas multicolores de los papalotes una navaja de rasurar, misma que corta los mecates que sostienen a los contrarios), ha quedado un vencedor. Al hilo de éste se le ata un manojo más o menos pesado de hierbas. Los niños silban una tonada especial para que sople el viento fuerte y lanzan al aire las hierbas. A una prudente distancia, se colocan todos los jugadores que van tras el manojo, tratando de alcanzarlo y apoderarse de él, evitando que el papagayo se pierda.

"Por lo general, la jornada termina con una escena poética y triste: el papagayo, hecho con mucho trabajo y arte, cuelga -los coloridos papeles como banderas- de un árbol inaccesible. Todos los niños, abajo, saltan, tratando inútilmente de ba-

jarlo. Plásticamente, es un juego precioso."

Mercados.

Luis Cardoza y Aragón:

"México en los mercados: un corte transversal en su médula, para el histologista. El coche espera a la señora que ha venido con la sirvienta a buscar las más frescas legumbres y un ramo de alcatraces. En el estribo del coche descansan los cargadores... Todas las provincias, los climas, se encuentran reunidos. Es una perpetua recepción popular. Hombre y naturaleza, toda clase de naturaleza y de hombres. México íntegro, compendiado, viviente. Se alterna directamente, sin preámbulo alguno, de "tú", con la misma naturalidad que los peces y los cocos con los frutos de climas altos y las aves. Un jardín se improvisa cada mañana. Por las noches, la barriada tiene olor agrio de sudor, de marea baja, de legumbre y de nardo."

Cesare Zavattini:

"En una cierta región, habíamos visto al alba cómo se preparaba el mercado. Ahora veríamos el mercado, digamos el de Toluca. No se puede olvidar nunca el arribo de los trenes y la gente que llegan al mercado. ¿Quién nos impide presentar la peripecia de uno en el mercado?"

"Un nifito ha arribado de la montaña con fru-

tas. ¿Qué hace el niño? A través de la historia del niño, sentimos el ambiente y significación del mercado. Después va a comprarse un par de zapatos y regresa a la montaña. Llegamos a sentir emotivamente la historia.

"Mujeres que venden yerbas. Son mujeres que llevan niños y están con los senos de fuera.

"Los trenes que llegan con la gente que viene al mercado. En el mercado, las filas de tortilleras silenciosas que cuentan las tortillas. Vemos a gente muy pobre que cuenta y recuenta sus pesos, con gran dificultad y tantas veces, que parecen tener la esperanza de encontrar uno de más."

La mujer y el amor.

Justino Fernández:

"Tierra sin paralelo es Yucatán. Cuando una mestiza sonríe, toda la gracia posible de dos razas se junta en ella y con su túnica bordada, sus joyas de oro y el lujo del color de su piel, pone la nota más gentil y más humana sobre el cielo y los campos inmensos de la península."

Gastón García Cantú:

"Las mixtecas de torso desnudo (ligado a la sorpresa de los recién llegados), tejiendo o hilando."

Carlos Fuentes:

"La mesa de regalos."

Fernando Espejo:

"Pedimento de matrimonio. El padre del novio, o en su defecto, un representante -generalmente es uno solo para todo el pueblo-, ha de visitar al padre de la novia, llevándole pavos, gallinas, cerdos o lo que pudiere la condición del futuro cónyuge. No es de buen ver y se sale de lo normal, que los padres de la novia digan sí a la primera visita, parecería "como si estuvieran desesperados por salir de su hija"; por el contrario, han de contestar secamente que no y, a continuación, muy cortésmente, que el oficioso está perdiendo su tiempo, que debe salir de la casa enseguida sin pretender volver. Aparentemente, de nada le ha valido su arrogancia de patriarca, cuando con un gran báculo ha golpeado tres veces al suelo antes de entrar.

"Así la escena se repite otras dos veces -cada ocho días-, hasta que los padres acceden y dicen que sí. Desde luego, no hay razón para alarmarse porque se diga no las dos primeras veces, ya que tanto la novia como el novio saben que ésa es la costumbre. Además, ellos ya se han dicho las cosas de rigor:

"El: "A-kat-dzok a be-tin wete?" (¿Tú quieres acabar tu camino conmigo?).

"Ella: "Hach- in- kat;" (¡De verdad quiero!)." "

Cesare Zavattini y Fernando Gamboa:

"Boda en Tehuantepec. Un matrimonio en la parroquia. La novia, de blanco, con huipil de oro. La corte de hermosas muchachas tehuanas. Los hombres esperan afuera de la iglesia. Salen los novios. El retrato.

"Los novios se dirigen al barrio de San Blas. La comitiva con música. La gente se asoma a puertas y ventanas. Los niños desnudos. Un grupo de viejos discute en el atrio de otra iglesia.

"Llegamos a San Blas: un escenario extraño y maravilloso. Los árboles, los niños, las mujeres bordando huipiles, en el interior de las casas, ven pasar la comitiva. La casa con el adorno de enramada. La gente sentada en bancas corridas. Damos nuestra contribución y nos regalan banderitas de papel. Saludamos a novios y parientes. Entramos a la ceremonia íntima del donativo de centavos, símbolo de la base económica de la nueva familia. Las tehuanas esperan que bailemos con ellas. Bebemos anís."

Víctor T. Mendoza:

"Es típico en Oaxaca hacer entrega del mobiliario y dote, consistente en un baúl pintado curiosamente, de madera nueva, llevado en hombros y con acompañamiento de música, junto con guajolotes,

algún borrego, un becerro o ternera adornados con cordones de estambre o de flores.

"Tanto el desayuno como la comida de boda tienen que ser abundantes y suficientes para toda la familia, los invitados, los músicos y aún toda la población, para lo cual contribuyen todos los presentes, ya sea con animales, trabajo personal o, por lo menos, con pequeños castillos de cohetes. Los desayunos se repiten en las casas de los contrayentes y en las de los padrinos; es la obligación de los invitados consumir lo que les dan o llevárselo consigo, para no inferir ofensa a quien se los ofrece."

Fernando Benítez:

"Una imagen característica en México es la sangre. La sangre de esos cristos verdaderamente dramáticos que se ven en algunas iglesias. La sangre del toro, derribado en medio de la plaza. Y finalmente, en Juchitán, después de la boda, la pañoleta con sangre. Durante la boda en Juchitán, el novio se lleva a la novia y un rato después, la madre de la desposada saca a los ojos de todos una sábana llena de sangre. Esto prueba que la novia era virgen y que el matrimonio se ha consumado."

Cesare Zavattini:

"Los matrimonios colectivos. En Toluca, el mes próximo se casarán 4 mil personas en el estadio."

Víctor T. Mendoza:

"En la región hispanizada, se acostumbra el rapto sin consentimiento de la joven, equivale a un secuestro. Los rancheros de la región dicen: "vamos a robar vaquillas". En otros casos, la futura esposa da su consentimiento; la canción lo dice: "Mañana nos vamos/ estáte al pendiente/ lo que te digo es/ que mañana madrugamos/ y cuando el sol esté/ rayando el oriente". "

Fernando Espejo:

"La magia de las pías de henequén.

"En una casa de paja, muy humilde, vive la X'men o hechicera. Llega a la puerta una mujer joven que apenas puede caminar, acompañada por otras más viejas, tiene la cara llena de manchas blancas muy pálidas que ellas llaman "melanoclia", los pies hinchados, los tobillos, las muñecas; dice que tiene "corrimiento", que el dolor se le pasa de una coyuntura a otra.

"La X'men la sienta en una butaca y le levanta el fustán, le tienta las rodillas y le coloca los pies sobre un banquillo. Comienza su trabajo. En una jicara tiene varias pías de henequén, viejas

y endurecidas, secas y negras. Hace una serie de piquetes, subiendo hasta las rodillas. Va dejando una hilera de puntos rojos en ambas piernas. Luego en los brazos, desde las muñecas. Mientras, conjura en maya ininteligibles. Al terminar, aplica una botella cualquiera a la boca de la enferma, que apenas puede soplar de dolor y de llanto. Al fin sopla: la vieja mete rápidamente el dedo en la botella para ponerle un corcho enseguida y entregarla a las otras viejas.

"-Ha salido el mal viento -dice-, aquí lo tienen. Son cinco pesos". "

Gastón García Cantú:

"Ordeñando la tierra. En Yalnón, Campeche.

"Por una vereda, se llega al monte. Dos colinas de calicanto limitan al ejido. Es una tierra gris, espesa, reseca. En un corte hondo hay un depósito para recoger el agua de lluvia.

"Pasan dos mujeres, llevando pequeñas jícaras con agua.

"Cada mujer tiene asignado, en la aguada, un pequeño trozo, su casimba. Estas casimbas se hunden en la tierra un metro y medio y éstas escarban en el limo, que en tiempo de lluvias sirve de fondo a la aguada. La tierra, con la humedad de la noche, destila, gota a gota, agua. La tarea de las mujeres es estar pendientes durante toda la noche, del mo-

mento en que de la tierra brotan las gotas de agua. Las recogen y, al salir el sol, llevan en pequeñas jicaras el agua espesa, un lodo amarillento que los hombres deberán beber antes de salir a la agobiante tarea de cultivar la tierra árida, reseca."

Música y canciones.

Cesare Zavattini:

"Creo que hay corridos que, además de cantados, son representados. Mientras uno toca y canta, otros dos lo representan mímicamente (podemos comprobarlo)."

Gastón García Cantú:

"El cantante dice un corrido; la mujer que lo acompaña vende impresos con la letra del corrido y grabados que reproducen la historia narrada."

Archivo Juan Rulfo:

"Un valiente del Bajío a sus valedores:

"Aquí estoy porque ya vine/ porque quiero y porque sí/ vengo a ver si encuentro uno/ que pueda igualarse a mí.

"Yo he lidiado toros bravos/ no gatos de garbanzal.../ nomás no regüelvan l'agua/ que así se la han de tragar.

"Y atórenle y no reculen/ que no los voy a tragar/ no se espanten con la sangre/ ni se vayan

a rajar...

"Sírvanme doce cervezas/ que la sed voy a matar/ voy a beber con los hombres/ esos que saben pelear.

"Traigan sus viejas si quieren/ yo las puedo contentar.../ le mantendré la familia/ soy bueno pa' trabajar.

"Y atórenle y no reculen/ que no los voy a tragar/ no se espanten con la sangre/ ni se vayan a rajar.

"Soy su papacito chulo/ a quien han de respetar/ nomás no regüelvan l'agua/ que así se la han de tragar."

Víctor T. Mendoza:

"Jarabes y sones en Jalisco, Michoacán y la Costa. Malagueñas y Peteneras en Guerrero. Zandungas y Lloronas en Oaxaca con numerosas coplas alusivas llamadas "palomitas"; jaranas en Yucatán y bailes de tarima en Veracruz. Es decir, se prefiere la música tradicional de origen hispánica con aplicación de la música regional o local.

"Los mestizos de Chiapas con sus sones chiapanecos, su "Bolonchón" y "Rascapetate".

"Los pueblos del Estado de Guerrero; Costa Grande, Costa Chica y Cuenca del Balsas, o sea, donde predomina el mestizaje con españoles cuyas mejores muestras de cultura tradicional son "La

Malagueña", "La Petenera" y "La Chilena". "

José Luis Martínez:

"Corridos como el de Macario Romero, o el de Rosita Alvarez. También algunas entre las millares de canciones modernas, acaso "El airoplano", "Pénjamo" o "Frenesi". "

Elas Galindo:

"Bajo (parte de Jalisco, Aguascalientes y Michoacán): canciones románticas.

"Yucatán: habanera, jarana, son y canción romántica.

"Costa del Pacífico (Jalisco y Michoacán): mariachi.

"Costa del Golfo: huapango.

"Huasteca: son, huapango.

"Oaxaca y Chiapas: vals vienés.

"Norte de la República: corrido."

Niños.

Cesare Zavattini:

"Los boleros a cierta hora del día (una p.m.), dejan el trabajo y corren a la escuela. Para ellos, para los muchos niños que trabajan, es el turno de la tarde. Un señor se está limpiando los zapatos. El reloj marca cuarto para la una. El bolero se apresura. Cobra y echa a correr. Va rumbo

a la escuela."

Santiago Ramírez:

"El niño mexicano, desde temprano, aprenderá las técnicas que le pueden ser útiles para burlar a ese padre violento, agresivo, esporádico y arbitrario. Así, rápidamente se organizarán las precoces pandillas en las que el muchacho, en compañía de sus amigos de edad, se dedicará a hostilizar y a herir a las figuras paternas de su ambiente; es así como toma principio la psicología común y corriente del mexicano.

"Algunos de estos niños, abandonados y pobres de solemnidad, han sido seguidos por nosotros en el curso de nuestras investigaciones dinámicas. Tuvimos oportunidad de conocer, hace algunos años, a toda una palomilla de pequeños abandonados, habían formado un pequeño grupo. Este grupo, permanentemente perseguido por la correccional y por las instituciones de beneficio social, fue objeto de nuestra atención porque uno de sus miembros, de apodo "El huesitos", en forma sistemática, cuando el mundo se le cerraba, se acercaba al Hospital Infantil."

Personalidades y entrevistas.

Cesare Zavattini:

"Las personalidades mexicanas: Diego Rivera,

María Félix, David Alfaro Siqueiros, Dolores del Río... deben ser dadas con la fuerza de los grabados. Son personalidades muy fuertes."

Carlos Fuentes:

"Cárdenas en Jiquilpan. Padre Garibay en la Basílica de Guadalupe."

Raccontini.

Leopoldo Méndez:

"Un muchacho que pasa frecuentemente a los Estados Unidos recibió una oferta de un magnífico trabajo para su condición media de obrero, en Nueva York. Con cien dólares llega a esa ciudad, pero la empresa que lo contrata le pone como condición nacionalizarse norteamericano. Hay que observar que son muy pocos los que se nacionalizan: sólo lo hacen quienes ven en su transformación el camino para conseguir sus sueños de toda la vida. Sí hay familias que desde aquí tienen pensado ir y nacionalizarse inmediatamente; pero el joven del que hablo y como él, muchos, escribió a su padre: "La empresa me pide esto, ¿qué hago?". Y el padre le contestó: "Cuando dejes de tener padre, puedes hacer lo que quieras; pero por ahora, regresa aquí, que tienes casa, tienes techo y qué comer; lucha aquí". "

Elena Poniatowska:

"Yo sé de un señor que iba todos los domingos a los toros, con su "casa grande" y su "casa chica". La "casa grande" (o sea, su esposa legítima) se sentaba en sombra con los cinco hijos y la "casa chica", en sol con los otros hijos. Y el señor iba muy campante de sol a sombra.

"En el primer toro de la tarde, se estaba en sombra con los legítimos y en el último, cuando ya no hace sol, en sol, con los de su "casa chica".

"También, pero eso es menos frecuente, ha habido intercambios de recetas de cocina, tejidos y consejos de pediatría entre la esposa de la "casa chica" y la de la "casa grande". "

Enrique González Rojo:

"Un niño roba una panadería.

"El panadero lo persigue.

"Un policía lo persigue.

"Gente.

"El niño, como alma que lleva el diablo, huye hasta caer rendido en una huerta. Al echarse fatigado y a salvo sobre la hierba, se le cae el pan robado de la mano y se lo come un perro."

"Una mujer viene a ver a su marido, que está en la cárcel. Le dice que no tiene ya qué comer.

"El le contesta que se resigne, que le pida al

compadre, que pida fiado, porque sólo faltan diez días para que lo pongan en libertad.

"Pasan los diez días.

"La mujer es encarcelada por robo.

"Un hombre, el que estaba prisionero -su esposo-, viene a visitarla en la prisión."

Rocío Sagón:

"La historia de aquel papelerito, de escasos doce años, que una noche se quedó con uno de los billetes que le habían dado para vender. Se le había hecho tarde y comprobó desesperado que ya no era hora de devolverlo; se pasó la noche llorando y al día siguiente, era dueño de 50 mil pesos. Loco de alegría, citó a sus amiguitos, les compró ropa a todos, se fueron en avión a Acapulco, pararon en buenos hoteles y a los pocos días, regresaron sin un centavo. Cuando le preguntaron por qué no había dado algo a su madre, que estaba muriendo de cáncer en un hospital, o a sus hermanos, dijo que a ellos nada les debía, lo habían echado de la casa: los únicos que lo habían auxiliado en sus momentos de hambre y desamparo eran esos amiguitos con los que se había ido a Acapulco."

Fernando Espejo:

"De pronto resuenan las campanas de la iglesia en sus oídos, como si se hubiera dormido en el cam-

panario. La niña nahuatlaca despierta. Su pequeño cuerpo está arrollado en la orilla de la manta del circo. La carpa sigue tendida, las graderías de madera, pero no hay un alma. Todo está vacío, como si fuera el fin del mundo. Recuerda su pequeña choza. Allí estaban sus hermanos, el cochino, el chivo, su papá y su mamá. Aquí no hay nadie. La niña llora.

"Pero las campanas son un síntoma de vida, ella no lo piensa, pero su emoción se lo dice. Casi corriendo se levanta, se pone su rebocito sobre la cabeza y sale de la carpa. Las mujeres caminan hacia el templo, tan sólo a unos cuantos metros. Hay mucho frío. Apenas si el sol comienza a teñir de azul la niebla.

"En el interior de la iglesia, las mujeres rezan. La misa comienza y la niña se sienta junto a una pila de agua bendita. Es un rincón para refugiarse del frío, cuando menos. La niña mira cómo las gentes que entran y salen toman agua bendita con los dedos y se santiguan. Ahí se está mirando largamente.

"De repente se sube sobre una alcancía y metiendo las manos a la pila, se las lleva a la boca, bebiendo con ansiedad.

"Entran más mujeres por el gran boquerón de la puerta. Una de ellas es su madre. Se dirige a la pila de agua bendita, toma agua con los dedos, al tiempo que la niña le jala las faldas. La mujer mi-

ra hacia abajo. Allí está el rostro de la niña, ojitos brillantes de capulín, grandes hoyuelos en las mejillas, que forman su risa blanca.

"En ese momento no puede hablar la mujer indígena; toda la cara se le ha desfigurado, como si quisiera llorar y no pudiera. Casi grita cuando el cura comienza a hablar.

" -Amadísimos hermanos, estando nuestro Señor al otro lado del Lago Tiberiades...

"La madre toma a su hija de la mano, mientras toda la gente se sienta en las bancas haciendo un gran ruido...

"Ya en la puerta, en el atrio, la madre le dice, agachada junto a ella:

" -Scuintla mala, mala -acariciándole el pelo-, pero por qué se nos huyó? ¿Por qué?

"La niña tiene la cara hacia abajo, con el dedo gordo del pie, que se le sale por la sandalia que le queda chica, traza rayas en el suelo.

" -¿Qué no ve que Diosito Santo le ha visto todo? El ya no la quiere.

"La niña voltea a ver a su madre con entusiasmo, interrumpiéndola.

" -¿También a ese señor que traga lumbre?"

La religión y la muerte.

Luis Cardoza y Aragón:

"México tiene su muerte como tiene su vida diferente de las otras vidas. Si en otras regiones el arte se origina por temor a la muerte o como ritmo natural de vida, como nuestra respiración o nuestro pulso, en México la supremacía del medio lo engendra. Por ello, hasta ahora, carece de otro lenguaje que no sea el de su propia muerte, el de su lenta agonía sin término, el de su nueva, insoponible y dulce muerte que le da la impar muerte de México."

Emma Godoy:

"El nacer, en México no tiene la menor importancia. El que nace, ni cuenta se da de ello (basta ver cómo son los partos en los barrios populares). El nacimiento casi no se festeja. La muerte, en cambio, tiene algo muy característico y, si habláramos de nuestra manera de amar y de nuestra concepción de la muerte, haríamos abrir la boca de sorpresa a todas las personas interesadas."

Vicente T. Mendoza:

"El culto al Dios de la Muerte: Mictlantecuh-tli, manifestado en sinnúmero de imágenes de la muerte: calaveras, esqueletos, tumbas, entierros, huesos y panteones fabricados en diversos materia-

les, hasta de dulce o pan. Tal vez sea ésta la actitud más familiar del mexicano transformada en desprecio a la vida, en machismo o valor personal, pues existen relatos en que hay individuos que se enfrentan con la muerte misma y la vencen."

Cesare Zavattini:

"Un grupo de niños hace un pequeño espectáculo de títeres sobre la muerte. Con un cigarro echan humo. Otro prende un pequeño fuego. Los niños muestran los títeres. El público está constituido también por niños.

"Un niño dice: ¡humo; Otro echa humo valiéndose de un cigarro.

"Un pequeñito se come una palomita de azúcar. Los otros desesperan, ya que se trata del personaje principal. El niño se lo ha comido en un momento de distracción. "¡Se comió al personaje;".

"Al público debemos darle el placer del espectáculo extraordinario, nunca visto: el placer de los niños, que el público comparte: el color. Este episodio con los niños no precisa que dure más de tres minutos.

"Niños que ríen y se preparan. Se levanta el telón. Llegan cuatro niños que cantan. Se ven los títeres. De buenas a primeras sale humo y aparece la muerte. Llega a atacar a los niños. La muerte es atacada por el toro. Se enfrentan la muerte y el

toro. Aparecen varios esqueletitos de azúcar. Humo.

"Un niño muere. Pequeño funeral del niño. De buenas a primeras, el niño se sale de la caja y echa a correr. La muerte lo persigue. Aparece el padre. El padre defiende al muchachito. Deben aparecer al final un angelito y una muerte de azúcar, pero un niño, embelesado con la escena, se ha comido distraídamente estos personajes. Los niños se desesperan. ¿Qué se harán? Los niños que siguen la historia protestan y gritan.

"En otro lugar, un entierro musical. Todo un pueblito participa en un entierro.

"Gente que regresa de un cementerio."

Fernando Espejo:

"Hanal Pixam (comida de espíritus).

"En cualquier pueblo de Yucatán, el dos de noviembre.

"La ceremonia comienza desde un día anterior, cuando se preparan los "pibes", especie de tamales grandes como de 50 centímetros, cuyo horneo se hace en el interior de un hueco en la tierra. Se prepara un altar en el que, además de los santos de la devoción de la familia y un cuadro del Purgatorio, se ponen algunas fotografías de los difuntos allegados. (En esto inquieta un poco el parecido con los altares chinos de los antepasados).

"Se ponen las viandas y se reza. Nadie podrá

tocar nada de ellas hasta que se supone que los espíritus han comido. Yo preguntaba siempre qué era lo que comían, si allí estaban intactas las cosas y me contestaban las mujeres que los espíritus sólo comían la gracia. (También se cuelgan los alimentos en las ramas de los árboles). Lo que los espíritus dejan, se convierte en una gran comilona de cristianos vivos."

Walter Reuter-Fernando Espejo:

"Los mixes y el sol. Sierra de Oaxaca.

"A la orilla de un río, en la Sierra de Oaxaca en la región de los Mixes, existe una costumbre extraña: cuando un enfermo llega a la agonía, se considera que el único capaz de salvarlo es el Sol. Debe haber una gran veneración por él, ser visto aún como una deidad, tal vez. Entonces sacan de su choza al agonizante y lo ponen a la orilla del río, semi-desnudo, a recibir el sol. Cerca de él, cerca de su boca, frutas y agua que no podrá alcanzar por su propio estado de agonía. Así se quedará hasta que muera. Mientras tanto, si la familia lo desea, podrá intervenir en ayuda del sol una curandera, la cual, con magia, tratará de curarlo."

Manuel Barbachano:

"La tortilla es el alimento básico. Con ella se hace el taco. Cuando el mexicano muere, lo envuelven en un petate. Va al camposanto convertido

en la imagen de un gran taco."

Ramón Xirau:

"Es importante en la vida psicológica colectiva, el velorio. Los velorios mexicanos son únicos en el mundo y por eso creo que deberían de aparecer en esta película. Por lo menos uno de ellos, el de Mitla, en donde los hombres van con trompeta y tambor para enterrar al muerto. La fiesta de los muertos también es absolutamente necesaria en una película sobre México: el dos de noviembre, Santiago Mizquic, San Isidro Labrador. Primitivo o no, la comunicación, cuando es real, es religiosa o mágica. Aunque parezca extraño, en los hombres elementales la comunicación es de orden casi religioso."

Fernando Espejo:

"El Bo-Keban.

"Después de rezar el rosario -el primero que se reza de cuerpo presente, ante el cadáver de un indio maya-, varios individuos se levantaron del suelo frente a un altar, en el que había una cruz de madera y ardían unas velas de cera silvestre. Sobre el altar y ante la cruz, habían seis u ocho platos de relleno negro de pavo, con su dotación de tortillas y otras tantas jícaras de atole. Ante una mesa con mantel de manta blanca, los deudos se sentaron y comenzaron a comer; luego el mayor, poniéndose de pie, habló:

" -Gracias. El alma del difunto los bendecirá. Ella sabrá agradecer a ustedes el que hubiesen contribuido a aligerar el peso de sus pecados.

"Esa comida y ese atole son el Bo-Kebán: cuando muere un indio maya, se lava bien el cadáver, el agua del baño se conserva y con ella se hacen la comida y el atole, que se reparten en los rosarios que se rezan tres y ocho días después. Así, los visitantes y los deudos heredan proporcionalmente los pecados del difunto, al tomar las viandas preparadas con el agua de la ablución.

"La muerte de un niño.

"Ocurrió en un pueblito del litoral. El hmen dijo: "Está empanzonado, si no se consigue que evacúe, morirá". Un gran número de vecinas y vecinos rodeaba la hamaca donde agonizaba. Su madre nada más lo mecía de vez en cuando, limpiándose los ojos con el rebozo. Convencidos de que no había remedio, empezaron a cantar chillona y discordantemente:

"Suba, suba, suba,
el ángel al cielo...
y allá entre los ángeles
tenga su consuelo."

"El niño murió en medio de los cantos lentos, parecidos al canto que usan las nanas para adormecer a las criaturas.

"Amortajado enseguida con su vestidito blanco, adornado con cintas de colores, le pusieron en la

mano una palma de papel y en la cabeza, una corona también de papel. El cuerpo fue colocado en una mesa, en un extremo de la única pieza de la choza.

"Todos los circunstantes depositaron su óbolo en manos de la familia del doliente, ya en efectivo, de acuerdo con sus recursos, ya en especie, como aguardiente, aves, frutas y condimentos para el velorio.

"Durante las veinticuatro horas que precedieron a la inhumación, el canto de "Suba, suba, suba..." apenas se interrumpió mientras se comía y bebía, alternando con ocho canciones populares, mientras al mismo tiempo se bailaba al son de una guitarra y un ronco tamboril. Mientras, en un cobertizo contiguo, los hombres jugaban al monte y a los dados.

"Luego, cuatro niños elevaron el pequeño ataúd y lo llevaron al cementerio, seguido por el mismo cántico y por el ronco sonar del tamboril que les marcaba el paso.

"Sugiero filmar el cementerio del pueblo de "Vaca" en la carretera de Motul, cuyo arco de entrada tiene un letrero en maya y español que dice, poco más o menos:

"Toda la vanidad del mundo aquí termina". "

El trabajo.

Fernando Benítez:

"En millares de casas, los artesanos principian su trabajo: los orfebres de la plata, los que fabrican huaraches, los que acarrean haces de leña.

"Amanecer en la calle de Bucareli, donde se encuentran los grandes periódicos que salen en ese momento. Centenares de muchachos salen corriendo y se dispersan en la gran ciudad. Los camiones llevan los ejemplares a los andenes de las estaciones donde se alinean los trenes, a los aeropuertos donde están los aviones. Los papeleros salen en bicicleta por las calles de México, recorren los barrios, el centro de la Ciudad, los elegantes barrios residenciales."

Fernando Benítez, Cesare Zavattini y Manuel Barbachano:

"A las cuatro de la mañana, en Bucareli, unos voceadores de pocos años duermen envueltos en periódicos. De los cabaretuchos de luz amarillenta, de éstos en que siempre hay ambiente, salen las últimas parejas. Ni siquiera se fijan en los niños dormidos bajo los periódicos. Los turistas americanos en busca del "something typical" lanzan agudas carcajadas en el alba vacía. Salen las coristas oxigenadas de mejillas grisáceas. Ya se van para su casa, a la cama. A la de a de veras.

"A las cinco de la mañana hay una imagen.

"Yo he visto muchos papeleritos, como doscientos de ellos gritando. Esto es una imagen.

"Aquí hay mil papeleritos y es realmente impresionante verlos, todos esperando su periódico.

" "Benísimo".

"Una escena de Bucareli a las cinco de la mañana o a la hora en que los papeleritos adquieren los diarios que van a vender, es algo único."

Cesare Zavattini:

"Un hombre que hace un trabajo en un rascacielos. Giramos alrededor de un rascacielos. El film tendrá que descansar en gran medida en los contrastes.

"El miniaturismo en contraste con lo monumental (nueces y pulgas vestidas).

"El hombre que vestía las pulgas abandonó su oficio. Se fue de bracero."

Leopoldo Zea:

"Una película que tratase el tema del México del Medio Siglo podría destacar este hecho como algo central, mostrando, en primer lugar, el conjunto de características o peculiaridades que parecían propios del mexicano y su desvanecimiento en los últimos años. Entre otras peculiaridades, estaría ésa que hacía del mexicano un artista de la miniatura y su preocupación por los diminutivos que se ha transformado, en nuestros días, en una preocupa-

ción por lo que podríamos llamar "gigantismo". Las mismas manos que hacían encajería, vestían pulgas y fabricaban calaveras de azúcar, muestran ahora su capacidad para manejar máquinas gigantes, abren caminos, levantan presas y fábricas. La misma habilidad que el mexicano mostraba para la artesanía de lo pequeño, circunstancial, limitado, se está haciendo ahora patente en su capacidad para la técnica. El llamado complejo de inferioridad que parecía limitarlo, se ha transformado en un complejo de superioridad."

Cesare Zavattini:

"En forma esquemática, debemos tener la fuerza de hacer ver un trabajo y después su equivalente en ganancias.

"La familia trabaja tejiendo sombreros. Muchas familias lo hacen. Se siente el rumor del trabajo. Por los sombreros reciben apenas cuatro o cinco bolillos, o cuatro o cinco tortillas. Vemos así un cuadro casi científico, pero expresado humana y artísticamente.

"Desde lo alto vemos cien mil sombreros. Son miles de hombres que asisten a un mitin."

Angel María Garibay:

"Alfarería de varias regiones (Puebla, Texcoco, Jalisco, Tehuantepec)."

Fernando Espejo:

"Las cuevas de los jipi, en Ticul, Yucatán.

"En la ciudad de Ticul, al sur del Estado, tanto como en el pueblo de Bécál, se trabaja en la fabricación de sombreros de jipi-japa. Son las mujeres las que principalmente se dedican a este oficio. Van trenzando las palmas en largas hileras y en multitud de formas, dibujos y colores diversos. Después, estas hileras trenzadas se cosen para terminar el sombrero.

"Lo interesante es que este trabajo se hace en cuevas de barro, mientras los alfareros trabajan, ya que la humedad natural de la cueva presta flexibilidad al material del jipi que, al aire libre y con el calor del sol, se quebraría."

Gastón García Cantú:

"El costo de la vida obliga a los padres a mandar a trabajar a sus hijos desde muy niños. El tlachiquero (que saca el pulque), lleva siempre consigo a su hijo para que aprenda el oficio."

Cesare Zavattini:

"Debemos ver al tlachiquero, todo su trabajo y, después, la pulquería.

"Vemos a cuatro hombres de espaldas. Se comprende que están haciendo pipí.

"Nombres de pulquerías: "Los desprecios de Ma-

ría Félix", "Pul-mex", "El volcán del amor"...

"Se saca el pulque, se traslada a la ciudad, en ella vemos las pulquerías. En una cantan y tocan música, en otra o en la misma, juegan. En una tercera pulquería, los bebedores permanecen en silencio.

"En la puerta de una pulquería, una mujer prepara y vende tacos.

"Otra imagen fundamental: el hombre que saca el pulque. (TLACHIQUERO el hombre y el aparato, acocote).

"Un maguey y un pequeño hombre que saca el pulque. Las siete de la noche, casi sin luz.

"En los camiones que llegan del interior, vemos a los campesinos que vienen a la ciudad con sacos de ropa, trasladándose definitivamente. Es la emigración campesina. En cada camión que llega a la ciudad, vienen campesinos.

"Varios camiones vienen por el camino. Proceden de diversas regiones. Penetramos en varios de ellos. Vemos la facha de los viajeros. Un camión... otro... uno se detiene... sigue después. Dos o tres imágenes de la ciudad. Las gentes que descienden. Hay lugares a los que arriban hasta veinte camiones. Entre las gentes que llegan, está la joven que viene a trabajar como criada.

"Un padre o una madre acompaña a su hija a la

ciudad. La llevan para colocarla como criada. Llegan a la "Agencia de Criadas"... (escena ya vista).

"Un camión averiado. Vemos cómo arreglan una llanta. Un rascacielos. Las entradas de la ciudad. Llegan en un camión una serie de pasajeros. Son campesinos. Una campesina llega a la ciudad a trabajar como criada. Ella observa la ciudad con asombro. Vemos un letrero: "Agencia de Criadas". Le preguntan: "¿Edad?... Dieciséis años... de Texcoco... Siéntese", le dicen. La cámara recorre el lugar, vemos diferentes rostros.

"Una voz dice: "Hay empleo en Las Lomas para una... para usted... de Oaxaca... diez pesos".

"La entrada a la Ciudad de los Palacios por el Lago de Texcoco. Al fondo, el rascacielos de San Juan de Letrán. Bandadas de moscos vuelan por millones en los bordes del lago. En un camión, va una madre o un padre campesino con su hija que va a servir a la ciudad. Con ellos, entramos en el mundo fabuloso de los rascacielos. Llegan a la agencia.

"El padre dice: "Esta muchacha quiere trabajar".

" -Tú... ¿eres de Texcoco? Siéntate y espera.

" -A ver esa de Oaxaca, hay una casa para ella en Las Lomas". "

Por ser los temas demasiado extensos, "México Mío" era un proyecto muy ambicioso, motivo por el cual resultaba difícil hacer un resumen de todos los tópicos para poder escribir un guión. El proyecto original se iniciaba un sábado a las cinco de la madrugada para finalizar al día siguiente a las dos de la tarde: un recorrido por todo el país a través de treinta y seis horas.

Si consideramos la magnitud del proyecto, en realidad se logró avanzar en la obtención de un guión completo, ya que la primera continuidad temática que presentamos en el próximo subcapítulo termina el mismo sábado a las dos de la tarde (se cubren nueve de las treinta y seis horas planeadas), es decir, un 25% del guión de "México Mío".

Este primer guión se debe al maestro Carlos Velo, quien lo encontró a fines de 1984. La mayoría de las personas que trabajaron con Cesare Zavattini -incluido el mismo maestro Velo-, ignoraban su actual existencia.

6.4. El guión: "México Mío".

Prólogo.

ANIMACION: Sobre un fondo de azul oscurísimo, cruzado por destellos luminosos, avanza rápida una esfera achatada que representa, con sus manchas de tierras y mares, a nuestro planeta. Al llegar a su máximo tamaño, la esfera se desgaja y sus segmentos se extienden bruscamente hasta cubrir todo el encuadre cinematográfico. Continentes y océanos se despliegan en perspectiva curvilínea como el mapa de un viajero estelar.

NARRADOR

"El mundo es aún la casa del hombre y si los pueblos se conocieran más, se comprenderían mejor. Por eso nosotros, mexicanos, queremos presentar la verdadera imagen de nuestra patria y su vida real a los hombres de otros pueblos".

MAPA ANTIGUO ANIMADO: Las estrellas de los vientos cruzan sus rayos sobre el Golfo de México. Sirenas y serpientes míticas se bañan cerca de las costas, mientras los veleros surcan el "Mare Ignotus" camino de las Indias.

NARRADOR

"Para un historiador, quizás México es aún aquella lejana tierra de la América Virgen, con selvas pobladas de ruinas, bañadas

por el fabuloso Mar del Caribe".

MAPA ANIMADO: Visto desde el Atlántico, México se extiende desde Florida hasta Sudamérica. La cámara se acerca a las llanuras norteañas donde se animan escenas violentas de la Revolución. El dibujo tiene el estilo vigoroso de los grabados.

NARRADOR

"Para un estudiante europeo, México es una inquieta República centroamericana, entre Nueva York y Río de Janeiro, donde valientes guerrilleros descarrilan trenes y queman haciendas".

MAPA ANIMADO: Visto por nuestros vecinos del Norte, México está encadenado a Centroamérica como otro pequeño país y el dibujo está lleno de curiosidades folklóricas, trajes regionales, sombreros y guitarras.

NARRADOR

"Para un joven norteamericano, México es un romántico país tropical, con hermosas señoritas y bravos toreros, cantando serenatas en lagunas azules cubiertas de gardenias".

MAPA MODERNO ANIMADO: Violenta perspectiva de México visto desde el Sur con bosques de pozos petroleros, inmensas carreteras, rascacielos y fábricas humeantes.

NARRADOR

"Para un licenciado sudamericano, México es el hermano Coloso del Norte, donde la Revolución y la Industrialización han forjado el progreso y la libertad de Latinoamérica".

MAPA ANIMADO: Un enorme y roncó Cuerno de la Abundancia, lleno de frutas y flores tropicales, descansa sobre el territorio mexicano hasta las fronteras de 1847.

NARRADOR

"Y para algunos mexicanos, un gigantesco Cuerno de la Abundancia que extiende su eterna primavera desde Panamá hasta California y Texas".

ANIMACION: Con la técnica U.P.A., los elementos fisiográficos van integrando un mapa modernísimo, mientras dice el

NARRADOR

"Pero el México auténtico está situado entre los dos más grandes océanos de la Tierra: el Atlántico y el Pacífico. Se extiende entre los Estados Unidos y Guatemala a una distancia de 3 mil kilómetros, igual a la que separa Laponia de Sicilia. Dos imponentes cadenas montañosas lo cruzan de Norte a Sur: la Sierra Madre Oriental y la Occidental, enlazándose en el Istmo y abarcando la extensa

altiplanicie con valles templados y áridos desiertos, atravesada por una línea de majestuosos volcanes coronados de nieves eternas. Dos grandes penínsulas aumentan la superficie de México, que es igual a la de Grecia, Italia, España, Inglaterra, Bélgica, Holanda y Suiza juntas".

Las siete naciones europeas llegan recortadas por la derecha y se ajustan dentro del mapa de México como un rompecabezas.

NARRADOR

"En este inmenso país, de antiguas tradiciones y vida moderna, donde se cruzan los caminos de Angloamérica y Latinoamérica, vivimos nuestras fatigas y esperanzas diarias 33 millones de mexicanos.

"Paralelo de los grandes desiertos, aquí empieza Latinoamérica".

La cámara avanza hacia el centro de la República y los colores de la animación se van oscureciendo lentísimamente para señalar el

FIN DEL PROLOGO

"México Mío"

(Primera continuidad temática).

- 1.- EL CIELO ESTRELLADO palpita sobre México a las cuatro horas de la madrugada de un sábado cualquiera. La cámara desciende suavemente y surgen sobre la tierra las
- 2.- PIRAMIDES de Cuicuilco, Teotihuacán, Tenayuca, Xochicalco, Tajín, Palenque y Chichén-Itzá. Unas envueltas por el viento del altiplano, otras por los gritos aislados de las fieras o el canto uniforme de los insectos y aves selváticas. Todas orientan hacia la luna y las constelaciones tropicales, la geometría de sus escalinatas y la cúspide de sus templos cosmogónicos.
- 3.- CIUDADES Y DIOSES se intercortan con las pirámides en un montaje lento y solemne. Bañadas en la luz lunar de la meseta, las cabezas de las serpientes emplumadas de Quetzalcóatl, Señor del Cielo, devorarán los planetas, en tanto que Metztli, Diosa de la Luna y madrina de México, y Coatlicue, madre de las estrellas, parecen aguardar la lluvia fecundadora de Tláloc, que iniciará la danza florida de Xochipilli. En el templo de Tula, las cariátides de los guerreros vigilan la ascensión de la estrella matutina que ilumina los silenciosos panteones de Monte Albán y Mitla. Cruzados por los destellos de las luciérnagas, Ixchel (la Luna), Ixzamná (el Sol) y

Chac (la Lluvia), escuchan el paso medido de los astros en los observatorios mayas de Uxmal, Chichén y Tulum al borde del fragoroso océano.

Sábado - noche: 5 horas.

- 4.- LOS VOLCANES también hacen guardia en la noche cósmica. El Citlaltépetl es el "Cerro de la Estrella", su brillante corona de nieve parece extenderse en las cumbres del Popocatepetl y en las faldas del Iztaccíhuatl. Los silenciosos nevados de Colima y Toluca, con sus verdes lagunas, contrastan con los dantescos volcanes de barro de Sierra Prieta y los Xalapascos michoacanos, que anuncian los sordos bramidos del volcán de Tuxtla y los truenos del Cerro de la Magdalena, hasta que rompe la noche la meteórica
- 5.- ERUPCION DEL PARICUTIN, quien, con sus cinco bocas de fuego, inunda de lava los valles, petrificando los bosques y envolviendo las antiguas pirámides en el pedregal basáltico.
- 6.- LOS VOLCANES APAGADOS y silenciosos de Santa Catarina, Ajusco y Malinche, desgarrados por la erosión, se iluminan ya con el tenue resplandor del amanecer, cuando un
- 7.- AGUILA REAL (1) se eleva en círculos amplios y nuestra cámara planea, como si fuera ella, una serie encadenada de

8.- VISTAS AEREAS que, a partir del Valle de México con su gran capital aún dormida junto al lago, atraviesan los volcanes, las húmedas cumbres alpinas y las fértiles mesetas de Puebla y Toluca hasta los bolsos desérticos del Norte. En un fantástico espectáculo de grandiosidad, volamos sobre el Cañón de la Huasteca y la profunda Barranca del Cobre; el Golfo de California y las llanuras costeras de Sinaloa y Nayarit, entrando por la depresión del Istmo a los bosques de maderas preciosas de Chiapas con su Cañón del Sumidero y, tras girar sobre la árida llanura yucateca, cruzamos por encima de los pantanos de Tabasco, sobre la lluviosa Costa del Golfo, para ascender a través del Cofre de Perote hasta los límpidos horizontes del centro de la República, donde descendemos al

Sábado - mañana: 5 horas.

- 9.- AMANECER EN UN PUEBLITO DEL BAJIO, que destaca el perfil de su campanario en el resplandor del alba. Los campos cultivados están solitarios y en la calle no pasa un alma cuando entramos por la puerta del
- 10.- PATIO DE UNA CASA CAMPESINA. Contra los rincones de la blanca arquitectura popular, descansan los aperos y el pequeño tractor. El silencio total se quiebra con el primer llanto de un recién nacido. El padre sale por una puerta y grita su alegría. Pene-

tramos en el

- 11.- INTERIOR DE LA CASA CAMPESINA y vemos el rostro arrugadito del niño y el rostro arrugado de la abuela, que le limpia los ojitos mientras la madre desfallece satisfecha. Delicadamente, unas manos aplastan las "gordas" de maíz sobre el caliente comal, al mismo tiempo que en el
- 12.- INTERIOR CHOZA. MIXTECA ALTA, OAXACA. A dos metros del fogón, de un tapexte se levanta una familia: el padre, la madre y tres niños. Se comprende que han dormido acosados por el frío. En el rincón, contra la pared, hay informes, destrenzados, sombreros de palma. En torno se ven haces de palmilla. El padre sale de la choza seguido por los mayorcitos, un niño y una niña.
- 13.- TEJIENDO SOMBREROS (1). El paisaje es gris y desolado. El padre se sienta, los hijos lo imitan y los tres empiezan a tejer, cada uno, un sombrero de palma. Los movimientos de sus manos, de la más grande a las pequeñas, son precisos: pasan, trenzan y vuelven a pasar las cintas con suave rumor quebradizo. A lo lejos,
- 14.- CUATRO MUJERES MIXES (1) salen del mismo pueblo, llevando cuatro baldes de madera y suben por la cuesta de la montaña. Por todas partes van los
- 15.- CAMPESINOS AL TRABAJO. Solos, con su yunta o su ca-

rreta, en grupos o con tractores. En las llanuras de milpas y frijol, o en los valles feroces del tabaco y la higuierilla. Silenciosos chamulas pizcadores de café o alegres norteros pizcadores de algodón. Mientras el chiclero avanza solitario en la inmensa selva, en el

15. Bis.- EJIDO DE LA PAZ, en Torreón, los campesinos salen muy de mañana hacia los campos. De un largo corral de mampostería, van tomando sus implementos: palas, azadones, cortadoras, carretillas, lazos. Al pasar por el patio, se ven, relucientes, dos trilladoras y tres tractores; al mismo tiempo, un

15. Tris.- EQUIPO DE PERFORACION (1) arranca montado en un camión de los Talleres de la Mutualidad de Seguros Agrícolas en Torreón. A los lados de la maquinaria van, sonrientes, tres jóvenes ejidatarios. Mientras,

Sábado - mañana: 6 horas.

16.- OBREROS en grupos presurosos entran en bicicleta a las fábricas de Tlalnepantla y Ciudad Sahagún. En tanto los ferrocarrileros mueven los trenes de carga en la estación Terminal del Valle, un grupo de mineros cubiertos de barro y rendidos por la fatiga, salen callados por la boca de la mina y un escuadrón de soldados avanza y dispara sus rifles, en un campo de tiro provinciano. La luz va apareciendo sobre un

16. Bis.- POBLADO HUICHOL. Los hombres están sentados en el patio de una casa; algunos fuman. El más joven pregunta:

JOVEN HUICHOL

- ¿Por qué somos tan pobres?

ANCIANO HUICHOL

- Sabemos que todos éramos iguales antes de la "cisión".

OTRO HUICHOL

- ¿Y cómo vino?

ANCIANO HUICHOL

- Como viene la lluvia, de arriba a abajo: pelearon los dioses, pelearon los hombres.

La pipa de tabaco, en las manos del anciano, desprende una lenta voluta de humo.

17.- PARAJE CHAMULA. Son las seis de la mañana. Cerca de una choza, un hombre y un niño indígenas contemplan los surcos. Descienden las nubes. En uno de los surcos se ve, pequeñito, un hilo de agua. El niño dice a su padre:

NIÑO CHAMULA

- ¿Quién hizo los ríos?

PADRE CHAMULA

- Como el sol quemaba al mar, los anti-
guos hicieron los ríos, abriendo surcos en la
tierra con un gran arado, jalado por toros
gigantes.

NIÑO CHAMULA

- ¿Y nosotros por qué no tenemos arado?

PADRE CHAMULA (Sonríe con ternura)

- Porque no somos gigantes...

La cámara desciende al surco, donde el pequeño
hilillo de agua acaba de extinguirse y penetra en
el interior de la tierra. Tres semillas de maíz,
hinchadas por la humedad, pugnan por germinar. De
pronto, una se abre y sale la blanca raicilla, que
empuja la tierra buscando alimento.

Sábado - mañana: 7 horas.

18.- EL JOVEN PETROLERO (1). También desgarran la tierra
virgen, en la selva, la barrena del pozo petrolero
"La Venta", mientras bajan los tubos, golpeados sin
tregua por el martillo de vapor. La expectación es-
tá pintada en los rostros de los operarios, porque
después de pesadas semanas, esperan que brote el
petróleo. Suena un silbato. La barrena se detiene
y comienza a subir:

INGENIERO

- ¿A cuántos llegamos?

PEON DE PISO

- Tres mil setecientos noventa y siete metros con... veinte centímetros.

INGENIERO

- Otro día que tendré qué pagar las cervezas.

Un grupo de obreros, cubiertos con cascos de acero y enmascarados, bajan entre la nube de polvo del camión que releva los turnos. El jefe de cuadrilla llega en compañía de un joven, que mira con temor al grupo de perforadores que se retiran:

JEFE DE CUADRILLA (Señalando)

- Raúl Gómez... un nuevo compañero.

Los obreros le saludan, unos sonriendo, otros llevándose la mano a la visera de sus cascos enlodados. La cuadrilla comienza a tender tubería. Uno de los obreros le dice a Raúl:

TUBERO (Enérgico)

- Levanta más el tubo. ¡Aguántalo!

RAUL (Obedeciendo)

- ¿Hasta dónde llegará?

TUBERO

- Echale unos doscientos kilómetros y te quedas cortos.

Raúl se limpia el sudor y ve el campo. La cámara gira, siguiendo su mirada, hasta encuadrar las

- 19.- CABEZAS COLOSALES DE "LA VENTA". Atravesando la selva, frente a los impávidos monolitos, pasan blancas familias indígenas, llevando los enseres de sus chozas y arreando sus vacas, corderos y cochinos. Guiando el éxodo, van los santos y se queman cohetes, mientras el martilleo del pozo petrolero, que los lanzó de su poblado, llena con su fragor implacable la "tierra roja y negra" de Quetzalcóatl y el Sol. En sentido contrario, avanzan los
- 20.- PESCADORES DE JANITZIO (1) que, mientras las mujeres repasan redes en la orilla, cruzan con sus embarcaciones semejantes a mariposas acuáticas. También en sentido contrario a ellos, salen de
- 21.- TOPOLOBAMPO, LANCHAS DE PESCA (1), movidas por sus motores. Van en busca del camarón, perseguidas por una estela de pelícanos que alzan el vuelo en tanto que, lejos de la costa, en el
- 22.- CABO SAN LUCAS. AVES GUANERAS, de las Islas Patos, descienden en bandadas enormes para proteger a sus polluelos del ataque voraz de las gaviotas. Las crías de los patos buzos juegan en las olas y

los simpáticos pájaros bobos observan, desde el blanco acantilado cubierto de guano fértil. Las hembras empollan o alimentan a sus crías sin descanso; una de ellas ayuda a romper el cáscarón al recién nacido, casi igual como en una.

- 23.- CABAÑA HUICHOL DE TUXPAN, el brujo de la tribu asiste al nacimiento de un indígena con sus amuletos y conjuros, al mismo tiempo que en la

Sábado - mañana: 8 oras.

- 24.- MATERNIDAD DEL SEGURO SOCIAL filas de enfermeras con mascarillas blancas, alimentan filas de niños que lloran y patean incansables, mientras sale una hilera de camillas de la Sala de Partos, con rostros sudorosos de madres humildes.
- 25.- MILES DE NIÑOS RECIEN NACIDOS expresan poéticamente el pujante crecimiento de México. Llorando en cunas lujosas y riendo desnudos sobre petates. Comen semiocultos por los rebozos o duermen en las hamacas. Manotean en las espaldas de sus madres indígenas o patean en las balanzas de las mamás "popoff". Sus bocas hambrientas y chillonas llenan la pantalla, hasta el brusco contraste del
- 26.- ENTIERRO DE UNA NIÑA INDIA EN TONANTZINTLA. En el interior del templo, el rosetón con la paloma del Espíritu Santo es el punto de donde nacen las doradas y verdes mazorcas. De las caritas de ángeles

indios, en el paraíso barroco, cortamos a la carita de la niña muerta que parece mirar a su cielo, con las manitas cruzadas y los labios pintados de rojo, mientras descansa en una vieja y carcomida mesa, tapizada de lienzo blanco y adornada con dos arcos de azucenas, alcatraces y rosas, que forman una cruz en la cabecera. Cuatro mujeres cargan la mesa y la sacan del templo. Tres músicos tocan una flauta y dos guitarras. Las niñas van sembrando pétalos mientras ríen. Cierra el cortejo un grupo, sobre el que se agitan ramas florecidas. Llegan al cementerio y la fosa es rodeada por los niños, que sonríen dejando caer flores sobre el pequeño montículo.

27.- CALLE DE PROVINCIA. Un obrero lleva la cajita blanca con su hijita muerta, bajo el brazo. Los hermanitos lo siguen y la madre carga al más pequeño en el rebozo. En una funeraria próxima, vemos filas de pequeños ataúdes blancos que esperan y en un

28.- PAISAJE DESERTICO, en lo alto de una loma, una pareja de jóvenes amantes se besa ardientemente creyendo estar solos. Más lejos, en la

29.- ISLA DE LA ASUNCION, BAJA CALIFORNIA. Grandes manadas de hembras de lobos marinos, emigrantes del ártico, se solazan al sol, rodeando al macho grasiento y ensoberbecido, mientras en la

30.- COSTA DE MANZANILLO. Miles y miles de tortugas cu-

bren con sus verdes caparazones la playa, excavando la arena para poner sus huevos, las pequeñas crías se arrastran al nacer, buscando las aguas del océano y en la

- 31.- CIUDAD DE MEXICO. Tañe insistente una campanita y las criadas salen a las esquinas con sus cajones de basura, aguardando la llegada de los camiones de limpia. Ulula la sirena de una ambulancia y los médicos entran en los inmensos hospitales. Suenan un silbato y el patio del centro escolar vacía sus alumnos en las aulas. Campanas de trenes y claxons en un nudo de tránsito y centenas de burócratas son tragados por los enormes edificios de oficinas. Risas y gritos juveniles acompañan a los estudiantes que entran en la Ciudad Universitaria, el Politécnico y las Normales. La cámara panea, ascendiendo a lo alto de las grandes construcciones modernas, hasta que se detiene en la cúspide de un rascacielos y pasamos a
- 32.- UN PUEBLO DE LA MIXTECA BAJA (1). Desde la torre de la iglesia, un grupo de hombres, a coro, llama a los vecinos para el "tequio" o faena colectiva. Los hombres salen de sus casas y van al edificio del Ayuntamiento por sus herramientas.
- 33.- DOS ALFAREROS (1) indios, como en una acuarela de Diego Rivera, salen de su pueblito en la Mixteca Alta, llevando a sus espaldas huacales con ollas

y parecen iniciar

34.- LA MARCHA A LOS MERCADOS. Atravesando roquedos y pantanos, senderos boscosos y veredas montaraces, caminos de herradura, playas húmedas y cauces secos, pies descalzos o con huaraches, caminan en dirección uniforme hacia los mercados de México. Tres hombres siguen el largo camino de Toluca, en medio del viento. Un grupo de mujeres papantecas lleva gallinas. Una familia de nahoas con frutas y leña en un borrico. Un alto campesino con un enorme sombrero cargando, terciada al hombro, una pila de sarapes. Un niño con una torre de canastas y una niña con una batea de tunas frescas. Todos caminan, caminan, engrosando las filas indias, que marchan a los centros de los grandes valles, donde las ciudades aguardan.

35.- LOS DOS ALFAREROS (2) continúan caminando cuesta abajo, en un paisaje casi desértico. El paso de los indios es lento. Una recua cargada de costales de carbón los alcanza y entonces vemos otras

36.- RECUAS DE borricos y mulas que bajan de las montañas, atraviesan los ríos, cruzan las nieves y enfilan los llanos polvorientos llevando, con sus variados trotecillos, minerales, maderas, granos o frutas, al son de las voces de los arrieros. Del conjunto, cortamos a la serranía, donde van los

36. Bis.- ARRIEROS A LA HUASTECA (1). El guión detiene la recua, para componer la carga. Uno de los arrieros desmonta y dice:

ARRIERO 1º

- No hay atajo sin trabajo.

El otro contempla la ondulación de las montañas, cubiertas de neblina, mientras temple su guitarra. El primer arriero monta de nuevo y la recua se pone en camino. El lamento de la guitarra acompaña la canción del arriero:

ARRIERO 2º

"Desde las cumbres del Huaya/ se divisa la Huasteca/ no estés triste corazón,/ ¡vamos a comer manteca;"

ARRIERO 1º

- Eso es lo que nos ha engreído a los arribeños, lo mismo que a los gatos: la manteca.

ARRIERO 2º

- La manteca y la carne salada de Chontla, las fritangas de Chicón y el queso de Tantoyuca...

Las campanillas de la mula cabecera, se alejan hacia el profundo valle. Lejos, en otro valle, está la estación terminal del

37.- CAMION OAXACA-MEXICO (1). Entre el ajetreo, la cámara descubre en la fila de viajeros a tres campesinos hermanos, dos hombres y una muchacha, que aguardan subir al camión para México:

HERMANO 1º

- Primer viaje que hacemos juntos...

HERMANO 2º

- Y último...

La hermana los mira con ternura y, bajando su cabeza, la mueve en señal de negativa. Grita el boleterero. Suben los pasajeros. En el interior vemos cómo acomodan sus bultos de ropa, sentándose, los dos hermanos juntos y la hermana delante de ellos, al lado de una vieja que fuma sin cesar. Arranca el camión y parece como si arrancaran todos los

38.- CAMIONES DE MEXICO que vienen de las costas, transbordados en barcazas, suben las montañas, salvan los pasos de las serranías y al acercarse, en las rectas infinitas de las llanuras, nuestra cámara sube y viaja registrando los rostros de los campesinos, con sus sacos y canastas, que se trasladan a la Ciudad de México, en la incontenible emigración del campo. Del interior de los camiones, cortamos al

39.- INTERIOR DE UN AVION GIGANTE lleno de turistas, instalados confortablemente, todos se asoman para

ver los residuos del Lago de Texcoco con su policromo caracol de salinas. Giramos después sobre la capital, que se extiende majestuosa alrededor del rascacielos de la

40.- TORRE LATINA, desde cuya cúspide la cámara recorre el paisaje urbano con sus cuatro millones y medio de habitantes, hasta encuadrar la calzada por donde llegó Hernán Cortés el 7 de noviembre de 1519, lugar en el que fue recibido personalmente por el emperador Moctezuma a la entrada de esta ciudad, sobre el mismo

41.- LAGO DE TEXCOCO, donde ahora, como en los días antiguos de la peregrinación azteca, un águila real (?) describe amplios círculos, mientras abajo un hombre y un niño recogen de una red los "chichicuilotes" capturados en la madrugada. El vapor sube del agua y al fondo, se ven los volcanes y la ciudad como reverberantes espejismos. El hombre lleva un cesto que le cuelga de un hombro. El niño ve en su mano un pajarito pequeño y le pregunta:

NIÑO

- Papá, ¿y éste?

PESCADOR

- ¡Echalo, también se come!

Bandadas de moscas vuelan por millones en los

bordes salitrosos del lago y una fila interminable de

Sábado - mañana: 9 horas.

- 42.- CAMIONES DE TODAS CLASES, retacados de pasajeros y equipajes pintorescos, van por otras calzadas entrando en la capital, dispersándose entre los palacios coloniales de tezontle y chiluca. Uno de ellos se detiene en la
- 43.- ESQUINA CASA CONDES DE SANTIAGO. Campesinos, criadas, familias provincianas, descienden con sus bultos y la cámara avanza entre ellos hasta encuadrar las fauces de la Serpiente Emplumada, arrancada por Cortés del Templo de Huitzilopochtli, dios de la guerra, cuyo monumento
- 44.- LA PIEDRA DEL SOL, en el Museo Nacional miran absortos tres turistas: dos mujeres y un hombre. El guía les señala que continúen su recorrido hacia la izquierda y al detenerse ante el monolito de Tizoc, les dice, matizando intencionadamente sus frases según las reacciones de las mujeres:

GUIA

- En esta piedra, los sacerdotes de Huitzilopochtli, después de abrir con un cuchillo de pedernal como éste el pecho de los prisioneros, cogían el corazón de la víctima y lo echaban, aún palpitante, aquí...

El guía señala la oquedad central del monolito
y los tres gringos exclaman:

TRES TURISTAS (A coro)

- ¡Ooooooh;

- 45.- UNA REPRODUCCION DEL TEMPLO MAYOR DE TENOCHTITLAN se transforma en la
- 46.- CATEDRAL Y PLAZA DEL ZOCALO actual. En su majestuosa amplitud transcurre la vida cotidiana a la que se superpone, lentamente, la vida azteca hace cinco siglos y medio en el
- 47.- MURAL DEL TIANGUIS POR DIEGO RIVERA. La cámara desciende lentamente, desde el horizonte de volcanes, teocalis y calzadas, hasta el "funcionario" que observa a la cortesana de muslos decorados. Ante las miradas de los soldados y sus familiares, o los rostros asombrados de las niñas en fila, Diego, en lo alto de un andamio, da los últimos toques a la pintura bulliciosa de aquel mercado precortesiano y nosotros pasamos de los tamemes del mural a
- 48.- LOS DOS ALFAREROS (3), que al fin han llegado al pueblo, donde el tianguis es miserable: jarcias, maíz, gallinas y ollas. Los dos indios desatan sus huacales y esperan en cuclillas a los compradores. A la misma hora, en el
- 49.- MERCADO DE OAXACA, hombres y mujeres, en una larga

calle, han dormido debajo de los puestos para no perder su sitio y comienzan a instalarse. Docenas de niños corretean y una madre amamanta al suyo, al mismo tiempo que se peina. Muy cerca, los trenes de viajeros llenos hasta el tope, descargan más gente, más niños y enormes bultos. El mercado se está organizando y las

50.- ATAJADORAS EN SAN CRISTOBAL LAS CASAS (1). Son mujeres ladinas que esperan en las afueras, envueltas por la niebla. Por las veredas de los montes llegan grupos de indios con sal, gallinas y legumbres. Las "atajadoras" los detienen. Regatean con rapidez y energía:

ATAJADORA (Vivamente)

- Te doy cinco.

INDIGENA (Resistiéndose)

- No... siete...

ATAJADORA (Cortante)

- Cinco.

INDIGENA (Dudando)

- En seis y medio está bueno...

ATAJADORA (Inflexible)

- Cinco... Mejor vende. En el mercado, ¿quién sabe?

De las manos de los indios pasan a las de las "atajadoras" sal, gallinas y legumbres. Ellos siguen rumbo a San Cristóbal y van contando el dinero. Ellas continúan atrapando más víctimas. Al mismo tiempo, una

51.- NIÑA EN EL MERCADO DE TOLUCA (1), envuelta en su rebozo como una madrecita, coloca delicadamente, sobre un pedazo de tela blanca, pequeñas frutas de colores, ordenándolas igual que los colores de la bandera. Pasa gente que toca las frutas, pero no compra nada, lo único que hace es desordenarlas:

UN HOMBRE

- ¿No ves lo que te están haciendo?

La niña vuelve a colocar las frutas con mucho cuidado.

UNA MUJER

- ¿Cuánto vale todo?

NIÑA

- Un peso.

La mujer sigue sin ofrecer nada y la niña queda allí, solitaria y desvalida, en el silencio rumoroso del inmenso mercado abierto al sol. En contraste, pasamos a un

52.- MERCADO DE FLORES EN MEXICO. Dentro de una moderna

construcción, los puestos de flores están ordenados en compartimientos de mármol artificial. La cámara interrumpe su recorrido para encuadrar un Cadillac último modelo, del que bajan una señora mexicana y su sirvienta, con dos bolsas cargadas de frutas y legumbres. Ahora la cámara sigue a la señora entre las voces de las vendedoras, que le ofrecen hermosas y variadas flores. La señora se detiene frente a un pequeño puesto de alcatraces y pregunta:

SEÑORA

- ¿A cómo los alcatraces?

FLORISTA

- A seis pesos docena, fresquitos, recién cortados... Andele, marchanta... lléveselas. Se las doy a cinco, lo último...

SEÑORA (Presumiendo)

- Me los llevo todos... a cuatro pesos.

FLORISTA (Sorprendida)

- Todos no se venden, señora.

SEÑORA

- ¿Por qué?

FLORISTA

- Porque si las vendo todas, luego ¿qué hago?

Sobre el rostro malhumorado de la señora, oímos la lluvia de ofertas de otras vendedoras, en tanto que

53.- LOS DOS ALFAREROS (4), en el lejano y humilde tianguis, continúan en cuclillas, aguardando frente a sus ollas, desplegadas por tamaños en el suelo, al primer comprador. De una de las vasijas, vacías y secas, pasamos a una elegante jarra de plata que vierte el agua bendita en un

54.- BAUTIZO ELEGANTE sobre la cabeza güera y chillona del niño burgués, envuelto en paños y encajes carísimos. Gritan otros niños a la puerta barroca de la iglesia y el padrino, parientes y amigos salen de la misma. Visten con singular elegancia. Hasta la puerta los acompaña el cura.

NIÑOS

- ¡El bolo, padrino; ¡El bolo, padrino;

HOMBRE

- Ora, compadre...

El padrino le pasa el niño a la madrina, tira monedas y billetes a los chicos y éstos, en grupos, los disputan en el suelo. La comitiva sube a los automóviles y el grito de los chiquillos es como una despedida de buen augurio:

NIÑOS

- ¡Arriba el padrino!

54. Bis.- BAUTIZO NEGRO. En Cuijla, pueblo de negros, las casas se ven como en Africa: redondas, cubiertas con palmas y en torno de ellas, las palmeras. Los cohetes anuncian la llegada de los padrinos, parientes y amigos ante la casa de los padres, que están aguardando. El padrino le dice a la madre:

PADRINO

- Buenanoche, comadrita; aquí le "entriego" a su niño, que de la iglesia salió. Recibió la fe bendita que el sacerdote le dio.

Después se dirige al padre y le dice:

PADRINO

Compadre, usted me dispensa/ por esta grande humildad./ A ustedes les doy las gracias/ y al niño, felicidad.

PADRE

Compadre, yo lo recibo/ con el aprecio más fino./ Que Dios extienda sus manos/ y que vivan los padrinos.

Con gran alborozo, gritos y risas todos entran en la casa para el agasajo. Al mismo tiempo, en un lejano pueblito de Yucatán se celebra el

- 55.- ABRAZO DEL PADRINO MAYA. En el interior de una choza yucateca, el niño montado en la cadera del padrino da vueltas, llevando una coa para cortar el henequén y un calabazo con agua. Este bautizo, llamado "Hetz-mek" (abrazo a horcajadas), es el que vale para los indígenas de la ardiente tierra calcárea. Mientras, en la fría cumbre alpina
- 56.- ASCIENDEN AL VOLCAN POPO, desde el puerto de Tlamacas, un grupo de muchachas y muchachos con modernos equipos de montañistas. Albos, majestuosos y claros los dos enormes volcanes se recortan estáticos en el aire turquesa. Subiendo por la Caña Central, los alpinistas penetran en una gruta glaciár llena de estalactitas cristalinas. Más arriba, desde el borde del cráter humeante, el sol ilumina la misteriosa laguna verde-jade y en las amarillas paredes de azufre, las nubes de vapor ascienden lentas, mientras se remueven sordamente las entrañas del gigante. Desde su cumbre a 5 mil 452 metros sobre el nivel del mar, con hielos perpetuos y sin una planta, comenzamos a descender la dramática escalera de los climas, que condicionan la vida y las costumbres de las regiones.
- 57.- LAS MONTAÑAS VOLCANICAS, como el Nevado de Toluca y el Nevado de Colima o el Cofre de Perote y la Malinche, nos impresionan con la tundra solitaria de musgos y líquenes y el paisaje de pequeños volcanes

apagados. Hombres envueltos en sarapes atraviesan estas inmensas soledades como seres de otro planeta. Más lejos, cruzamos los

- 58.- PASOS DE LA SIERRA MADRE, que despliegan en El Palmito, Jacala, Bernal o Tolimán, el dramático contraste de sus montañas desnudas y sus estribaciones de basalto, anunciando los horizontes de la estepa o el
- 59.- DESIERTO DE ALTAR en Sonora, que es una prolongación del desierto de Arizona. Dunas infinitas, rizadas como el mar, en colores rosa y violeta, manchados con el verde de los gigantes cactus en Guaymas y en la Bahía de Kino. El mundo maravilloso de las
- 60.- CACTACEAS DE MEXICO surge ante nuestros ojos. Espinas y pelos, cuerpos monstruosos con extraños apéndices llenos de agua en la árida soledad. Flores hermosísimas que se abren en el silencio aguardando la fecundación y frutos que dispersan sus semillas en las arenas infinitas.
- 61.- EL CANTO DE LOS INDIOS SERIS, preparándose para la pesca, se escucha sobre el desierto de Sonora, desde la Isla del Tiburón. Las mujeres pintan su rostro con rayas y puntos de gran belleza, usando el lápiz labial en sus modernos envases. Un violón rudimentario inicia el ritmo de la danza mágica. En

el Canal del Infiernillo, los hombres bucean buscando perlas, mientras los jóvenes pelícanos para el suntuoso vestido emplumado de las novias. Un canto nupcial persigue a los espíritus malignos que quieren destruir la unión de los amantes seris. Su música primitiva es la más pura de México, nacida en el desierto frío, parece llevarnos al desierto caliente del

62.- BOLSON DEL MAPIMI. En su tierra sahariana jamás ha caído una gota de lluvia. Las biznagas, lechuguillas y candelillas conviven con la hierba gobernadora y el guayule, pero los hombres morirían si no fuera por el izate, mientras con las palmas y troncos fabrican su casa y de la raíz se alimentan. Una insignificante polilla vuela sobre las flores realizando la misteriosa polinización, sin la cual el izate se extinguiría y con ella, los grises pueblos que viven de él. También, en el paisaje desolado de la meseta mixteca, continúa

63.- TEJIENDO SOMBREROS (2) de palma toda la familia. Ahora la madre se ha unido al grupo y sus manos, breves y recias, trenzan afanosamente la palmilla, mientras el padre se detiene un momento para contar los sombreros hechos y recomienza su faena con el mismo afán. Allá en el norte

63. Bis.- EL EQUIPO DE PERFORACION (2) se ha instalado cerca de Torreón, en la comarca lagunera, junto a

un caserío de adobe. Los ejidatarios contemplan en silencio la insistente maniobra de perforar un pozo. Una mujer y una niña que ven la escena se alejan, cogen un balde para el agua, lo llenan con sumo cuidado en un tambo casi seco y entran a una de las casas. El sol abrasa el paisaje de cactus y arena. Mientras, se realiza una danza

- 64.- TARAHUMARA: LA DANZA DEL PAVO SALVAJE. Una gran rueda gira con los monótonos sonos del "rutuburi", cuando el pavo montés enseñó a bailar a los hombres, que ahora lo atraviesan con las flechas propiciatorias del alimento para la tribu. En el mismo instante que
- 65.- CAZADORES DE COCODRILOS disparan sus rifles, en los pantanos de Tabasco. Las panzas de los lagartos blanquean el agua y de la espuma de las colas que agonizan, cortamos a
- 66.- LA MESETA DE IXMIQUILPAN. Gota a gota, cae el agua en el tosco cuenco de la roca. Cuatro mujeres caminan con sus enormes cántaros hacia el Cañón del Mezquital. Magueyes raquíuticos pueblan el horizonte desértico, jalonado de mezquites y cardones. El aire vibra por el ardor de la tierra otomí. Las mujeres llegan al pozo, depositan los cántaros y, acoplándose al destartalado malacate, comienzan a girar, arrastrando, su enorme rueda como bestias de tiro. Hombres silenciosos machacan, tallan y raspan

las pencas del maguey. Los grandes manojos de "santhé", la sagrada fibra, ondean frente a la mísera casa del otomí. Las abuelas hilan y las jóvenes tejen, con lanzaderas de mezquite, la trama interminable al ritmo de tristes canciones pastoriles. Enfundado en un ayate de fino y sutil tejido, un niño duerme colgado de un mezquite, como un pájaro en su nido; otro ayate, de hilo áspero y grueso, vuelca unas cuantas mazorcas en el coscomate. El cubo de hojalata sale del pozo y el agua apenas llena uno de los cuatro cántaros. Más cántaros y más mujeres aguardan sentadas en el suelo, con las piernas cruzadas a la manera indígena, mientras estrujan, con el malacate que traen al pecho, la fibra del maguey en delgados hilos para tejer.

67.- ENFERMERAS, NIÑOS Y NUBES. En otro rincón del árido valle, un grupo de enfermeras otomíes vacuna a los niños contra el tifo. La camioneta oficial contrasta con las chozas indígenas a ras de tierra. Dos niños mayorcitos están recostados en un montón de ayates y miran a las nubes, desgarradas y blanquísimas, que cruzan el cielo sin detenerse. Las cuatro mujeres, dobladas por el peso de los enormes cántaros que llevan sobre sus espaldas, unidos a la frente con cuerdas y mecapales, avanzan en la vereda de garambullos erizados de púas; el esfuerzo ha desprendido los senos de una como dos ollitas de

tierra húmeda y suave. Los dos niños siguen mirando las nubes y uno dice:

Niño 1º

- Para mí, es un tigre con la boca en el pozo y la cola en Capula.

Niño 2º

- Pues para mí es una tortuga con la cabeza en el Maguey Blanco, va volando para el mar...

De las nubes estériles del Mezquital, pasamos directo al

68.- PUERTO DE ACAPULCO. En el cielo se desliza el Hombre-Papalote. Desde ciento cincuenta pies caen los clavadistas en La Quebrada. Pasa un grupo de esquiadores, levantando una cortina de agua espectacular; espléndidas rubias dan el último tirón al tenaz pez-vela que se contorsiona en el aire, al mismo tiempo que la monstruosa manta raya es izada a bordo de un velero. Los rostros sonrientes de los turistas mexicanos y extranjeros contrastan con los rostros serios y concentrados de los

69.- CAZADORES DE PATOS EN JANITZIO, que lanzan sus arcaicas "fiagas", atravesando las aves sobre el espejo del Lago de Pátzcuaro. Saltamos de este cuadro a la

70.- MESETA DE TEHUACAN. A lo lejos, la cumbre de la Malinche. En el inmenso llano, hasta las cactáceas mueren y una lagartija se esconde en una grieta, huyendo del pesado sol. Lejos, la tromba de aire levanta el polvo y los ramajes boludos de los huizaches ruedan entre los mezquites, como si fueran cosas vivas.

71.- TRES CAMPESINOS CAMINAN POR EL LLANO. Sus pies, calzados con huaraches tan usados que parecen cortezas secas, aplastan el polvo en el suelo rajado de grietas y eflorescencias salitrosas. Uno de ellos dice, mientras caminan:

CAMPESINO 1º

- ¿Quién diablos haría este llano tan grande?

Después de un largo silencio, sin detenerse, continúa:

CAMPESINO 1º

- Tanta y tamaña tierra, ¿para qué sirve, eh?

CAMPESINO 2º

- Para nada.

CAMPESINO 3º

- Servirá, aunque sea, para correr yeguas.

CAMPESINO 2º

- ¿Cuáles yeguas?

Una nube negra y pesada pasa por encima de sus cabezas. La sombra cubre los pies de los campesinos cuando cae una gota de agua, grande, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta, como la de un salivazo. Cae sola. Los tres hombres se detienen, esperando que llueva. Ven al cielo, pero la nube aguacera se escapa lejos, a toda prisa. Los campesinos continúan caminando y el que ahora va adelante, dice:

CAMPESINO 2º

- Esta es la tierra que nos han dado. No hay agua. Ni siquiera para hacer un buche.

Y siguen caminando por el desolado llano, hasta perderse en la tolvanera.

72.- ROGATIVA A CHOLULA (1). El viento seco peina las ramas de los árboles frutales en Huejotzingo, cuando un grupo numeroso de hombres, mujeres y niños que llevan faroles de metal cubiertos con tela blanca, estandartes de la cofradía y una pequeña imagen en andas -sin flores ni adornos de papel-, avanzan rezando. Su monótono cántico implora lluvia al cielo sereno y azul. A la misma hora, en el

73.- JARDIN DE LA CIUDADELA, grupos numerosos de brace-

ros esperan que se abran las oficinas de reclutamiento, acostados en la tierra o sentados en cuclillas. Cuatro de ellos platican; uno, sentado sobre un cañón del siglo XVIII, otro, montado en una pequeña pirámide de balas redondas y negras:

BRACERO 1^o

- Yo me voy. Aquí no hay trabajo.

BRACERO 2^o

- Dicen que en los Estados Unidos pagan mejor...

BRACERO 3^o

- A ver si ahora me compongo porque, allá por los Altos de Jalisco, son dos años de malas cosechas.

BRACERO 2^o

- ¿Y si los gringos nos enrolan en su ejército?

BRACERO 1^o

- Eso sí que no. Semos mexicanos.

74.- ENGANCHADERO DE BRACEROS EN CHIHUAHUA. Verdaderos remolinos de hombres giran en la plaza al pasar los enganchadores. Los volantes florecen entre los sombreros de todas las regiones. Poco a poco la marea se calma, formándose pequeños corrillos. La cámara

salta de grupo en grupo, captando retazos de conversaciones:

BRACERO DE NAYARIT

- La tercera vez que me discriminan...
No entiendo por qué.

OTRO BRACERO

- Eres muy alto, cuate y los texanos pidieron puros chiquitos para la pizca.

BRACERO DE NICHUACAN

- ... mejor me regreso a mi rancho. Allí tengo mi bicicleta y hasta me iba a casar con la hija del patrón.

BRACERO CITADINO

- ... las negras te cuestan cinco dólares y las blancas, diez, sólo por un momentito. Yo, la mera verdad, nunca me puse en la fila...

Sobre las risas burlonas, la cámara pasa al

75.- ESTADIO DE HERMOSILLO, SONORA. Miles de campesinos esperan con calma. Fuman en grupos. Otros juegan con una pequeña pelota. Los más, dormitan en las graderías. Nos acercamos a una pareja que está comiendo tunas verdes:

BRACERO 1ª

- ¿Y usted a qué lugar va?

BRACERO 2ª

- Yo quisiera ir a California. ¿Y usted?

BRACERO 1ª

- Yo, adonde sea.

Se interrumpen para seguir comiendo tunas.

BRACERO 1ª

- ¿Y qué hacía en su tierra?

BRACERO 2ª

- Vestía pulgas... ¿Y usted, de dónde es?

BRACERO 1ª

- De Uruapan, pero en mi tierrita nació el volcán Parícutín...

El otro deja de comer; seriamente asombrado y sin burla alguna, le responde:

BRACERO 2ª

- ¡Ya!

Sábado - mañana: 10 horas.

76.- IGLESIA DE SAN JUAN PARANGARICUTIRO. En la ósmica soledad de las cenizas, el volcán erupción sus fumarolas y el río negro de lava cubre pueblo, iglesia

y cementerio. Ante una cruz de madera ennegrecida, tres mujeres rezan a sus muertos, sepultados bajo diez metros de piedras volcánicas. El mismo viento une este paisaje con el de

77.- CIUDAD MARFIL Y APIZACO, donde las viejas haciendas y minerales abandonados, en medio de cuyas ruinas algunos indios siembran alfalfa, parecen restos de una convulsión sísmica.

78.- LA CIUDAD DE GUANAJUATO, desde lo alto de la montaña, parece una miniatura medioeval. Por sus empinados callejones no pasa ser viviente. El hueco del silencio se quiebra de pronto, cuando enfrente de

79.- LA ALHONDIGA DE GRANADITAS (1) se escucha la estridente música de una sinfonola, que alguien ha puesto en marcha dentro de la tienda de abarrotes "La Galarsa" y la voz popular narra, vibrante y clara:

Voy a cantar un corrido/ de esos que hacen padecer/ y les suplico, señores,/ me perdonen, por favor.

Tres siglos largos, señores,/ el indio, triste, sufrió,/ hasta que luego en Dolores/ la Libertad lo alumbró.

En el quicio de la tienda, un charro se asoma, apoyándose con indolencia. Un matrimonio indígena penetra silencioso en el interior. Sobre las estrofas del antiguo "Corrido de los oprimidos", desfi-

lan imágenes de

80.- LA RUTA DE LA INDEPENDENCIA. La iglesia de Dolores y sus campanas. La opulencia señorial de los palacios coloniales en Querétaro, Morelia y Guanajuato. El derroche áureo del barroco en Zacatecas, San Luis y Taxco, hasta que regresamos a la

81.- ALHONDIGA DE GRANADITAS (2) con las últimas estrofas del corrido:

Por eso el indio ha sufrido/ miserias,
hambre y dolor,/ esperando le devuelvan/ sus
tierras que tanto amó.

Ya mejor le pide al cielo/ que lo quite
de vivir,/ con eso que mejor muerto,/ ya no
tiene que sufrir.

En el muro de la prisión provincial, mujeres y niños aguardan, sentados en la oscurísima sombra. Por la reja colonial, pendientes de un hilo, descienden bellísimos muñecos de petatillo, trenzados en vivos colores. Una mujer, vestida de negro, con un niño de seis años, recoge el atado y jalando de la cuerda, parece despedirse de su marido, preso en lo alto. Las otras mujeres la observan, pegadas al enorme paredón. La mujer y el niño caminan. En la esquina se ve el garfio donde los españoles colgaban la cabeza de los ajusticiados. El niño se detiene y mira la sombra que se proyecta sobre la placa:

"AQUI ESTUVO LA CABEZA DE HIDALGO..."

La mujer tira con suavidad del brazo del niño y se pierden en la callejuela, desde la cual los insurgentes dirigieron el ataque popular. De la puerta que valerosamente atacó "El Pípila", cortamos directamente a la antorcha del gigantesco

82.- MURAL DE HIDALGO EN GUADALAJARA. Pintado por Orozco, el Padre de la Patria parece invitar de nuevo a la rebelión. La cámara desciende y vemos cómo pasan frente a la escalera monumental, marcando ingenuamente el paso, dos filas de escolares de "kin-der", con uniformes blancos y sencillas banderitas de papel, alzadas en sus manitas. Algunos se equivocan y marchan al revés, otros van haciendo pucherros y los más, mientras desfilan, se meten el dedo en la boca o la nariz. De sus caritas blancas, cortamos a las caritas morenas de otros niños indígenas en la

83.- ESCUELA PLURILINGÜE EN OAXACA (1). Un edificio de varas y palmas, enclavado en la selva de Zihualtepec; el patio es de tierra apisonada y en su centro, se levanta un palo que sirve de asta. Los niños van llegando en pequeños grupos; ríen y hablan en mazateco, chinanteco, castellano y mixe. En el interior, el promotor indígena que ejerce el profesorado, les dice a los que hablan español:

PROMOTOR

- Los que saben castellano, platiquen con sus compañeros y enséñenles las palabras que aprendieron ayer.

Mientras el maestro repite la frase anterior en tres lenguas indígenas, los niños se reúnen en pequeños grupos. La cámara recorre la humilde escuela, como si fuera el profesor, deteniéndose ante una pareja de niños:

NIÑA MAZATECA

- ¿Te lavaste la cara?

NIÑO CHINANTECO

- Sí, me la lavé.

La cámara continúa viajando hasta otro grupo de tres niños:

NIÑO MAZATECO

- ¿Cuántas orejas tienes?

NIÑO MIXE

- Las dos.

El niño se tapa la boca para ahogar su risa y la cámara se acerca a una fila de cinco niñas, que están sentadas frente a una mayorcita, quien les dice:

NIÑA MIXE

- ¿Cuántas manos tienes?

NIÑAS (A coro)

- ¡Dooos!

Ahora la cámara gira y sorprende a dos niños chicos en un rincón; parecen esconderse del maestro mientras dicen:

NIÑO CHINANTECO

- ¿Para qué te sirven tus manos?

OTRO NIÑO CHINANTECO

- Para quién sabe.

De la conmovedora sencillez de esta escuela en la selva, pasamos bruscamente al

- 84.- **CENTRO PSICOPEDAGOGICO DE LA CIUDAD DE MEXICO**, donde elegantes profesores, vestidos de blanco, observan y aconsejan a los alumnos, muchachos de clase obrera, mientras manejan los aparatos de una granja avícola modelo. un taller mecánico con herramientas modernas o un jardín botánico, con extrañas especies de plantas ornamentales. De aquí vamos a la
- 85.- **ESCUELA PRIMARIA EN TORREON.** En una pequeña aula de paredes desnudas, pero limpias, un grupo de niñas repite a coro la lección de aritmética:

CORO DE NIÑAS

- Dos por dos, cuatro. Dos por tres, seis. Dos por cuatro, ocho. Dos por cinco, diez...

La maestra, de pie junto al pizarrón, lleva el compás con la mano y la cabeza. Es joven, hermosa y advertimos que está embarazada.

UNA NIÑA (Equivocándose)

- ... Dos por cinco, trece.

El coro se detiene y todas miran a la que se equivocó. La maestra le sonríe y las niñas vuelven a empezar:

CORO DE NIÑAS

- Dos por dos, cuatro. Dos por tres, seis...

86.- PREGON DE PAJAROS. Fundiéndose con el canto escolar, cruza por la calle el pajarero, que carga una torre altísima de jaulas llenas de trinos:

PAJARERO (Cantando)

- Tzentsontles... Tzentsontles... los páaaajaros de cien mil voces.

El eco de este pregon disuelve a otro

87.- PREGON DEL SOLDADOR que camina, por la aristocrática zona residencial de la capital, lanzando, enfren-

te del lujoso colegio de paga, su voz destemplada:

SOLDADOR

- ¿Hay algo... qué soldar?... Ollas,
vasijas, botes... Soldaar...

Los chiflitos con que remata el pregón los
oímos dentro del

88.- AULA DE UN COLEGIO PRIVADO (1). Las alumnas son del último curso de preparatoria. Los impecables cuellos almidonados apenas ocultan sus formas femeninas y el orgulloso gesto de sus labios, perfectamente pintados, parece despreciar la monótona lección del profesor sobre el descubrimiento de América en el glorioso siglo de los Reyes Católicos. Del interior de esta aula, llena de mapas brillantes, lujosas láminas murales y pupitres de plástico azul impecables, vamos al interior de un

89.- AULA DEL CENTRO ESCOLAR "REVOLUCION" (1), con las paredes llenas de grietas y manchas de humedad. La maestra está ausente y sobre los destartados pupitres se desencadena una verdadera batalla campal. Bolas de papel y plastilina, libros y cuadernos vuelan por el aire, estrellándose contra las paredes, mientras los muchachotes de vocacional se lanzan a cabezazos unos contra otros. Por un pasillo del grupo escolar, saliendo de la Dirección, dos profesoras de cierta edad caminan con aire fatigoso

y abatido. Una de ellas habla sin cesar:

MAESTRA

- ... lo saben. Yo tengo quince años de trabajar y dieciocho de casada... una hija en sexto de Normal, otro en la secundaria, dos pequeñitas que traigo todos los días a la escuela y un bebido de tres meses, que lo dejo encerrado solo en la casa. Mi marido también es maestro y los dos tenemos qué batirnos duro para afrontar la situación económica... todo se va en zapatos y en...

La cámara regresa al interior del aula, donde la batalla campal termina con la entrada de la maestra, a quien no vemos, pero sí los gestos de los muchachotes, que de improviso se quedan quietos, se sientan y permanecen en silencio:

MAESTRA (Fuera de cuadro)

- Fernando Ruiz...

ALUMNO (Respetuoso)

- Presente.

Entretanto, lejos de aquí, en la

90.- ESCUELA EXPERIMENTAL DE LA O.N.U., a orillas del Lago de Pátzcuaro, una niña tarasca contempla con atención los bloques de un "test" psicopedagógico enfrente de ella, mientras se oyen comentarios de

profesores, en inglés y francés. Más lejos todavía, la cámara encuentra la improvisada

91.- ESCUELA TARAHUMARA (1). Al aire libre de los pinares serranos, los niños indígenas, sentados en círculos amplios, marcan con sus dedos las imágenes de las cartillas de alfabetización. El maestro es un anciano de barba blanca; parece misionero, salmodiando su plegaria a los animales del bosque y a los astros del cielo. Un grupo de indios, hombres y mujeres, lo escuchan con veneración desde más lejos; mientras aquí el sol cae como lluvia de fuego, en la ciudad, la

92.- ESCUELA FUNCIONAL (1) parece una inmensa vitrina de exposición. A través de los muros de cristal, un joven profesor dicta su clase de astronomía. En la galería próxima, una larga fila de madres proletarias aguardan con sus críos turno en la ventanilla de inscripciones:

SEÑORA (Anhelante)

- Aquí traigo la boleta de la aportación para que me apunte a mis tres hijos.

EMPLEADO

- Ya se terminaron las plazas.

SEÑORA

- Por favor, aunque sea uno... el mayor-

cito, señor. Mi hombre ayudó en los techos...

EMPLEADO

- Lo siento, este año no hay cupo. A ver, la que sigue.

OTRA SEÑORA

- ¡Ya! Cuando nos llamaron para ayudar en la construcción, todos éramos buenos... Y a la mera hora que una pide lo suyo, "no hay cupo", "no hay cupo".

- 93.- ESCUELA EN LA COSTA VERACRUZANA (1). Afuera llueve torrencialmente. Los niños y las niñas de San Andrés Tuxtla escriben, silenciosos y agobiados por el húmedo calor tropical. El maestro se abanica y sonríe cuando la niña de grandes ojos oscuros le entrega una flor, que parece una mariposa gigante, diciéndole:

NIÑA

- Mis hermanitos tampoco vienen hoy y dice mi papá que siempre los dispense porque, como el río está subiendo, fueron con mi padre a cortar los tabacos.

- 94.- ESCUELA EN UN POBLADO MAYA. A la sombra de unas viejas palmeras, las niñas, vestidas de blanco y peinadas con exquisita pulcritud, cantan en lengua maya los nombres de los estados de la República Mexicana. Es la misma hora cuando los alumnos de la

95.- ESCUELA PLURILINGÜE EN OAXACA (2) escuchan atentos al promotor, que se levanta y dice:

PROMOTOR

- Ahora, cantemos todos el himno a Juárez.

Los niños que saben castellano se paran frente a los que no lo saben y juntos cantan el himno de Fortunato Méndez:

CORO DE NIÑOS

Benito Juárez,/ noble y gran oaxaqueño,
nunca te olvidaremos/ todos los de tu pueblo.

Directamente, cortamos a una

Sábado - mañana: 11 horas.

96.- ESCUELA PRIMARIA EN MONTERREY. Es día de la visita de inspección. En la mesa, solemnemente constituidos en tribunal, el señor inspector y los profesores, con traje de domingo. Los niños, de clase obrera, llenan las bancas muy arreglados. Se escucha la voz autoritaria del

SEÑOR INSPECTOR

- ¿Y tú sabes quién fue Juárez?

NIÑO (Muy vivo)

- Don Benito Juárez es el santo de mi clase, porque la maestra hasta vela le ha

puesto abajo de su retrato.

La cámara avanza efectivamente sobre el cuadro de Juárez con su veladora al pie y cortamos al

97.- CANION OAXACA-MEXICO (2), que asciende por las cañadas de la serranía oaxaqueña. La mayor parte de los viajeros van adormilados, algunos cabecean sobre los hombros de sus acompañantes. Unos pollos, atados de las patas, aletean en el pasillo. En el asiento del fondo, dos novios campesinos, muy jóvenes, se miran a los ojos con insistente ternura, mientras entrecruzan sus manos. Los dos hermanos parecen reanudar un diálogo empezado antes:

HERMANO 1º

- ¿Y adónde irás, allá en Estados Unidos?

HERMANO 2º

- Quesque en California dan más trabajo

HERMANO 1º

- ¿California?... ¿No es de México?

HERMANO 2º

- A saber...

La hermana se asoma sobre el respaldo de su asiento y los mira; después de sonreír, voltea. escucha el brusco cambio de marchas del camión,

emprender una cuesta más empinada; el fuerte jalón del arranque junta las mejillas de los novios campesinos, que ya no se separan. La cámara sale al camino y mientras el camión sube la cuesta hacia el altiplano, nosotros nos quedamos en las vertientes del

98.- CEMPOALTEPETL, imponente nudo montañoso del Istmo de Tehuantepec y centro orográfico donde se cruzan las cordilleras de México. Las profundas barrancas erosionadas por las lluvias milenarias, descienden violentamente hacia las costas del Pacífico. En una ladera, la cámara encuentra unos

99.- PASTORCILLOS INDIGENAS (1) que cuidan rebaños de ovejas y cabras, entre jirones de niebla azul. Una niña de once años, sería como una madrecita, prepara las tortillas en un comal improvisado. Dos niños, sentados en cuclillas frente a ella, la observan silenciosos y hambrientos. La pequeña comunidad infantil parece perdida y desamparada en la soledad geológica de las incommensurables montañas. En otra ladera, las

100.- CUATRO MUJERES MIXES (2), que vimos salir de su pueblo al amanecer, han desterronado con sus palas una franja de la empinada tierra y continúan trabajando en un silencio infatigable. Enfrente, los hombres de

- 101.- UN PUEBLO DE LA MIXTECA BAJA (2) rompen las rocas y levantan raíces de añosos encinos, trazando un camino borroso a través de las montañas. Voces y gritos alegres animan la faena colectiva, donde nadie escatima su esfuerzo para unir al pueblo con la carretera. Más abajo, vemos una
- 102.- EXPEDICION DE GEOLOGOS MEXICANOS. Dos ingenieros, uno de ellos anciano, tres jóvenes estudiantes, soldados y peones indígenas con teodolitos y estuches de instrumentos, descienden a caballo por la estrecha vereda. Los contadores Geiger de radiaciones repiquetean incansables, detectando las profundas capas de uranio. La expedición se detiene en las minas de tecali verde de Etna; las vetas, pardas y rojizas, parecen arterias de sangre petrificadas. Dentro de la mina, ópacos de suaves fulgores y violetas amatistas de profundos matices parecen iluminar con sus cristales, las frías oquedades de la obsidiana y el violento reflejo de los
- 103.- YACIMIENTOS DE AZUFRE EN TEHUANTEPEC, donde los cargadores, bajo un sol de fuego, son hormigas entre los domos de mineral, que panzudos barcos de carga extranjeros se están llevando. En contraste de color y grandiosidad, vemos la
- 104.- MINA DE BARRO NEGRO, donde con métodos rudimentarios se excava la arcilla, para el milenarico trabajo de alfarería, que cargan en huacales sobre pa-

cientes asnos, mientras en los

- 105.- HUERTOS DE FRUTALES las ancianas, vestidas como sacerdotisas, desgranar solemnemente el maíz y los niños recogen de los árboles los frutos de vivos colores: mangos, aguacates, ciruelas, guayabas y mameyes, que aplastan las espaldas de los
- 106.- MECAPALEROS EN FILA, uncidos a su enorme carga, chaparros y macizos, avanzan con pausa segura hacia el lejano mercado. Es la hora en que
- 107.- DOS TEHUANAS salen de una casa con techo de paja, ondulando las caderas, desnudo el ombligo, tenso el corpiño y erguidas las cabezas, que sostienen el gran cesto redondo lleno de flores. Van al mercado y caminan sobre la arena con los pies limpios, ligeros y desnudos. Se alejan entre risas mientras nosotros entramos en el amplio
- 108.- PATIO COLONIAL DE OAXACA, donde ha llegado el barro negro que, mezclado con la piedra calcárea molida, gira suavemente en los tornos de los alfareros indígenas. Allí mismo lo compran turistas desconfiados regateando el precio de las extraordinarias cerámicas y juguetes, que cantan como pájaros o vibran como metal. Igual que en el
- 109.- MERCADO DE OAXACA vibran las voces cristalinas de las mujeres morenas, desnudos los brazos redondos, adornadas de collares con monedas de oro sobre blu-

sas azules o anaranjadas, bromean y trafican entre los puestos de ropa y sarapes de irresistibles colores, los ramos de inconcebibles flores, frutas, quesos, tamales gigantes, cerdos prietisimos y comidas excitantes y ardientes, que sólo las ollitas de oloroso mezcal pueden ayudar a digerir. De este tráfico sensual con miradas, colores y aromas, pasamos a la

110.- PLAZA DE YALALAG, emporio reposado y tranquilo de maíz. Zapotecas y mixes sopesan el dorado grano, meditando con calma las transacciones que deciden su economía anual. Sobre los montones de arroz, trigo y frijol se escucha, como el canto lejano de un pájaro, la música de la

111.- DANZA DE LA PLUMA, alrededor del árbol gigante de Santa María del Tule. Vestidos con sedas y flecos de fantasía oriental, los danzantes llevan en la cabeza un gran penacho de plumas multicolores, enriquecido con pequeños espejos. En sus manos, dos sonajas subrayan el ritmo de esta danza, que es una oración de color a los dioses del sol -en los espejos- y la lluvia -en las semillas de las sonajas-, así como al sagrado pájaro-quetzal, en las plumas del tocado ceremonial. Así suplican, con su incesante ritmo, otro buen año de maíz para las tierras de mixtecos y zapotecos. Continúa la danza y siguen las operaciones de compra venta. Un campesino de

Nochixtlán atiende a los clientes en su puesto de sombreros de palma. Hombres y niños prueban y discuten los precios. Parece como si recordáramos que

112.- TEJIENDO SOMBREROS (3), allá en la Mixteca Alta, está aquella familia. El padre cuenta una docena terminada y dice a su mujer:

PADRE

- Voy a entregar lo de ayer.

MADRE

- Ve con Dios.

Al salir, el hombre encaja sobre su sombrero raído la pila de doce sombreros nuevos; mira a los niños y éstos continúan con sus cabecitas bajas tejiendo; sólo la niña levanta su carita y le sonríe mientras anuda unas palmillas con sus dientes blanquíssimos. De esta límpida altitud pasamos al transparente

113.- VALLE DE APIZACO, donde se ven, al mismo tiempo, cuatro volcanes: el Popo, el Ixtla, la Malinche y el Pico de Orizaba. En la soledad de la meseta, hay un pequeño mercado con manzanas rubicundas de Huejotzingo y guajolotes engordados con maíz de Cholula. Las mujeres campesinas están sentadas o hundidas en sus mercancías y los repliegues del rebozo. Hay corazones de plata y cirios blancos, oscuros o color de miel, junto a santos de cera, cohetes y

bombas.

114.- LA ROGATIVA A CHOLULA (2) sigue caminando a través de los campos secos. La imagen desnuda del Crucificado está envuelta por el lamento ingenuo de las oraciones colectivas. Las casas cúbicas de arcilla calcinada por el sol, encaladas en colores puros y tiernos, están vacías. Los pueblos de la Tierra Fría se han unido a la procesión de la sed. En contraste, sobre los

114. Bis.- ARRIEROS A LA HUASTECA (2), arrecia la lluvia. El camino se vuelve un fango espeso por el que avanza despacio la recua. Las nubes bajas y negras impiden ver otra cosa que no sean los bultos cargados en las mulas. Bajo sus mangas de agua, los arrieros se persignan. A trechos, se oye la voz angustiada de uno de ellos:

ARRIERO 12

- Padre nuestro... ¡Hagan hilo, cabrestas;... que estás en los cielos... ¡Mulas;

115.- MERCADO DE HUAUCHINANGO. Bajando por la cornisa telúrica de Zimapan, llegamos a las tierras húmedas y templadas de Huauchinango. En la plaza, se cruzan grandes camiones de pasajeros junto al mercado de flores: púrpura, encarnado, anaranjado, amarillo y azul, en brazadas de ramilletes de rosas, claveles de la India, jacintos y dalias, envueltos de musgo

húmedo y cálido. Los compradores pasan sin detenerse hacia los puestos de cebollas, patatas y legumbres, atados en pulcros manojos rociados constantemente con agua. Tres muchachas, de blanca belleza mestiza y ojos negros de azabache indio, se ríen y bromean mientras llenan las bolsas tejidas con verduras para la ensalada; muy cerca, dos estudiantes tratan de alcanzarlas en las apreturas del tanguis, pero las muchachas los esquivan. En la acera de enfrente, el

116.- MOLINO DE NIXTAMAL aturde a los transeúntes con el traqueteo de su máquina. Las indias entran con su batea de maíz hervido para la molienda. El dueño del molino, gordo, con una camiseta rota y una boina mugrosa, le pregunta a una de las mujeres:

MOLINERO

- ¿Por quién va a votar tu marido?

MUJER

- Por Don Ramón Villareal, señor.

MOLINERO

- Pues si quieres moler tu maíz, ve y dile a tu hombre que vote por el Lic. Rafael Camacho; si no, trabaja sobre tu piedra.

Del rostro de la india, que baja la cabeza y sale, cortamos a los

116. Bis.- ARRIEROS A LA HUASTECA (3). La garranía se angosta como un callejón. A un lado, seis indios otomíes se pegan de espaldas al talud, para evitar los empujones de las bestias. Al cruzarse con los arrieros, anticipan el saludo, como lo hacen siempre para ser gratos a los caminantes, que para ellos son un peligro. Sus huacales van repletos de frutos de la tierra caliente. Ante la avalancha de la recua, uno de los indios, con el huacal casi en tierra, hace esfuerzos por levantarse y reanudar su marcha. Uno de los arrieros se detiene para ayudarlo y al ver que lleva una gruesa piedra dentro del huacal, le dice:

ARRIERO 1º

- Si dejas esa piedra, subirás mejor.

OTOMI

- Ay, no, señor. Fue suerte mía jallarla a la orilla del río...

ARRIERO 1º

- Pero así no puedes caminar.

OTOMI

- Sin peso no asiento el paso, señor, pos de bajada o de subida, el huacal pesa lo mismo...

El arriero le ayuda a ajustar el huacal y el

indio reanuda su marcha por la fangosa cuesta. El otro arriero comenta, cuando sólo se ve la espalda encorvada de los indios:

ARRIERO 2º

- Sólo quien carga el costal, sabe lo que lleva adentro...

La recua continúa su camino y la cámara va al

117.- PICO DE ORIZABA, por cuyas vertientes orientales, flanqueadas de pequeños conos volcánicos, se abre ante nosotros el paisaje fantástico de las Cumbres de Maltrata, con la vegetación alpina en primer término y la exuberancia tropical de "La Cañada" al fondo del inmenso valle, donde se asienta la

118.- CIUDAD DE ORIZABA. En enormes tanques madura la cerveza. Grandes molinos de cacao pulverizan el chocolate. Hileras de telares trepidan febrilmente. Hombres, mujeres y niños, esclavos de estas máquinas, movidas por los ríos y las cascadas tropicales, junto a la

119.- LLANURA COSTERA DEL GOLFO. Es aquí donde se incendia y se corta la caña de azúcar, donde se machetean los racimos de plátanos y se quiebran a mano las hojas del tabaco o los frutos cítricos; donde se arrancan el arroz y el cacao, se cortan las piñas o los cocos y se recogen, uno a uno, los frutos de la vainilla o las gardenias y orquídeas húmedas

indio reanuda su marcha por la fangosa cuesta. El otro arriero comenta, cuando sólo se ve la espalda encorvada de los indios:

ARRIERO 2º

- Sólo quien carga el costal, sabe lo que lleva adentro...

La recua continúa su camino y la cámara va al

117.- PICO DE ORIZABA, por cuyas vertientes orientales, flanqueadas de pequeños conos volcánicos, se abre ante nosotros el paisaje fantástico de las Cumbres de Maltrata, con la vegetación alpina en primer término y la exuberancia tropical de "La Cañada" al fondo del inmenso valle, donde se asienta la

118.- CIUDAD DE ORIZABA. En enormes tanques madura la cerveza. Grandes molinos de cacao pulverizan el chocolate. Hileras de telares trepidan febrilmente. Hombres, mujeres y niños, esclavos de estas máquinas, movidas por los ríos y las cascadas tropicales, junto a la

119.- LLANURA COSTERA DEL GOLFO. Es aquí donde se incendia y se corta la caña de azúcar, donde se machetean los racimos de plátanos y se quiebran a mano las hojas del tabaco o los frutos cítricos; donde se arrancan el arroz y el cacao, se cortan las piñas o los cocos y se recogen, uno a uno, los frutos de la vainilla o las gardenias y orquídeas húmedas

en troncos huecos de plátano. Hombres y mujeres totonacas, bronceados por el sol, bendicen con su interminable sudor esta tierra tropical, que no tiene lugar para la indolencia. Mientras, en los inmensos pastizales pantanosos, los rebaños de cebúes de la India resisten a los moscos y a las horribles

120.- GARRAPATAS, que acechan entre la maleza el paso de cualquier ser vivo para asaltarlo, piqueteándolo sin tregua. Aquí cerca,

121.- EL MERCADO DE PAPANTLA parece un escenario oriental. Las papantecas, vestidas de blanco y rosa como princesas indostánicas y los hombres, con sus calzones bombachos y su sonrisa dealumbrante. Ellas recorren los puestos de telas de algodón y seda bordadas a máquina y ellos, los mostradores de machetes y cuchillos templados en Oaxaca. Una anciana musita un consejo al oído de una jovencita, extasiada ante las tenues prendas de un traje nupcial indígena; la anciana insiste y la jovencita sonríe, turbada por las emociones. La música de un vals vienés suena al centro de la plaza y los chiquillos corren. Han comenzado los preparativos para la

122.- DANZA DE LOS VOLADORES (1). Un árbol gigantesco llega transportado por jóvenes y ancianos. Frente al profundo hoyo, arden bracerillos de copal y el jefe de los danzantes arroja pollos, gallinas, guajolotes y palomas, sacrificados sobre ramos de flo-

res para propiciar el vuelo de los ejecutantes; luego, grandes puñados de maíz y pepitas de calabaza, rematando el conjuro con sal. Mientras pronuncia las palabras sacramentales, "¡El es Dios!", lanza el humo del copal a los cuatro vientos. Y entre la admiración y el griterío, el palo volador, desnudo rey de la selva, se planta en la fosa donde, por si acaso, será acuñado concienzudamente. Aún no es la hora cenital y los danzantes giran alrededor del palo, al son de una flauta y un tambor primitivos. Dejémoslos con su rito y vayamos al interior de la selva con nuestro

- 123.- JOVEN PETROLERO (2). Parte del grupo de trabajadores tuberos va hacia la torre de perforación. El taladro golpea sin cesar. Han llegado un químico y un geólogo quienes, cerca del ingeniero, observan con preocupación el barro de arena y fósiles que va saliendo de las profundidades. Por la plataforma de madera andan los hombres; uno de ellos es Raúl, quien, mirando a lo alto, dice:

RAUL

- El calor debe pegar muy recio allá arriba...

CAPATAZ

- Sí, ése era nuestro trabajo con los gringos... por eso nos decían "changos".

El peón en lo alto de la torre sonríe y saluda con la mano, parece como si viera a los

124.- TRABAJADORES DEL MAR. Lejos de la costa, en un barco de veinticinco toneladas, hombres magros ceban con carne de pez sierra los anzuelos del aparejo para huachinango y, después de cargarlo de plomos, lo lanzan a las aguas del Golfo. En la desembocadura del ancho río, una mujer fuerte y rotunda con la falda arremangada a medio muslo, abre las hileras de "nasas" donde están atranadas enormes jaibas de color verde y azul rutilante; los cangrejos caen al fondo de un cayuco, trezándose furiosos entre sí; en la popa, un niño llora desesperado. En otro lugar de la costa solitaria, un viejo pescador arranca con su gancho, entre los roquedos de los bajos, enormes pulpos que guarda en una canasta, mientras en la

125.- BOCA DEL RIO doce pescadores tiran impávidos de la red. Parados en la playa, los chiquillos esperan, mientras tres mujeres con los brazos cruzados ven la maniobra. Los pelícanos descienden rápidos y se clavan en el círculo de las aguas cercadas. Los pescadores tiran con mayor lentitud y los pelícanos se clavan con más rapidez. Se dan voces. La red está próxima a salir. Las mujeres y los niños se acercan. Copados por el "chinchorro", se ven las ráfagas plateadas del puñado de peces que se agitan

entre la arena y el mar. Los hombres tiran con fuerza. Mujeres y niños buscan con avidez: son especies que nadie come. Un viejo encuentra el único robalo capturado y se aleja presuroso con él. La red abandonada se humedece con las olas y los pescadores, desalentados, se sientan a descansar. Cerca se oyen las risas de los turistas: espléndidas mujeres en traje de baño, sentadas bajo el cobertizo, comen dobles raciones de ceviche y agua de coco helado; las parejas se besan frívolamente. Allá en alta mar, los

126.- PESCADORES DE HUACHINANGO terminan de levantar el aparejo. Merodean los tiburones y las voraces picudas. Es un pleito entre los hombres, tratando de izar la red y los tigres del mar, que quieren romperla a mordiscos. Algunos pescadores tienen los pies y brazos mutilados por las dentelladas del tiburón. Al fin, el "copo" se abre sobre cubierta y cientos de huachinangos, el pescado más sabroso de México, aletean sobre la cubierta. Lisas, mojarras y gurrubatas vienen mezcladas entre la pesca y el temible pez sierra, que todas las mañanas rompe las redes, también hoy hizo su tropelía. Los pescadores lo destrozan a machetazos inmediatamente. De cualquier modo, ha sido un gran día. ¡Ojalá así fuera todo el año!

127.- PUERTO DE VERACRUZ. La sórdida fortaleza y al fon-

do, los trasatlánticos. Los golfillos miran con avidez los veleros de conchas nacaradas, que se agitan al viento en los puestos del malecón. Dos mujeres, vestidas de negro, discuten con la vendedora el precio de unas gigantescas peinetas de carey. Corales, conchas pulimentadas, monstruosos peces-diablo pintados de rojo, brillantes tortugas y miles de extraños objetos arrancados al fondo del mar llenan decenas de puestos de este mercado oceánico. Dos muchachas jarochas se prueban collares de coral entre risas y bromas; las cuentas rojas del mar caliente palpitan sobre la sedosa y oscura piel canela; la rizada cabellera se ilumina con el marfil húmedo de las sonrisas inolvidables. Pasemos ahora a las

128.- SELVAS DE CHIAPAS. La Sierra Madre del Sur está cubierta de bosques con maderas blandas. Allí, sobre los cedros blancos, encinos y nogales, cruzan y se posan guacamayas y quetzales. Cuadrillas de leñadores derriban y trozan los árboles. Más abajo, comienza la selva tropical: ceibas, caobas, cedros rojos y palos de tinte son abrazados por lianas y matapalos. Sobre los gigantes derribados, crecen los nidos de termites y hormigas que luchan a muerte entre sí. El tapir y el venado cruzan los claros y sorprendemos el salto del puma o el jaguar, mientras huye el armadillo, se balancean perezosos y chillan en lo alto los monos-araña. Sentimos la

presencia del hombre: son los

129.- **CHICLEROS**, que afilan sus machetes en la corteza del árbol quiebra-hacha, más duro que el acero, y luego sangran los chicozapotes, destilando el látex del chicle en pequeñas bolsas. Algunos están colgados en lo alto de los árboles, otros caminan en las trochas secretas de la selva. Una aterradora soledad, hirviente de vida, aprisiona a estos trabajadores que han renunciado a la sociedad de los hombres. Aquí también encontramos a los

130.- **LACANDONES**. Uno de ellos avanza solitario por la selva y se detiene para cortar el "árbol del agua", que bebe con avidez. Otro acecha al mono-araña y le dispara con su cerbatana. El primero llega al caribal, donde hay dos mujeres trabajando; una es vieja y está cocinando elotes, la otra, casi una niña, está fumando un cigarro de hoja al lado de su esposo, un viejo lacandón recostado en la única hamaca, que se mece mientras tañe suavemente un pequeño instrumento musical. El joven recién llegado se sienta y dice al viejo:

JOVEN LACANDON

- ¿Y tu otra esposa, qué... se fue con Pancho?

VIEJO LACANDON

- Sí.

El joven mira con atención al viejo, como esperando alguna explicación. Al rato, el viejo sonríe y comenta:

VIEJO LACANDON

- Pobre Pancho... trabajará de día...
y de noche.

El cazador de monos-araña llega al caribal con su pieza y todos se alegran, porque hoy habrá carne asada sabrosísima. Al norte está

130. Bis.- EL SEÑOR DE PALENQUE. La selva rodea las ruinas del Templo de las Inscripciones. El estruendo de las sierras, perforadoras y martillos, golpeados rítmicamente, se escucha dominado por el chillido de los pájaros y el extraño rugido de los monos zaraguatos. En el dintel del templo, dos ayudantes indígenas limpian las piedras de musgo. Una pareja de visitantes mexicanos se acerca y él pregunta:

VISITANTE

- ¿Por aquí se baja a la tumba del "Señor de Palenque"?

AYUDANTE

- Bajen, nomás.

La cámara encuadra la escalinata. El hombre enciende una linterna de baterías y los pasos de los visitantes se pierden en la oscuridad de la crip-

ta. Inmediatamente, vemos el

130. Tris.- INTERIOR TUMBA DEL SEÑOR DE PALENQUE. En el Museo Nacional, la cámara descubre la lápida del "Señor de Palenque" y las figuras que la custodiaban. Oímos los comentarios de la pareja:

ELLA

- ¡Qué grande es!

VISITANTE

- Así dicen que lo vieron los últimos sacerdotes mayas.

Más abajo, la linterna ilumina los restos del cuerpo y la maravillosa máscara de jade:

ELLA

- ¿Quién habrá sido?

VISITANTE

- Un mandón.

Más al sur, en las montañas, los

131.- CAMPEÑINOS CHAMULAS trabajan perdidos en la dramática soledad de sus parajes; clavando la "coa" en la tierra, el padre adelanta la siembra del maíz paso a paso; su pequeño hijo le sigue, cubriendo los agujeros. Es la misma hora en que los

132.- BRACEROS CHAMULAS bajan por los declives de las montañas húmedas de Pichucalco, recolectando las

las bayas del cafeto; también sus niños trabajan, pizcando las ramas rastreras. Al fondo del Valle de Soconusco, otros chamulas manejan "jeeps" para extender el grano del café al sol en una gran explanada. Mientras, las

133.- ATAJADORAS EN SAN CRISTOBAL LAS CASAS (2) aguardan en las puertas de las tiendas de la calle de Guadalupe. A la vista está colgado todo lo que necesitan los indios: chamarras, sombreros, pañuelos, cinturones, velas, etc. Una de las mujeres que vimos atajando a los indios en el camino, habla y tira del brazo a otros indios para venderles a precio muy alto lo que por unos centavos les compró a la entrada del pueblo. Cerca, en el

134.- MERCADO EN ZINANCANTAN, el más fabuloso de México, los indios llenan la plaza para comprar pájaros y plumas de quetzal. Entre los comerciantes que llegan de la costa, están los vendedores de loros. La gente rodea a un loro, montado en las ancas de una mula. El vendedor alaba su inteligencia y un ladino le pregunta con sorna:

LADINO

- ¿Nos vamos, perico?

PERICO

- ¿Dónde?

Los zinancantecos ríen y aplauden con gran entusiasmo. El vendedor aprovecha la situación para explicar a la multitud:

VENDEDOR DE LOROS

- El lorito es de casta real. Anoche, cuando supo que se iba de su casa, se puso a llorar...

La gente comenta el suceso con murmullos y el precio del perico aumenta. El parloteo es incesante y la venta de telas de brillantes colores, calabazas, iguanas, martas y alhajas parece no terminar nunca. En poco tiempo, se pasean por la plaza hombres y mujeres que llevan jaulas con pájaros de colores selváticos y otros, un loro al hombro. Esta feria de las aves culmina con la

135.- DANZA DE LOS QUETZALES. El disco que los "guaguas" se colocan en la cabeza está hecho con listones de colores y plumas de quetzal, el Pájaro-Dios de los antiguos mayas. Con un ritmo majestuoso, un grupo de danzantes golpea el suelo en contrapunto de sonajas y extraños cánticos. Pero lo fantástico comienza cuando cuatro ellos, prendidos de las aspas de una cruz giratoria, dan vueltas cada vez más rápido con sus grandes "esplendores" en la cabeza: es el ritual de los Cuatro Soles y el Pájaro Sagrado, que sobrevive como un misterio de la sangre india a través de los siglos.

136.- LOS GRANDES RIOS DEL SUR comienzan en el dramático Tajo de San Cristóbal, el más hondo de la República, donde los biólogos han encontrado jaibas ciegas que viven en cuevas subterráneas. El río Chiapa-Grijalva impresiona por la grandeza de su curso a través de pantanos que sólo los indígenas atraviesan, cargando grandes mecapales de copra y café, con el agua hasta la cintura. En los esteros del Usumacinta, los cocodrilos navegan como troncos de árboles podridos y la culebra de agua atrapa a los enormes batracios, tragándolos poco a poco. Ríos y pantanos se confunden en la extensión de la selva tabasqueña y allí se

137.- PESCA EL PEJE-LAGARTO. Usando arpones, chuzos y machetes, hombres casi desnudos "chapalean" los peces, recogiendo en unos minutos las más variadas especies comestibles. Con sencillez y comodida, en Chilapilla las mujeres de los rancharos recogen una cuerda tendida desde la puerta de la choza a través del río y levantan los anzuelos, todos con peces ensartados; tiran al río aquéllos que no les gustan y vuelven a tender la cuerda con nuevas carnadas, para la cena del mismo día. Más al sureste, está

138.- CIUDAD DEL CARMEN, con sus cientos de barcos camareros que arrastran los "chinchorros" por los fondos fangosos, para después levantar toneladas de camarón azul, colorado y gigante, mezclado con to-

toabas, sardinas, pez-martillo y pez-perro. Hombres de todas las razas forman las tripulaciones que explotan este torrente de riqueza marina. En la costa, el

139.- MERCADO DE CAMPECHE está lleno de hombres que compran y venden porque la tradición aleja a las mujeres, que podían ser raptadas por un repentino desembarco de piratas. La escenografía de murallas y bastiones parece aún dispuesta, con oxidados cañones, para la defensa de esta ciudad de techos rojos y patios sombríos. En los puestos hay naranjas, plátanos y una infinita variedad de cuerdas, sogas, cables, costales, tapices, tejidos, balsas y mochilas -decoradas con un caballo violeta o un sol amarillo-, todo hecho con la prodigiosa fibra del henequén. Hemos llegado a la

140.- PENINSULA DE YUCATAN. LAS SALINAS es lo primero que vemos. El candente sol deseca los canales y el agua concentra los colores y la preciosa sal. Los "sacadores" cargan enormes pesos sobre sus espaldas y sus pies, quemados y ulcerados. Pisan las brillantes eflorescencias salinas que parecen diluir sus reflejos en la costa, frente a la

141.- ISLA MUJERES. Praderas multicolores de madréporas y algas en una triple franja amarilla, esmeralda e índigo envuelven, como una gigantesca bandera, las costas del Mayab. Un hombre arranca, con el bichero

de tres uñas, las indiferentes esponjas y las va almacenando en una lancha. Los rebañíos de caguamas y tortugas pastan tranquilos la "hierba xil" de los fondos marinos y, cuando entran en los pasaderos, las redes las atrapan; luchan desesperadamente y, al salir a respirar, son capturadas vivas para llevarlas a sus prisiones en la isla, donde se enchi-
queran, alimentándolas con hojas de "estapche", hasta que llegan los barcos norteamericanos que llevan trescientas tortugas de doscientos kilos cada una, para llenar de sopa muchos estómagos frí-
dos.

142.- LAS QUEMAS Y LA OFRENDA. En toda la extensión de la pétrea planicie, de la tierra sin tierra yucateca, avanzan grandes llamaradas que arrastra el viento. Son las quemas de la milpa vieja que, posiblemente, destrozaron las antiguas selvas mayas, aniquilando su imperio. Las llamas se extienden por los chaparrales y el calor ahuyenta a los pájaros y a los reptiles entre las lajas ardientes del monte. Lejos, se escuchan explosiones aisladas. Sobre una pequeña roca, el anciano "Men", yerbero y mago, rodeado de campesinos, ofrece a los cuatro puntos cardinales jícaras llenas de "sacá", bebida de maíz fermentado que aplacará a los Yuumil-Kaax, espíritus dueños del monte. Las explosiones aisladas aumentan: son

- 143.- LOS "BOMBEROS" que, al grito de "¡Bomba!...¡Boomba!", prenden la mecha de la dinamita y hacen saltar la roca en las huertas, patios y campos para excavar pocetas dónde sembrar árboles, buscar agua o
- 144.- SEMBRAR EL HENEQUEN. La tierra es tan escasa que, para plantar las pequeñas matas, se hace indispensable doblar, con hábiles manos, tres hojas y sujetarlas con piedras hasta que las raicillas, aferrándose a las grietas de la roca, sean capaces de sostenerse. Campesinos aniquilados por el inclemente sol plantan sobre la desnuda planicie miles de agaves, entre trago y trago de agua de sus brillantes guajes. Tierra adentro, en el borde del bosque, se está
- 145.- TECHANDO UNA CHOZA. Todos los vecinos cooperan: es un trabajo colectivo. Unos se encaraman en la armazón de palos del techo y van amarrando con sosquil las palmas, otros entregan el huano a los de arriba y otros ponen la montura de lámina que corona el techo de dos aguas. Un anciano reparte licor ixtabentua entre los vecinos y todos felicitan al novio, que está muy apeñado en un rincón.
- 146.- LA CERA VIRGINAL la fabrican las abejas en las colmenas que pueblan los henequenales de todo Yucatán. El colmenero separa la dulce y olorosa miel de la cera, entre bocanadas de humo que adormecen los panales. La cera escurre, transformándose en velas,

cirios y grandes penachos rizados que las muchachas vírgenes llevan, con ramos de flores, el día del "chachac" al antiguo "cuyo", llenando una jícara de agua para que los dioses del Cielo Tierno protejan las cosechas y se apiaden de la interminable sed del pueblo maya. Entretanto, continúan los

147.- **TRABAJOS DEL HENEQUEN.** Miles y miles de hectáreas de la depauperada tierra están cubiertas con los agaves de hojas aceradas y rígidas, protegidas por una piel dura y cerosa, que retiene la escasa humedad del suelo calcáreo y esponjoso. Lejos uno de otro, perdidos en este mar de puñales, los equipos de peones cortan las hojas con una especie de hoz llamada "coa", que ayuda a enganchar y a atar las pencas a la orilla de las estrechas vías que recorren, en trenes de plataformas, los atados para llevarlos a la derruida hacienda, en donde los dientes de la máquina desfibradora separan el sosquil húmedo del bagazo. Junto al inmenso

148.- **TENDEDERO DE HENEQUEN,** un indio extiende la cabellera rubia de las fibras para que blanquee al sol. Viste una camisa hecha jirones y pantalón de mezclilla. Se ven sus manos ásperas, deformes, manchadas de sangre. Está bañado en sudor. Se acerca un hombre joven y bien vestido:

PROFESOR

- Buenos días, señor. Soy el nuevo maes-

tro del pueblo...

HENEQUENERO (Desconfiado)

- Sí... ya lo sabía.

PROFESOR

- ¿Cuántos días trabaja usted?

HENEQUENERO

- Dos días.

PROFESOR

- ¿Y el resto de la semana?

HENEQUENERO

- Corto leña, vendo huevos, cazo algo.
Hago lo que puedo.

PROFESOR

- ¿Y no le gustaría aprender a leer?

HENEQUENERO

- ¿Para qué?

PROFESOR

- Hay que tener esperanzas.

HENEQUENERO

- No tengo tierra, no tengo dinero, no tengo esperanzas... La esperanza de nosotros es tener tierra.

Un suave viento agita las fibras y el escape, coronado de flores amarillas, que anuncia la muerte de un agave. Dentro de la hacienda, un alfarero maya tornea simples y helénicas vasijas de barro. De sus manos, cortamos a

149.- LOS DOS ALFAREROS (4) que, allá en las frías montañas de la Mixteca, aguardan aún en cuclillas, con resignación milenaria, al primer comprador. Es el momento en que un mestizo se acerca y, alzando una de las ollas, pregunta:

COMPRADOR

- Por cuánto me la dejas.

ALFARERO

- En medio peso, señor.

COMPRADOR

- Ni que fuera de plata. ¿Crees que soy un turista, indio desgraciado?... A poco me ves...

El alfarero recoge con dignidad la olla, mientras continúa la lluvia de insultos. Sus ojos están serenos y fríos. De sus manos, que acarician el barro primitivo, cortamos directamente a una

150.- VITRINA EN LA CALLE NIZA, el barrio comercial más refinado de la Ciudad de México. A la misma olla, pulida y barnizada, entre sedas italianas y estuches

de cuero inglés, la recogen y acarician las enjoradas manos de una vendedora de "mexican curios". Fuera de cuadro, oímos el diálogo:

COMPRADORA

- ¿Cuánto vale?

VENDEDORA

- Por ser para usted, se la dejo en... ciento ochenta pesos. Son divinas... Las han hecho especiales para nosotros.

COMPRADORA

- Bueno. Envuélvamela con mucho cuidado.

Durante las últimas frases, vemos a la compradora: una señora mexicana vestida con rebozo de fantasía, sus muñecas llenas de brazaletes y cadenas de oro y el pelo trenzado como las yalaltecas, con lanas de vivos colores. Sobre el rostro de la compradora, oímos al vendedor del

151.- MERCADO DE LA MERCED, que grita mezclado con el confuso rumor de la multitud:

VENDEDOR

- A dos pesos, marchantita. Pásele, pásele. Aquí la vida no vale nada.

En el puesto están mezclados los gigantes muñecos de los judas y diablos con la fantasía de las

piñatas, farolitos y fantoches de increíble colorido. La cámara sigue el paso de las criadas, mandaderos y amas de casa que penetran afanosas en este moderno mercado, verdadero vientre de la ciudad. Los pregones, llenos de gracia y malicia, saltan en nuestro camino:

VENEDORES

- ¡Calabacitas, calabacitas tieernas;

- Camote, camote duro. Andele, joven...

- Pantaletas, pantaletas... a peso las
pantaletas...

152.- EXPENDIO DE CARNE. La cámara se retira de un gran letrero que dice: "PARA HUEVOS, MORALES".

Hombres, mujeres y niños burgueses esperan ávidos que les entreguen sus pedidos de carnitas. El vendedor corta aprisa pedazos de carne. En los

153.- FRIGORIFICOS Y ALMACENES DE LA CIUDAD. Las filas de reses abiertas en canal, las líneas de aves cocidas, cajas de huevos, carros con patatas, tomates, pencas de plátanos y verduras de todas clases avanzan incontenibles hacia la cámara para que la ciudad los devore en un día. ¿De dónde vienen?

154.- CANALES DE XOCHIMILCO. Sin trajineras, sin maria-chis y sin turistas. Sobre las chinampas, los hortelanos de Tláhuac recogen en silencio las verduras

- y por el canal se deslizan, trabajosamente, las chalupas llenas de zanahorias, coles y cebollas que el remero xochimilca envía, desde hace siglos, a la gran ciudad sobre el lago.
- 155.- EL AGUILA REAL (3) sigue describiendo círculos en el aire transparente a medida que desciende sobre el Valle hacia las
- 156.- CANTERAS Y LADRILLERAS, donde los trabajadores del tezontle rompen la piedra roja, espuma de volcanes, en tanto que los areneros excavan en las cuevas de sílice, mientras los tabiqueros cuecen en los hornos de Ticomán, ladrillos y más ladrillos que la ciudad consume sin tregua en sus fabulosas
- 157.- CONSTRUCCIONES. Poderosas compresoras hunden en el barro sebáceo del antiguo Lago de Texcoco, los pilotes donde se asentarán los rascacielos. Un hormiguero de cargadores saca canastos de la tierra húmeda. El bosque de fierro y varillas asciende, mientras las bombas extraen torrentes de agua salada y, al secar el lecho húmedo sobre el que desde hace siglos se asienta,
- 158.- LA CIUDAD SE HUNDE. Año tras año, los monumentos y edificios descienden treinta centímetros: la Catedral y el moderno rascacielos de Recursos Hidráulicos, Bellas Artes y la Columna de la Independencia se clavan en los cimientos desecados de la capital, resquebrajando sus estructuras con impresio-

nantes grietas. Y cada día que pasa, aumenta

159.- LA SED DE LA CIUDAD. Los antiguos acueductos coloniales -Morelia, Zacatecas, los Remedios- con sus fuentes terminales, son hoy monumentos muertos. Junto a los viejos palacios y conventos (Iturbide, Casa de los Azulejos, Vizcaínas, Express, Merced), los pregones callejeros recuerdan al ciudadano su agobiante sed:

PREGONES

- Paletas, paletas heladas de "El Trébol"

- ¡Su raspado de sandía y de limón...!

- ¡Jugos, jugos al natural! Vitamínese, señorita. ¡Naranjas de Córdoba...!

- ¡Cárgales, calor, para que tomen agua!
¡De chía y de sandía...!

Hombres y mujeres, niños y niñas de todas las clases sociales se aglomeran en los puestos de helados y refrescos multicolores, bebiendo con avidez.

160.- VOLADO. En una esquina, un gelatinero grita:

GELATINERO

- ¡Gelatinas... de fresa y limón...!
¡Gelatinas!

Se detiene frente a él un chiquillo y le pide una gelatina; mientras come, lo observa maliciosamente y le pregunta:

CHIQUILLO

- ¿T'echas un volado?

GELATINERO

- Juega... ¿Águila o sol?

El chiquillo tira una moneda al aire, ésta cae y el chico, riendo con la boca llena de gelatina, se guarda su monedita y le dice al hombre:

CHIQUILLO

- A'í nos vimos.

161.- REFRESCOS. Por la calle, una fila de camiones repartidores de refrescos pasan veloces, tintineando sus centenares de botellas. Detrás, viene una pareja en bicicleta: ella, sentada atrás, abraza tiernamente a su hombre y la falda cubre, amorosamente, parte de la rueda. Desde el interior de un gran almacén de muebles, vemos frente al escaparate a una pareja de jóvenes amantes que contemplan la espléndida cama matrimonial. Sus caras sobre el cristal denotan preocupación. Se toman de la mano y siguen su camino. Otra fila de camiones con refrescos pasa por la calle. Y en el desolado

162.- VALLE DEL MEZQUITAL se ve una choza. El llano re-

seco no tiene límites. A lo lejos, las aspas de un molino apenas se mueven por el viento. En la choza, una mujer anciana teje fajas de palmilla. Llega por el camino un automóvil. Un hombre con aspecto de comisionista, se baja. Sudando, llega ante la anciana y le dice:

VIAJERO

- Déme una coca...

ANCIANA

- No hay.

El hombre señala en la pared un disco rojo de coca-cola e insiste:

VIAJERO

- ¿Y eso qué es?

ANCIANA

- ¡Pos quién sabe;

Bruscamente, cortamos a una fila de camiones repartidores de coca-cola en la Ciudad de México, que pasan frente a una

163.- ZONA FABRIL, donde las mujeres trabajan: encuadernan libros, prensan plásticos, llenan ampollitas de medicamento, ensamblan televisores con afán y pujanza extraordinarias, al mismo tiempo que en los altos

- 164.- EDIFICIOS DE OFICINAS, los burócratas se mueven entre largas hileras de mesas llenas de expedientes y las secretarias repiquetean los teclados de las máquinas eléctricas. En la
- 165.- PLAZA DE SANTO DOMINGO, LOS EVANGELISTAS escuchan con parsimonia historias de amor, tristeza y buenas nuevas, que escriben cuidadosamente en las viejas máquinas, a la sombra de los portales. Al fondo, la iglesia y el Tribunal de la Inquisición y en contraste, cortamos a los modernos
- 166.- EDIFICIOS DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA. Cientos de muchachas y muchachos cruzan los patios y suben por las rampas. En los enormes lienzos de las fachadas, el pintor O'Gorman y sus ayudantes terminan de instalar un mosaico de grandes proporciones y el maestro Siqueiros, con su expresivo rostro, da los últimos toques a una vigorosa pintura mural. La cámara recorre las filas de estudiantes frente a las ventanillas de inscripción; rostros juveniles, algunos con fuertes rasgos indígenas, unos preocupados, otros alegres y frívolos tratan de conseguir su admisión. La Universidad tiene 50 mil alumnos; el año pasado, 5 mil quedaron fuera de sus aulas por falta de lugar.
- 167.- HABLAN LOS ESTUDIANTES frente a la cámara, en una serie de entrevistas rápidas. Las respuestas a preguntas que no oímos son claras, importantes y va-

lientes. La primera ocurre bajo las cúpulas de los laboratorios de ingeniería; un joven vestido con traje de mecánico se dirige a la cámara, mientras al fondo, entre las máquinas del laboratorio de pruebas, sus compañeros siguen practicando:

ESTUDIANTE DE INGENIERIA

- Yo estudio para ingeniero químico petrolero y aunque, por ser mexicano, soy accionista de Pemex, no puedo trabajar en las refinerías de Petróleos porque no tengo influencias; tendré que irme a los campos petrolíferos, donde siempre hay trabajo para los jóvenes...

En un aula de la Facultad de Derecho, repleta de estudiantes, un muchacho se levanta y la cámara se acerca a su rostro de gran carácter mexicano, mientras seguro de sí mismo, habla:

ESTUDIANTE DE DERECHO

- Es un absurdo que los jóvenes vayamos a una guerra para ser aniquilados en nombre de principios que ni nos interesan ni aceptamos. Nosotros queremos...

En la Clínica de Nutriología, las alumnas, vestidas con batas blancas, practican con los niños desnutridos. Una de ellas, frente despejada y mirada clara, se acerca a la cámara con un bebé en bra-

zos. Cuando habla, sus compañeras la van rodeando:

ESTUDIANTE DE PEDIATRIA

- A mí me parece que, mientras en nuestro país las mujeres proletarias sufran abandono y hambre, y mientras los niños, desnutridos e indefensos, mueren por cientos cada día, sobran las teorías y los discursos...

Sobre el fondo de las albercas olímpicas, mientras muchachos atléticos y jóvenes bien formados practican la natación, la cámara encuentra a un estudiante que levanta la cabeza indígena del libro para decir:

ESTUDIANTE DE AGRONOMIA

- Mis padres son campesinos pobres, del Estado de Tabasco. Quiero terminar mis estudios de agricultura, para volver a mi pueblo y hacer investigaciones sobre la copra y el café para así ayudar a mis familiares, que con tantos sacrificios me mandaron a la capital. Trabajo por las tardes en una librería, pero el dinero no alcanza ni para los transportes... No sé si podré acabar mi carrera de agrónomo y volver al rancho... ¡Mi mamá se alegraría tanto!

La cámara, desde lo más alto de la Ciudad Universitaria, abarca en un giro circular toda la am-

plitud del

- 168.- VALLE DE MEXICO, el pedregal negro y los conos volcánicos rojos. En la llanura, los majestuosos pirules con sus bayas rojas, alimento preferido de los pájaros, que así siembran y dispersan los árboles. En las vertientes, los pinares en abruptas cascadas techadas de nubes y después el
- 169.- VALLE DE TOLUCA, más alto que el de México y tapiado de milpas y trigales como un inmenso granero, al pie del Nevado. Cortamos a la
- 170.- NIÑA EN EL MERCADO DE TOLUCA (2). Su carita angustiada parece una Magdalena mojada por el llanto; a sus pies, la tela blanca de su pequeño puesto está vacía. Una mujer le pregunta:

MUJER

- ¿Qué tienes? ¿Por qué lloras?

El hipo convulsivo de los sollozos retarda su respuesta; al fin dice:

NIÑA

- Vendí... todo... y me robaron el peso...

Al lado, sentadas en sus puestos, mujeres indígenas de pura raza azteca cuentan y recuentan con dificultad su dinero; lo hacen con tanto afán, que parecen tener la esperanza de encontrar un peso de

más. Yerberas y petateros vocean sus mercancías, ahogando el angustioso llanto de la niña, que camina entre la indiferencia de la multitud y el grito de los cargadores:

MECAPALERO

- ¡Ahí va el golpe!

- 171.- MONTAÑAS DEL TEPOZTECO. Al fondo, la villa de Tepeztlán. Por el camino de la herradura, suben los burros cargados con maíz. Hombres y mujeres con huacales y canastas toman las veredas, saludándose al paso. En las cálidas barrancas estallan los colores de la flora tropical y los vibrantes colibríes liban el néctar de los cálices. En el
- 172.- CAÑÓN DE LOS LOBOS, camino a Cuautla, muchachos indígenas organizados en grupos, con palos y lazos cazan iguanas. La carne del fantasmagórico iguánido da un sabroso asado y su piel, curtida al sol, será convertida en bolsos y zapatos de lujo. Más abajo, en el
- 173.- CAÑÓN DEL ZOPILOTE, Estado de Guerrero, cerca de una choza, una mujer desgrana flacas mazorcas de maíz. Por el camino, llega su esposo; ella le pregunta:

MUJER

- ¿Cuánto te prestó el banco?

MARIDO

- Cien pesos.

MUJER

- Pa' sembrar y comer... Ni lagartijas
que juéramos.

Sobre el abrupto paisaje, planea su vuelo una
bandada de zopilotes. Al borde del camino, el des-
carnado esqueleto de un asno blanquea al sol y una
pareja de zopilotes arranca los últimos despojos.
Muy cerca, en la

174.- BAHIA DE ACAPULCO, sobre el fondo de hoteles de
lujo, los balandros de una regata internacional
llegan a la meta. Desde la cubierta del yate de un
potentado, jóvenes mexicanas, desnudas en mínimos
bikinis, aplauden con entusiasmo, mientras los abu-
rridos deportistas juegan a la ruleta y el apolíneo
padrote se aprieta contra la otoñal turista. En la
bocana, los

175.- PESCADORES DE TIBURON levantan los palangres que
sostienen fuertes cadenas con anzuelos, donde se
debaten enormes escualos, verdaderos tigres mari-
nos; entre ellos, el pez-martillo o cornuda tiene
que ser rematado con hacha sobre la embarcación.
Los temibles cazones son descuartizados para ex-
traerles el hígado y las aletas. En esta operación,
los pescadores y el mar se tñen de rojo sangrien-

to. En contraste, vemos cómo las doradas mazorcas del

- 176.- MAIZ NAYARITA caen desgranadas y las rubias semillas del pan indio se extienden al sol por la amplia llanura. Trajinan los hombres por el inmenso granero; rápidas órdenes lanzan montañas de maíz a los silos y torrentes de cereal a los trenes. Como una acción de gracias, celebran la
- 177.- FIESTA DEL SOL (1) de los indios coras en las estribaciones de la Mesa del Nayar. Los pueblos están reunidos en la Plaza de Arica. El Gran Sacerdote se levanta de la piedra, llamada "Paso del Sol" y, empuñando su lanza en lo alto, gira el escudo solar; un penacho de hermosas plumas corona su capa y sus teguas de gamuza blanca. Un canto guerrero llena la gran plaza. Los Justicias, vestidos con gamuza roja; los Guerreros, con flechas y macanas, vestidos con piel de jaguar; las Doncellas de cabellos sueltos, trajes cortos primorosamente bordados sobre blanco, llevan los pies descalzos y las manos llenas de flores silvestres; los Adolescentes, casi desnudos, traen instrumentos de labranza y los Ancianos se tapan con sarapes de lana. Todos se unen en la melodiosa tonada. Cuando el Gran Sacerdote se sienta, suena el teponaxtle y mientras las Doncellas encienden las hornillas donde se quemará el copal, los hombres ponen rodilla en tierra y guar-

dan profundo silencio ante el escudo oscilante del Sol. A la misma hora, la

178.- DANZA DE LOS VOLADORES (2), en la Costa del Golfo, cambia de ritmo y cinco danzantes comienzan a subir por el gigantesco árbol, desde la tierra del hule al cielo aromado de vainilla en otro rito de las cosechas y del Sol. Mientras, en

179.- PUERTO VALLARTA Y MAZATLAN, cargadores y estibadores movilizan pacas y barriles en una interminable cadena de esfuerzo y sudor. Igual que en los

180.- CAMPOS DE JITOMATE EN SINALOA, donde hombres, mujeres y niños caminan inclinados, cosechando en cubetas los rojos frutos de la prehispánica hortaliza. A lo lejos, se ven los carros del ferrocarril y muchos camiones que vienen cargados de los campos de cultivo. Uno de los cargadores, agobiado por el calor y la tarea de subir por la rampa las cajas de jitomate, le dice a otro, limpiándose el sudor:

CARGADOR

- ¡Cómo tragan tomate los gringos!

Y desaparece dentro del carro, llevando a la espalda una caja más. Al norte de

181.- TOPOLOBAMPO, LANCHAS DE PESCA (2) del camarón están al paio en flotillas. Los hombres que vimos partir al amanecer lanzan pequeñas atarrayas para capturar las especies más sabrosas de la bahía, que,

transportadas en camiones, son congeladas y etiquetadas en inglés inmediatamente. Al mismo tiempo, en

- 182.- CABO SAN LUCAS, pequeños hidroaviones vuelan para localizar los bancos de atún, la riqueza pesquera más valiosa de México. Los botes de cuarenta toneladas se aproximan al cardumen y el cebo de sardinas vivas atrae a los enormes cerdos marinos, que son izados con bruscos tirones de caña por toda la tripulación. En contraste con los abundantes alimentos del hombre blanco, los
- 183.- INDIOS SERIS, en la Isla de los Patos, ofrendan a sus dioses cuatro peces en una concha de tortuga llena de licor fermentado de pitahaya, porque este año su único alimento terrestre, las tunas -jugoso y refrescante fruto del nopal-, han sido abundantes y ya están maduras. Lejos, un
- 184.- NIÑO PASTOR DE CABRAS guía al tropel del rebaño por el desierto de Casas Grandes, en busca de nuevos pastos y los
- 185.- VAQUEROS NORTEÑOS, calzados con mitazas de gamuza, camisolas texanas y sombreros de palma muy arriscados montan caballos con arreos californianos y rodean cientos de reses. Entre la polvareda que levanta el ganado criollo, cubriendo el breñal de cactus y órganos, se oyen, punteadas con guitarra, las cuartetitas del corrido "Los quinientos novillos":

Los novillos eran bravos/ no los podían embarcar,/ entre treinta americanos/ no los podían separar.

Llegaron diez mexicanos/ y al punto los embarcaron/ y los treinta americanos/ se quedaron azorados.

En la pequeña estación, las reses suben a las cajas del tren larguísimo a través del llano inacabable. Cientos de kilómetros al sur, los

186.- PASTORCILLOS INDIGENAS (2) se han reunido para la gran aventura de explorar el camino vecinal que los hombres del "tequio" siguen construyendo. Son tres niños mayores, una niña y un niño pequeño. Todos avanzan por el trazo, aún sin aplanar. Pronto llegan a un tramo que está cortado; se detienen, dudan y en ese momento, una serpiente cruza la terracería. La niña grita.

UN NIÑO

- ¡La cascabel! ¡La cascabel!

OTRO NIÑO

- ¡Es una coralillo!

Acaban por matarla, lanzándole piedras y palos. Se acercan temerosos y observan las últimas contorsiones del reptil. La niña, todavía asustada, dice:

NIÑA

- ¿Seguimos?

TODOS

- Sí, sí. Seguimos.

El mayor se echa la serpiente al hombro y marchan adelante. En una vuelta, llegan al empalme con la gran carretera. Los vemos desde lo alto, frente a los autos, "trailers" y autobuses de dos pisos que corren en dos sentidos a gran velocidad; los pastorcillos están asombrados, en sus caritas hay más temor que antes frente a la víbora. Pero los mayores, muy decididos, comienzan a caminar por la autopista. Uno de los niños duda:

UN NIÑO

- Regresemos... Ya es muy tarde.

NIÑO MAYORCITO

- No. Yo sí quiero ver hasta dónde va la carretera...

Los cuatro siguen caminando. Pero el pequeño se rezaga en el entronque del camino. Cuando los mayores se han alejado un poco, se vuelven a mirarlo. El pequeño corre junto a ellos llorando y la niña lo toma de la mano. En fila, silenciosos, mientras los camiones y carros de lujo pasan como ráfagas trepidantes, los cinco niños marchan hacia un

mundo nuevo.

187.- EL JOVEN PETROLERO (3), Raúl Gómez, está en el piso de la torre junto al jefe de perforadores, en el momento que éste acaba de sacar una muestra profunda de arena y barro; el ayudante la envasa y se la entrega a Raúl. Sobre esta acción, oímos la voz del

INGENIERO

- Dejen todo y lleven la muestra al laboratorio.

RAUL

- ¿Aguardamos por el dictamen, ingeniero?

INGENIERO

- Seguro. ¡Llevo aquí dos noches sin moverme y quiero saber por qué diablos no suelta petróleo este terreno;

Raúl y un geólogo ayudante montan en la "pick-up" que los está aguardando con chofer al volante y motor en marcha y salen por la trocha a toda velocidad. La barrenadora reanuda su tenaz golpeteo y las garzas alzan el vuelo chillando. La cámara regresa a la

188.- CIUDAD DE CHIHUAHUA. Por una calle, camina un indio tarahumara. Pasan junto a él hombres, mujeres y niños; nadie repara en su presencia. El indio

lleva en la frente el pañuelo blanco de su tribu, con una pluma detrás; el cuerpo semi-desnudo, con una tilma precortesiana sobre un hombro derecho y las robustas piernas descubiertas. Una mujer madura lo detiene y, con intención de darle una lección de moral, le pregunta:

MUJER

- ¿Por qué no usas pantalones?

TARAHUMARA

- Mi novia se disgustaría. ¡Las mujeres no tienen otro modo de saber cómo somos!

Altivo como un príncipe, el indígena sigue su camino con paso rápido y seguro.

189.- EL CHAPARRAL en Natanoros es una selva enana de arbustos agostados por el calor. En los ramajes de tepezán y nogal, la cámara descubre extraños insectos fásquidos, alargados como las ramas, que permanecen inmóviles mientras comen las hojas o se abrazan las parejas en angustiosas cópulas. De pronto, las cadenas del desmonte arrasan el chaparral y en la amplia llanura, seis tractores barbechan la tierra en surcos simétricos. Más al sur,

190.- LAS NOPALERAS de San Luis Potosí, en la línea del Trópico, pueblan el desierto con los brazos suplicantes de sus pencas. Adherido a ellas, un minúsculo insecto, la cochinilla, segrega lentamente el

famoso colorante rojo llamado "grana", que parece teñir los ropajes de los

191.- DANZANTES, EN LA PRESA "LAZARO CARDENAS". Vestidos los antiguos adornos indígenas, calzados con mitazas, giran y saltan para conjurar la sequía. El baile tiene lugar bajo las grandes esculturas que simbolizan la técnica, frente al Bolsón de Mapimí y en la confluencia de los ríos Nazas y Aguanaval. Observan la danza, con respeto, muchos campesinos con sus mujeres y sus hijos. Un viejo dice a su mujer:

ANCIANO

- Ora sí lloverá.

Su hijo, que observa a los danzantes con incredulidad, le responde, visiblemente desesperado:

JOVEN CAMPESINO

- Ya le dije a usted, papá, que no depende de eso...

ANCIANO

- ¡Usté qué sabe!

Sobre la tierra reseca pasean los venenosos alacranes. Los machos se atacan con furia, tratando de clavarse la uña envenenada. Las hembras dormitan al sol, mientras las crías pululan en su dorso color ámbar. Y en una

192.- ASAMBLEA DE EJIDATARIOS en La Paz, Torreón, uno de ellos se levanta entre las bancas y dice:

EJIDATARIO 1^o

- Cada vez nacen más niños... y deben tener su lugar sobre la tierra.

Otro ejidatario de edad madura, indica la solución y responde desde la mesa:

EJIDATARIO 2^o

- Para que la tierra produzca más, debemos meter más maquinaria.

Todos aprueban, asintiendo con rumores y gestos. Como una réplica, los

193.- AVIONES FUMIGADORES DE ALGODON surcan el cielo de Ciudad Obregón en Sonora, cubriendo las parcelas con enormes columnas de humo. En la caseta de control, se guían por radio las estelas desinfectantes, dando órdenes y recibiendo las réplicas de los pilotos. De pronto, dos aviones en vuelo rasante reciben órdenes nerviosas para que retrocedan, porque están desinfectando otro campo y al maniobrar, chocan... Sentimos el impacto mortal a través de la radiofonía y el breve comentario subraya el dramatismo del instante:

RADIOOPERADOR

- ¡Ya estaría de Dios!

- 194.- CAMPO ALGODONERO (1). Dispersos entre los surcos, los campesinos escrutan, estupefactos, el horizonte del choque; luego, resignados, bajan la cabeza y continúan pizcando ramas de algodón en los sacos de lana que tercián al hombro. Descubrimos que hay niños trabajando, tan pequeños, que las matas los ocultan. La cámara se acerca a uno de los pizcadores y analizamos los detalles de la faena y la expresión fatigada de su rostro. Junto a la
- 195.- PRESA "EL PALMITO", en Durango, el grupo de ejidatarios ve pasar el agua por uno de los canales de riego y uno de ellos comenta:

EJIDATARIO

- Si tantita llegara a nuestra tierra,
otro gallo nos cantaría.

En las compuertas, el agua borbotea sin cesar.
Más al norte,

- 196.- EL FANTASMA DE VILLA (1) se encuentra en Maclovio Herrera, a orillas del río Conchos. En la escuela de este poblado, la pasión popular de sus antiguos "dorados" ha hecho pintar el retrato del Centauro del Norte sobre el fondo del teatro al aire libre. Los niños y niñas que recibieron su herencia, ensayan a dos voces para la fiesta de fin de cursos, el corrido de "La Muerte de Pancho Villa":

¡Pobre Pancho Villa! / Fue muy triste su

destino:/ morir en una emboscada/ y a la mitad del camino.

Las bancas del teatrillo están vacías, pero la maestra dirige a los pequeños cantores con todo entusiasmo:

Iba dejando Parral/ manejando su "caracha",/ el valiente General/ autor de "La Cucaracha".

Todo el coro ataca al unísono, cambiando el ritmo del romance, la canción revolucionaria inolvidable:

La cucaracha, la cucaracha/ ya no puede caminar,/ ...

Las últimas estrofas se escuchan lejanas, pero distintas desde la

197.- PLAZA DE "LOS DORADOS", en el mismo pueblo de Maclovio Herrera. Sentados en una banca, a la sombra de acacias y palmas, cuatro viejos de ochenta años para arriba matan el tiempo. Uno de ellos, clásico tipo norteño, francote y de fácil palabra, es un campesino de Parral que se unió a Villa con cien hombres y llegó a General. "Mi General" escupe mucho al contar sus historias de la Revolución.

GENERAL

- ... qué quieren ustedes, la carne es débil, la señora me gustaba y yo a ella tam-

bién. Primero, me entregó el dinero del rescate; después, tuve encerradito al comerciante español ocho días y la señora y yo nos dimos la gran vida... Al final de la semana, ya no quería que le devolviera al prisionero tan pronto.

Don Manuel, otro de los abuelos, muy pulcro y atildado, interrumpe al General diciéndole con socarronería, al tiempo que atusa sus mostachos blancos de negociante retirado:

DON MANUEL

- ¡Con razón le tenías tanto miedo a Pancho Villa!

GENERAL

- La mera verdad, a ustedes les consta... me rajé. Después de los combates de Gelaya, ya no tenía caso seguir adelante.

DON MANUEL

- Y de tarugo, ¿volviste a la bola?

GENERAL

- Ni modo. Mi General Villa me regaló una talega con mil pesos oro; la Revolución triunfó y ya ves... aquí nos dieron a "Los Dorados" nuestras tierritas...

Hay una pausa. Los viejos parecen escuchar el son lejano de las últimas cuartetitas del corrido:

¡Ay, México que está de luto,/ tiene una gran pesadilla,/ pues mataron en Parral/ al valiente Pancho Villa;

"Mi General" se limpia la frente con su mascarada de vivos colores y de pronto, dirigiéndose a otro de los ancianos gordo y pacífico, le pregunta:

GENERAL

- Y usted, Jacinto, qué... ¿fue villista?

DON JACINTO

- No.

GENERAL

- ¿Carrancista?

DON JACINTO

- No.

GENERAL

- ¿Zapatista?

DON JACINTO

- No.

GENERAL

- ¿Obregonista?

DON JACINTO

- Menos.

GENERAL

- ¿Entonces?

DON JACINTO

- "Ista" nomás, mi general.

Los viejos ríen, mientras fuman sus cigarrillos de hoja con maliciosa comprensión. Y nosotros, antes de abandonar Maclovio Herrera, volvemos a la escuelita frente a

198.- EL FANTASMA DE VILLA (2). El retrato del ídolo parece sonreír a los niños, que ahora finalizan su ensayo con las vibrantes estrofas de "Los Dorados":

El corazón del "dorado"/ se hizo para
padecer,/ con su "cuete" bien fajado/ nada
tiene que temer.

Mi carabina y mi yegua/ son mis fieles
compañeras,/ tengo que andar veinte leguas/
para matar ratas güeras.

199.- EL VIEJO Y EL RIFLE. En la soledad del llano, un campesino viejo limpia su máuser, sentado en un tablón que sirve de banca a la puerta de su casa. Sobre la pared se ven los aperos de labranza del ejido. Un campesino joven, encucillado frente al viejo, observa minuciosamente la limpieza. De pronto,

dice:

JOVEN CAMPESINO

- Ya nosotros no alcanzamos rifles...

ANCIANO EJIDATARIO

- Ni tierras.

Con bien gobernado coraje, el joven responde:

JOVEN CAMPESINO

- Las tendremos... ¡La Revolución no puede perder!

No importa cuán lejos se desarrolla esta escena, aún se escuchan las voces del corrido:

¡Ay, Villaldama, Chihuahua,/ tierra de
'onde vi la luz;/ No me alboroten el agua,/ "hijos" de la Santa Cruz.

200.- INGENIO DE ALGODON en Gómez Palacio. El ruido de la despepitadora ahoga el canto del corrido. Tres jóvenes ejidatarios se tapan la boca con mascarillas contra el polvo. Frente a la planta, pasan platicando dos viejos: Quirino Díaz y Sotero Mendoza Gallegos. El trepidar de la maquinaria impide oír su conversación. Uno de los jóvenes los saluda con respeto y dice, mientras se quita la mascarilla y grita al oído de su compañero:

JOVEN EJIDATARIO

- A estos viejos les debemos todo...
Ellos empezaron la huelga hace veintitrés
años...

OTRO JOVEN EJIDATARIO

- Y de ahí pa'l real.

Los viejos marchan entre las compactas hileras de pacas de algodón, inclinadas unas contra otras. En el horizonte, la plantación se pierde en la inmensa llanura, cuando de la

201.- ESTACION DE FERROCARRIL EN TORREON las pacas, acumuladas en los andenes de carga, son llevadas a los carros de largos trenes. Parten los convoyes y así que el cabús se pierde en los límites del patio, se enfilan para la misma operación los infatigables cargadores. De un tren que atraviesa el llano, corramos a

202.- CIUDAD ANAHUAC, con la fábrica de celulosa en Chihuahua, que se levanta como una profecía moderna ceca de Laguna Bustillos. En su interior gigantesco, los obreros guían las máquinas que convierten la madera en papel. Cerca de la laguna, crece el primer bosque en la llanura, después de siglos de mezquites y desierto. Los patos migratorios del Canadá reanudan su vuelo hacia el sur. Los seguimos y llegamos a

203.- MIL CUMBRES en las sierras azules de Michoacán. Un tren de pasajeros cruza el valle, camino de Acámbaro. En el silencio del bosque crecen los pinos, cedros, abetos y oyameles; cubriendo las pendientes cálidas, suben los encinos, tepezanes y nogales; en las cañadas húmedas, chopos, sauces, fresnos y ahuehetes sorben silenciosamente el agua subterránea. De pronto, se escucha el redoble de la estampida de los borregos que huyen hacia las cumbres, acompañados del chillido casi humano de las aves y las detonaciones aisladas de los cazadores. Indiferentes a todo, los

204.- TRABAJADORES DEL BOSQUE continúan sus labores. En la cañada, mujeres tarascas vestidas de negro cosechan nueces, mientras en la ladera los niños golpean las piñas para juntar el sabroso piñón. Filas y filas de pinos sangran su resina, empapada de esencias medicinales y el resinero recoge los botes, marcando cuidadosamente los árboles agotados. Más arriba, los equipos madereros derriban los árboles, trozándolos y labrándolos con ágiles y relucientes hachas, para que los aserradores corten tablas y duelas de húmeda blancura en un claro del bosque. En tanto, ocultos por la hondonada oscura, los carboneros aguardan la quemada del carbón, para cargarlo en negros costales sobre la fila de blancos borriquillos. Más abajo, la

- 205.- CUENCA DEL RIO BALSAS-TEPALCATEPEC despliega sus cultivos húmedos y exuberantes. El arroz palay se alinea en las tierras inundadas, donde hombres y mujeres, hundidos en el fango, arrancan las matas. Los extensos chilares maduran al sol, mientras las mujeres recogen el chile verde. Los frondosos huertos desprenden manzanas, duraznos y perones, que hombres "pintos" entrojan con zacate en voluminosos huacales. De la corriente abierta del río, nos remontamos al
- 206.- SALTO DE LA TZARARACUA, en el origen del río Cupatitzio, aledaños a Uruapan. Bordeando la cabellera de las aguas, fantásticas y monstruosas orquídeas se confunden con las bellísimas mariposas, sin que podamos distinguir, en esta concurrencia de formas, si son flores que vuelan o mariposas que descansan entre el follaje. Líneas y colores se entrelazan por el arte oriental de las
- 207.- LACAS DE URUAPAN. En el patio familiar, atravesado por el canto de los pájaros tropicales, la mano femenina diseña, sobre la madera dócil de los bosques, un mundo de insectos, flores y aves que el jugo secreto de las plantas fija con la pátina inconfundible del estilo popular michoacano. A la sombra de los naranjos, las gubias excavan el leño, dando forma a las jícaras y los ejes de torneros despiden virutas fragantes, modelando los cetros de

los molinillos de chocolate, en el mismo instante que en

- 208.- TZINTZUNTZAN Y PATAMBAN se modelan inimitables piezas de cerámica y los
- 209.- TEJEDORES DE ERONGARICUARO traman el armonioso colorido de los sarapes en el lento trabajo casero, que contrasta con el febril movimiento de la
- 210.- CELANESE MEXICANA en Atenquique, donde los mismos rostros indígenas vigilan el rápido movimiento de las hiladoras de fibra sintética, devorada por telares de control electrónico, mientras, en trágico contraste,
- 211.- TEJIENDO SOMBREROS (4), el padre de aquella familia mixteca camina por una vereda desolada. Llega a la carretera y toma por el acotamiento, siempre sin dejar de tejer. Otros hombres a lo lejos también bajan de sus caseríos, llevando sombreros y tejiendo. Pasan camiones y automóviles que tocan sus bocinas. Uno de ellos frena cerca del padre y un hombre moreno, con el pelo alisado por capas de brillantina, le interroga en un español martajado:

VIAJERO

- ¿Falta mucho para llegar a Tehuacán, tú?

El padre, antes de contestar, mira atentamente las palmas tejidas que lleva en las manos; luego

dice con cortesía:

PADRE

- Pos... Tehuacán queda como a dos som-
breros.

El viajero se dirige al que maneja, un gringo
y le dice en inglés:

VIAJERO

- Imposible. No entiende. Es un indio...

Arranca el auto y el tejedor, imperturbable,
sigue su camino, tejiendo. De sus manos, pasamos a
los

212.- LAGOS MICHOACANOS, donde las manos de las mujeres
re pasan, calmadamente, las redes de tendal que le-
vantán cascadas de charales y bagres en el centro
de las aguas del Zirahuén, o canastas de truchas y
barbos en las del Cuitzeo, o bateas de juil y popo-
cha en Pátzcuaro, alimentos acuáticos que llenan el

213.- MERCADO DE MORELIA. Al pie de las torres de la ca-
tedral, un ciego canta el corrido de "La Bola de
Adán y Eva", en tanto una mujer toca la guitarra
que sirve de fondo a las burlonas cuartetitas:

Por ahí va la bola, señores,/ ahí va con
regocijo y afán;/ voy a cantar la historia/
de nuestra madre Eva y de nuestro padre Adán.

Pasa una fila de burros cargados de carbón y

leña. La gente se arremolina entre los puestos de comida y comienza a saborear los platillos de hierbas y pescados.

En un Paraíso que había,/ formado por el Creador,/ Adán solo se veía/ ¡Válgame Dios; ¡Qué dolor;

El puesto de jícaras, bateas, cofres y sillas parece un jardín de flores y ramas. Sentado en el centro, el buen mozo purépecha dormita tranquilamente. El ciego continúa salmodiando:

A cada momento que el ángel bajaba/ y lo encontraba durmiendo,/ todas esas veces él le aconsejaba:/ - Adán, no pierdas el tiempo.

- Duermo por verme solito./ ¿Qué hago yo sin compañera?/ Yo veo que los pajaritos/ giran dos por dondequiera.

Mientras tanto, la cámara recorre los puestos de frutas, donde los duraznos y aguacates se apilan junto a los perones y las manzanas. Una india de largas trenzas y plegado zagalejo, joven y hermosa, llega junto al vendedor de lacas y lo saluda, dándole la mano con delicada ternura. Las coplas del romance saltan sobre el rumor del mercado:

Adán, aquí tienes a tu compañera,/ recíbelas con agrado,/ tú puedes comer la fruta que quieras,/ pero menos del manzano.

Los jóvenes indígenas entrelazan las manos y sus rostros, iluminados por el amor puro, se miran con pasión sobre el paisaje de flores, mariposas y pájaros esmaltados. En una tinaja, axolotes del Lago de Pátzcuaro se arrastran por el fondo con sus extraños cuerpos de húmedo terciopelo, aguardando al comprador que sabe apreciar el asado tradicional de salamandra.

- 214.- EL CERRO DE CULIACAN, a 2 mil ochocientos metros de altitud, se eleva solitario y grandioso, dominando los altos valles de la altiplanicie meridional; región de horizontes llanos y de tierras feraces, tapizadas por una espesa alfombra de arena menuda y bermeja que los antepasados indígenas llamaron "xalli", de donde se deriva Xalisco. En el horizonte brotan como luminarias los lagos de Yuri-ria, Cuitzeo y Camébaro, a través de los cuales parece dormir la larga serpiente del río Lerma. Junto a los espejos de agua,
- 215.- CAMPESINOS DEL BAJIO aran las tierras fértiles del Valle de Santiago con fuertes yuntas de bueyes. Manos y rostros de tractoristas desbrozan los campos. Otras manos arrojan puñados de semilla de trigo, otras siembran semillas de camote, mientras los pies cubren los granos del maíz bajo la tierra. En las fincas de temporal, verdea la cebada y se cosecha el frijol y el garbanzo.

216.- SILOS Y MOLINOS almacenan y devoran, en las entrañas de sus torres gigantescas, montañas de trigo, maíz, cacahuates, haba y frijol. Los cargadores, cubiertos con costales, parecen fantasmas blancos castigados por un trabajo sin fin. En la

217.- ESTACION DE IRAPUATO, un tren de pasajeros está a punto de partir. Rostros de rancheros burgueses se asoman a las ventanillas. La gente deambula por las vías y los vendedores corren de una ventanilla a otra, ofreciendo canastas de fresas, limas en sarta, refrescos y fritangas. Parejas jóvenes y familias campesinas se apretujan para subir al

218.- TREN MEXICO-GUADALAJARA. Bultos y personas obstruyen los pasillos. Se oyen voces y el tren arranca. La gente se acomoda como puede entre costales de ropa, semillas, aves, frutas, canastas, niños que lloran y viejos que beben cerveza. Súbitamente, estalla el mariachi y los desgarrados violines persiguen a las trompetas en el son jalisciense "La Culebra". El paisaje de pueblitos y campos desfila a ritmo con la música. Los viajeros duermen o juegan barajas. Pronto, el cantante desgrana la maliciosa copla:

 Date gusto, vida mía,/ que yo me daré
 otro tanto,/ no vaya a ser que algún día/ el
 gusto se vuelva llanto./ ¡Ay, lala lá! ¡Ay,
 lala lá!

En un compartimento, prendido sobre el pecho desnudo y espléndido de su mamá, cubierto a medias por el rebozo, el niño chupa con los ojos cerrados. En otro, los novios burgueses comen fresas de Irapuato entre miradas ardientes y risas nerviosas. Por la ventanilla vemos pasar los ricos predios de alfalfa, donde rebaños de vacas, borregos, chivos, y burros pastan tranquilamente. Chirrian los frenos y el tren se detiene en

219.- OCOTLAN, LAGUNA DE CHAPALA. Las familias se abrazan en la pequeña estación. Muy cerca, debajo de las grandes naves, cientos de mujeres vestidas de blanco trabajan noche y día en las líneas de producción de leche ordeñada mecánicamente, desecada y desodorizada en miles de envases metálicos, condensación de los exhuberantes pastales del Bajío, al mismo tiempo que en la

220.- HACIENDA-GRANJA los corrales están llenos de gansos para engorda y gallinas ponedoras en sus nidales automáticos. En una esquina del patio, los vanidosos guajolotes se pavonean para hacer la ronda y dan gritos de celo. El administrador sale de la casa principal y, al pasar frente al jagüey, advierte que una mujer joven corre hacia el caserío. Se acerca y un muchacho, sorprendido, se faja los pantalones, echándose el sombrero hasta cubrirle la frente. El administrador le pregunta:

ADMINISTRADOR

- ¿Qué estabas haciendo con Lola?

MUCHACHO

- Pos, lo que ella me dijo...

Los gallos se alborotan en el corral y lanzan su canto de desafío. Es la hora meridiana cuando los vaqueros, reunidos en la boca de la

221.- CUEVA DE LOS VANPIROS, encienden sus antorchas de zacate y, armados con escopetas, penetran junto con los ingenieros al interior de la montaña. En la bóveda estalactítica de la cueva, los murciélagos-vampiros duermen, colgados de sus uñas, boca abajo en sórdidos racimos palpitantes; por la noche chupan la sangre del ganado, inyectándole el virus del derrengue, ruina de los rancheros. Llamaradas y chillidos, tiros y cohetes strueman la cueva durante la terrible matanza de los vampiros. Muy cerca,

222.- LA BRATA SANLUISEÑA trenza sus dieciséis hilos de mezote, torcidos con ixtle y cáñamo; su delicado corazón encierra el secreto de la "gasa", que asegura los piales en el trabajo diario. Hábiles dedos ajustan la rozadera y la trabita y remachan la punta en una escobetilla chica. Así, la reata está pronta en la mano del caporal, justo a tiempo de entrar en el

223.- PICADERO, donde un viril potro aceado da vueltas

en giras cada vez más violentos. El caporal, a pie, remolinea y lanza una mangana de taravilla; describiendo un óvalo perfecto, el lazo entra cruzado y amarra las manos del potro, que cae mordiendo el polvo; rápidamente, dos peones le hacen una cincha y uno de ellos lo monta para domarlo. Ninguno de los presentes grita, sólo se escuchan los relinchos del cuaco. Todos observan, reata en mano, la destreza del jinete y la fuerza del caballo. El que parece administrador, dice:

ADMINISTRADOR

- Ya está güeno por hoy...

El jinete se apea y, mientras el fogoso animal sigue dando reparos tirando ceces contra las tranacas, el mocetón se limpia el sudor y asienta:

PEON

- Para poderlo montar, no le falta más que la silla.

224.- LOS TALABARTEROS bordan con hilo de plata y oro arneses y arciones, cabesales y chaparreras. La filigrana barroca se incrusta en los frenos y las espuelas de Amozoc, en los fustes nacarados de Colima, en la inmensa ala de los sombreros y la plateada botonadura de las chaquetillas charras. Y mientras suenan los martinetes en los talleres, los caballos se ensillan y tascan fierro en los potro-

ros, allá por

225.- LOS ALTOS DE JALISCO los becerros recién nacidos buscan entre las corvas de sus "nanas" tansas ubres, en tanto que los "marceños" pastan con las vacas y juegan a pelearse. Las puntas de ganado de cría y engorda se extienden apacibles por lomeríos y valles, cuando de pronto comienza

226.- EL ARREO. Caporales y vaqueros del Bajío, hombres cerrados, roqueños y a la vez amables, jinetes consumados sobre caballos criollos entorilan el becerraje, separando la vacada entre voces y silbidos para que empiece

227.- EL HERRADERO, primer círculo de las sencillas fiestas campiranas del trabajo. Al potrero de los corrales, salen los becerros bravos y los mejores peones de la hacienda se disputan el derecho de barbearlos a mano. Topes y golpes, risas de muchachas y burlas de viejos. Los mariachis cantan:

¡Qué rechula es la fiesta del Bajío!/
¡Ay, qué lindas sus hembras y su sol!/
Rinconcito donde guardo el amor mío,/
¡ay, mi vida, tuyo es mi corazón.

Los toritos caen acostados. "¡Venga el fierro!", gritan los caporales y el acaus del herraje quema los muelles de los becerros. La ardiente excitación aumenta y las muchachas se molestan con la

intención de la copla:

Las mujeres han de ser/ como todas las
potrancas/ que se crían y se amansan con su
dueño y no admiten/ llevar jinete en ancas.

En súbito contraste, pasamos a la

228.- PLAZA DE ZAPOTLAN, donde silencio y soledad se
llenan con el rumor de la fuente. Primero, llega la
muchacha con su cántaro rojo y su pie descalzo por
la ancha calle que se parte en dos. Los dos rivales
caminan frente a ella por las calles de los lados,
sin saber que el destino los lleva al encuentro fa-
tal. La muchacha llega al hidrante y abre la llave.
En ese momento, los hombres quedan frente a frente
y ninguno quiere dar un paso adelante, ninguno
quiere bajar la vista:

RIVAL 1º

- Oiga, amigo ¿qué me mira?

RIVAL 2º

- La vista es muy natural...

El chorro del agua, al mismo tiempo que el
cántaro, los está llenando de ganas de pelear; es
lo único que estorba, aquel silencio tan entero.
El agua se derrama con un hervor frío. La muchacha
cierra la llave y se echa el cántaro al hombro, ca-
si corriendo con susto. Los que la quieren están en

el último suspenso, como los gallos todavía sin soltar, embebidos uno y otro en los puntos negros de sus ojos. La muchacha da un mal paso y el cántaro y el agua se estrellan simbólicamente. Esa fue la merita señal. Uno, con una daga así de grande y otro, con machete costefío, se dan de cuchillazos, sacándose los golpes con el sarape. De la muchacha no queda más que la mancha de agua y allí están los dos, agonizando a un tiempo sobre los retazos del cántaro. A uno de ellos se acerca una anciana, envuelta en un rebozo oscuro, escuchando sus últimas palabras:

RIVAL 2^a

- Me importa madre la muerte... con tal que a mi cuate también se lo lleve la tiznada...

El estertor se nubla en la algarabía de las

229.- FERIAS REGIONALES. Las vívidas imágenes de Zacatlán de las Manzanas, San Pedro Tlaquepaque, San Juan de los Lagos, San Martín Texmelucan y, sobre todo, San Marcos de Aguascalientes, se funden y contrastan en un brillante montaje de color y movimiento. Entre confetis y serpentinas, verdes ramajes y cadenas de papel de china pasan las carrozas alegóricas y los automóviles lujosos en el combate de flores. Orgullosos rancheros de Guanajuato y Jalisco alardean con sus jacas frente a los balcones

coloniales llenos de labios rojos. Reinas y estudiantinas. Mariachis graciosamente desafinados cruzan el aire, llenándolo de risas, alboradas y mafianitas. En los puestos, loza de Oaxaca, rebozos de San Luis, sarapes de Saltillo, reatas de San Juan y, sobre todo, las loterías de baraja especial, con sus gritones maliciosos y las parejas campesinas absortas, apuntando con granos de maíz las figuras estrambóticas de los cartones, que al grito de "¡Lotería!", se cambian por extraños premios: una lámpara o un guajolote vivo, una bacínica de lujo o una estatuilla de Venus Calípige. Junto, los rancheros, que de su traje típico no conservan más que el impresionante sombrero ancho, calculan bajo los potentes reflectores el precio de las camionetas y "pick-ups" de lujo. Al lado, los caporales y vaqueros admiran los sementales y alegan, parsimoniosos, el trato de caballos, que piafan impacientes, como si presintieran la cercana

230.- CARRERA DE CABALLOS. A lo largo del carril, rancheros y sus mujeres, en caballos y carromatos, esperan la competencia. Los apostadores gritan, billetes en mano:

APOSTADORES

- ¡Doy tronchado! ¡Doy tronchado!

Los dos jinetes -a pelo- trotan sus caballos, estirándolos. La gente reduce el ancho del carril.

Se ve una fila de caras anhelantes y al extremo, las patas agitadas de los caballos. El juez dispara y los centauros arrancan, pasando entre una nube de polvo. Cubriendo el tiempo de la escena, se oye el corrido del caballo "Canciller":

Quedaron en la carrera/ los corredores
vendidos,/ los pobrecitos salieron/ toditos
descoloridos.

Vinieron de Atotonilco,/ de Arandas y
San Miguel;/ iban "voltiando" pa' atrás/ con
ganas de no volver.

Sobre los rostros enojados de los perdedores,
las caras luminosas de las tapatías bailan en el
tablado popular, unidas a su pareja como un solo
cuerpo. Al mismo tiempo, en

231.- LAS PARTIDAS, una gran mesa presidida por el tallador está completamente rodeada por ricos ranche-
ros, damas solteronas, caporales de Jalisco y ha-
cendados de Puebla. El veedor grita:

VEEDOR

- ¡Ya no hay quien se apunte?... ¡Cor-
re!

La baraja se talla y alguien dice:

JUGADOR

- ¡Voy puerta!

Se ve una fila de caras anhelantes y al extremo, las patas agitadas de los caballos. El juez dispara y los centauros arrancan, pasando entre una nube de polvo. Cubriendo el tiempo de la escena, se oye el corrido del caballo "Canciller":

Quedaron en la carrera/ los corredores
vendidos,/ los pobrecitos salieron/ toditos
descoloridos.

Vinieron de Atotonilco,/ de Arandas y
San Miguel;/ iban "voltiando" pa' atrás/ con
ganas de no volver.

Sobre los rostros enojados de los perdedores, las caras luminosas de las tapatías bailan en el tablado popular, unidas a su pareja como un solo cuerpo. Al mismo tiempo, en

231.- LAS PARTIDAS, una gran mesa presidida por el tallador está completamente rodeada por ricos ranche-
ros, damas solteronas, caporales de Jalisco y hacendados de Puebla. El veedor grita:

VEEDOR

- ¡Ya no hay quien se apunte?... ¡Corre!

La baraja se talla y alguien dice:

JUGADOR

- ¡Voy puerta!

Los rostros anhelantes, el dinero en el monte, los naipes cortados y las voces del juego se entrecruzan como una pesadilla, que se interrumpe en el

232.- PALENQUE DE GALLOS. Al abrir el careo, los soltadores gritan:

GRITON

- ¡Silencio, señores y éntrenle a la partida; ¡Real de Guanajuato contra Durango; ¡Cien al giro parejo; ¡Llámenla, corredores!

Un viejo ranchero saca del garnil las terribles navajas, colocándoselas a su gallo con mucha pericia. En lo alto de la tribuna, en tanto que los encomenderos casan las apuestas, tres mujeres, una de ellas, vestida con traje de lentejuelas, se levantan de sus sillas y acompañadas por el mariachi, entonan la triste canción anónima:

Eran las once de la mañana/ cuando a Lucrecia yo conocí,/ al ver sus ojos y sus pestañas/ dentro del alma yo el sol sentí.

Sobre las rayas del palenque, se destapan los gallos rivales y el reloj del sentenciador marca la hora de la pelea:

GRITON

¡Ya la chica se hizo grande!/ ¡Fuera gentes y pastores!/ ¡Hay pelea!/ ¡Cieeeeeerren las puertas!/ ¡Silencio, señores!

Redoblan las apuestas, vibran las gargantas de las cantadoras y se acometen furiosos los gallos. El murmullo de los espectadores crece como una tormenta y, cuando el revuelo de las plumas se tinte de sangre y brillo de navajazos, se funden en un solo grito el canto del gallo triunfador y el quejido angustioso del mariachi. Llenan los aplausos el pequeño ruedo del palenque y sobre él, parece abrirse la media luna plateada del

233.- LIENZO CHARRO. Se disparan los toros por el carril. Sale un jinete y trenza la cola del animal en su rodilla y éste cae redondo. En la tribuna, los jueces que ajustaron el desafío asienten con gravedad. En el lienzo, un chiquillo florea la resta con extraordinaria habilidad. Sale otro toro y un charro, que intenta colearlo a pulso, por el ímpetu sale de su silla y se da un panzazo en la arena. El niño, dibujando una crinolina en el aire con su lazo, comenta imperturbable:

CHARRITO

- No es charro el que no cae.

En las graderías ríen las chinias, rebosantes de alegría vital, con sus trajes de antiguo brocado y cuentas de chaquiras. Coleando al brinco o al descarreto, los jinetes se arriegan cada vez más y los toros caen al suelo en alucinante sucesión.

Manganas y piales cruzan el lienzo para atrapar la reses bravas, mientras desde las tribunas, sombreros bordados y tápalos de Cachemira vuelan por el aire, mezclados con los ayes de la canción:

Este torito que traigo,/ lo traigo desde Tepango/ y lo tengo mantenido/ con cascaritas de mango.

Lázalo, lázalo que se te va,/ échame los brazos, mi alma/ y vámonos a pasear...

El jaripeo culmina con la aparición de los potros brutos que, en su alocada carrera, son amarrados y estirados por los charros, ejecutando el "paso de la muerte" entre dianas y besos. Y la fiesta se prolonga con el

234.- BAILLE DEL JARABE RANCHERO, que llena con el contrapunto de su zapateado la enramada de palmas, flores y banderitas de papel. Al compás de las arpas, violines, guitarrones y clarines, charros y chinas respuntean la danza mestiza. Algunos vaqueros florecan con fantasía, envolviendo en figuras de siemprevivas y canastas los olanes de sus novias. El redoble de los tacones inclina las figuras como aves en celo y las espuelas dominan a las trenzas en el remate amoroso del jarabe. Entonces, alguien "pide rueda" y el conjunto de bailarines se abre para palnear el

235.- BAILE DEL PALOMO. El, con su sarape y ella, con su rebozo, simulan ambos las alas de los pichones enamorados en difícilísimos escarceos de amor. En los cambios del zapateado, surgen los versos picantes:

El palomo y la paloma/ los dos se fueron
a misa,/ el palomo sin sombrero,/ la paloma
risa y risa.

Esa de la frente china/ y los aretes de
plata./ ¡Qué bonito huele a lima!/ ¡Qué fresca
estará la mata!

Irrumpen en la enramada los intérpretes espontáneos de la

236.- DANZA DE LOS RANCHEROS. Veinte mocetones vestidos con pantalonerías de venado, chamarras y sombreros charros, algunos con pantalón corto y chaquetilla torera, representan al amo, al caporal, a la peonada, a los lazadores, a los jineteadores y al torero. Persiguen al torito de petate, lanzando al aire sus manganas y parodiando las emocionantes faenas de

237.- LA TIENDA DE TOROS en el campo abierto de una hacienda. Efectivamente, vemos los jinetes con traje charro que alancean a las vaquillas en la planicie para probar su casta y seleccionarlás cuidadosamente. En el libro genealógico, el hacendado anota la bravura para cruzarlás con los sesentales, a quienes contemplamos "padreando" una punta de vacas,

mientras los negros novillos se obstinan en sorda pelea, antes de ser capados por los charros en el campo abierto, dentro de un "ruedo humano" de peones inmóviles, que se cierran y se abren en dramático vaivén. Pero ha llegado la hora para

238.- EL TORO DE ONCE EN MICHOACAN. Por las calles del pueblo, los novilleros en traje de luces desfilan detrás de la orquesta municipal y las muchachas les ponen guirnaldas de flores. Detrás de ellos, un grupo de charros lleva lazado un toro de paja y petate, pintado de rojo fuerte, al cual los chicos van toreando, mientras grupos heterogéneos de danzantes bailan, girando al son del pasodoble en torno a un muñeco, también de paja y petate, que figura un torero. Cuando la comitiva entra en la plaza, improvisada con maderos sujetos por cuerdas de ixtle, los tres mil espectadores que llenan los palcos, templetos y tablados aplauden con entusiasmo. Debajo de la techumbre, enramada y adornada con olorosas flores y frutas, comienza el original espectáculo. Frente a la salida del toril y casi al centro de la plaza, está colocado el muñeco-torero. Un grupo de vaqueros, pico en mano, esperan la salida del toro sobre la barda de piedra del "tentadero" gritando:

VAQUEROS

- ¡Toro! ¡Toro! ¡Toro!

El toro sale y embiste al muñeco, desgarrando su traje de petate y esparciendo la paja del relleno. Los vaqueros aprovechan su embestida y pican al toro, que se revuelve, clavando sus cuernos en los restos del muñeco, que se tiñen de sangre. Estallan gritos de júbilo. El sacrificio simbólico se ha consumado. Los novilleros acuden al quite y apenas consiguen dar unos desmañados capotazos, porque el toro, que está "muy corrido", sabe dónde se encuentra el bulto. Caen los torerillos, mientras se revuelcan ágilmente sobre la arena y el toro clava sus cuernos en los tabloncillos del burladero. Ruge el público y los charros lanzan sus manganas para amarrar "a muerte", en cabeza de silla la peligrosa fiera, que será encerrada hasta la próxima corrida. Es entonces cuando sale al ruedo

239.- EL TORO DEL PUEBLO. Menos bravo que el anterior, se encuentra en el redondel con charros, novilleros y mocetones que lo empujan y esquivan en mil caprichosas suertes. Unos le ponen banderillas, otros le dan pases con rebozos, hasta que, después de quitarle el resuello, se suben sobre él y lo jinetean, en medio de risas, sustos, trompicones y alguno que otro hueso roto. Esta es la fiesta brava del pueblo, que los cancioneros ensalzan:

¡Apá! que ahí viene un toro/ es el "Re-
lajo";/ escóndete tras las trancas, chiquita/

que viene bravo/ y aviéntame tu rebozo, mi
vida,/ pa' capotearlo.

¡Toro; ¡Toro; ¡Tocoro; Entra de largo,/
que mi prieta chula/ bonito me está mirando.

Quizás a la misma hora y al otro extremo de
México, la

240.- CORRIDA YUCATECA nos sorprende con su originalidad
y violencia. El toro está lazado a un poste al cen-
tro de la plaza, construida con maderos y palmas.
Sobre sus lomos, los charros atan un artístico mu-
ñeco de lienzo y papel, vestido con el uniforme de
los soldados de la Independencia y cubierto comple-
tamente por un castillo de cohetes. Se enciende la
mecha y sueltan al toro que, enfurecido por el fo-
gueo, acomete a los jinetes y toreros con violencia
incontenible. Gritan las mestizas y agitan sus som-
breros los hombres. Y así, enardecido por el mito
viril del toro y el fuego, el pueblo olvida sus an-
gustias y esfuerzos cotidianos.

241.- LA ROGATIVA A CHOLULA (3) llega al Santuario de
los Remedios, meca religiosa del Anáhuac. Hombres,
mujeres y niños suben por las escalinatas de la an-
tigua pirámide, precedidos por la imagen desnuda
del Crucificado. El monótono cántico crece ante la
presencia del templo y los rostros reflejan la fe
de su petición para que las lluvias sean temprane-
ras.

242.- EL JOVEN PETROLERO (4) y el ayudante del geólogo, en la cubierta de un pequeño barco, bajan por el río Pánuco. Las gaviotas vuelan y siguen las embarcaciones. Entre el humo que sale de las chimeneas, tanques y embarcaciones, se ven por la ribera las masas metálicas de las modernas refinerías. En primer término, un muelle desierto y al fondo, una hilera de carros cisterna que, entre la alta hierba, parecen una serpiente dormida. El conjunto está paralizado, enmohecido. Raúl ve con asombro el contraste entre el movimiento de la refinería y los muelles abandonados. El geólogo advierte su mirada y dice:

AYUDANTE GEOLOGO

- Era el muelle de la Pierce... por allí se iba nuestro petróleo.

El barco sigue río abajo, cruzándose con las barcas de los pescadores y los chillidos de las aves. Es ahora cuando

Sábado - tarde: 12 horas.

243.- LA FIESTA DEL SOL (2) de los coras llega a su hora crucial. El Gran Sacerdote levanta su lanza y la gira violentamente. Teponaxtles, bules, chirimias, tambores y primitivos arcos de nervio de res vibran tempestuosamente. A un grito del Gran Sacerdote se hace el silencio y su lanza ceremonial se clava en

el orificio de la piedra solar, marcando el paso del Dios de Fuego y Vida por el meridiano del Nayar. Resuenan atronadoras las dianas, mientras doncellas y adolescentes cantan al unísono la tonada de la fecundación de los campos.

- 244.- DANZA DE LOS VOLADORES (3). Son exactamente las doce del día cuando el sol alcanza su cenit en el cielo de Papantla. El jefe de los danzantes, en la punta del gigantesco árbol sagrado, da la señal con su tamborcito y su flauta. Los seis hombres-pájaros extienden sus alas y bajan del paraíso maya a la región de los mortales. Sus cuerpos, prendidos por la cintura, giran como péndulos de vida en uno de los juegos más antiguos, audaces y temerarios del México indígena. Igual que ellos,
- 245.- EL AGUILA REAL (4) abre su acechante espiral, elevándose en el altiplano sobre el cielo del
- 246.- ZOCALO DE MEXICO. El reloj de la Catedral marca las doce. Por la puerta, entran y salen hombres con con el portafolio bajo el brazo. La luz de la plaza ilumina la escena cuando los hombres de negocios, rodilla en lona, se persignan, oran brevemente y salen resueltos. También es la hora meridiana en el
- 247.- ZOCALO PROVINCIANO. Se oyen con pausa las últimas campanadas. Los hombres se descubren. Uno, con apariencia de ferrocarrilero, le dice en voz baja a otro:

FERROCARRILERO

- Alabo a Dios, dijo un ferrocarrilero.

OTRO HOMERE

- Y tizne a su madre el que no se quite el sombrero.

- 248.- DESTAZAN UNA RES en un pueblecito del trópico, cerca de una casa de bajareque. Un grupo de niños, descalzos y ventrudos, observan la faena de los tres hombres. Dos perros se relamen y, en una de las ramas de la arboleda, la parvada de zopilotes aletea, aguardando. A la misma hora, en
- 249.- LOS MATADEROS de la Ciudad de México, cientos de vacas entran al sacrificio y miles de embutidos salen del frigorífico. En dramático contraste, vemos el
- 250.- TRABAJO DE LAS TORTILLAS. Mujeres ancianas, jóvenes y niñas inclinadas sobre los metates, moliendo con rítmico esfuerzo el nixtamal. Intercaladas en contrapunto, las imágenes de otras mujeres: al norte, al centro, al sur, en las costas y en la península, indígenas o mestizas, pobres o ricas palmean pedazos de masa y de sus manos brotan las tortillas, delgadas o gruesas, blancas o amarillas. Ellas son el pan de cada día. El chasquido de las manos femeninas anuncia la comida en toda la extensión del país. El montaje se detiene con la imagen de la

251.- BANQUETA DE UNA LECHERIA humilde en las calles de Vértiz en la Ciudad de México, donde se alinean botellas, jarros y vasijas de peltre. Niños y niñas, jovencitas y mujeres viejas cuidan el turno de sus trastos. En la fila, una anciana cuenta sus centavos y con un gesto de angustia, espera llegar a la puerta. Una mujer embarazada lleva un niño en brazos y, de la mano, a una niña, la que a su vez tiene una muñeca en su brazo y en su mano, la jarra para la leche. En otra

252.- AVENIDA CENTRICA, UN PANADERO EN BICICLETA, con su gran canasta de pan en la cabeza, espera entre las filas de lujosos automóviles, que arrancan a la señal del semáforo. El panadero cruza imperturbable, sin voltear ni perder el equilibrio, mientras estallan los claxons. De esta imagen ruidosa, cortamos al silencio del

253.- RIO LACANJA, por donde un solitario lacandón regresa a su caribal y atraviesa la corriente en un frágil cayuco, en el que lleva media docena de pescados. En tanto,

254.- DIEZ CAMIONES FRIGORIFICOS, procedentes de Veracruz, entran con su carga de mariscos y peces al Valle de México y

255.- LOS EJIDATARIOS en San Pedro de las Colonias, Coahuila, regresan del trabajo. Al entrar los tractores lentamente en el pueblo, se ve el fruto de la

reforma agraria: calles anchas, casas nuevas y amplias, el mercado y en el campo deportivo, los niños jugando. A cientos de kilómetros,

256.- CUATRO MUJERES MIXES (3) han terminado su labor en las faldas del Cempoaltépetl. Se limpian la cara con sus rebozos, que llevan trenzados en la cabeza y, palas al hombro, inician su regreso por la empinada ladera. En la misma dirección, los

257.- DOS ALFAREROS (5) entran de regreso a su pueblito. Llevan los huacales con todas las ollas. Su paso es resignado y lento. En la choza que ya conocemos, siguen

258.- TEJIENDO SOMBREROS (5). Los dos niños tejen y la madre lleva en su espalda al más pequeño, mientras teje. Debajo del quebrantado comal, el fuego se extingue y la madre lo aviva, para continuar tejiendo. Lloro el chiquillo y la niña, mirándolo con ternura, le da un pedazo inútil de palmilla. Siguen tejiendo y el chiquillo sigue llorando; la madre, sin mirarlo, se lo lleva al pecho, descubre su seno y el chilpayate calla bruscamente porque comienza a mamar. Todos siguen

259.- TEJIENDO SOMBREROS (6) en silencio, mientras el padre llega al mercado de Tehuacán. Los compradores, rodeados de tejedores, gritan y escatiman el precio de la docena. El terreno parece un campo sembrado de copas de palma, con las alas desfleca-

das. El comprador llega ante nuestro tejedor y cuenta con rapidez los sombreros:

COMPRADOR

- Dos, cuatro, seis, ocho, diez, doce...

Toma: uno... setenta y cinco.

El padre aprieta en su puño el dinero, saluda y se va. También en las

260.- **FABRICAS DE TLALNEPANTLA Y VALLEJO**, los obreros especialistas recogen su salario en sobrecitos llenos de billetes. Salen a la puerta y montan en sus bicicletas, adornadas con banderas, rehiletos, colas de fantasía, faros y barras niqueladas. Son los Cadillacs del pobre, a cual más elegante. En el mismo instante, en la

261.- **ESCUELA PLURILINGÜE EN OAXACA (3)**, los niños salen en fila. El profesor iza la bandera en el patio y cuando el viento ondea la enseña, les pregunta:

PROMOTOR

- ¿Cómo se llama?

NIÑOS (A coro)

- Bandera.

PROMOTOR

- ¿Cómo se llama nuestra patria?

NIÑOS (A coro)

- ¡México!

PROMOTOR

- Pueden irse.

Los niños corren y al dispersarse, oímos que gritan:

NIÑOS

- Hasta el lunes, profe...

Corriendo como ellos, las

262.- **TORTILLERAS EN OAXACA** bajan y se abanicán con las puntas del rebozo, como una bandada de pájaros. Son docenas de mujeres que traen las tortillas a la ciudad. En la

263.- **ESCUELA FUNCIONAL (2)** de la capital provinciana, un tropel de niños se desparrama en la calle. Los grupos se persiguen unos a otros. Dos chiquillos dejan los cuadernos en las manos de un pequeñito, colocan un pedacito de cáscara de naranja en sus ligas y las estiran, desafiando a otros dos que platican desprevenidos:

NIÑOS ATACANTES

- ¿Parque, liga o ligazo, patada o manazo?

Sin esperar respuesta, sueltan las cáscaras y

les dan en la cara, echando a correr. Los agredidos reaccionan rápidamente, entregan al pequesíto los cuadernos y, tras sacar ligas y cáscaras, gritan:

NIÑO ATACADO

- ¡A ver si son tan buenos, desgraciados!

Y mientras se generaliza la batalla de ligazos entre las pandillas rivales, el pequesíto hace pucheritos detrás de una montaña de cuadernos que casi le tapan los ojos. Otros ojos infantiles, los de la

264.- NIÑA EN EL MERCADO DE TOLUCA (3), a la que robaron su peso de mercancías, expresan la angustia y el hambre, mientras ven las filas de tortilleras que cuentan silenciosamente las tortillas. Dos campesinos, indiferentes al trajín del mercado, comen en cuclillas grandes tacos. La niña se acerca y los mira como un perrito abandonado. Uno de ellos desprende un pedazo de tortilla y se lo da. Sobre la

265.- ESCUELA EN LA COSTA VERACRUZANA (2) sigue cayendo la lluvia torrencial. Niños y niñas esperan bajo el porche que afloje la cortina de agua. En cambio, el sol cae a plomo sobre una

266.- CHOZA DE MILPA EN YUCATAN. Hecho con hojas de maíz, el pequeño refugio triangular apenas cubre al padre y al niño mayas. De la bolsa de henequén que cuelga del palo de la entrada, el niño saca una

bola de masa agria y el padre la deslie en una jicara con agua del guaje. En las tres piedras juntas del anafre, se calientan unas tortillas enmohecidas de anaranjado. Con unos mordiscos al fruto verde del chile, el padre y el hijo completan su "comida". El silencio del Mayab se quiebra con la algarabía del

267.- AULA DE UN COLEGIO PRIVADO (2), donde las elegantes preparatorias gritan, ríen y chillan como animalitos salvajes al salir por puertas, pasillos y escaleras a la

268.- CALLE RESIDENCIAL, donde las esperan lujosos automóviles. Algunas caminan en grupos hasta la parada de autobuses. Allí, junto al puesto de periódicos, un hombre con un perol hierve chicharrones; obreros y sirvientas esperan a que se doren. El carnicero, frente a ellos, da vueltas lentamente a los pedazos de grasa, extrae del perol largas tiras y las pone en una charola. Ve a los que aguardan y grita:

CARNICERO

- ¡Ricos chicharrones, ricos!

Entre tanto, al norte de la República, del

269.- EJIDO "MANILA" EN GOMEZ PALACIO, DURANGO, niños y niñas salen corriendo de las clases y al alejarnos con ellos, vemos el letrero de la escuela: "TIERRA Y LIBERTAD". Procedente de aquel

270.- CAMPO ALGODONERO (2) en Ciudad Obregón, Sonora, el pizcador que vio el choque de aviones fumigadores llega a su casa para comer. El interior está muy limpio; a un lado, la pequeña sala y en sitio preferente, como un familiar distinguido, la máquina de coser. Sobre la mesa, cubierta con mantel de hule raído y decolorado, comen silenciosamente dos jovencitos junto con su padre, el pizcador de algodón. Un lugar está vacío, el de la mujer, quien, de pie, sirve pequeños trozos de carne a su esposo, mientras le dice con timidez:

ESPOSA.

- Cada día está más cara...

El hombre la mira con amargura, observa a los hijos que bajan la cabeza para seguir comiendo y aplasta un pedazo de migajón entre el pulgar y el índice. Nos vamos con los

Sábado - tarde: 13 horas.

271.- BRACEROS EN LA ESTACION DE IRAPUATO. Todos están acampados, esperando. Son cientos y cientos de hombres, sentados en hileras sobre los andenes, que comen rebanadas de sandía a un mismo tiempo. Lejano y triste, se escucha el corrido:

Cuatro esquinas tiene un catre,/ cinco
gajos la sandía,/ cuatro pies tiene la cama/
donde duermes, vida mía.

Los braceros, con la cara escondida en la pulpa roja, siguen comiendo y los trovadores se acercan poco a poco:

La sandía que es colorada/ tiene lo verde por fuera,/ si quieres ser estimada/ no te roces con cualquiera,/ que la fruta "magallada"/ se pudre y no hay quien la quiera.

Súbitamente, se oye el silbato de una locomotora y todos se levantan; en una gran confusión, recogen sus heterogéneos bultos y se lanzan a la vía. Gritos y despedidas. El tren viene lleno de gentes. En el asalto, no es comprensible cómo pueden entrar tantos braceros. Por una ventanilla asoman las guitarras:

De tierras lejanas vengo,/ cansado de caminar,/ a conocer al que te ama/ para no volverte a hablar.

El tren sale entre adioses y la canción se aleja:

¡Qué bonito frijolito!;/ ¡qué bonito frijolar!;/ ¡qué bonito par de ojitos,/ me los quisiera llevar!

Los sonidos se funden con los gritos de los

272.- PAPEREROS EN LA CALLE DE BUCARELI (1), que esperan a las puertas del diario "Excélsior" la salida de las "Últimas Noticias". Cerca de la pared, algunas

mujeronas venden tacos, café y tortas. Los voceadores, viejos y jóvenes, comen; algunos juegan rayuela, otros "volados". La mayoría hace recuento de los periódicos vendidos y se oyen, alternativamente, sus conversaciones:

PAPELERO 1^o

- Ya ni la amuelas, eran cuarenta.

PAPELERO 2^o

- Tenga sus cuarenta... eran cincuenta.

PAPELERO 1^o

- ¡Cáete, cadáver!

El papelerero segundo paga unas monedas. Un grupo de voceadores, agolpados en la puerta del periódico, gritan:

VOCEADOR

- ¡Qué pasa con esas "Últimas"...

Se oyen silbidos, los paquetes de periódicos comienzan a salir y los chicos se los disputan:

VOCEADOR 1^o

- ¡Ese carota de huarache!

VOCEADOR 2^o

- ¡Agáchate... pecho de perro!

Los afortunados cuentan los ejemplares con rapidez, suman mentalmente, pagan y corren con los periódicos bajo el brazo mientras gritan:

VOCEADORES

- ¡L'EXTRA...! ¡L'EXTRAAA...!

Sus voces se mezclan con los pregones del mediodía:

PREGONES

- ¡Tacos; ¡Tortas; ¡Gordas con chile;

- ¡"Joqueis"; ¡"Joqueis" y tamales;

- ¡Calientitos los tamales;

- ¡Merengues; ¡Hay merengues; ¡Merenguesecitos;

El reparto de periódicos continúa. Un chiquillo de nueve o diez años, espera que el repartidor le entregue algunos ejemplares. Cuenta un peso y centavos en su mano. Otro voceador mayor que él lo anima:

VOCEADOR 3º

- ¡Acércate... no seas güey;

El papelerito se arrima y el grupo de hombres que se disputan los diarios lo empujan a codazos. El voceador vuelve, riéndose, a darle ánimos:

VOCEADOR 3^a

- ¡Empuja tú también, no seas baboso!

El papelerito vuelve a la carga y los empujones que recibe son más violentos. Decide esperar. Su amigo sale con los periódicos y le grita:

VOCEADOR 3^a

- ¡Nos vimos... güey!

Las voces de los periodiqueros se unen en otra

273.- CALLE CENTRICA, cerca de los billeteros, que anuncian el inminente sorteo de la Lotería Nacional:

BILLETEROS

- ¡El de la suerte; ¡Para hoy!

- ¡Aquí está su huermanito!

Tres mujeres están sentadas en una banca. Junto descansan, en la acera, seis hombres jóvenes con el uniforme de meseros: pantalones negros y camisa blanca, ahora sin corbata. La cortina de acero del lujoso restaurante está cerrada y la cubre una raída bandera roja y negra, con un letrero que dice: "ESTE RESTORAN ESTA CERRADO POR LAS INJUSTICIAS DEL DUEÑO. ¡ARRIBA EL SINDICATO DE MESEROS!"

Gentes y automóviles van y vienen. Los vendedores de lotería asaltan materialmente a los transeúntes:

BILLETOS

- ¡50 mil pesos para usted; ¡Lléveselo, patrón; No se arrepentirá.

- ¡Suma quince, la niña bonita; ¡El último que me queda, señor;

Una de las meseras, cara bonita y picaresca, pregunta a un mesero:

MESERA

- Y si tú te sacaras los 50 mil pesos en la lotería, ¿qué harías, Ramiro?

MESERO

- Un reparto muy bueno, chula: 30 mil de carnitas, 15 mil de tortillas y 5 mil de chiles en vinagre. Llamaría a mi madre y a mis herman s... ¡Y a comer, que se hace tarde;

Todos ríen, menos la mesera, que hace un mohín despreciativo a Ramiro.

274.- BARRIADA PROLETARIA en el cinturón de pobreza que bordea la Ciudad de México. Dentro de una barraca, construida con láminas de anuncios, una madre campesina joven aún, pero desencajada por el hambre, se inclina sobre la piedra volcánica del metate estrujando, con el ritmo de un antiguo sacrificio, un pequeño trozo de maíz. Cinco niños miran con los

grandes y hermosos ojos muy abiertos, el fuego que danza entre las tres piedras lares, llamadas "tenamastles", calentando el disco de barro del comal. Se escucha el ágil palmeo y los niños esperan con ansia el momento en que terminen de cocerse las tres únicas tortillas del día. Calientitas, la madre las retira del comal, las espolvorea con sal y las reparte, dividiendo algunas a la mitad para que alcancen. Las bocas infantiles devoran ávidamente. El mayor de los niños se da cuenta que su madre no come y le entrega, con sencillo gesto de ternura, un trozo de su tortilla. Ella le sonríe y, tras probar un mordisco, entrega el resto al más pequeño, que ya había terminado de comer y la miraba con ojos suplicantes. Lejos, se oye el silbato de las locomotoras que entran a la

275.- TERMINAL DEL VALLE DE MEXICO y, cuando se detienen un momento en el paso a desnivel, son asaltadas por mujeres y niños pobres, que piden agua hirviendo para preparar sus comidas. El maquinista sonríe y mira su reloj de bolsillo, mientras las mujeres "ordeñan" las llaves en la panza de la vieja locomotora. En los

276.- PUESTOS DE TACOS, a la entrada de las grandes fábricas, hay una gran actividad. En torno de un comal improvisado, están sentados dos hombres y un niño. Una vieja deja caer delicadamente las tortillas

sobre la ardiente lámina. Cerca, hay varios molcajetes con sal, carne y yerbas. Cuando la mujer pone en el tascal las tortillas cocidas, ellos toman una por una, la extienden en su mano izquierda y en el hueco que forma ponen sal, yerbas y carne, enrollan el taco y lo comen con voracidad. Las manos trabajan con ritmo sucesivo: la joven palmorea las tortillas y los hombres forman los tacos perfectos. Al lado, sobre otro comal, una mujer gorda fríe carnitas y otra hace tacos, a los que echa salsa verde o roja y encima, crema. Tres mecánicos, dos peones, una mujer y dos ferrocarrileros cogen los tacos con el pulgar y el índice, levantan los otros dedos de la mano y se inclinan para no ensuciar su ropa. Se oye el chasquido de gusto que hacen con la lengua; algunos se chupan los dedos. Quesadillas, chalupas, enchiladas y chilaquiles desfilan ante la cámara entre voces de chimoleras y comensales. En un

277.- EDIFICIO EN CONSTRUCCION, frente al Paseo de la Reforma, los albañiles dejan las palas y las reglas de acero y se inclinan en los andamios para ver en el jardín a sus esposas e hijos, haciéndoles gestos para que tiren las reatas. Ellas amarran canastas y chiquihuites con la comida. Ellos jalan con alegría y en los recodos de la obra, se sientan a comer chiles rellenos y frijoles refritos, al tiempo que beben grandes botellas de refresco. Entonces vemos, dentro del

- 278.- RESTAURANTE SANBORNS, la fantástica máquina que fabrica las asépticas tortillas, mientras la fila de galopinas adoba la apetitosa policromía de los antojitos: sopas y tostadas, tamales y corundas, tortas y guacamoles, garnachas y huitlacoques, pan-bacitos compuestos y calabacitas rellenas. En la reluciente estufa, los trincheros voltean la carne asada y sobre las mesas del patio colonial, los turistas elegantes, las familias rancias y los intelectuales privilegiados mastican y discuten sin tregua. En las afueras, frente a un
- 279.- CARRO-CAJA VIVIENDA de ferrocarrileros, pasa como una exhalación el expreso de lujo con su ululante locomotora Diesel. Sobre el techo del vagón estacionado, vemos una antena de televisión. La cámara penetra al interior, donde viven en completa promiscuidad tres familias de peones ferrocarrileros de diferentes regiones. Las mujeres, como soldaderas, atienden a sus familias con diferentes platillos: pozole de Guerrero para la abuelita que apenas ve lo que come, gordas martajadas con caldo de menudo para el norteco, tinga y molotes poblanos para las niñas que ríen entre bocado y bocado. La trepidación de los trenes que pasan se confunde con el jadeo de las máquinas conformadoras en una
- 280.- CARRETERA EN CONSTRUCCION. A la orilla, sobre el fuego que sirve para calentar el asfalto, cuatro

trabajadores echan sus tortillas y hacen tacos con frijoles y chile piquín, trilogía inmemorial del alimento popular. Uno de ellos, con la boca llena, ve con ansiedad las tortillas humeantes y sentencia:

PEON CAMINERO

- Comer y rascar... todo es empezar.

Rugen los camiones de pasajeros en la desviación y nuestro

281.- CAMION OAJACA-MEXICO (3) llega a Huajapan. Baján los viajeros y se dispersan por las calles polvorientas, en tanto los tres hermanos entran a una fonda. Dentro del camión, en el último asiento, los dos novios campesinos mordisquean cañas de azúcar mientras se ríen de nada, con la feliz ingenuidad de los enamorados. En el interior de la fonda, vigilando sus bultos de ropa colocados en una silla, los hermanos comen rajas con puerco en pipián. La muchacha le dice al que se va de bracero:

HERMANA

- ¿Hasta cuándo te veremos?

HERMANO 2º

- Cuatro, cinco meses. ¿Quién sabe?

Y mirando severo a su hermano, añade:

- A tu cargo queda...

HERMANO 12

- Pos nomás que se atreva a salirse del huascal...

Los tres ríen. Se levantan, recogen sus bultos y se dirigen hacia el camión. Los viajeros lo abordan. Dentro, el novio continúa mordiendo caña; la novia arregla la punta de sus trenzas y se reanuda el viaje. Muy lejos, al norte, asistimos a la

282.- CEREMONIA DE LA TRIBU KIKAPOO en el pueblo de Nacimiento, Coahuila. En el interior de una chosa-templo, los hombres regresan de la cacería del venado. En el centro hay una hoguera y un caldero. Un anciano lleva las reliquias, las descubre y coloca el pilar dinástico para presidir la ceremonia. El sacerdote echa polvos en el fuego y lo aviva con una rana. Mientras se desprende humo, el capitán de los cazadores pone en el caldero lenguas de venado y perros sagrados. Los cazadores se agrupan en corro y el capitán, después de recordarles que deben ser obedientes y rectos, hace reverencias al pilar dinástico e inicia el canto que los hombres acompañan con maracas y gritos triples. A una señal del sacerdote, uno de sus consejeros mete una cuchara redonda en la olla donde hierven los perros y la ofrece al sacerdote; éste, después de una reverencia, debe aprobarlo. Todos los consejeros meten su cuchara y comen. Afuera, las mujeres kikapoos, sen-

tadas en el suelo, saborean con sus maridos y niños las riquísimas lenguas de venado. Al mismo tiempo, por la

Sábado - tarde: 14 horas.

- 283.- SIERRA DE SAN CARLOS, en la llanura tamaulipeca, un círculo de vaqueros y zagales devora cabrito al pastor, asado en el rescoldo aromático del encino y complementado con frijoles parreños. Y en el
- 284.- PATIO DE UNA HACIENDA PULQUERA del centro del país, el caporal reparte la apetitosa barbacoa de carnero, asado bajo tierra y servido con salsa borracha de chile pasilla, queso y pulque. Los gusanitos de maguey, fritos en su propia grasa, son el detalle del convite. Esta fiesta improvisada contrasta con la
- 285.- COMIDA EN UNA CASA POBLANA. Hombres y mujeres están sentados en torno de una larga mesa, servilleta al cuello, comiendo tamales, arroz y tortillas. Botellas, panes de variadísimas formas y frutas colman la mesa. El padre de la familia se sirve de un trasto pequeño un fino polvillo, que disuelve en la sopa. Un invitado pregunta:

INVITADO 12

- ¿Qué es, Don Felipe?

DON FELIPE

- Picante... ¿Quiere usted tantito?

El invitado se sirve y toma una cucharada de sopa. Súbitamente se echa para atrás, los ojos desorbitados y abierta la boca, hace señas de ahogarse. La señora de la casa le sirve agua y con la servilleta le dan aire. Todos sonríen. Un hombre joven pregunta a una señora guapetona:

INVITADO 2º

- ¿No quiere chile, comadre?

SEÑORA

- Ay, compadre... pues un poquito.

Risas y en ese instante, otro de los convidados grita:

INVITADO 3º

- ¡Arriba Doña Lupe!

Todos aplauden a la mujer que entra con una gran cazuela con mole poblano. En el patio se oye una diana. Y los chiles en nogada rubrican, con sus patrióticos colores, la fiesta familiar, algarabía que se disuelve en el silencio del

286.- ESTERO POR LA COSTA GRANDE al sur de Guerrero, donde tres jovencitos exploran la ciénaga y chapalean el agua en busca de sabrosas puestas de tortin-

ga. De pronto, uno de ellos tropieza con unos huevos grises muy grandes y corre a levantarlos. Sus compañeros se reúnen al oír los gritos de alegría. Pero los huevos son blandos y un tanto extraños. Los muchachos, curiosos, los revientan con un palo y de cada uno sale un lagartito meneando la colita. Entonces se escucha rapidísimo el arañar de la tierra y un bramido ronco y angustiosamente largo.

MUCHACHOS

- ¡La lagarta!

Salen corriendo hacia la iala, mientras se escucha el llamado del cuerno de los caporales, que retumba en la desolación. Muy diferente es la hora de la comida en un

287.- POBLADO DE YUCATAN, cuando música y cohetes presiden el desfile de cerdos cebados y engalanados con listones y banderitas, en la fiesta de la "cabeza de cochino". En tanto los hombres terminan de construir la enramada, de cuyos arcos floridos cuelgan panes, dulces y botellas de cerveza, las mujeres, afanosamente, tuestan y muelen las semillas de calabaza que, mezcladas con aceite y epazote, amasadas lentamente con nixtamal, hechas tortilla y envueltas en huevo sancocado, se transforma en los ricos platones de "papadzul", deleite de los yucatecos. Al son de la habanera, las cochinitas salen

cocidas de la tierra y enseguida, adornadas con cintas y cigarros gigantescos en su hocico, pasan a la mesa bajo la enramada. El vecino, que acepta la cabeza de la gran cochinita pibil, será el patrón de la fiesta el próximo año. Cangrejos moros, nacatamales, "brazos de india", frijoles "kabax", "chanchames", "ishuajes", dulces de caldo y bonetes llenan las mesas en una orgía de color y aromas. Muy pronto, brincan los alegres compases de una jarana y las mestizas, envueltas en huipiles de seda, levantan los brazos y sobre los rotundos senos tintinean los collares de monedas de oro y coral, frente a los hombres de guayabera y pantalones immaculados. El rito sagrado de la danza amatoria se rompe con la voz maliciosa que grita:

HOMBRE

- ¡Bocaba;.../ Esa cruz de tu rosario/
se está poniendo "boltuch"/ por estar brinca
que brinca/ en la cueva de tu "tuch".

Un bailarín con un gallo colorado atado a su espalda y ramas de laurel en las manos, penetra entre las parejas junto con dos mujeres que llevan paliacates rojos en la cabeza, en la mano derecha, un guaje con chocolate chorreado y en la izquierda, cintas de colores. El hombre excita al gallo con los laureles para que cacaree y las muchachas giran a su alrededor, como si fueran a picotearse. Esta-

lla otra:

HOMBRE

- ¡Boomba!.../ Tú eres manteca,/ yo soy
arroz./ ¡Qué buena sopa/ haríamos los dos;

Con esta jarana, finaliza la parte que se desarrolló del guión "México Mío", la culminación de uno de los planes más ambiciosos del cine nacional y quizá el más grande del cine independiente mexicano, iniciado en 1955 y abandonado a fines de la década de los cincuenta.

Las razones, como indicaba el maestro Velo: "un proyecto superior a nuestras fuerzas" ⁺.

(+) Ver Capítulo 5, Testimonios, p. 156.

CITAS

Capítulo 6.

- (1) PONIATOWSKA, Elena, Zavattini mio (En Palabras cruzadas, México, Era, 1961) p. 196.

CONCLUSIONES

Desde sus inicios, esta tesis se apegó a tres objetivos principales:

- 1) Rescatar todas las actividades y proyectos de Cesare Zavattini en México;
- 2) Crear una fuente de información para investigadores y público en general. Por último,
- 3) Dar a conocer las ideas del argumentista italiano sobre el cine en general y sobre el cine mexicano de la época, en particular.

El primer objetivo se cumplió por medio del Capítulo 4 (Cesare Zavattini en México: cronología de sucesos a través de la prensa de la época), del Capítulo 5 (Cesare Zavattini en México: testimonios) y del Capítulo 6 (El México de Zavattini: el guión "México Mío").

El siguiente propósito -crear una fuente de información- también se alcanzó a lo largo del trabajo, ya que es accesible tanto al aficionado al cine como a los investigadores del séptimo arte.

Lo mismo sucede con el objetivo que se propone dar a conocer las ideas del argumentista italiano sobre el cine en general y el cine mexicano de la época en particular, al desarrollar el Capítulo 1 (El neorrealismo: su importancia y su influencia en el cine mundial), el Capítulo 2 (La situación del cine mexicano durante los años de influencia del neorrealismo en el mundo) y el Capítulo 3 (Cesare Zavattini, el hombre y el creador).

Para finalizar, Cesare Zavattini, en una de las cartas enviadas a propósito de esta tesis, fechada el 29 de mayo de 1984, indica:

"Dos palabras: el neorrealismo contenía en sí un doble aspecto, uno contingente y otro en perspectiva, tan verdadero que tiene una razón de ser incluso en el momento actual (un llamado al sentido de responsabilidad como fusión entre lo público y lo privado es

más actual que nunca). Es necesario tener en cuenta que los adelantos técnicos, aún cuando son enormes, ininterrumpidos, tienen sentido sólo si no privan a los contenidos de su primacía. En los años cuarenta, dejábamos a nuestras espaldas la guerra, parecía que para siempre, mientras en 1984 tomábamos conciencia de que eludíamos las autocríticas (en parte culpablemente) y que bien debíamos realizarlas mucho más radicalmente."

BIBLIOGRAFIA

En español:

- AYALA Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano. 2ª edición. México, Era, 1979. Colección "Cine Club Era".
- CARO, Pío, El neorrealismo cinematográfico italiano. Prólogo y notas de Cesare Zavattini. México, Alameda, [c 1955]. Colección Estela # 15.
- CASTELLO, Giulio Cesare, El cine neorrealista italiano. [Traducción por Juan Carlos Bosetti.] Buenos Aires, EUDEBA, [c 1962]. Cuadernos Eudeba # 69.
- DE LA COLINA, José, El cine italiano, México, UNAM, 1962. Cuadernos de cine # 3.
- DE SICA, Vittorio, Ladrones de bicicletas. [Traducción: Diego Sandoval.] 1ª edición en español. México, Era, 1977. Colección "Cine Club Era".
- GARCIA Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano. México, Era. Colección "Cine Club Era", Serie Mayor. Tomo 5 (1973), Tomo 6 (1974), Tomo 7 (1975).

- GUBERN, Román, Historia del cine. 2ª edición en Bolsillo. Barcelona, Lumen, 1979. Ediciones de Bolsillo, Tomo 2.
- HOVALD, Patrice G., El neorrealismo italiano y sus creadores. [Traducción de José Vila Selma.] Madrid, Rialp, 1962. Colección Libros de Cine # 28.
- LEPROHON, Pierre, El cine italiano. [Traducción de Gloria López.] México, Era, [c 1971].
- PONIATOWSKA, Elena, Palabras cruzadas. México, Era, 1961.
- SADOUL, Georges, Historia del cine mundial. [Traducción por Florentino M. Torner.] 5ª edición en español. México, Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- VERDONE, Mario, El neorrealismo. [Traducción de Giovanna Moya Rossi.] México, UNAM, 1979. Col. Cuadernos de Cine # 26.
- ZAVATTINI, Cesare, Hablemos largo de mí. [Traducción especialmente de Lautaro García.] Santiago de Chile, Ercilla, 1956. Colección Contemporáneos.

En francés:

AGEL, Henri, Les grands cinéastes que je propose. Paris, Editions du Cerf, 1967. Coll. "7^e Art".

_____ Vittorio De Sica. Paris, Editions Universitaires, 1955/1964. "Classiques du Cinéma" # 3.

L'AVANT-SCENE, Anthologie du cinéma. Paris, Le Cinéma

aux éditions de L'Avant-Scène et C.I.B., 1962.
Tome X.

BARDECHE, Maurice et BRASILLACH, Robert, Histoire du cinéma. Paris, Les sept couleurs, 1964. "Le livre de poche", Tome 2: Le parlant.

BAZIN, André, Qu'est-ce que le cinéma? Paris, Editions du Cerf, 1958. Coll. "7^e Art", Tome IV: Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme, 1962.

BESSY, Maurice et CHARDANS, Jean-Louis, Dictionnaire du cinéma et de la télévision. Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1965. Tome 4: P à Z, 1971.

BOUSSINOT, Roger, L'encyclopédie du cinéma. Paris, Bordas, 1980. Tome 2: I-Z.

CHARENSOL, Georges, Le cinéma. Paris, Librairie Larousse, 1966.

FORD, Charles, Dictionnaire des cinéastes contemporains de 1945 à nos jours. Belgique, Marabout, 1974.

FORD, Charles et JEANNE, René, Histoire encyclopédique du cinéma. Paris, Laffont, 1947-1962. Tome 4: Le cinéma parlant (1929-1945, sauf U.S.A.), Tome 5: Cinéma d'aujourd'hui (1945-1955).

LAWSON, John Howard, Le cinéma. art du XIX^e siècle.
[Traduit de l'américain par Marianne Gallet.]
Paris, Buchet/Castell, 1965.

- MARSOLAIS, Gilles, L'aventure du cinéma direct. Paris, Seghers, 1974. "Cinéma Club".
- MAURIAC, Claude, L'amour du cinéma. Paris, Editions Albin Michel, 1954.
- MITRY, Jean, Histoire du cinéma. Art et industrie. Paris, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarage Editeur, 1980. Tome 5: 1940-1950.
- SADOUL, Georges, Dictionnaire des cinéastes. France, Seuil, 1981. Coll. Microcosme.

En italiano:

- BIANCO E NERO Editore, Il film del dopoguerra 1945-1949. Roma, Bianco e Nero Editore, 1949. "Quaderni de la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia".
- CARPI, Fabio, Cinema italiano del dopoguerra. Milano, Schwartz Editore, 1958. "Enciclopedia di Cultura Moderna" # 3.
- D'AMICO, Silvio (Fondata da), Enciclopedia dello spettacolo. Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1962.
- LIONELLO Ghirardini, Lino, Storia generale del cinema (1895-1959). Milano, Dott. Carlo Marsorati Editore, 1959. Volumen secondo.
- LIZZANI, Carlo, Il cinema italiano. Firenze, Parenti, 1953. "Saggi di Cultura Moderna", volume II.

PAULON, Flavia (A cura di), Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956). Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956. "Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia".

RONDI, Gian Luigi, Cinema italiano oggi: 1952-1965. Roma, Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, c 1966 .

ZAVATTINI, Cesare, Ipocrita 1943. Milano, Bompiani, 1955.

Pitture di Zavattini. Presentazione dell'autore. Milano, All'insegna del Pesce de Oro, 1946.

Totò il buono. Romanzo per ragazzi (che possono leggere anche gli adulti). Milano, Bompiani, 1945.

HEMEROGRAFIA

ANONIMO, "No soy el padre del neorrealismo", dice el cineasta italo C. Zavattini. En Diario Cine Mundial, México, D.F., 26 de agosto de 1955, p. 5.

Traven y Zavattini. En Columna "Puntos suspensivos", Diario Cine Mundial, México, D.F., 22 de agosto de 1955, p. 5.

Zavattini, el monstruo. En Revista Siempre, México, D.F., 20 de agosto de 1955, pp. 13-15.

Zavattini ha visitado los teatros frívolos. En Diario Excélsior, México, D.F., 1^o de julio de 1955, Sección "B", p. 4 B.

El director italiano Zavattini, conferencista. En el Semanario El cine gráfico, México, D.F., 17 de julio de 1955, p. 10.

Entrevista pública en Bellas Artes con Cesare Zavattini. En Diario Novedades, México, D.F., 22 de agosto de 1955, Segunda Sección, p. 5.

Pie de foto . En Revista Siempre!, México, D.F., 4 de septiembre de 1957, p. 69.

MENDOZA, María Luisa, ¡El pelizro está en Hollywood! En Diario Cine Mundial, México, D.F., 22 de agosto de 1955, p. 5.

PINA, Francisco, Zavattini habla de México en Roma. En Suplemento Dominical "México en la Cultura", Diario Novedades, México, D.F., 13 de noviembre de 1955, p. 6.

SANTOS, Mateo, Columna Cine. En Revista de revistas, México, D.F., 3 de abril; 10 de julio; 9 de septiembre y 18 de septiembre de 1955, pp. 54, 55.

STECK, Gabriel H., Zavattini se está impregnando de México para escribir dos películas. En Diario Cine Mundial, México, D.F., 10 de julio de 1955, p. 3.

SUAREZ Valles, Vuelve a México el escritor de cine Cesare Zavattini. En Diario Cine Mundial, México, D.F., 22 de febrero de 1957.

Muchos planes tiene Cesare Zavattini, entre otros, hacer coproducciones con el cine mexicano. En Diario Cine Mundial, México, D.F., 8 de julio de 1957, p. 5.

TIBOL, Raquel, Zavattini está mirando a México. En Suplemento Dominical "México en la Cultura", Diario Novedades, México, D.F., 21 de agosto d 1955, pp. 3,6.

VILA, Zavattini y el público. En Columna "Cambio de rollo", Diario Cine Mundial, México, D.F., 22 de agosto de 1955, p. 6.

ZAVATTINI, Cesare, El cine, el culpable. En Revista Siempre!, México, D.F., 22 de julio de 1955, p. 62.

DOCUMENTOS

- Archivo de Carlos Velo, previo a la elaboración del guión México Mío.
- Parte del guión México Mío, también del maestro Carlos Velo.

INDICE

	Página
INTRODUCCION	i
CAPITULOS	
I. EL NEORREALISMO: SU IMPORTANCIA Y SU INFLUENCIA EN EL CINE MUNDIAL.	1
1.1. Surgimiento y desarrollo del neorrealismo (estética, técnicas, realizadores).	1
1.2. La segunda generación y la influencia del neorrealismo en el cine mundial .	15
II. LA SITUACION DEL CINE MEXICANO DURANTE LOS AÑOS DE INFLUENCIA DEL NEORREALISMO EN EL MUNDO (1952-1958)	30
III. CESARE ZAVATTINI, EL HOMBRE Y EL CREADOR (TRABAJOS LITERARIOS, PERIODISTICOS Y CINEMATOGRAFICOS).	45
IV. CESARE ZAVATTINI EN MEXICO: CRONOLOGIA DE SUCESOS A TRAVES DE LA PRENSA DE LA EPOCA	91
V. CESARE ZAVATTINI EN MEXICO: TESTIMONIOS. .	108