

116
207



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MUJER y CINE:
Desde la Mirada de
MARCELA FERNÁNDEZ VIOLANTE

Tesis
Que para obtener el grado de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación
Presenta

Cynthia Eugenia Pech Salvador

Directorado de Tesis
Margarita Millán Moncayo

México, D.F., septiembre de 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGINACION VARIA

COMPLETA LA INFORMACION

Para Mena, Alfonso y su iniciación

Para el Edi y su paternidad

Para Diego y su paciencia

Para Beatriz y su confianza

"Solamente vemos aquello que miramos.

**Y mirar es un acto voluntario,
como resultado del cual, lo que vemos
queda a nuestro alcance, aunque no
necesariamente al alcance de nuestro brazo".**

(BERGER, John. *Modos de ver*, p.14)

Quiero agradecer la ayuda y la solidaridad de la gente que me apoyó para la realización de este trabajo; personas que me leyeron, me oyeron, me orientaron y me corrigieron.

Gracias a María Luisa López Vallejo, por descubrirme el tema; a Gustavo García y Patricia Salcido, por sus primeras orientaciones; a Márgara Millán, por la disposición que tuvo para dirigir este trabajo, así como por sus observaciones que en todo momento me ayudaron a desarrollar esta investigación.

Gracias a Marcela Fernández Violante, por regalarme parte de su tiempo para ser entrevistada; a Socorro Bocanegra por su asesoría gráfica; a Mena Salvador y Lorella Castorena, por la solidaria revisión final de este trabajo.

Agradezco también a la Filmoteca de la UNAM por la facilidad que me dio para ver el material filmico, en especial a Celia Barrientos; así como a todas las miembras que participan en la *Coreografía Género y Cultura* del Programa Universitario de Estudios de Género por ser mis oidoras consentidas.

ÍNDICE

Introducción	11
I. ¿Por qué el cine?	19
1.1 El lenguaje en la comunicación visual.....	21
1.2 Los códigos de la mirada.....	22
1.3 El lenguaje propio del cine: la película.....	24
1.4 La película como texto.....	26
1.4.1 El punto de vista.....	26
1.5 Análisis cinematográfico.....	27
II. El contexto: breve historia del cine mexicano de los años sesenta y setenta	37
2.1 El cine mexicano en los años sesenta.....	39
2.1.1 La génesis del <i>cine de autor</i> en el cine mexicano.....	39
2.1.2 El movimiento cine-clubístico y el grupo <i>Nuevo Cine</i>	42
2.1.3 El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).....	49
2.2 El cine mexicano en los años setenta.....	53
2.2.1 El CUEC y el cine documental.....	53
2.2.2 La apertura del cine en el régimen echeverrista.....	56
III. El cine de Marcela Fernández Violante	63
3.1 Caracterización del cine de Marcela Fernández Violante.....	65
3.2 Análisis de cuatro de sus películas.....	67
IV. Entrevista con Marcela Fernández Violante	81
Su padre: una marca indeleble.....	83
El gusto por la lectura. El placer de leer.....	84
Relación padre-madre.....	85

Recuerdos de la infancia.....	88
La pareja propia: una experiencia dolorosa (o de cómo ser una cineasta siendo una mujer casada y no morir en el intento).....	89
La sexualidad de una divorciada.....	96
La maternidad sagrada.....	97
La soledad como libertad: La crítica en el cine del orden patriarcal de la casa.....	97
Inicios de una vocación: su acercamiento al cine.....	98
El CUEC y el otro cine. Un encuentro total con el cine.....	99
Contra la autoridad y el sesenta y ocho.....	103
Los géneros dramáticos, la relación con Luisa Josefina Hernández, la dirección de actores en el cine político.....	104
Construcción y definición de su cine.....	110
Cine de autor(a).....	115
Cine de ficción: la literatura y la narración como diferencia del documental.....	118
El descrédito de ser egresada del CUEC.....	120
Lo que influye en su manera de hacer cine.....	121
Lenguaje cinematográfico.....	123
Los personajes, fundamentos de la narración.....	127
Los temas.....	130
Las circunstancias que rodearon el nacimiento de cada película; la elaboración y construcción del guión; los problemas particulares de la puesta en escena y la estimación personal del resultado comercial y artístico de cada película.....	132
<i>La noche exquisita</i> , el actual proyecto.....	172
Conclusiones.....	175
Anexo 1. Filmografía, fichas técnicas y sinopsis de las películas.....	183
Anexo 2. Estructura de la entrevista.....	201
Fuentes.....	205

INTRODUCCIÓN



La mujer directora de cine en México, ingresó tardía y lentamente en el medio. Su incursión fue paralela al desarrollo de una sociedad mexicana posrevolucionaria, ya que a principios del siglo el trabajo de la mujer consistía en las labores de su hogar, atendiendo a los hijos y al esposo, el cual no era valorado como tal. "Por lo tanto no tenía un empleo remunerado y menos aun algo que hacer en un medio tan novedoso como el cine".¹

Distintos son los hechos que se pueden considerar como antecedentes para que la difícil puerta de la industria cinematográfica nacional se abriera para las mujeres. Ya en Europa, Estados Unidos y Rusia, los movimientos pro-liberación femenina gestados a mediados del siglo XIX habían permeado a un buen número de mujeres mexicanas.

Durante la revolución de 1910 se dio una gran participación de la mujer, junto a los hombres campesinos, en el combate armado; sin embargo, la mujer revolucionaria no luchaba por los ideales feministas sino por un pedazo de tierra y comida para sus hijos. En cambio, la mujer feminista luchaba -no en el campo de batalla- sino desde el campo intelectual y cultural.

De esta manera, la historia nacional de los primeros años del siglo se vio marcada por los movimientos feministas que se sucedieron: el Primer Congreso Feminista celebrado en Mérida, Yucatán en 1916, la circulación de revistas sobre el tema y la indeclinable lucha de la mujer por obtener el derecho al voto y una igualdad de derechos respecto al hombre.

Cabe mencionar que pese a la participación de la mujer en la lucha revolucionaria, la Constitución de 1917 no contempló la posibilidad de que ella votara y es hasta 1953 cuando lo consigue. En cuanto a la igualdad de derechos con respecto a los hombres, los ideales feministas condujeron a que se reformara el Código Civil en 1927, donde se pedía igualar el estatus jurídico de la mujer con el de los varones y proteger a la mujer casada.

¹ SOLÍS H., Teresa. "Cineastas Mexicanas". *Pantalla*. UNAM., México, noviembre de 1990. no. 12, pág.24.

Estos ideales feministas recreados en la vida cultural, alcanzaron al cine nacional que, en ese entonces, no contaba con escuelas ni centros de capacitación y que sólo la experiencia cotidiana proporcionó las técnicas a quienes realizaban películas.

A excepción de las camarógrafas Adriana y Dolores Ehlers, realizadoras de varios documentales basados en hechos noticiosos, se puede decir que el primer encuentro de la mujer mexicana con el cine fue por medio de la actuación. Una actuación que llevó a que estas mismas mujeres se convirtieran en guionistas, asistentes de director y productoras.

Tal es el caso de Mimi Derba, actriz y escritora de varios guiones y que sólo logró dirigir *La tigresa*; Cándida Beltrán Rendón que dirigió *El secreto de la abuelá* (1928); Adela Sequeyro, "Perlita", actriz, productora y guionista de *Más allá de la muerte* (1935), *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos de arrabal* (1938), estas dos últimas dirigidas por ella; Eva Limiñana, "la duquesa Olga", productora y escritora que consigue filmar la cinta *Mi Lupe y mi caballo* (1942); Matilde Landeta, que escribió cuatro películas pero sólo realizó tres: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), y por último, Carmen Toscano, realizadora de *Memorias de un mexicano* (1950) y *Ronda revolucionaria* (1976), cerrándose así un intento duro y frustrado de incorporar a la mujer directora dentro de la industria cinematográfica.

Matilde Landeta, considerada como la cineasta más sólida de esta generación, enfrentó problemas con directores y productores, los cuales impidieron que se desarrollara como una directora plena que, después de *Trotacalles*, tuvo que esperar cuarenta años para volver a dirigir cine, para poder filmar *Nocturno a Rosario* en 1991.

Desde la muy peculiar incursión de Matilde Landeta en el cine de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta hasta que otra mujer directora filmara en nuestro país (Marcela Fernández Violante, *De todos modos Juan te llamas*, 1975, primer largometraje), transcurrieron veinte años.

Para que esto ocurriera hubo antecedentes no sólo de las otras mujeres que lograron dirigir películas sino que en los años sesenta se gestaron movimientos de cine importantes que llevaron a la creación de escuelas de cine como el Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM fundado en 1963, del cual Marcela Fernández Violante egresó en 1967 y fue directora de 1984 a 1988. Asimismo, es durante la gestión presidencial de Luis Echeverría que el

cine nacional mostró un cambio importante y en donde esta cineasta pudo realizar en 1975 su primer largometraje *De todos modos Juan te llamas*, producido por la UNAM, en el que da su peculiar punto de vista sobre el hecho político-histórico del movimiento cristero. De ahí en adelante podría decirse que toda la trayectoria de la directora se vincula forzosamente con las problemáticas social y política: un cine crítico que rescata los sucesos históricos, políticos, sociales y culturales de México.

A Marcela Fernández Violante se le puede considerar como la verdadera pionera de una nueva generación de directoras de cine en México; generación que empieza su andar en la década de los años setenta, pues es a partir de esos años que comienzan a surgir las primeras directoras egresadas de las escuelas de cine en México, tanto del CUEC como del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), fundado en 1975. Así, gracias a la apertura de estas escuelas y al ingreso de varias mujeres con la inquietud de expresarse como realizadoras cinematográficas, se dio una participación femenina en la producción -realización- de cine mexicano que nunca se había dado en la historia de nuestro país: "por lo menos dieciséis directoras lograron hacer cine independiente, conquistando oportunidades negadas tradicionalmente por la industria a las mujeres".²

Marcela Fernández Violante -nacida en la ciudad de México el 9 de junio de 1941- es la primera mujer egresada de las escuelas de cine que logra filmar en la industria. Como estudiante dirigió los cortometrajes *Azul* (1966) y *Frida Kahlo* (1971), este último fue presentado como examen profesional y por el cual, la directora recibió críticas favorables y el reconocimiento nacional que le permitieron realizar su primera película de largometraje *De todos modos Juan te llamas* (1975), por la que ganó también el reconocimiento de las críticas nacional y extranjera que le favorecieron para que debutara en la industria con su segundo largometraje llamado *Cananea* (1976), producido por CONACINE. El tercero es *Misterio* (1979-80), producido por CONACITE. Su cuarto largometraje es *En el país de los pies ligeros* o *El niño rarámuri* (1980), producido por CONACITE. Su quinto largometraje *Nocturno amor que te vas* (1986-87), fue producido por la UNAM. Finalmente, en 1992 filmó *Golpe de suerte*, cinta producida por IMCINE y Fomento a la Calidad Cinematográfica.

² Ver. MARTÍNEZ DE VELASCO, Patricia. *Directoras de cine: proyección de un mundo oscuro*. IMCINE y CONEICC; México, 1991, p.93.

Los nuevos caminos que el cine mexicano ha tomado recientemente tienen que ver con las mujeres; sin embargo, ellas han estado invariablemente presentes en la historia de México y por supuesto, en la del cine. Los antecedentes siempre dan consecuentes. Por ello, la presente investigación pretende comprender una parte de la historia del cine mexicano y de la relación que guarda con ésta Marcela Fernández Violante, a sabiendas de que no se buscará una respuesta al fenómeno mujer dentro de la industria cinematográfica. Lo que importa es la visión que ella imprime en sus películas sobre hechos históricos y problemáticas sociales y sobre la manera en que comunica su muy particular forma de ver el mundo. Cabe mencionar que todas sus cintas, a excepción de *Misterio*, quizá, han sido enfocadas hacia temas políticos y sociales, en donde comunica, recurriendo a varios juegos visuales y metáforas -constantes en todas sus cintas-, a final de cuentas situaciones vistas por ella.

Esta investigación recupera el testimonio de Marcela Fernández Violante sobre una época muy importante del cine mexicano: la época de renovación, principalmente durante el echeverrismo, y su desempeño como directora de cine. De acuerdo con su testimonio, a manera de historia de vida, planteo -desde su voz- los principales elementos que permean su cine: desde quién es Marcela Fernández Violante, sus orígenes, su acercamiento y desarrollo en el cine, los elementos que conforman su tipo de cine, las influencias, la narrativa, la construcción de sus imágenes y su desempeño en cuanto a la dirección escénica -de cuadro-, entre otras.

Mi material de trabajo, la película, se caracteriza por la gran densidad de significantes que conforman al final, el sentido de la película, de la experiencia cinematográfica. Lo que me propongo hacer en cuanto al análisis del cine de la directora Marcela Fernández Violante es, en primer lugar, a partir de la deconstrucción del producto filmico -de algunas de sus películas-, encontrar los mecanismos de representación formal y narrativos específicos de la obra de la autora y su desarrollo o alteraciones.

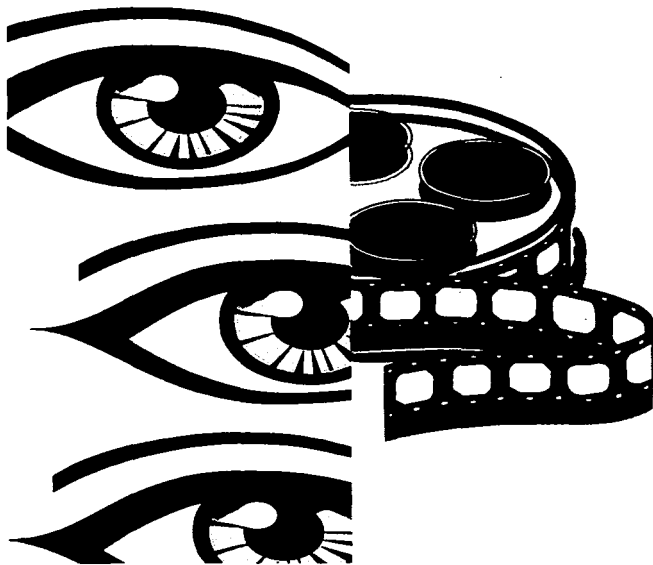
En segundo lugar, en tanto cine hecho por una mujer, me interesa indagar cómo y en que momento ello se hace -o no- visible, y cuál es la relación que guarda con el Modelo de Representación Institucional, es decir, del modelo de cine clásico, del cine producido dentro de -y por- la industria.

Me interesa la mirada presente en el cine de esta directora: cuáles son las similitudes en sus historias, cuál es la concepción del mundo implícita en su cine, cómo son

representados los sexos, qué función desempeña la narrativa, a qué tipo de ordenamiento psico-social y cultural nos da acceso, cuál es el contexto o los contextos existentes, qué temas son los que dominan su cine, dónde hay continuidades o rupturas con el discurso del cine industrial.

Este trabajo consta de cuatro capítulos. En el primero de ellos explico cuál es mi interés en el cine como suceso de comunicación audiovisual y construcción cultural; ofrezco un acercamiento al lenguaje específico del cine y una propuesta para analizar el producto cinematográfico, es decir, la película. En el segundo capítulo hago un breve recuento histórico de la situación que enfrentó el cine mexicano en los años sesenta y setenta y que constituyen los contextos sociales, políticos y culturales que influyen fuertemente el punto de vista de la directora. En el tercer capítulo, centrándome en la propuesta del análisis de la película como texto, ofrezco una caracterización del cine de esta directora y el análisis de cuatro de sus películas: *Frida Kahlo*, *De todos modos Juan te llamas*, *Nocturno amor que te vas* y *Golpe de suerte*. Por último, en un cuarto capítulo, reproduzco la entrevista que realicé en los meses de enero a abril de 1997 con la directora. Así, se ahondará en su vida para buscar las respuestas en boca de Marcela Fernández, sobre las circunstancias que la llevaron a ingresar al CUEC, sus estudios en dicha institución y las circunstancias políticas, sociales y culturales de los primeros años de la década de los setenta que hicieron que debutara dentro de la industria y su desarrollo como directora de cine, entre otras cosas. En el apartado de Anexos, ofrezco la filmografía completa de la directora, las fichas técnicas de sus películas, una breve sinopsis de cada una de ellas y la estructura de la entrevista.

I. ¿POR QUÉ EL CINE?



1.1 El lenguaje en la comunicación visual

Entendemos por comunicación la acción de expresar, mediante algún tipo de lenguaje, un mensaje. Así, la comunicación contempla tres partes fundamentales: el emisor, el mensaje y el receptor. El emisor, desde su propio punto de vista, se vale del lenguaje escrito, oral o visual para comunicar, para expresar algo al receptor.

"El lenguaje es, sencillamente, un recurso comunicacional con que cuenta el hombre *-ser humano-* de modo natural y ha evolucionado desde su forma primigenia y pura hasta la alfabetización, hasta la lectura y la escritura".³ El lenguaje, en el caso de la comunicación visual, es pues el del ojo. Desde el ojo nosotros miramos, vemos, conocemos, leemos, es decir, *aprehendemos*. Lo visual -icónico diría Dondis-, (la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales) supera rápidamente a los sentidos del tacto, olfato, oído y gusto. "Casi desde nuestra primera experiencia del mundo organizamos nuestras exigencias y nuestros placeres, nuestras preferencias y nuestros temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que vemos. O a lo que queremos ver".⁴ Y si desde nuestra vista aprendemos, conocemos y reconocemos, también representamos al mundo y lo que vemos en él. Nuestro punto de vista está siempre presente en lo que representamos, y lo hacemos con lenguaje, con expresión y, por tanto, nos valemos de cada equipo -medio- orientado a expresar, que tienda a una intervención que reproduzca de la mejor manera posible la realidad; así, "...la historia de la expresión humana (directa o mediada) siempre se ha dividido entre dos proyectos fundamentales: el de reproducir por medio de signos materialmente diversos del objeto, el mismo objeto destinado a la representación y el de experimentar, en cambio, la posibilidad de autonomía

³ DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. p. 10. (El subrayado es mío).

⁴ DONDIS, D.A. *op. cit.* p.13.

de los signos y de los lenguajes que los estructuran, para producir significados sólo de algún modo motivados por los objetos o incluso independientemente de ellos. Cualquiera que sea el material o el instrumental al que se recurra para expresar ideas o para formular prácticas discursivas de distinto tipo, siempre se acaba por atribuir instancias privilegiadas a la función referencia de los lenguajes.(...) porque también los lenguajes de la *representación fiel* implican un trabajo de construcción semiótica.(...) En el caso del recurso a los signos icónicos (fotografía, pintura, cine, dibujo, etc.), además, la instancia reproductiva se entrelaza espontáneamente con las problemáticas básicas del aparato expresivo puesto en marcha y la estructura operativa del instrumento, hasta asumir papeles de imprescindible funcionalidad en los **media** que se sirven de ellos.”⁵

De lo anterior podemos deducir que lo audiovisual no es la conjunción de medios sino, un lenguaje que se vale de ellos, de las tecnologías de comunicación, para expresarse. Pero el receptor (espectador) ¿dónde queda?. Porque para que exista una comunicación se necesita que haya, tanto un emisor, que envíe el mensaje, como un receptor, que lo reciba.

En cine así funciona la comunicación. La mayoría de las películas se basan en una historia que va dirigida a un público, a ciertos tipos ideales de espectador -homogéneo-. En la mayoría de las películas que siguen el esquema del cine industrial -cine clásico-, las películas siguen un formato que va desde la producción, distribución y exhibición, en la selección de temas y maneras de narrar estas historias. La fórmula sigue porque ha funcionado en cuanto a que la película se ha convertido en una mercancía que ha dado buenos resultados económicos.

1.2 Los códigos de la mirada

Si desde el ojo *aprehendemos* la realidad, también desde el ojo representamos la realidad, imaginamos y creamos imágenes. Pero, “al hablar de imagen será hacerlo de un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta

⁵ BETTETINI, Gianfranco y COLOMBO, Fausto. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. pp.30-31.

la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo".⁶ Si el ojo es el cerebro, nuestra mirada tiene la mejor memoria y la imagen es la mirada.

Desde el ojo aprehendemos y desde el ojo miramos. Pero nuestro ojo y nuestra mirada están condicionados por un contexto social y cultural que tienen que ver, en primera instancia, con la percepción. "La percepción se propone responder a cómo es que, al mirar al mundo o una fotografía o una pintura, etc., la imagen recibida por el ojo se convierte en *esa imagen* que caracteriza nuestra percepción espontánea. El paso de esa *imagen distorsionada y variable* que es la retina a la captación del mundo es lo que se conoce con el nombre de proceso perceptivo. En palabras de David Marr (1985,15), ver no es sino mirar y saber lo que está ahí y dónde".⁷

La imagen, como representación externa del conocimiento que los seres humanos tenemos, es diferente a la representación mental, a la representación interna. La imagen es una extensión de la mirada, pero también una extensión de lo que no vemos. Es decir, no todo lo que vemos es lo que existe. Nosotros captamos el mundo, lo memorizamos y sólo representamos lo que nosotros vemos y no lo demás. Pero en nuestra percepción está implícito un proceso semiótico, es decir, un proceso por el cual damos significado a lo que vemos y lo que vemos significa para nosotros. Así, la percepción a la que se refiere Zunzunegui, es el pensamiento y su construcción. Nuestro ojo es el cerebro, es el pensamiento, es nuestro lenguaje, es nuestra mirada y desde donde miramos.⁸

De lo anterior podemos decir que existen dos signos⁹ de gran importancia en la representación: los icónicos y los simbólicos. Peirce estableció una diferencia entre los dos signos: los símbolos se basarían en una convención social, mientras que los iconos lo harían sobre una relación de semejanza con el referente.¹⁰

⁶ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, España, p. 22.

⁷ Idem. p.31.

⁸ Esto tiene que ver con la noción punto de vista a la que me referiré más adelante.

⁹ Ducrot y Todorov nos dicen que el signo es la noción básica de toda ciencia del lenguaje; sin embargo, nos advierten que por su importancia es difícil de definir y "esta dificultad se duplica porque las modernas teorías del signo procuran abarcar no sólo entidades lingüísticas, sino también signos no verbales (...) Por lo tanto, definiremos prudentemente el signo como una entidad que: 1) puede *hacerse sensible*, y 2) para un grupo definido de usuarios *señala una ausencia en sí misma*. La parte del signo que puede hacerse sensible se llama, para Saussure, *significante*; la parte ausente, *significado*, y la relación que mantienen ambas, *significación*". (*En Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, México, 1996. p.121-122)

¹⁰ Idem. p.62.

1.3 El lenguaje propio del cine: la película *

El cine tiene su propio lenguaje, mejor dicho, es un lenguaje pues expresa, comunica y significa. Así, una película expresa, comunica y significa. La película aparece aquí como el mecanismo del cual se vale el cine para crear, contener y manejar su propio lenguaje.

La película -vista desde la semiótica- posee dos características que la diferencian de otros lenguajes. "Por un lado presenta signos, fórmulas, procedimientos, etc., bastante distintos entre sí, a menudo extraídos de otras áreas expresivas, y que se entrelazan, se alternan y se funden formando un flujo bastante complejo: por ello, más que un lenguaje parece un concentrado de diversas soluciones. Por otro lado, no posee la compacticidad y sistematicidad que permiten la aparición de reglas recurrentes y compartidas: por ello, más que un lenguaje parece un laboratorio siempre abierto. En resumen, la película se nos aparece como demasiado rica y a la vez demasiado vaga como para ser efectivamente asimilable a otros tipos de lenguajes. (...) De esta dificultad, (...) nacen distintas estrategias de análisis. (...) Tres parecen ser las principales modalidades de exploración: en primer lugar la *lingüisticidad* de la película se reconduce hacia una serie de **materias de la expresión** o de **significantes**; después esta *lingüisticidad* se confronta con la existencia de una bien definida tipología de **signos**; y, en fin, esta *lingüisticidad* se relaciona con una rica variedad de **códigos operantes** en el flujo fílmico."¹¹

En la película se distinguen dos tipos de materias de la expresión o significantes: los **significantes visuales** y los **significantes sonoros**. Los primeros se refieren a lo relativo de la vista: **las imágenes en movimiento** y los **signos escritos** (relacionados con la visión y con la lectura). Los segundos se refieren a lo relacionado con el oído: **las voces**, **los ruidos** y **la música**.

Los **signos** en la película son los tipos de relaciones que se establecen entre significados y **significantes**, así como los tipos de relaciones entre significantes, significados y referentes.¹² Al respecto Peirce¹³, elaboró una tipología del signo, en la cual se manejan tres tipos de signos: el **índice**, que es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo

* Utilizaré la palabra película para hablar de ella, no tanto como materia prima sino como producto.

¹¹ CASETTI, F. y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Paidós, España, 1994. pp. 65-66.

¹² *Ibidem*, p. 68.

¹³ Este autor es citado también por Zanzunegui debido a la importancia de su tipología. Casetti y Di Chio nos remiten a PEIRCE, C.S. en *Collected Papers*, Harvard University Press, 1931.

nexo de implicación, sin llegar a describirlo; el *icono*, que es un signo que reproduce los contornos del objeto; es decir, este signo no remite a la existencia del objeto sino sólo nos dice algo sobre su cualidad, además de que este signo viene a señalar el nexo existencial entre el signo y el objeto referido; finalmente, el *símbolo*, que es un signo convencional y que por ello se basa en una correspondencia codificada, en una ley o norma. En este sentido, las imágenes son iconos, mientras que la música y las palabras son símbolos y los ruidos índices. así, en el interior de cada lenguaje –en general–, encontramos valencias icónicas, indexicales (indiciales) y simbólicas.¹⁴

Los códigos¹⁵ en el cine son los principios que regulan las relaciones entre el significante y el significado, según la definición hecha por Roland Barthes y citada por Aumont, J. y Marie, M., en *Análisis del film*. Barthes refiere dos códigos: el referencial y el simbólico y que Casetti y Di Chio, en contraposición, manejan una diferenciación entre los códigos cinematográficos (los códigos que son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico) y los códigos filmícos (aquellos códigos que, aunque dotados de un rol determinante, no están de hecho relacionados con el cine en cuanto tal y pueden manifestarse también en su exterior; los códigos que sólo están presentes en determinadas películas). Lo anterior porque una película nace del entrecruzamiento de unos y de otros; además de que, como el lenguaje cinematográfico, los códigos en el cine se construyen sobre otros códigos como el político, ético, ideológico, etc. Los códigos¹⁶ cinematográficos son: los códigos visuales (imágenes y huellas gráficas) y los códigos sonoros (sonido verbal, sonido musical y ruidos).

¹⁴ CASETTI y DI CHIO. *Op. cit.* pp. 68-69.

¹⁵ El código puede entenderse como un conjunto de leyes o normas de comportamiento que establecen como se debe de actuar. Sin embargo, "un código es siempre: a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.); b) un stock de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.); c) un conjunto de comportamientos ratificados, gracias al cual los destinatarios tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.). Sólo por la presencia de estos tres aspectos, y por la presencia simultánea, puede funcionar verdaderamente un código: esto nos permite definir el área en el que se encuentra, describir las fórmulas usadas y referirlo a otras elecciones posibles". (CASETTI y DI CHIO, p. 74).

¹⁶ Los autores manejan otra serie de códigos más específicos como: los códigos tecnológicos de base (los códigos técnicos del cine como máquina y medio de expresión; los códigos visuales (que tienen que ver con la iconicidad, la fotograficidad y la movilidad de las imágenes) ; los códigos gráficos (de cómo son las formas de los textos, títulos y subtítulos); los códigos sonoros (en cuanto al origen del sonido: voces, ruidos, música, y a su colocación: in/off/over) y, por último, los códigos sintácticos o del montaje (es decir, los códigos implementados para la sucesión de las imágenes y su continuidad dentro del film). Ver pp.73-112.

1.4 La película como texto

La película, es ante todo un texto abierto a interpretar. Es un objeto significante y comunicativo. Es un mensaje que encierra significantes, signos y códigos y que permite ser leído -analizado¹⁷- desde muchas perspectivas, desde diferentes visiones y desde diferentes intereses, mediante la descomposición y recomposición de la película. Ésto es, desde la película como texto narrativo, como texto representativo, como texto iconográfico o como texto comunicativo. Todo texto puede analizarse, describirse e interpretarse. Así, "el análisis cinematográfico es una lectura de un objeto ya dado, pero no fijado, ya que éste adquiere sentido sólo en el momento de su recepción. La interpretación, además, es al mismo tiempo producción de una cosa diversa al objeto que inspira.(...) Interpretar es abrir(se) a los múltiples significados de la obra, creándolos, es decir, produciéndolos. Por lo demás, toda interpretación nos pone ante una subjetividad, aquella que se deja ver en el acto interpretativo, y que se compone de una densidad histórico-cultural y biográfica."¹⁸

Por tal motivo, es importante hablar sobre la noción *punto de vista* y sus diferentes alcances (acepciones).

1.4.1 El punto de vista

El punto de vista tiene un alcance metafórico. En los lenguajes icónicos adquiere un sentido literal: toda imagen no es sino una "vista" realizada desde un "punto" anclado en el espacio y, por definición, una y otra coinciden entre sí. El punto de vista aquí es la relación que se mantiene entre el lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara.

Es un hecho que toda imagen expresa un "punto de vista" cargado de intencionalidad, de juicio sobre lo que se muestra, ya que la mera operación de recortar un encuadre en el continuum de lo visible, significa una operación reveladora de una voluntad y/o de un sentido, es decir, de

¹⁷ Entendemos por análisis el conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto -en este caso la película-, para indagar sobre la manera en que ha sido construido y cómo funciona.

¹⁸ MILLAN M., Margarita. Género y representación: Tres mujeres directoras de cine en México. Tesis. FCPyS, UNAM, México, D.F. , mayo de 1995, p.108.

una elección. Asimismo, el punto de vista como juicio de opinión, se tiende a identificar en una película, en una narración, en una obra literaria, etcétera, como la expresión del juicio u opinión que el discurso formula sobre el conjunto de personajes, elementos y situaciones que componen el elemento diegético (narrativo) de la obra y que son manipulables.

De esta manera, nos encontramos ante un problema de *focalización* entre quien ve y quien percibe. Ésto es, a partir del punto de vista se da una visión externa y una interna; es decir, de quien ve, percibe e imagina (mira y construye imágenes a través de una cámara=director) y de quien ve, percibe y construye (a partir de lo que ve en pantalla=espectador/espectadora).

1.5 Análisis cinematográfico

Siguiendo con lo que respecta al análisis cinematográfico, y después de aclarar lo anterior, es importante señalar que el análisis que pretendo hacer de algunas películas de Fernández Violante, se centrará en tres sentidos¹⁹:

- 1) la *mimesis*;
- 2) la *diégesis* y,
- 3) la *hermenéusis*

1. *Mimesis* o la construcción de la imagen y el significante:

-*mimesis* *significante*: la película en sí como producto acabado. El celuloide, la emulsión, la banda sonora;

-*mimesis* *significada*: el modo de significar, de representar para comunicar mediante la utilización del plano, secuencia, los enlaces (*nexos*) y transiciones.

2. *Diégesis* o el significado, la historia, la narración como tema:

- *diégesis* *significante*: la narración en sí, lo que cuenta la película utilizando el montaje de los planos, la continuidad narrativa;

¹⁹ Propuestos y explicados por MENDIOLA, S. y HERNÁNDEZ, A. en *Manual de apreciación cinematográfica*, UNAM, 1995, pp.28-30.

- *diégesis significada*: el contexto: las analogías conscientes e inconscientes, las asociaciones libres o provocadas y los procesos de producción.

3. *Hermenéusis* o el pensar la película, interpretar el medio-mensaje y darle un sentido para la existencia personal.

Cada una de las figuras de la mimesis y la diégesis puede ser interpretada desde cuatro puntos de vista básicos, desde cuatro direcciones formales para la interpretación crítica, cuatro derivas para la hermenéusis:

- *literal*: lo que se ve y oye en la película, lo que ocurre en la película, la descripción del **significante** como relato;

- *alegórica*: los temas y géneros, lo que se puede entender, diferentes sentidos, el juego **semántico**;

- *ética*: lo que deja ver y dice la película sobre el sentido de la vida (personal, social, cósmica);

- *anagógico*: todo lo de afuera, el contexto o el marco de referencia con el que se relaciona la película.

Así, el texto cinematográfico, en estos dos sentidos, nos reportará la experiencia cinematográfica, una experiencia de pensar y gozar la imagen (ZUNZUNEGUT). "Trabajar sobre el significado del cine conlleva el deseo de rescatar al hecho cinematográfico del mero espectáculo, darle la vuelta a su condición-confinamiento mercantil y volverlo un espacio para lo humano-libertario. En este sentido, entender y practicar la recepción como un acto-activo, generador también de sentido, de(s)constructor de un, en principio, mensaje unívoco para acceder a la multiplicidad de planos significantes del cine, de la película".²⁰

La experiencia cinemática (MENDIOLA y HERNÁNDEZ) es pues, el material base para mi indagación, es el mensaje o fin último de las películas para la conciencia humana, abierta a diversas lecturas e interpretaciones, pues no hay que olvidar que antes que todo, la película es un texto, en tanto la interpretación ocurre siempre desde la propia subjetividad -siempre historizada-, también en tanto objeto, la película, contiene varios niveles de interpretación, varios puntos de vista (arriba mencionados).

²⁰ MILLÁN, M. *Idem*.

A continuación desglosaré y explicaré rápidamente los elementos básicos para realizar el análisis cinematográfico propuestos por Mendiola y Hernández y Zunzunegui, partiendo primero por los elementos integrales de la *mimesis*:

El plano: es la unidad mínima (Mitry) o taxema filmico (Metz). Es la unidad básica de la comunicación cinematográfica. Es la toma o segmento filmico que se desenvuelve entre dos cortes, con duración variable y que se unen mediante el montaje (Zunzunegui). Todo plano define un campo. El *campo*: es la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre.

El *montaje* o la edición: es la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman una película en función de un orden prefijado. Se trata de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos filmicos visuales y sonoros. El montaje está ligado a la narratividad. El *montaje interno* designa la relación de lo que aparece en un mismo plano; el *montaje externo* es la relación que establecen entre sí los planos dentro de la película (secuencia).

El montaje interno del *plano* está configurado, entre otros, por el *punto de fuga* o la *profundidad de campo*, que es la distancia máxima a la vista y sitio desde donde se organiza el esquema de la perspectiva; el *punto de cierre* o *situación del objetivo de cámara*, lugar desde donde se emplaza la toma, el sitio donde está colocada la cámara. El *encuadre* se presenta como los límites del campo, como la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen (Deleuze). El encuadre testimonia la relación existente entre un observador y los objetos figurativos que aparecen en la pantalla. El encuadre es el elemento básico a partir del cual se puede estructurar la composición plástica del campo, de la mirada. Espacio donde se articula la perspectiva, el punto de fuga y los lados de la pantalla. Puede ser normal, cuando la línea del horizonte es paralela al lado inferior de la pantalla, inclinada, vertical, de cabeza y cambiante.

Variaciones por angulación: horizontal, oblicua, picada o contrapicada; *fijeza*, cuando la cámara no se mueve de su soporte, cuando no se mueve durante todo el plano; *movimiento de cámara*, cuando la cámara se mueve sobre su eje o tripié, siendo estos movimientos panorámicos (horizontal, vertical), diagonal y cambiante; así como los desplazamientos sobre carro o dolly, recorrido o traveling, grúa, desde un vehículo, cámara en mano. La *distancia de encuadre*, que puede ser *a detalle* (que no deja identificar a la persona u objeto), *primerísimo primer plano*

(sólo una parte del rostro, toma hecha de la frente a la barbilla), *primer plano* (el rostro completo), *medio plano* (de la cintura a la cabeza), *plano americano* (de las rodillas a la cabeza), *plano general* (cuerpo humano completo, objetos mayores que un ser humano perfectamente bien encuadrados), *plano de dos* (de valor diegético, sirve para señalar todos los casos donde aparecen dos actores en pantalla, situaciones generalmente de valor dialógico argumental), *plano de conjunto* (también de valor diegético y es donde aparecen más de tres personas, todo un grupo de actores posibles de identificar), *plano largo* (extensión que vuelve indefinible la individualidad del ser humano, grandes espacios urbanos, paisajes, etc.). *El fuera de campo*, todo lo que no se incluye en el encuadre pero que en la diégesis y en la hermenéusis está considerado; es decir, el marco de la representación. El *campo vacío*, encuadres de sitios donde pudiera estar un ser humano que no está porque acaba de salir de cuadro, porque todavía no entra a cuadro, o porque no se le ve en todo el plano. La *composición*, la relación al interior del plano o montaje interno de sus componentes; el *foco*, punto de la lente en donde convergen o donde aparecen para divergir las líneas visuales (perspectiva, campo en foco o enfocado); *velocidad de filmación*, cámara lenta, rápida, normal e imagen congelada; *iluminación*, forma de energía natural (ambiental) o artificial (alumbreado) que permite ver los objetos sobre los que se refleja y puede ser directa o indirecta; el *escenario*, características del lugar fotografiado, ya sea foro o locación; el *sonido*, todo lo contenido en la banda sonora (constituye, en y para sí, un universo propio, y al entrar en relación con lo visual crea espacios únicos; el *color*, blanco y negro, sepia, filtrado y a todo color. *Experimentaciones, trucos, efectos especiales, dibujos animados y animaciones*, todas las modificaciones técnicas del proceso normal del filmar.

La *secuencia* es la agrupación intencional de varios planos , por medio del montaje, de la edición. Constituye en sí un sintagma, la figura específica de la comunicación cinematográfica. Técnicamente es el conjunto de planos que se desarrollan con un propósito en una unidad de relato y tiempo. La secuencia es un movimiento. Articula una estructura mental, produce un mensaje para la mirada receptora; hace pensar lo visto y oído como unidad de significado. Produce sintaxis cinematográfica, elabora enunciados, combinaciones de signos con sentido intencional. La secuencia de cine es un proceso semiótico. La secuencia encadena antes que nada, un sentido propio del tiempo cinematográfico, lo vuelve visible. Análogicamente, es equiparable al

“capítulo” en la estructura de la novela, al “acto” en el teatro y al “movimiento” en la música. Es el sitio en que se articulan con sentido la mimesis y la diégesis, el nudo de la hermenéusis.

En el Modelo de Representación Institucional²¹, en la secuencia todo se organiza para que predomine la diégesis (la narración) y para que se olvide la presencia de la mimesis (maquinaria y maquinaciones del texto), es decir, todo se organiza para que sobresalga la “ilusión” por encima de la comunicación. La secuencia utiliza el *raccord*, palabra francesa que significa enlace, y sí, es la forma de continuar una misma acción de uno a otro plano, la continuidad. El *raccord* es el elemento que organiza a la secuencia. Las secuencias se encadenan, en el modelo institucional, de acuerdo a seis tipos de enlaces:

La *escena*, o unidad absoluta de acción, tiempo y espacio.

La *secuencia en sí*, es la unidad cinemática de mayor novedad pues separa al cine de la escena teatral. Es la unidad de significado más específica del hecho cinematográfico, la que le da identidad. Es esa narración, un tanto compleja, que se desarrolla en varios lugares y en varios tiempos y que recurre para ello a las elipsis (elemento narrativo utilizado para cambiar de un tiempo a otro omitiendo especificidades).

La *alternativa*, en donde existe montaje paralelo o alternado; dos acciones, con o sin unidad general, que se expresan dentro de un átomo de relato, predominando alguno de estos criterios para categorizar la alternancia: “alternativo puro”, donde está dada por la alternancia diegética; “montaje alternado”, donde la alternancia está en la simultaneidad diegética y el “montaje paralelo”, en donde las acciones conjugadas no tienen entre sí ninguna relación de denotación temporal y ello abre la posibilidad a todos los simbolismos existentes como los sueños, los recuerdos y las alucinaciones, entre otros, con los recursos de flash backs o forwards.

La *frecuentativa*, en la que muestra, a nuestra vista, lo que nunca veremos en la vida real y que se presenta como una sucesión apretada de imágenes repetitivas.

La *descriptiva*, mientras que en las formas anteriores la sucesión de imágenes corresponde siempre a alguna forma de relación temporal en la diégesis, en ésta la sucesión de imágenes corresponde sólo a series coexistentiales en términos de espacio.

El *plano autónomo* o *plano secuencia*, es la secuencia que resulta de un solo plano.

²¹ El análisis feminista del cine ha aportado este concepto, por fuerza esquemático, donde se busca resaltar la estructura y forma dominante del cine “clásico” o “el hollywoodense”. Ver KUHN, A. *op. cit.* p.35-41.

El juego de *campo* y *contracampo*, es el cambio frontal de punto de vista que generalmente se utiliza para mostrar lo que un actuante observa. También puede ser considerado como una sub-secuencia o consecuencia aparte. Determina en modo manifiesto los productos del modelo institucional.

El *punto de vista* o *mirada*, como ya he dicho anteriormente, es una marca decisiva de la construcción de la imagen-relato y de la recepción de la experiencia cinematográfica. Sin embargo, aquí me referiré al punto de vista o mirada de la cámara, es decir, el lugar en donde está colocada, desde donde está viendo, desde donde está mostrándonos. Así, la cámara es el agente activo del registro, de la creación de la realidad cinematográfica. Existen cuatro tipos de miradas dependiendo del lugar en donde esté puesta la cámara:

La *cámara objetiva*, que no es más que la mirada ajena al interior del relato. Ésto es, cuando la cámara ocupa el sitio de una mirada humana próximo-distante y permanece alejada del relato porque lo integra desde la posición del narrador. La cámara, entonces, se convierte en una observadora periodística de las acciones que se están dando frente a ella.

La *cámara interpelativa*, es cuando los actores ven de frente a la cámara, interpellando al espectador.

La *cámara subjetiva*, es cuando la cámara toma el punto de vista de alguno de los actuantes en el interior de la narración. Así, la cámara deja de ser objeto y se convierte en sujeto, en identidad que mira.

La *cámara irreal*, es cuando la cámara se coloca en un punto de vista verdaderamente imposible para el ser humano como el micro y macroscopio, la cámara lenta y rápida, así como los valores más densos de foco y de los efectos de luz, entre otros.

En el cine hecho bajo el Modelo Institucional de Representación, predomina la cámara subjetiva y la irreal, que generan identificaciones y proyecciones inconscientes en el espectador, los hacen salir de sí de manera inconsciente y también, perder el sentido de la realidad mediante la creación del ilusionismo y lo fantástico. De esta manera, se impide el distanciamiento del espectador y se facilita el debilitamiento del juicio y el involucramiento en la diégesis. Se crea el efecto de verosimilitud de la película.

Los *enlaces* y *transiciones* entre planos y secuencias organizan la estructura formal del *montaje*. Conectan mimesis y diégesis y dan el encadenamiento y flujo de la historia. Los procedimientos más comunes son:

corte directo, es la transición más elemental en donde un plano es sustituido por otro de manera brusca; *fundido a negro*, es una forma de detener, pausar, el relato visual mediante el oscurecimiento total de una pantalla entre plano y plano; *fade out*, es cuando entre el final de un plano y principio de otro, el paso de uno al otro se hace de manera paulatina mediante un lento oscurecimiento de la imagen; *fade in*, es cuando el paso del negro al plano siguiente se realiza mediante la iluminación paulatina de éste; *fundido encadenado* o *dissolvenca*, es cuando se desaparece gradualmente un plano mientras el siguiente surge también en forma gradual, generalmente se logra por la superposición o sobrecimpresión de imágenes (tomas); *cortinilla*, es cuando un plano reemplaza progresivamente al otro, ya sea desplazándolo o empujándolo de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de abajo hacia arriba de la pantalla, o de forma espiral, en abanico; barrido, es cuando mediante una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo negro que en la pantalla aparece borroso, se pasa de un plano a otro; *apertura en iris*, es cuando un plano se inicia mediante una apertura circular del diafragma del lente que poco a poco se abre hasta que llena la pantalla por completo; *cierre en iris*, es cuando para concluir un plano, se cierra el diafragma del lente hasta convertir el plano en un punto negro desde el cual se pasará a otro plano.

Los enlaces entre planos, por el tipo de relación diégetica que establecen, producen un sistema de ejes de dirección del movimiento o dinámica cinematográfica. Es sobre la fijeza de la pantalla que debe articularse una serie de códigos del movimiento que vuelvan comprensible el sentido del relato. Son dos las direcciones básicas en el *raccord*: de *continuidad*, donde el plano que sigue continúa la acción narrativa espacio-temporal del plano anterior y, de *discontinuidad*, donde la rompe o separa por completo. En algunos casos las transiciones y los enlaces se fundan en analogías. Los enlaces y transiciones generan en sí el *tiempo cinematómico*.

Por su parte, la *diégesis* contiene elementos integrales que, aunque la palabra viene de los griegos, de la epopeya, la tragedia, la lírica, la novela y el teatro, en cine se utiliza como sinónimo de relato, de los contenidos de la trama, de lo contado, de la narración. Los elementos básicos de la diégesis son los siguientes:

Los *personajes* o *actuales*, son los que realizan, actúan o sufren la trama del relato (protagonistas). Son los que activan el tiempo del relato. Éstos actúan desde los niveles de:

a) **La comunicación:** *narrador(a)*, quien cuenta, producción-emisión, director(a) del sentido formal narrativo; *narratorio(a)*, a quienes se dirige el(la) narrador(a), recepción-consumo, intérprete del sentido, hermeneuta; *interlocutor(a)*, dialogantes(as) internos(as); *interlocutorio(a)*, quienes escuchan dentro del texto a quienes hablan con otros(as).

b) **La narración:** protagonistas, actúan de forma personalizada la acción general del relato, descansan, sufren, les ocurren cosas, hacen cosas; objeto, expresa el deseo del protagonista o de los protagonistas, es lo que hace que le o les ocurran las situaciones y que la(s) resuelva(n); *destinador(a)*, quien o quienes solicitan al protagonista que alcance el objeto, legitiman su deseo; *destinatario(a)*, el actuante para quien trabajan los(las) protagonistas; *ayudante(a)*, colabora para que él(ella) o los protagonistas realicen su deseo; *oponente* o *antagonista*; colabora oponiéndose a los(las) protagonistas.

c) **De género:** expresa la identificación (diferencia) sexual simbólica: varón, mujer, homosexual, lesbiana.

d) **Las acciones y los actos:** Hechos, eventos o valores de relato realizados por un(una) actuante, corresponde a los estereotipos de las actividades humanas.

e) **Las cosas:** todas las cosas materiales que se relacionan con los(las) actuantes.

f) **Los escenarios:** los lugares geográficos donde ocurre la acción. Corresponden al mundo existencial de las actividades humanas. Son el espacio del cine.

En cine, la película no es nunca la repetición de la realidad sino sólo una representación de la realidad, de una parte de la realidad, de una mirada subjetiva. "El cine representa el mundo y nuestras ideas sobre el mundo en un tiempo que le es propio, fuera del presente, en el margen del tiempo presente. El cine es metáfora y metonimia, pone a funcionar una parte como representante del todo; una cosa por otra, expresando por fragmentos la unidad".²²

El análisis cinematográfico feminista ha focalizado en el *punto de vista* un nivel sustancial de diferencia tanto en la realización como en la recepción del cine. El "inconsciente patriarcal" se podría rastrear en el análisis de la estructura formal del cine predominante y en el sistema de la mirada. Pero no voy a exponer en esta investigación las orientaciones y hallazgos de la teoría

²² MILLÁN, M. *Op.cit.* pp.112-113.

feminista del cine. Solamente señalaré que su desarrollo ha planteado dos grandes temáticas o líneas investigativas: en una primera línea, el análisis de(s)constructor de las películas de los "grandes maestros" del cine (Hitchcock, Cukor y Von Sternberg, por mencionar algunos) preguntándose por el lugar de la imagen de la mujer en la narrativa y su significado para la película como texto y para los/las espectadores(as). En una segunda línea, el análisis de las creaciones cinematográficas, donde la mujer está detrás de la cámara, fenómeno reciente y poco generalizado y en donde se inscribe mi análisis de la directora Marcela Fernández Violante.

III. EL CONTEXTO:



BREVE HISTORIA DEL CINE MEXICANO
DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

2. 1 El cine mexicano en los años sesenta

2.1.1 La génesis del *cine de autor* en el cine mexicano

El cine sonoro nacional se inició oficialmente con la película *Santa*²³, dirigida por Antonio Moreno en 1931 y producida por la Compañía Nacional Productora de Películas. Pero "*Santa* no sólo marca el inicio del cine sonoro en México, sino el despegue de la industria cinematográfica como tal. También evoca los orígenes de la heroína que predominará en el cine nacional: la prostitución femenina como infortunio de la virtud"²⁴. Asimismo, para utilizar palabras de Francisco Sánchez (en su *Crónica antisolemne del cine mexicano*. México, 1989, p. 11-17), a partir de esta película se estableció el "misterio del eterno femenino", un ideal femenino, dos polos en que el melodrama fílmico mexicano oscilará: la mujer es a la vez el símbolo de la belleza y el de la fecundidad, de la madre abnegada y dulce pero también el de la prostituta cargada de culpas y arrepentimientos.

Es durante la década de los años treinta que aparecieron otros personajes de gran importancia para el cine mexicano. Tal es el caso de Serguéi M. Eisenstein, quien llegó a nuestro país en 1930 y que marcó la retórica del naciente cine nacional al imprimir de significado a lo que más tarde se llamaría nacionalismo, y no sólo en el cine sino en todo el ámbito cultural de esos años. Las huellas de esta influencia estética se advirtieron de inmediato en las películas *Redes*, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel; y *Janitzio*, de

²³ Los antecedentes del cine sonoro mexicano son dos películas: *Más fuerte que el deber*, dirigida en 1930 por Raphael J. Sevilla y *Abismo*, filmada en 1930 por Salvador Pruneda.

²⁴ Ver. MILLÁN M., Margarita. *Idem*. p.72.

Carlos Navarro, ambas filmadas en 1934, año en que el general Lázaro Cárdenas comenzó su periodo presidencial que finalizaría en 1940, y durante el cual no sólo propició avances notables en la política del país sino que creó el medio favorable para la consolidación del cine mexicano como industria. Además, en ese mismo año se fundó la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM), afiliada a la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), cuyo lema decía: "Una sociedad sin clases". También el Estado inició la construcción de CLASA, estudios cinematográficos al estilo Hollywood con toda la infraestructura necesaria, cuya primera producción fue la cinta *Vámonos con Pancho Villa*, (1935), dirigida por Fernando de Fuentes, que se convertiría en un clásico del cine nacional por su temática que apostaba a un nacionalismo mexicano al estilo de la Revolución Mexicana de 1910, creándose el estereotipo de "lo mexicano", con los charros cantores y las mujeres con trenzas vestidas con trajes típicos.

De esta manera la industria cinematográfica mexicana se consolidó. En la producción de cintas sobresalieron los melodramas familiares que ganaron el mercado interno. Sin embargo, la cinta *Allá en el Rancho Grande*, filmada en 1936 por Fernando de Fuentes, abrió el mercado hispanoamericano. Los éxitos en taquilla marcan las claves de la sensibilidad popular y pronto se establecen fórmulas para una producción en serie de la próspera industria cinematográfica, en donde dominan los géneros cómico y melodramático, junto con las historias campiranas o urbano-populares. En este momento histórico se desarrolló la llamada *época de oro del cine nacional* (1943-1950), consolidada durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho y que prosperó gracias a que al estallar la Segunda Guerra Mundial las principales industrias cinematográficas como las de Estados Unidos y Europa dejaron el campo libre para que la industria nacional se fortaleciera y lograra acomodarse en el mercado mundial. El desarrollo de esta industria se dio conjuntamente al de las organizaciones sindicales que iban regulando el trabajo cinematográfico.

La apertura de los mercados que Hollywood había ganado tiempo atrás, le redituó a nuestro país ingresos considerables. Pese a que la producción filmica seguía rigiéndose por temáticas que ayudaban a explotar el sistema de estrellas (star system) y sus estereotipos, hubo una que otra película sobresaliente de esta esquemática producción. Directores como Emilio "Indio" Fernández, Roberto Gavaldón, Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Alejandro

Galindo, entre otros, hicieron su aparición en el cine imprimiendo un estilo personal en cada película filmada, pero no sólo eso, sino que estos directores se rodearon de un equipo tanto técnico como actoral, mostrando que hay fórmulas que pueden funcionar. A la vez, ciertos directores extranjeros dejaron huella en México al filmar películas inolvidables para todos los mexicanos; tal es el caso de *Los olvidados*, filmada en 1950 por el español Luis Buñuel.

Durante el sexenio del presidente Miguel Alemán Valdés, el periodo de bonanza en la llamada *época de oro del cine mexicano* decayó en parte por la vuelta a escena de Hollywood y del cine europeo, así como la carrera apresurada que el país emprendió hacia el "progreso". La aparición de la televisión y de la urbanización²⁵, fomentó principalmente y de manera incontrolable la proliferación del cine de cabareteras: ambientado en las ciudades y que constituía un cine populachero que retrataba perfectamente la situación a que conducía la modernidad²⁶. Sin embargo, también en la industria proliferaron otros géneros, tal como el western, el de lucha libre, rock and rollero, etc. Hay que mencionar que la pronta reproducción de estos géneros tuvo también su origen en la "política de puertas cerradas" que mantenía el sindicato de directores en esos años.

Cabe señalar que el aprendizaje que sobre cine se podía tener -pese a que ya existía la Academia Cinematográfica de México, antecedente de las escuelas de cine venideras- se obtenían en Hollywood; o en la práctica, al realizar películas dentro de la industria nacional.

Así, desde *Santa*, hasta finales de los años cincuenta, el cine reprodujo esquemas que giraban básicamente en torno al melodrama, en sus diferentes escenarios y tras diferentes escudos temáticos. No obstante, paralelamente otros cineastas retrataban su muy particular estilo en cada cinta que filmaban. Tal es el caso de Fernando de Fuentes, Emilio Gómez Muriel, Emilio "Indio" Fernández, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Julio Bracho, entre los más destacados, quienes quizás abordaron temas ya tan repetidos en el cine nacional pero desde una perspectiva que imprimía un estilo personal al plantear el problema. De esta manera el cine mexicano de *autor* se cocinó desde sus inicios, y no sólo me refiero a los comienzos del cine sonoro sino también en el cine silente.

²⁵ Mejor ejemplo no puede ser otra cinta como *Una familia de tantas*, filmada en 1948 por Alejandro Galindo. Esta cinta registró el cambio de actitudes que se estaban dando en el México de entonces.

²⁶ Una película específica de este periodo fue *Aventurera*, filmada en 1949 por Alberto Gout. En ella se cuenta la historia de cómo una muchacha inocente se convierte en prostituta y de cómo ésta se redime.

Cabe mencionar que en nuestro país, durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez, se utilizó la concepción de *cine de autor*²⁷ para circunscribir al cine que una nueva camada de realizadores, jóvenes todos, debutantes en la anquilosada industria, lograron dirigir bajo el auspicio del Estado y de manera independiente. El cine de autor es el “que recoge las preocupaciones y proyectos de directores que buscan imprimir su estilo personal, su concepción de la vida y la sociedad, a las obras cinematográficas”²⁸. De esta manera, bajo este término, los cineastas del llamado “nuevo cine mexicano” de los años setenta, realizaron un cine con temas, contenidos diferentes a los ya tan usados por la industria, así como también recurrieron a un equipo de técnicos salientes de la escuela de cine universitario (Centro de Estudios Cinematográficos, CUEC) y a jóvenes actores que no pertenecían al star system mexicano.²⁹

2.1.2 El movimiento cine-clubístico y el grupo *Nuevo Cine*

Al finalizar la Primera Guerra Mundial “la explotación de películas favorecería el desarrollo del cine norteamericano. Europa, al igual que el resto de los países que producían filmes, ya no podían competir en el mercado internacional, sino que también eran invadidas en su contexto nacional -a excepción de la Unión Soviética-”³⁰.

Esta circunstancia propició que el cine norteamericano ganara los mercados europeo y latinoamericano e impusiera sus valores y sus vicios: éstos, muy alejados del concepto de cine como expresión de la realidad.³¹ Así, la amenaza del cine norteamericano “fue enfrentada por una crítica rigurosa de la creación cinematográfica, dentro de un ambiente social de movilización y organización política, del surgimiento de corrientes artísticas e

²⁷ Para definir con precisión al *cine de autor* hay que referirse forzosamente a las corrientes que en otros países han reivindicado esta forma de creación, fundamentalmente la *nueva ola francesa*, el cine del *neorrealismo italiano*, o a la filmografía de cineastas que, indudablemente, han creado una obra propia e inconfundible como Eisenstein, Bergman, Resnais, Truffaut, Fassbinder, etc.

²⁸ Ver. TREJO DELARBRE, Raúl. “El sexenio Echeverrista y el cine”, *Pantalla*, N.3, noviembre de 1985, p.11.

²⁹ Del sexenio Echeverrista me referiré en el apartado 2.2.

³⁰ Ver. RIVERA SALDAÑA, Oscar. *Notas para la historia del Cineclubismo en México*, s/f. Documento proporcionado por la Biblioteca de la Cineteca Nacional. p.1.

³¹ Ver. *Idem*.

intelectuales, producción de grandes obras cinematográficas y la necesidad de defender y proteger el desarrollo del cine nacional".³²

Paralelamente a este desarrollo de la cinematografía, en Francia surgió en 1920 el primer cine club bajo la iniciativa de los cineastas Louis Delluc y Ricciotto Canudo. Durante los primeros años de vida, los cine clubes se dedicaron a estudiar el sentido psicológico de los movimientos de cámara, dejando a un lado otros aspectos importantes del cine. Sin embargo, ésto no duró mucho pues rápidamente se convirtieron en agrupaciones de espectadores de cine que reunidos discutían o apreciaban determinadas películas. La expresión vanguardista del cine estaba integrada por cineastas, distribuidores y promotores, que unidos buscaban preservar el carácter artístico y de expresión popular del cine.³³

El éxito de los cine clubes, por su reconocimiento vanguardista del arte cinematográfico, permearon a otros países y cobraron importancia a nivel internacional. Así, aparecieron en Bélgica, los Film-Clubes; en Holanda, la Film-Liga; en Alemania, los Film-Reunde; en Estados Unidos, la Film-Art Guild y en Inglaterra, la Film-Society. Pero fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial que el cine club adquirió proporciones de suma importancia y mucho tuvo que ver el surgimiento de la Federación Francesa de Cine Clubes en 1946, que aglutinó, en ese año, a 50,000 miembros y ofreció la protección de la Ley para películas no comerciales.³⁴

Este movimiento también alcanzó a algunos países de América y particularmente a México, fundándose en 1931 el primer cine club del país con el Cine Club Mexicano, filial de la Film-Society de Londres.

El Cine Club Mexicano propuso puntos programáticos de gran importancia pues significarían el pilar de otros cine clubes. Entre lo más importante a lo que ellos se comprometían, Manuel González Casanova menciona los siguientes: 1.-) Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, así como de películas de vanguardia; 2.-) Implantar el cinema educativo, poniendo especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas; 3.-) Mostrar la historia del cine con exhibiciones retrospectivas; 4.-) Realizar conferencias de propaganda sobre la importancia estética,

³² Idem.

³³ Ver. GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. *¿Qué es un cine-club?*, UNAM, México, 1961, p.14-15.

³⁴ Idem.

científica y social de la cinematografía; 5.) Crear el ambiente propicio para el surgimiento de la cinematografía mexicana; 6.-) El Cine Club Mexicano seguiría los pasos de los cine clubes extranjeros que habían logrado éxito siguiendo sus actividades según un concienzudo estudio de sus necesidades; por último, 7.-) Su fin sería altamente social y no lucrativo.

El Cine Club Mexicano, tras una corta existencia, desapareció en 1935 y fue hasta finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta que volvió a tomar vuelo.

En 1948 en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), se fundó el Cine Club de México, el cual tuvo gran aceptación tanto de los cineastas como de los amantes del cine. Sin embargo, fue hasta 1952 que surgió el primer cine club de vanguardia en nuestro país: El Cine Club Progreso. Éste fue creado bajo la influencia de los cine clubes europeos, particularmente de los franceses y de los italianos, así como de los trabajos publicados por reconocidos estudiosos del tema como Georges Sadoul, entre otros. El Cine Club Progreso fue vanguardista en muchos sentidos ya que contribuyó a organizar un movimiento cultural en favor del cine mundial como el mexicano; alentó la creación de otros cine clubes; organizó conferencias y estableció relaciones con el extranjero y, por último -y bien importante-, nos dice González Casanova, trabajó hasta lograr formar la Federación Mexicana de Cine Clubes.

Asimismo, González Casanova explica que a partir de 1954 empezaron a consolidarse nuevos cine clubes y para 1955 existían en el país, fundamentalmente en la capital, además del Cine Club Progreso y del Cine Club de México, los cine clubes Cuauhtémoc, Amigos de la Cultura, Juventud Israelita, Juventud Española y Bonampak, entre otros. En ese mismo año se fundó el Cine Club de la Universidad, dirigido por un grupo de estudiantes universitarios.

La Federación Mexicana de Cine Clubes quedó constituida en 1955. Sin embargo, durante 1956 muchos de los cine clubes desaparecieron debido a una crisis que se vivió dentro del medio y a la cual sólo logró sobrevivir el Cine Club de México gracias a los apoyos del IFAL.

Mientras tanto, en la Universidad Nacional Autónoma de México, a raíz del Cine Club de la Universidad, proliferaron otros cine clubes estudiantiles como los de las Facultades de Filosofía y Letras e Ingeniería (1956); los de las escuelas de Ciencias

Químicas, Arquitectura, Antropología y Artes Plásticas y en las Facultades de Ciencias y Derecho (1957).

A la par de la proliferación de los cine clubes capitalinos, también se sucedió la fundación de cine clubes en varios estados de la República Mexicana como el de las Universidades de Sinaloa y Monterrey, entre los más importantes.

En la actualidad, la mayoría de los cine clubes han desaparecido como tales; sin embargo los pocos que siguen denominándose cine clubes, no operan propiamente como tales pues a pesar de que se ocupan de exhibir buen cine y de vanguardia, no se da una discusión o debate entre los espectadores, cumpliendo así la función única de salas de exhibición no lucrativas.

Por otra parte, también "a finales de los años cincuenta, en el seno de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* se empezó a gestar un movimiento estético-ideológico que, andando el tiempo, influiría en las cinematografías del mundo entero. Sus jóvenes impulsores, críticos al principio y luego cineastas, motivados por las ideas de André Bazin, se erigieron en contra del cine académico y reclamaron una nueva forma de ver, hacer, sentir y pensar el arte de las imágenes en movimiento".³⁵

Ese movimiento fue conocido como la *nueva ola*. Así este grupo estableció la teoría del autor cinematográfico y revolucionó las ideas y los sistemas de producción al tiempo que posibilitaron el surgimiento de una cinefilia consciente y una nueva actitud de los espectadores.³⁶

A principio de los años sesenta, en México, el cine vivía una grave crisis. La realización regular de cintas, por medio del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), se redujo en 1961 a casi la mitad con respecto a años anteriores. El género ranchero de aventuras se debilitó y dio cabida a la "versión mexicana del western", para utilizar palabras de García Riera. Además, la producción cinematográfica encontró en la música juvenil en inglés un producto explotable y se dedicó a realizar este tipo de películas con el fin de captar la atención de un enorme público de clase media que estaba constituido

³⁵ Ver. SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. Universidad Veracruzana. México, 1989, p.85.

³⁶ Op.cit. p.87.

por jóvenes en su mayoría. Asimismo, un gran número de cintas donde los luchadores enmascarados eran los protagonistas, ocuparon en 1961 la pantalla grande.

De esta manera, por esos años, la producción cinematográfica nacional se centraba en hacer un cine más rutinario -vendible, por supuesto-, así "desde publicaciones culturales (como la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la Cultura*, del diario *Novedades*), una nueva crítica cinematográfica ya no se sentía obligada, como casi toda la anterior, a defender al cine mexicano por el simple hecho de serlo. Al contrario, planteaba la necesidad urgente de un cambio radical, haciendo hincapié en la importancia del director como responsable básico -autor, prácticamente- de las películas".³⁷

Algunos de esos críticos -Jomi García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera, formaron en 1961 el Grupo *Nuevo cine*. También participaron Luis Vincens y, entre otros, varios aspirantes a directores de cine como: José Luis González de León, Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres, Rafael Corkidi y Paul Leduc. Este grupo editó la revista también llamada *Nuevo cine*, que tan sólo en los siete números que publicó, logró llamar la atención y sentar las bases para un cine nuevo, un cine diferente, al margen del industrial.

Este grupo, constituido por cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine clubes, se fijó objetivos puntuales, entre los más importantes se encontraban: la necesidad de abrir las puertas a una nueva promoción de cineastas como medida necesaria para superar la crisis que la industria cinematográfica vivía; rescatar al cine como un medio de expresión libre, creativo y político; oponerse a la censura; enfrentar con la producción y exhibición de cine independiente la industria monopolista, desarrollar en México una cultura cinematográfica; realizar cambios en las políticas de exhibición y distribución y defender los Festivales de Cine.

A la par, en la UNAM, durante esa década, prosperó de forma importante el movimiento cine clubístico, fruto del activismo de los años cincuenta, y se fundó en 1963 la primera escuela de cine en el país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), bajo la dirección de Manuel González Casanova. De las dos primeras generaciones de estudiantes del CUEC llegarían a dirigir cine de largometraje Raúl Kamffer, Jorge Fons,

³⁷ Ver. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. SEP-2000. México, 1986, p. 240.

Marcela Fernández Violante, Juan Guerrero, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez, entre los más destacados.

Tanto lo anterior como la muy singular película *En el balcón vacío*, cinta dirigida en 1961 por Jomí García Ascot, miembro de Nuevo Cine, contribuyeron de alguna manera, por un lado, a la celebración del *I Concurso de cine experimental de largometraje* en 1965, convocado por la sección de Técnicos y Manuales del STPC en 1964; y por otro, la participación de escritores mexicanos como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce y el colombiano Gabriel García Márquez, en el afán de renovar al cine nacional al colaborar en películas del concurso. "En cambio, el cine mexicano más convencional, tan apegado a la rutina como sacudido por la crisis, acudió menos que nunca a fuentes literarias, mexicanas o extranjeras. Se prefería encargar los argumentos a destajistas como los argentinos José María Fernández Unsain y Alfredo Ruanova; el primero escribió o adaptó las historias de 60 películas, sólo de 1960 a 1965, y el segundo hizo lo mismo para otras 55".³⁸

Pero no sólo los realizadores participantes en el *I Concurso de cine experimental* recurrieron a escritores de prestigio sino que también cineastas veteranos como Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez.

Otro hecho importante a considerar como parte de los cambios que vivió el cine de los años sesenta, es la fundación de la Filmoteca de la UNAM. De manera formal, el 8 de julio de 1960 se dio comienzo a las actividades de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y para tal evento, el productor filmico Manuel Barbachano Ponce donó copias en 16mm. de sus producciones independientes *Raíces*, dirigida por Benito Alazraki, en 1953 y *Torero*, dirigida por Carlos Velo, en 1955.

El surgimiento de la Filmoteca de la UNAM no fue espontáneo sino que surgió de la intensa labor cine clubística que se desarrolló en nuestro país a lo largo de la década de los años cincuenta y que incluso llevó a la fundación, en 1956, de la Federación Mexicana de Cine Clubes, y una año después, a la Asociación Universitaria de Cine Clubes.

Pero el archivo filmico universitario tiene sus antecedentes en la fundación de la Filmoteca Nacional en 1936, que surgió como dependencia de la Secretaría de Educación

³⁸ Op.cit. p.254.

Pública (SEP), gracias a la labor que hiciera la actriz María Elena Sánchez Valenzuela y el cineasta Emilio Gómez Muriel, entre otros personajes de la vida cinematográfica nacional.

Así, la Filmoteca Nacional logró reunir algunos materiales cinematográficos. Tiempo después desaparecería como tal para dar paso a la creación del Departamento de Cinematografía y del Laboratorio, dependientes de la SEP.

La idea de crear una institución dedicada a la conservación, estudio y difusión del cine fue retomada por la Federación Mexicana de Cine Clubes, y poco después asumida, ya en el seno de la UNAM, por la Asociación Universitaria de Cine Clubes (1956-57) y luego por la Asociación Universitaria de Cine Experimental (AUCE, 1958).

Cabe señalar que entre los principales postulados de la Federación se contemplaba la creación de una cinemateca, una biblioteca, un museo de cine y una escuela cinematográfica. Estos postulados reflejaban la necesidad de un grupo de jóvenes para quienes el cine poseía una importancia definitiva como parte de la cultura contemporánea, tanto en México como en el resto del mundo.

La AUCE persiguió fines mercantilistas en la organización de sus actividades filmicas, por lo que las propias autoridades universitarias, por medio de la Dirección General de Difusión Cultural, crearon en 1959 la Sección de Actividades Cinematográficas, designando como jefe a Manuel González Casanova, que había destacado justamente en los trabajos de organización de cine clubes, como el Progreso, el de la Facultad de Filosofía y Letras y algunos otros.

La Filmoteca de la UNAM, como parte del Departamento de Actividades Cinematográficas, durante el periodo de 1960 a 1970, realizó actividades distintas como la tarea que emprendió para rescatar y preservar los materiales cinematográficos en vías de perderse para siempre, y el servicio de préstamo de cintas clásicas, sobre todo a los cine clubes universitarios, al CUEC y a la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) para sus cursos de iniciación cinematográfica.

Ambas actividades deben considerarse como parte de otras tantas que desarrollaba el Departamento, como la programación del Cine Club de la Universidad, del Cine Debate Popular, la edición de la colección de Cuadernos de Cine, etcétera.

La Filmoteca de la UNAM cuenta en la actualidad con uno de los acervos de imágenes más importantes de Latinoamérica. Con más de 16,000 títulos bajo su custodia, cuenta con un merecido prestigio, tanto a nivel nacional como internacional. Es miembro efectivo de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF) desde 1977 y entre sus colecciones más importantes destacan las imágenes de la Revolución Mexicana, las colecciones de cine silente nacional e internacional, las divas de cine italiano y gran parte de cine realizado en nuestro país entre los años treinta y cincuenta.

2.1.3 El Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos (CUEC)

Desde la aparición del cine en nuestro país, los directores de cine se formaban en la práctica, trabajando dentro de la industria. Muchos directores tenían antecedentes de actores, fotógrafos, guionistas o asistentes de director; en el caso de las mujeres, eran actrices, guionistas, productoras, asistentes de director, anotadoras y que posteriormente se iniciarían en la dirección de películas. Tanto ellos como ellas aprendieron en la práctica, sin una formación teórica que apuntalara la técnica.

El movimiento *Nuevo cine* trajo consigo un interés por el cine y el rescate del director como autor. Este nuevo elemento dio origen a la producción de películas independientes, es decir, fuera de la industria cinematográfica. Esta manera independiente de hacer cine se convirtió en un cine no comercial, también llamado experimental, y fue la respuesta a la política de puertas cerradas del sindicato de productores y directores y a la negativa de renovación y falta de imaginación de la industria.

De esta manera se vio la necesidad de que existiera una escuela de cine capaz de formar a realizadores y técnicos en el "arte" de hacer cine. Así, en junio de 1963 surgió el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) como la única opción existente en el país para estudiar, de manera sistemática, todas las posibilidades formativas para un nuevo tipo de cine mexicano. Se vislumbra así la posibilidad de hacer cine fuera de la industria.

Dada la inexistencia de escuelas de cine que pudieran proporcionar alguna línea a seguir para ésta, recién nacida, se rescató la cultura cinematográfica cine clubística de los años anteriores. Manuel González Casanova hace referencia a lo anterior en un artículo publicado por la UNAM en ocasión de los XV años del CUEC: "En México no había una escuela de cine, ni siquiera teníamos antecedentes válidos en que apoyarnos; teníamos que hacernos el camino. Y así, en 1960, organicé las 50 lecturas de cine, primer intento en la UNAM de enseñanza sistemática de la técnica cinematográfica, y en 1962 las lecciones de análisis cinematográfico, para en 1963, echar a andar el CUEC."³⁹

La década de los años sesenta significó una etapa formativa para los cineastas, pues, como ya se vio anteriormente, se buscó proveer al cine de otras posibilidades distintas a las establecidas por la industria. De esta manera se intentó renovar los temas y las series ya tan gastados por el cine nacional y se aceleró con el CUEC el proceso de aprendizaje. Los jóvenes cineastas de estos años aprendieron la técnica por un camino menos árido que el de hacer méritos en la industria, al mismo tiempo se aprendió a mirar el cine desde otras perspectivas.

Como primeros maestros del CUEC se tuvo a Emilio García Riera, quien impartía la materia de Corrientes Estéticas del Cine; Gloria Shoeman que enseñaba Edición; Walter Reuter quien enseñaba fotografía; José Revueltas que impartía la clase de guión y Federico Cervantes quien se encargaba de la materia de Técnica de Laboratorio. También se contó con la colaboración de Alejandro Galindo, Eduardo Lizalde, Nancy Cárdenas y el propio González Casanova, entre otros. Con el correr de los años se fueron incorporando maestros, todos que ver con el cine. En la actualidad, la mayoría de los profesores que conforman el cuerpo docente son egresados del CUEC.

Sin embargo, la nueva mirada al cine partió de materias como Análisis fílmico y Estudio de la estética fílmica, ya que cumplían con abordar al cine como la compleja maquinaria que es el objeto visual que involucra tiempo, movimiento y espacio. A partir de los años sesenta, los cineastas se propusieron cuestionar los modelos convencionales.⁴⁰

³⁹ Ver. GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. "El CUEC: un sueño imposible". *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*. Textos Humanidades, UNAM, México, 1988, p.32.

⁴⁰ Ver. CORIA, José F. "A contrapelo: análisis cinematográfico en el CUEC". *La docencia y el fenómeno fílmico: Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*. Textos Humanidades, UNAM, México, 1988, p.35.

El CUEC abrió sus puertas con un programa intensivo para cubrir el año académico que correría al parejo del año. Esto pasaba porque se partió de cero absoluto ya que no se tenía ni la experiencia ni los elementos para iniciar una escuela de cine. Su objetivo fundamental fue el de contrarrestar los aspectos negativos de la influencia que el cine, como medio de comunicación, ejercía -y ejerce todavía- sobre el hombre. Así, desde un principio se encaminó a que los/las egresados(as) de la institución tuvieran los conocimientos necesarios para desempeñarse como técnicos(as) profesionales y docentes, con la finalidad de que éstos/éstas contribuyeran a formar los/las espectadores(as) de un cine digno, creativo pero real y con contenidos que resaltarán los valores humanos.⁴¹

Un logro importante fue el reconocimiento que el CUEC obtuvo como institución al concederle el Consejo Universitario, presidido por el rector de la UNAM, el Ingeniero Javier Barros Sierra, el carácter de Centro de Extensión Universitaria en 1970.

Dato importante es que en 1974, por un lado, el CUEC fue aceptado como miembro efectivo por el Centre International de Liaison des Ecoles du Cinéma et Television (CILECT), organismo que agrupaba a las escuelas de cine y televisión de más de cuarenta países, y por el otro, el maestro Manuel González Casanova se incorporó a la directiva de dicho organismo internacional, en un principio con el cargo de auditor y posteriormente, en 1976, como presidente. Así, tras el aumento de recursos y relaciones internacionales, la enseñanza en el CUEC se vio favorecida por la visita de varios especialistas, profesores distinguidos de otras escuelas del mundo, a impartir cursos y seminarios, particularmente en temas que resultaban novedosos y que no manejaban los profesores mexicanos. También las relaciones facilitaron la obtención de becas para los egresados del Centro.

Son muchos los egresados del CUEC que han hecho cine, desde los de la primera generación hasta nuestros días: Jorge Fons, Juan Guerrero, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz, Rafael Montero, Alberto Cortés y María Novaro, entre los/las directores(as) más destacados(as).

⁴¹ Ver. GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. Op. cit. p.32.

El CUEC se ha desarrollado y transformado con el paso del tiempo. Los planes y programas de estudios se han ido modificando según los requerimientos de la realidad cinematográfica nacional. El CUEC cuenta con su propio acervo y más que nada cuenta con el reconocimiento en el medio cinematográfico.

2.2 El cine mexicano en los años setenta

2.2.1 El CUEC y el cine documental

Todavía hoy existe una discusión entre los estudiosos del cine en el mundo -críticos, directores, etcétera-, sobre si el cine nació documental o no. Tomando en cuenta que con el cinematógrafo de los hermanos Lumière se captaron las primeras tomas, denominadas "vistas", de hechos reales como: obreros saliendo de una fábrica, trenes en marcha, gente caminando, visitas de Porfirio Díaz a distintos lugares del país, etcétera; el cinematógrafo en el México de finales del siglo XIX y de principio del XX, captó hechos de la vida real y hechos noticiosos de igual manera que en otros países. Sin embargo, durante el periodo de 1910 a 1914, la producción nacional se caracterizó por ser documental. No se basaba en un argumento preconcebido, como el cine de ficción. De estos años resulta el llamado cine de la Revolución.⁴² Así, los camarógrafos de la etapa del cine silente mexicano (1896-1930), usaron un lenguaje: "las películas tenían un prurito de objetividad; había en los autores un deseo de apearse a la realidad, haciendo el montaje en un riguroso orden geográfico y cronológico".⁴³ Los primeros documentales impresionaron por su realismo, por el dramatismo de las escenas, por la claridad y nitidez de las imágenes y por la épica de las tomas durante la lucha revolucionaria.

De tal forma, desde sus inicios, el cine documental centró sus esfuerzos en la pesquisa de hechos reales y encontró en ellos su fuerza de expresión y comunicación. "La búsqueda del cine documental en México no ha sido ajena a la experiencia universal, en cuanto a su utilización y forma, sino que por el contrario, los primeros documentalistas con sus películas sobre la Revolución, condicionados por los mismos acontecimientos, se integran de manera activa, tomando partido a través del punto de vista documental y de incipiente lenguaje cinematográfico"⁴⁴

⁴² Aurelio de los Reyes explica de manera más específica el hecho en su libro *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, V.I. UNAM, México.

⁴³ Ver. REYES, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México*, SEP-2000, México, p.5.

⁴⁴ RIVERO, Antonio del. "Lenguaje y sujeto en el documental", p.11.

Si en el cine silente se produjeron un sinnúmero de documentales -los realizados por los hermanos Alva, por Salvador Toscano, los hermanos Stahl, Enrique Rosas, Guillermo Becerril y Carlos Mongrand, entre los más notables, el documental en el cine sonoro se trabajó poco pues se le dio prioridad a las películas de ficción en donde el melodrama -en cualquiera de los escenarios como el campo, ciudad y familia, entre otros,- se antepuso a la objetividad que el documental persiguió en un principio. Sin embargo, a mediados de los años sesenta se retoma el documental -y su testimonio- como el único lenguaje capaz de captar la realidad social, política y económica del país. El CUEC y el cine independiente de los años sesenta y setenta, serán los principales productores de este cine.

Desde la apertura del CUEC como la única escuela de cine en el país, la enseñanza sistematizada de cine se centró en el documental y en el cine de ficción. Sin embargo, la historia del CUEC está profundamente vinculada al cine documental. Desde un principio el documental se convirtió en el principal medio para mostrar los sucesos sociales que acontecían en el país, ya que la principal preocupación que se tenía entonces, era la de integrar al cine a las causas sociales.

Durante el periodo de 1963 a 1972, los ejercicios filmicos producidos por el Centro están más relacionados con el cine documental y son pocos aquellos que se basan en una historia de ficción. Aunque el documental *Pulquería La Rosita*, de Rosa Martha Fernández es la primera producción del CUEC, de la producción documental de estos años destaca *El grito* (1968), primer largometraje producido por el CUEC y dirigido por Leobardo López Aretche (quien se suicidó en 1970). Este documental en blanco y negro trató de contar las alternativas del movimiento estudiantil que finalizó en la represión y matanza del 2 de octubre en Tlatelolco. Vale decir que aunque la cinta no fue estrenada en ninguna sala cinematográfica, la vieron cientos de jóvenes, quienes la convirtieron en bandera de lucha política. De esta manera el cine documental que a partir de este momento se realizará será conocido como el "nuevo cine documental" y que a partir de 1970 cobra más fuerza y presencia y que tiene en el CUEC y en el grupo de cine independiente sus principales promotores. "El nuevo documental que nació ligado al movimiento estudiantil popular de 1968 con la película *El grito* tiene, como vocación fundamental, la crítica social y tiende a

ser portador directo de la ideología de las fuerzas progresivas que en el país planean un necesario cambio estructural"⁴⁵.

Así, los movimientos más importantes de los trabajadores mexicanos o los problemas medulares del país han sido temas obligados para los nuevos documentalistas que han creado un mosaico de la realidad tal y como lo muestran las cintas independientes: *Jornaleros* (1977); *La experiencia viva* (1978), cinta que describe la lucha de los mineros; *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974), describe la insurgencia popular en el norte de México; *La marcha* (1977), cinta que habla del sindicalismo universitario; *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976), cinta que presenta las condiciones de subsistencia de un pueblo indígena; *Chapopote* (1980), película que trata sobre la política petrolera y *Violación* (1980), en donde se destacan las reivindicaciones de la mujer; entre otras cintas.

Para el periodo de 1973-1980, la elaboración de películas documentales en el CUEC no decae, pero se ve robustecida con clases teóricas y conferencias en las que participan algunos de los maestros más representativos del tema. Es a partir de los años ochenta cuando empieza a decrecer la producción de cine documental. Sin embargo, los documentales realizados por el Centro continúan teniendo un reconocimiento tanto a nivel nacional como en festivales y concursos internacionales.

En 1987 se realizó el documental sobre el movimiento estudiantil de ese año en la UNAM, que retoma distintas características del documental político y social que en imágenes en blanco y negro rescata rostros, mítines y lo esencial de dicho movimiento. No se dejan de realizar películas documentales; el género sigue siendo utilizado por muchos alumnos con espléndidos resultados, tanto en su temática como en los procesos de realización, ya sea en cine o video pero el documental sigue produciéndose en el Centro -y en las escuelas de cine del país y de manera independiente-. En la actualidad el cine documental sigue muy por debajo del cine de ficción pues los alumnos del Centro se preocupan por decir cosas personales o particulares en sus ejercicios filmicos. Además, los hechos cotidianos y sociales que en los primeros -quince- años de la institución eran parte

⁴⁵ TELLO, Jaime y REYGADAS, Pedro. "El cine documental en México". *Hojas de cine*, V.II, p.157

fundamental del documental como testimonio, hoy día la mayoría de estos hechos se concentran en largometrajes de ficción.

2.2.2 La apertura del cine en el régimen echeverrista

Estudiosos del cine mexicano consideran al periodo 1970-1976 como la mejor época del cine nacional y es que las expectativas de un cambio en el cine se dio cuando Rodolfo Echeverría -ex actor y hermano de Luis Echeverría, presidente de México en ese momento- fue nombrado director del Banco Cinematográfico poco antes de que Gustavo Díaz Ordaz terminara su gestión como presidente de México. Sin embargo, esto no sucedió de la noche a la mañana pues hay que considerar como antecedentes los sucesos alrededor del cine que se gestaron y desarrollaron en la década de los sesenta.

En 1968, dos acontecimientos, o mejor dicho en palabras de García Riera, dos imágenes radicalmente opuestas de la realidad mexicana robaron la atención de los mexicanos y de la comunidad internacional: el movimiento estudiantil, sofocado en la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre, como la -inmediata- inauguración de los Juegos Olímpicos el 12 del mismo mes.⁴⁶ Tales acontecimientos fueron registrados por el cine nacional en las producciones *El grito* y *Olimpiadas en México*, respectivamente.

Ya he mencionado que *El grito* fue producido por el CUEC y que rescataba -a manera de testimonio- los hechos ocurridos en el movimiento estudiantil de finales de los sesenta. Mientras tanto, *Olimpiadas en México*, película oficial de los juegos olímpicos y dirigida por Alberto Isaac, presentó un espectáculo deportivo de cuatro horas de duración -a colores- y por supuesto no hacía mención del movimiento estudiantil ni de las formas que tomó el Gobierno para reprimirlo. Al contrario, parecía que no había pasado nada y que todo el país se había preparado para recibir a los juegos olímpicos.

Aunque en ambas producciones -tan diferentes- se mostraba una mirada -de autor- lo suficientemente distinta, ambos cineastas querían en realidad hacer una labor crítica, objetivo que alcanzarían los cineastas independientes. Algunos de estos cineastas independientes se

⁴⁶ En *Historia del cine mexicano*, p.269.

reunieron en grupos como "Cine 70", formado en 1967 por Paul Leduc, Rafael Castanedo, el fotógrafo de origen griego Alexis Grivas y Berta Navarro, quienes en 1970 participaron en la producción de la primera película de Leduc, *Reed, México Insurgente*. Otro grupo importante, llamado "Cine independiente", formado en 1969, reunía a los jóvenes directores Arturo Ripstein y Felipe Cazals, el escritor de origen español Pedro F. Miret y el crítico de cine Tomás Pérez Turrent.

Así, aunadas a las crisis económica y política que a principio de los setenta vivía México, las secuelas del sesenta y ocho estaban presentes. Para enfrentar la situación el presidente Echeverría optó por hacer política populista en donde el Estado asumió la dirección de casi todo. El Estado protector se sintió en el Plan Económico del sexenio y en la política social también; sobre todo en esta última.

En los medios de comunicación, el Estado optó por no meterse mucho y dejó que la iniciativa privada siguiera controlado la radio y la televisión. Sólo se impulsaron las tareas del canal 13 y de algunas radiodifusoras que pasaron a ser propiedad del gobierno. "En el campo de la prensa, se mantuvo la pobreza de contenido y debate que ha padecido el periodismo nacional y se produjeron episodios contra la libertad de expresión como el golpe al diario *Excelsior* en julio de 1976".⁴⁷

En cuanto al cine, la política implementada por Rodolfo Echeverría durante su estadía al frente del Banco, consistió en estatizar el cine nacional y permitir la incursión de nuevos realizadores a la tan cerrada industria cinematográfica mexicana.

Directores jóvenes, salientes de las escuelas de cine -tanto la mexicana como las extranjeras- debutaron con películas innovadoras por su temática y su carácter nada convencional que hicieron notar su relevancia en taquilla y en diferentes festivales internacionales.

Al respecto apunta Emilio García Riera que "con esa estatización -mayoritaria, no total, y forzada en buena medida- culminó en 1976 la que quizá sea la mejor época del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria de cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de que una censura previa, con todo muy fuerte, impidió muchas veces

⁴⁷ TREJO DELARBRE, Raúl. *Op. cit.*

el abordamiento crítico de temas políticos y sociales de actualidad, y a pesar de que el cine se hizo eco de una retórica oficial tercermundista poco avalada por una política consecuente, los nuevos cineastas resultaron capaces, por cultura y por oficio, de reflejar en sus películas algo de la complejidad y la ambigüedad de lo real. Lograron así un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo y al maniqueísmo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional. Por primera vez en la historia del cine mexicano, no fueron sus personajes característicos al macho admirable, la madre inmarcesible, el padre inobjetable, el joven regañable, el sacerdote canonizable, la 'pecadora' tan sublimable como sermoneable. Sin embargo, ese paso importantísimo no sólo fue objetado por los defensores interesados del viejo cine; también lo condenó una izquierda radical y adversa sin matices, al para ella 'burgués' cine de autor".⁴⁸

Mientras que Francisco Sánchez considera que "lo más cercano a una verdadera época de oro del cine mexicano se dio con Rodolfo Echeverría (1970-76). No sólo porque en dicha etapa se hayan abierto las tradicionalmente puertas cerradas por un sindicalismo mal entendido, lo que permitió un alentador debut profesional de muy numerosos directores, ni porque en ella se hayan inaugurado el Centro de Capacitación Cinematográfica, (CCC) -la segunda escuela de cine del país- y la Cinoteca Nacional, ni tampoco por el caudal de filmes interesantes surgidos en ese entonces, sino por el conjunto de una política sustentada, lejos del decretismo, en el apoyo concreto a una producción de signo creativo autoral".⁴⁹

Durante este periodo sucedieron cosas importantes para la cinematografía nacional: la participación del estado en la producción cinematográfica, con la colaboración de productores privados en principio, y luego creando las productoras estatales CONACINE, CONACITE I y CONACITE II; la promoción de películas en festivales internacionales -por iniciativa de Maximiliano Vega Tato-; se alentó a que los escritores crearan argumentos con mayor calidad; se reanudó el Premio Ariel; se inicia La Muestra Internacional de Cine; se exhiben películas mexicanas a nivel nacional resultando algunas de ellas éxitos en taquillas y la creación de cooperativas independientes que coproducirían con el Estado.

⁴⁸ Ver. GARCÍA RIERA, Emilio. Op. cit. p.295.

⁴⁹ Ver. SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. Universidad Veracruzana, México, 1989, pp.99-100.

Por otro lado se ha tratado de buscar una explicación que fundamente esa política de estatización del cine. Al respecto, Francisco Sánchez apunta que: "como todo mundo sabe, la administración Echeverría, que emergía nada menos que del sexenio infame de la represión y el crimen masivo, proclamó de arranque, clamorosamente, una apertura democrática. Escamada, la gente tardó en tomarla en serio, incluso en el medio cinematográfico (...) porque ni la nueva generación de cineastas que apenas asomaba la cabeza estaba por entonces segura de pisar tierra firme"⁵⁰; y fue la tardía producción de cintas con temáticas sociales y políticas las que de alguna manera dejaron ver esa apertura llamada democrática.

Sin embargo, García Riera afirma que "la estatización no resultó de un plan previo, sino de un encadenamiento de circunstancias. Para empezar, el banco Cinematográfico fue beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), a cargo de José López Portillo, con una inversión de mil millones de (viejos) pesos. Ese dinero serviría para mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, etcétera, o sea, para fortalecer el aparato técnico y administrativo del cine nacional. A partir de eso, lo que se propuso Rodolfo Echeverría en un principio fue alentar el trabajo de nuevas firmas productoras privadas del estilo de la "Marte" y la "Marco Polo"; así surgieron, por ejemplo, la "Alpha Centauri" y la "Escorpión". Las encabezaron deudores del estado o capitalistas interesados en obtener apoyo oficial para otros negocios, como la construcción. Sin embargo, esas nuevas firmas no bastaron para reemplazar a las antiguas, que tendían a retraerse de la producción. En 1972, el Estado hubo de producir, bajo el rubro Estudios Churubusco, solo o en participación, veinte películas para asegurar el trabajo a los sindicatos de cine. En 1973, varias cintas mexicanas no convencionales tuvieron éxito con el público en salas destinadas normalmente a la producción extranjera y con precios de entrada que ya rebasaban los 4 (viejos) pesos impuestos por el ex regente Uruchurtu.⁵¹ Así, películas como *Los Cachorros*, dirigida por Jorge Fons y *Mecánica Nacional*, dirigida por Luis Alcoriza, ambas de 1971, entre otras, cintas producidas por estos nuevos productores que el estado incorporó a la industria, tuvieron un gran éxito en taquilla, lo cual hizo decidir al Estado la creación de sus propias

⁵⁰ Ver. SÁNCHEZ, Francisco. Op. cit. p.102.

⁵¹ Ver. GARCÍA RIERA, Emilio. Op. cit. p.296.

firmas productoras y confiar sus películas a directores capaces de interesar a un público que no solía ver cine mexicano. Esas firmas fueron CONACINE, creada en 1975, y CONACITE I y CONACITE II, creadas en 1976. CONACINE, que haría las películas más caras, y CONACITE I trabajarían con el STPC; CONACITE II, con el STIC y en los Estudios América, comprados por el Banco Cinematográfico en 1975.

Si en el sexenio de Luis Echeverría, principalmente con Rodolfo Echeverría en la dirección del Banco Cinematográfico, la producción cinematográfica recuperó mucho de lo que había perdido, es a partir del sexenio de José López Portillo que volvería a perder lo ganado y más. Al inicio de su mandato, José López Portillo nombró a su hermana Margarita para hacerse cargo del Banco Cinematográfico y con ella empezaron los problemas. Margarita López Portillo cerró la puerta al cine que durante el echeverrismo reactivó a la industria y se encargó de recuperar al cine de entretenimiento, sin propuesta ni temática y que volvió a echar a andar el star system. Además, alegando la necesidad de un cine familiar, permitió que el género de ficheras debutara en la pantalla y se quedara en ella durante un largo tiempo. Vaya contradicción.

Muchas personas del medio han descrito a este periodo como la etapa de desmantelamiento de la industria, incluso, se piensa que la crisis que actualmente existe empezó desde ese momento. "En efecto, dio marcha atrás en todos los avances conseguidos en la gestión de su antecesor retiró el apoyo estatal a los nuevos directores, resucitó los prejuicios de una moral confesional propia del Medioevo, intentó cerrar la escuela de cine, acabó con el Banco Nacional Cinematográfico, endeudó de por vida a la Compañía Operadora de Teatros y se vivió la época del miedo".⁵² A esto hay que añadir el hecho de la quema de la Cineteca en 1982, en el cual la mayor parte del material fílmico que se resguardaba en ese sitio desapareció y con él, la memoria del cine silente mexicano, por ejemplo; a lo cual, diversas reacciones de indignación se hicieron sentir.

La política establecida por Margarita López Portillo al frente de la industria cinematográfica consistió en dos puntos fundamentales: "primero, importar cineastas para los proyectos de calidad y, segundo, poner el grueso de la producción autóctona en manos

⁵² SÁNCHEZ, Francisco. *Op. cit.* p. 140

de la iniciativa privada".⁵³ En cuanto al primero, a pesar de la importación de directores e invertir mucho en películas como *Campanas rojas*, del soviético -hoy sólo ruso- Serguéi Bondarchuk, 1981, se hizo el ridículo pues las producciones no fueron lo que se esperaba. El segundo, consistió en devolver a los empresarios ofendidos por el echeverrismo, no la industria, pero sí la responsabilidad de producir su cuota anual de largometrajes. Cine sencillo -se proclamaba-, sin complicaciones intelectuales que a nadie interesaban, apto para toda la familia y al alcance de todas las mentalidades.⁵⁴

⁵³ *Idem.* p.141.

⁵⁴ *Idem.*



EL CINE DE



MARCELA FERNÁNDEZ VIOLANTE

3.1 Caracterización del cine de Marcela Fernández Violante

Existen diversos tipos de cine⁵⁵ pero el más propositivo en cuanto a no sólo ofrecernos la mirada del(a) autor(a) sino descubrir al(la) espectador(a) dentro del placer por la experiencia cinematográfica, es el cine feminista, que tiene mucho de cine experimental, político, crítico, y de autora. Por cine feminista se entiende no solamente el cine hecho por mujeres⁵⁶, sino un cine que trata de romper con los convencionalismos del cine clásico, del cine institucional, que trata de hablar de otra manera, de hacerse escuchar también de otra manera, de la femenina, con otro lenguaje, el lenguaje en femenino. El cine de Marcela Fernández Violante, aunque se realiza, en su mayoría, durante el auge del cine feminista, no comparte esa propuesta. Su opción es la de hacer un cine de autor, aunque existen en su cine elementos que dejan ver -de repente- su mirar femenino.

Marcela es egresada del CUEC, con una formación universitaria, digamos que de izquierda pues le tocó vivir la politización mexicana del sesenta y ocho. Además, las condiciones del cine industrial en nuestro país ayudaron a que ella incursionara en el cine. Tuvo a su favor estos elementos pero en contra otros, como el realizar películas de encargo y dentro de una industria dominada por varones.

⁵⁵ Desde el de vanguardia, el experimental o el feminista, entre otros. Todos están dentro de un contexto social, político, económico y cultural determinado. Ver. KUHN, Anette, *Cine de mujeres*; o AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*, que ofrecen una clara explicación sobre el asunto.

⁵⁶ Por cine feminista se ha entendido lo siguiente: durante los años setenta y ochenta se desarrolla en la propuesta (anticine). En la medida en que el feminismo deja de ser una teoría monolítica y homogénea, se empieza a hablar del cine de mujeres, y la acentúan la importancia del análisis de las estrategias específicas que la creación cinematográfica femenil pone en juego en sus obras. La idea de cine de mujeres conlleva dos desplazamientos teóricos al interior del feminismo: el de comprender que lo que podemos llamar el colectivo de mujeres es heterogéneo y contradictorio, y que la experiencia de la diferencia sexual está construida por la pertenencia social e histórica: a una raza, a una clase, a una extracción cultural, a una preferencia sexual. (Mulvey y Kuhn).

Encuentro su punto de vista femenino en algunas de sus películas: el documental *Frida Kahlo*, el largometraje *Nocturno amor que te vas* y a contracorriente, en *De todos modos Juan te llamas*. Sus otros largometrajes están estructurados a manera de mostrar una visión crítica en el sentido político y social donde no siempre deja ver la especificidad femenina. Su punto de vista se quiere estructurar desde la exterioridad de lo global, más que desde la interioridad de los sujetos, y sobretodo, del sujeto mujer.

A Marcela no la podemos separar de la corriente de directores venidos del movimiento estudiantil de 1968, jóvenes creadores que a través del cine cuestionan y hacen ver sus preocupaciones sobre la situación del país y de la sociedad, inmersa en una política unipersonal, patriarcal y unipartidaria y en donde el poder importa no obstante ir en contra de principios, no sólo revolucionarios sino humanos.

El eje central de sus películas es la narrativa y los personajes son el vehículo del cual se vale para narrarnos sus historias. Historias que son denuncia, inconformidad y que se aglutinan en un cine, que por definición podría situarse en un cine político que no sigue un esquema del cine comercial, ni experimental, ni mucho menos de vanguardia; y que, excepto sus primeras películas, la crítica nacional no se ha mostrado del todo favorable.

Los temas de sus películas se centran en aspectos sociales, desde acontecimientos históricos hasta situaciones marginales. Sus personajes femeninos se acomodan en ese mundo de lo masculino y aparecen como elementos narrativos que aunque son personajes femeninos no ofrecen alternativas a los conflictos y al mundo construido por el varón; son también punto de tensión al interior sobre todo de algunas películas, donde la exposición del mundo patriarcal se torna en su denuncia, el develamiento de sus contradicciones se convierte en una crítica, llegando incluso a construir representaciones subversivas, como veremos más adelante, en el sentido de que son imágenes totalmente inusuales dentro de la cinematografía nacional. Para ahondar en lo anterior, a continuación analizaré cuatro de sus películas que considero son las que mejor muestran estas características.

3.2 Análisis de cuatro de sus películas

Frida Kahlo

"Más que un documental ilustrativo sobre la obra de la desaparecida artista, es el drama de la inmovilidad, de la impotencia, del desamor, de muerte y de quebranto, y es también el drama de una voluntad tenaz y rabiosa que se opone a todo ello y lo vence por medio de la transmutación".

Marcela Fernández Violante

"Frida Kahlo es la más bella película sobre arte que se ha filmado en nuestro país; con un lenguaje cinematográfico moderno parco en palabras la realizadora establece nexos simbólicos, irracionales y secretos entre la biografía y el mundo de la pintora, haciendo consciente un estado mórbido que es al mismo tiempo el límite del sufrimiento humano, y un revelador de la condición femenina aprehendida desde lo biológicamente más inaccesible para nosotros; una bellísima cinta vivencial y supersensitiva que sólo una mujer podía realizar".

Jorge Ayala Blanco, Suplemento Diaporama, Excélsior, 1971

Frida Kahlo es un documental en donde la historia de la pintora mexicana es narrada por una mujer. La imagen es el elemento principal, en donde el color y la banda sonora llevan la historia. Lo sobresaliente de este documental es que Marcela Fernández Violante narra la vida de Frida a partir de la imagen. La cámara nos introduce al mundo de la pintura y nos coloca entre los colores y detalles de sus pinturas más representativas.

Hay que tomar en cuenta que la pintura de Frida es casi en su totalidad autobiográfica y utilizó el autorretrato como su principal eje de expresión. Sus Fridas, casi todas famosas, reflejan los estados de ánimo y el pensar de esta singular pintora. De esta manera, también de forma singular, la directora nos lleva, utilizando la imagen y sonido conjuntamente, por toda la obra, por toda la vida de esta artista mexicana. Sin embargo, Fernández Violante insiste en mostrar a la cámara elementos que en el momento de ser realizado este documental, eran significativos para hablar de la pintura.

Para la realización del documental, la directora tuvo que emprender una exhaustiva investigación que la colocó como la primera estudiosa e investigadora de la pintora. Sin embargo, como se ve en el documental, a Marcela le interesa rescatar las obsesiones que

consideró eran las de Frida Kahlo: la incapacidad de ser madre, los senos, los penes, las eyaculaciones, los personajes comunistas, Diego Rivera, y sus Fridas adoloridas. Entonces, desde el comienzo vemos los rostros de Marx y Cristo -¿en contraposición?-. No lo sabemos porque así es la pintura y no son imágenes creadas por la documentalista. Vemos a otros *héroes* de sus creencias y la cámara pasa de los acercamientos de estas pinturas hacia los retratos de estos personajes que Frida tenía arriba de su cama. La directora nos empieza a adentrar en el mundo, en el espacio, en lo que ella considera lo son, de esta pintora, muerta en 1954.

Gran tiempo en pantalla ocupa la reconstrucción del accidente que la pintora sufrió cuando era adolescente. La música, las imágenes y el movimiento rapidísimo de la cámara, llevan siempre a lo mismo: el dolor que sufrió Frida al quedar mal de la cadera y las piernas. Ésto nos lo refuerza una voz en off narradora -bastante molesta para mi gusto- que más obligada que otra cosa, nos empieza a contar lo que vemos en pantalla: de como sufrió el accidente, de que si la matriz le fue atravesada por un fierro, que si ya no pudo ser madre...La misma historia que ahora conocemos pero, repito, que para ese momento, 1971, no era una información de dominio común.

Ahora, la cámara ha cesado y se recurre al montaje más que al movimiento de la cámara, para darle movimiento a la narrativa visual. Los planos de una Frida con clavos en los senos, con lágrimas en el rostro y un enorme fierro -fusil- que la atraviesa medio cuerpo, que funge como su columna vertebral. La fijación de la mirada de Fernández Violante se centra ahí y vemos que esta imagen es su primera obsesión. Obsesión seguida de otras que miran en acercamientos a los senos pintados por Frida, a los senos casi escondidos, a los penes erectos y eyaculantes visiblemente escondidos y la referencia se vuelve eso, obsesiones de una mirada que quiere encontrar los simbolismos, las metáforas, lo significativo en la pintura de una pintora que jamás lo podrá explicar.

No sólo las imágenes dicen eso, sino la misma voz en off lo refuerza todo el tiempo. No es la Frida pintora sino la esposa del gran pintor, del gran muralista Diego Rivera. Es la pintora que se ve en los ojos de su marido, del que dejó de ser su marido tras tres divorcios, pero que al final de su vida se recuperaron mutuamente y volvieron a casarse con dos condiciones por parte de la pintora: no tener relaciones sexuales y no depender

económicamente de Diego. Pero ahí cabría preguntar ¿quién fue Diego para Frida? y/o ¿qué significó Diego para Frida?.

Es evidente que sus cuadros muestran el deseo infinito de Frida-mujer de tener un hijo del pintor pero también la figura, no del niño Diego, sino del Diego-varón, cosa, creo que logró rescatar Fernández Violante.

Me pregunto si la obsesividad de la realizadora tiene en sí un significado. Creo que sí, pues dentro de un orden falocéntrico, en donde el falo-figura crece y emerge de los cuadros "mirados cercanamente" por Fernández Violante, corrobora las fijaciones, las obsesiones de la directora y no de la pintora pues la pintura es más un todo complejo que acercamientos de cámara y al fin y al cabo, la cámara ve desde la mirada de quién está tras ella.

De todos modos Juan te llamas

Aprovechando las oportunidades ofrecidas durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-76), y la apertura que se dio a los temas de contenido social y político, la realizadora Marcela Fernández Violante pudo dirigir en 1975 la película *De todos modos Juan te llamas*, filmada sólo en cuatro semanas en Tulancingo, Hidalgo, con un costo de 600 mil pesos. Fue estrenada en el cine París el 23 de diciembre de 1976 sin mucho éxito pues sólo duró en cartelera dos semanas.

Tanto *De todos modos Juan te llamas*, como *Cananea*, sus primeras películas, son políticas e históricas y se basan en sucesos claves de la historia de México para abordar una cuestión política y de conciencia social. En *De todos modos Juan te llamas*, retoma el tema de la guerra cristera, tema antes no tratado por el cine mexicano, mientras en *Cananea* cuenta la historia del gambusino Green y del trabajador Baca Calderón, personajes claves de la huelga de 1906 en Cananea, Sonora.

De todos modos Juan te llamas, cinta que muchos han considerado un interesante fresco histórico³⁷ que muestra con audacia y buena ambientación un hecho social del periodo posrevolucionario: la guerra cristera vista desde la perspectiva de una familia rural al frente de un general gobiernista.

En *De todos modos Juan te llamas*, nos ubica en una posición un tanto difícil como espectadores, pues aunque la historia parte desde un personaje masculino, el general Guajardo, sólo lo utiliza para mostrar su punto de vista acerca de quien inició el conflicto cristero, para plantear después que fue el clero quien decidió romper el cerco y lanzarse a la provocación bélica apoyándose en los feligreses, y no el gobierno quien originó el cierre de los templos y con ello, la guerra cristera. Al respecto opinó la directora: "*mi propósito fue reflejar que la Guerra Cristera más que un enfrentamiento entre buenos y malos, fue una lucha promovida por los Estados Unidos de Norteamérica para proteger sus intereses comerciales. La finalidad era que el artículo 27 constitucional que declara propiedad de la nación mexicana la tierra y*

³⁷ Jorge Ayala Blanco, en particular, opina muy bien de esta cinta y precisa que en lo fundamental se trata de secundar las tesis del historiador francés Jean Meyer sobre La Cristiada. Además, se reivindica al movimiento cristero (objetivo) como un levantamiento eminentemente popular en el campo mal gobernado, independientemente del carácter ideológico explícito y de su pertinencia a las estrategias políticas de la derecha radical (La condición del cine mexicano, ERA, México, p.224).

el agua, no se manifestara retroactivo, puesto que, de lo contrario, se verían afectadas sus propiedades en nuestro país, en el caso del petróleo, las minas y las tierras agrícolas, entre otras”.

El interés de la realizadora por desmitificar algunos aspectos de la Revolución Mexicana, obedece a una preocupación por la que siempre se ha inclinado, la de conocer la verdadera historia del país, pues la directora considera que *“la mayoría de las películas realizadas sobre este tema, se pierden en apreciaciones llenas de pasiones melodramáticas, en donde la mujer puede ser indistintamente la encarnación de la debilidad que afirma al hombre o la deshumanizada hembra revolucionaria”.*

La película se aventura a desmitificar la relación Iglesia-Estado en toda la trama. Sin embargo, hay una secuencia que contiene elementos muy significativos de ser analizados. La secuencia es la de la conversación que sostiene el general Guajardo con el general Escobedo, enviado por el propio Calles para dialogar con Guajardo sobre su pronta incorporación al grupo que comanda el mismo presidente. En esta secuencia que principia con la llegada del general Escobedo a la Hacienda de Guajardo y un recibimiento de fiesta plena, con acarreados, traidores, enemigos y demás, contiene la esencia misma de la película. Los dos generales así como empiezan a hablar de política y de las “necesidades del país”, también se pitorrean de la política y de la Iglesia y el futuro del país se encuentra ahí, en una plática que de lo formal va a lo informal entre los dos generales y las conveniencias de jugar un doble juego, pro-yanquis y anti-yanquis, para mantener, ante todo, el favor del gobierno de los Estados Unidos, con su ayuda de armamento para sofocar a los cristeros y a cualquier posible revolucionario, que por supuesto estén en contra de los intereses del país, de México, de los intereses de ellos mismos, del poder que en ese momento tienen ellos. Mientras la conversación, diálogos bastante largos y densos, la cámara consigue salirse del plano en donde los dos personajes platican, y se va hacia la fiesta, hacia los comensales, hacia la pelea de gallos, hacia el pueblo mismo. La música es de fiesta. Este momento culmina cuando mientras la voz en off del general Escobedo cuenta un chiste procaz, en pantalla vemos que dos oficiales llevan al general Gámez, compadre de Guajardo y antiguo amigo de éste, que ha sido asesinado después de una larga persecución por parte del gobierno pues después de ser revolucionario se ha convertido en enemigo de los revolucionarios en el poder.

En todo momento, la película está tratándonos el asunto del poder y lo que hay que hacer para seguir teniendo el poder. Un poder que es de los varones, llámense generales, presidentes o clero. Todo en masculino.

Las mujeres en la cinta aparecen también de manera significativa. En primer lugar está la esposa de Guajardo y en segundo la muy joven hija. La directora las coloca a ambas en una posición de continuo enfrentamiento y un enfrentamiento que terminará cuando ante los ojos de la hija, la madre es asesinada por las feligresas de un templo a causa del cierre de éste.

Ante la presencia nada fuerte de la madre, la hija será la transgresora. Mientras el mundo del poder se reserva a los varones, el mundo de la casa le pertenece a las mujeres pero no a la hija del general Guajardo que logra develar el contenido del poder de su padre y salir huyendo hacia su propio poder, el poder que da la libertad. Armanda, la hija, encarna a la heroína de la historia de *De todos modos Juan te llamas*, pues al huir, ella, mujer, transgrede lo establecido y renuncia a la casa, a su padre, a su herencia para reivindicar a todo el pueblo del poder, encarnado éste por su padre. Y digo a todo el pueblo refiriéndome no sólo a las mujeres sino, al todo en general, que significaría a los "hombres"⁵⁸. Así, la heroína pudo haber sido héroe pues se mueve en el mismo círculo que los varones.

Para Fernández Violante el asunto amoroso puede estar presente, pero no es el eje principal sobre el que se abordaría la historia, sino qué hace el ser humano con el poder y qué hace el que padece el poder, como en el caso de *De todos modos Juan te llamas*, y que está implícito en *Golpe de suerte* y en *Nocturno amor que te vas*. Siempre hay una preocupación por lo que está aconteciendo en el entorno, el punto de vista de la directora, refleja un cuidado excesivo en la historia en donde la imagen y la banda sonora se mueven en y para lo narrado.

Ya he dicho, el amor no aparece como el asunto que mueve a sus personajes aunque en las películas *De todos modos Juan te llamas* y *Nocturno amor que te vas*, el amor aparece negado por circunstancias ajenas a los seres que aman. En la primera, Beatriz, la esposa del general Guajardo, esconde tras su amor por él un odio que se contrapone a todo. Beatriz representa a la madre de los hijos de Guajardo, la esposa para siempre, abnegada y confinada al mundo de las mujeres, al mundo de la casa y sin voz para ser escuchada en el otro mundo, en el de los varones. Sin embargo las feligresas la utilizan como portavoz de sus preocupaciones y su

⁵⁸ Las comillas son mías.

peticiones. Las feligras le piden que negocie con su marido el cierre de los templos, pues ella tiene los medios para convencerlo, es decir, tiene las armas en el sexo. Pero Beatriz no puede ni siquiera platicar el asunto con el general, ni mucho menos negociarlo en la cama, pues la directora nos deja claro que entre el general y su esposa no existe el sexo, ni como punto de acercamiento entre los dos seres, ni mucho menos como punto de negociación. Así, en la segunda secuencia de la película, vemos al general Guajardo y a su esposa en la habitación que comparten por tradición, y que la mirada del general mira las piernas de Beatriz con un deseo que sucumbe a su aparente frialdad y a su desgane. El general tiene todas sus energías puestas en el poder, en su necesidad de perpetuar el poder y de conseguirlo a toda costa. En su vida de pareja, mejor dicho, de matrimonio, Beatriz representa otra más de las mujeres reprimidas. Ella tiene que aguantarse las ganas -a ver que hace para ello-; ella tiene que mostrar sus piernas para mostrárselas a su marido y a ver si provoca la libido de éste, pero el general la desprecia, no sucumbe a tal provocación y entonces deja a Beatriz en el sitio de la mujer reprimida y culpígena. La directora nos presenta al personaje de Beatriz como una mujer frustrada que no puede salir del dominio del general y que es castigada por las propias feligras, por las propias mujeres, por su incapacidad de buena negociante y seductora.

Algo parecido le sucede a la hija. Armada, descubre a su padre gracias a otro personaje masculino, del cual ella está enamorada y sólo con la muerte de éste, es que decide enfrentarse a su padre y huir del padre que mandó matar su enamoramiento, hacia otro lugar dentro de ese mundo masculino. Así, estas mujeres no pueden ver fuera por sí mismas.

Nocturno amor que te vas

Para esta producción de 1986, participó un equipo de trabajo eminentemente universitario (entre egresados y estudiantes del CUEC). El rodaje duró cuatro semanas en locaciones del Distrito Federal y del Estado de México. Esta producción universitaria formó parte del proyecto académico del Rector Jorge Carpizo y trató de contribuir a que los egresados del CUEC desarrollaran su experiencia como realizadores.

En una entrevista que se llevó a cabo con la directora para anunciar el estreno de dicha cinta, ella dijo *"que esta producción es un claro ejemplo del actual cine universitario, que vincula a los realizadores con su entorno social. Con un acabado profesional, en el sentido comercial de la palabra, es una película diferente en sus contenidos; pues su propósito no es tratar temas banales, sino aquéllos que preocupan cotidiana y directamente al espectador"*.³⁹ En esa misma entrevista, la directora ubica a esta cinta dentro del género negro del cine o thriller, sin embargo, si nos situamos en el género de cine negro y en su vertiente del thriller, tenemos que referirnos a que el cine negro es definido como género, ciclo, movimiento, estilo, fenómeno o categoría que nace en Hollywood en 1940 y que se desarrolló hasta 1958. Este cine, como movimiento o fenómeno es un elemento cinematográfico y no un movimiento concreto como la *nueva ola* o el *neorrealismo*.

El cine negro como estilo marcó toda una estética visual que partió del expresionismo alemán; del manejo del claroscuro; de los movimientos de cámara intrépidos e insólitos; luces y sombras para disimular los escenarios hechizos, escenarios hechos en estudios, en foros y secuencias controladas. El estilo no excluye lo que tiene que ver con los temas y la posición de los personajes masculinos y femeninos muy característicos de este cine. El cine negro se constituye desde la vía temática más que por la vía genérica. El destino juega un papel importante, así como la obsesión, la persecución y la intuición, aunque el *leit motiv* es la obsesión, el azar y la fatalidad. Los personajes de este cine siempre están en la búsqueda de algo. Las mujeres son seres contradictorios, personajes que no tienen que ver

³⁹ Ver. DOMÍNGUEZ, Cutberto. "Nocturno amor que te vas". *Los Universitarios*. UNAM. junio 1987, pp. 25.

en nada a los estereotipados por el melodrama, son mujeres fatales que manejan a los hombres.⁶⁰

En *Nocturno amor que te vas* existen elementos como la obsesión de Carmen ante la búsqueda de Chuy, ante querer resolver la incógnita de su desaparición que la llevará finalmente a encontrar y matar al asesino de Chuy, situación en que la pone a ella en la misma situación de victimaria y víctima. Existe una desaparición -un crimen- que es quizá el hilo conductor de la película, pero no por ello, es una película del cine negro. Definitivamente no lo es pues ésta es, más que nada, una película que va más allá de rescatar al personaje masculino como el eje de la historia. En cambio, la directora coloca al personaje femenino como el eje principal de su narración. Es pues Carmen, una empleada doméstica, la mujer que busca ante todo, incluso hasta da su vida, a los culpables de la desaparición-muerte de Chuy, de su amor, de su ideal, de su todo. Y sí, como señala la directora: "*el hecho de que una mujer vaya en busca del sujeto amoroso desaparecido, con una actitud desafiante y en riesgo de su propia vida, constituye algo insólito dentro del cine mexicano de todos los tiempos*"⁶¹ y es insólito, pues Carmen, madre de dos hijos, sucumbe ante la idea de perder a su hombre y se entrega, en sacrificio, al asesino de su marido para morir por él, olvidándose de que tiene dos hijos y de que a su muerte, estos quedarán al cuidado de su abuela, madre de ella, que es alcohólica. Carmen no se presenta como la típica madre, pues antepone el amor por el Chuy al amor por sus hijos.

En el cine convencional, del Modelo de Representación Institucional, ésto es implantable pues las madres, o casi todas, son fieles madres amantes de sus hijos, entregadas a su cuidado y crianza, que olvidan -o tratan de hacerlo- sus vidas de pareja, de esposas, de seres con necesidades y carencias, por el simple y sólo hecho de serlo. Esta abuela, alcohólica, no es el estereotipo de las abuelas que el cine mexicano ha manejado pues para nada es comparable con una Sara García que a pesar de "echarse sus tequilas" en películas como *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946) y seguir siendo la "madrecita" de canas blancas, la abuela respetada y querida que sostiene moralmente a la familia.

⁶⁰ Unos claros ejemplos de este cine son las películas: *The phantom lady* (La dama fantasma) y *Criss-cross* (Sin ley y sin alma), de Robert Siodmak, 1944 y 1949, respectivamente; *The wrong man* (El hombre equivocado), de Alfred Hitchcock, 1956 y *Double indemnity* (Pacto de sangre), de Billy Wilder, 1944, entre las más sobresalientes.

⁶¹ DOMÍNGUEZ, Cutberto . *Op.cit.* p. 27

La abuela de *Nocturno amor que te vas*, rompe este esquema al presentarse como una abuela irresponsable, egoísta, mal humorada, capaz de enseñarle a la nieta lo inenseñable en esa secuencia donde le dirige la mano a la nieta para que pinte en la pared un pene con todo y “guevos” y tomar como pretexto ésto para maltratar a la “niña cochina” y encerrarla en el baño para poder ir a “echarse unos pulques” al apartado de mujeres, en cuyo lugar se encontrará posteriormente, con una prostituta que le enseñará sus calzones ante el desconcierto de la anciana perfectamente alcoholizada.

En este sentido, esta película, rompe con toda una tradición en cuanto al manejo de ciertos valores y personajes consumidos habitualmente en el cine nacional, como es el caso de lo expuesto en los párrafos anteriores. También, hay en la película otros elementos que tienen que ver con este rompimiento: el villano mariachi, venido a menos y la religión, como operadora de cambios importantes en la conducta de los individuos.

El mariachi, malandrín y villano, no es el típico mariachi de siempre, solamente en el momento de cumplir su manda, de llevarle serenata a la virgencita en su día, a la virgencita de un pueblo bastante alejado del Distrito Federal, del lugar de trabajo del mariachi. La religión, operante en éste personaje, también se muestra como un elemento que la directora, constantemente utiliza para referirse a la idiosincrasia del mexicano y la mexicana. Las imágenes dan cuenta del gran peso que tienen en la gente, pero no como parte fundamental del catolicismo papal sino solamente como un sentido de religiosidad. El misticismo, quizá contradictorio al típico catolicismo, y los símbolos que denotan las imágenes, por ser simplemente imágenes, aparecen aquí, en esta película, de una manera nada convencional: en los sueños de Carmen está un Cristo crucificado al que ella acuchilla una y otra vez hasta el cansancio. Esto qué quiere decir, que Carmen está desesperada pues no sabe nada de Chuy y no existe ni poder humano ni del cielo, que le pueda dar razón de su desaparición. La fe ha desaparecido de Carmen y eso la lleva a tomar determinaciones aquí y ahora. La determinación de buscar al asesino de Chuy y morir en la venganza, en un frío baño de vapor, en una escena bastante grotesca, en una situación que en ningún momento se podía evitar.

Golpe de suerte

Esta película se filmó en 1991, en pleno salinismo, y fue producida por el IMCINE, el Fondo para la Calidad Cinematográfica y productores independientes. El tema de *Golpe de suerte*, es la crisis económica que, aunque golpea y pone en crisis a la familia, reitera la función que tiene la familia en la sociedad mexicana. El conjunto de personajes, sostienen otra vez la trama y el interés de Fernández Violante es otra vez narrarnos, contarnos una historia que no es una denuncia, que quizá es una crítica y que pone un énfasis en la crisis económica que trastoca también el interior de las familias mexicanas de todos los estratos, aunque la directora nos ubica en el seno de una familia clase media-baja, que aspira a subir de estatus y cuando se ve en la posibilidad de hacerlo, pierde toda dimensión con la realidad: primero con la posibilidad de cambiar un departamento por una casa y segundo, comprarse un coche. Para lograrlo, no importa cómo hacerle a pesar de endeudarse y vivir con una deuda de quince años, en el caso de la casa.

En *Golpe de suerte*, la ciudad aparece como el ambiente, y el departamento, como el escenario, como el pequeño nido de donde no se puede volar y que de ahí surge el sueño de una nueva casa -aunque sea de interés social- que trastoca a los protagonistas principales de esta historia.

La burocracia, típica de las Secretarías de Estado, es otro factor importante. Plagadas de conocidos y poderosos funcionarios que, por lo general duran muy poco, en ellas, las relaciones laborales se sustentan en compadrazgos hechizos y se sostienen de un pequeño hilo, que puede romperse en cualquier momento: del hilo del amiguismo. Sin embargo, el hilo se rompe cuando se decide desaparecer -por disposiciones superiores- algunas Subsecretarías y por ende, empiezan las liquidaciones masivas del personal que han "colaborado" con el Estado desde muy jóvenes, como es el caso del personaje principal Jerónimo, encarnado por Sergio Ramos El "comanche".

Marcela Fernández Violante vuelve, otra vez, sobre un tema de contenido político y social desde el momento de presentar a sus personajes y su lugar dentro de la historia. La trama así se construye desde lo narrado y para lo narrado. A la directora le interesa mostrar cómo se dan los ascensos y descensos dentro de los periodos de los funcionarios públicos, las marchas ahogadas, sin más explicación que la de ser una necesidad imperante para el

Progreso y entonces pagar las antimarchas para bloquear, ahogar, cortar de tajo cualquier erupción de malestar de parte de los involucrados en el problema: en este caso, contra los despedidos de la subsecretaría a la que pertenece, o mejor dicho, pertenecía Jerónimo.

Este hecho se traslada al interior del hogar y entonces permea a todos los miembros de la familia que, tras unos días de sentir que han ascendido socialmente, se enfrentan con el despido de Jerónimo, el padre de familia, y ven de cerca que su padre ha adquirido dos deudas: la casa, de interés social, y el coche, "de pagos fáciles, abonos chiquitos", y que pese a sus veinticinco años de cumplir todos los días con su trabajo, sin faltar ningún día a él, se ha cometido una injusticia, ha sido despedido, se ha quedado sin trabajo y no sabe hacer otra cosa más que lo que hacía en ese trabajo que durante todos esos años le había reportado el dinero para mantener a su familia y lo había colocado dentro del masivo número de "empleados federales". Ahora Jerónimo no ve suerte: la injusticia quedará impune y su familia no lo comprende, al contrario, acentúan más el problema.

Si Jerónimo es el personaje, digamos principal de la película y que es el más mesurado, están otros personajes que ante todo son "pretensiosos": la madre, encarnada por Lucha Villa; los dos hijos, uno trabajador (Bichir) y el otro un "artista" que nunca hará nada (Odiseo Bichir), y el abuelo paterno (Miguel Manzano), quien impulsó a su hijo a seguir el camino de la burocracia, misma carrera dentro de la Secretaría de Estado, que él caminó.

Otro personaje es la lectora de cartas "Mechita" (Patricia Reyes Spindola), que se presenta como el destino impredecible, un destino oscuro que sólo se puede someter a sí mismo y que no tiene las respuestas a ninguna pregunta sobre el futuro. Sin embargo, Jerónimo, coloca su fe y sus esperanzas en Mechita, prestidigitadora que éste ha visitado durante muchos años y que le ha ayudado a sostenerse en pie y seguir su camino dentro de la burocracia y dentro de su vida familiar. Mechita representa su religión, su creencia, su equilibrio, por eso cuando adquiere la casa de interés social al sur de la ciudad, lo que más lamenta Jerónimo es que ya no podrá visitar a Mechita para que le "eche las cartas" y le depare su futuro. Cuando Jerónimo deja el departamento, cerca del cual quedaba el "negocio" de Mechita, y se va a vivir a su nueva casa en una modesta unidad habitacional, casi a las afueras de la ciudad, por allá de San Pedro Mártir, significa que ha perdido la fe, su

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

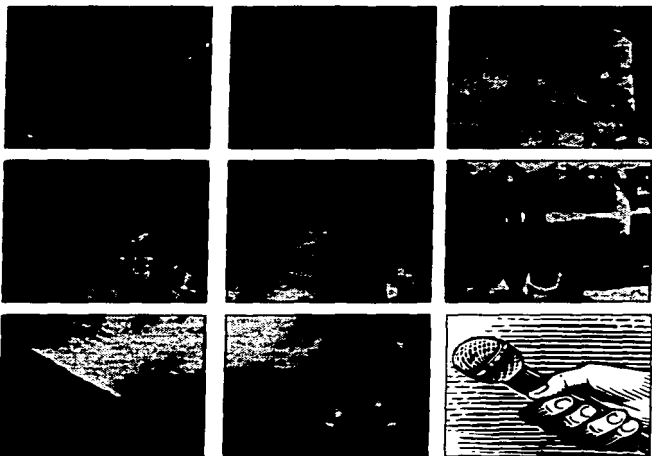
equilibrio y ha quedado desprotegido. Acto seguido, pierde el empleo y la seguridad en sí mismo.

Por su parte, la esposa se empeña en no ser nada solidaria con Jerónimo y le achaca, en todo momento, su incapacidad para buscar otro empleo, además de que a ella, típica madre servil, le permite desprenderse de uno de sus secretos más íntimos: su hijo mayor, Luis, el artista, no es hijo de Jerónimo sino del hombre del cual estuvo y ha estado enamorada siempre.

Este secreto es develado ante una vecina en una secuencia que muestra cómo las mujeres somos con las mismas mujeres, cómo las mujeres tenemos que guardarnos secretos y deseos, pero cómo podemos ser transgresoras en un orden en donde las mujeres tenemos que silenciarnos, reprimimos y censuramos a nosotras mismas. Otra secuencia clave es la de cuando la esposa de Jerónimo platica con la vecina (Margarita Isabel), en la azotea pues han ido a tender la ropa a los tendedores del edificio donde están sus departamentos, y empiezan una conversación un tanto frívola, pero en la cual se empiezan a involucrar siempre en tercera persona. Las dos mujeres se confiesan secretos íntimos: a una le gusta el marido de la vecina y a la otra le gusta el hijo mayor de la otra. Los grandes y graves secretos se tienen que callar y estas dos mujeres son solidarias al hacerlo. Enmudecen y olvidan en un acuerdo común, en el acuerdo que les tiene que ser común.

IV.

ENTREVISTA CON



MARCELA FERNÁNDEZ VIOLANTE

Su padre: una marca indeleble

Marcela nació en la ciudad de México el 9 de junio de 1941 en el seno de una familia de clase media. Hija del matrimonio formado por María Enriqueta Violante y Zamacona (1918-1974) y de Raúl Fernández Robert (1905-1982), es la segunda, de tres hermanos varones y una hermana a la cual le lleva diez años de diferencia. Marcela creció rodeada de varones, con los cuales se identificó plenamente.

Su papá fue profesional universitario, estudió leyes en la UNAM, tuvo como compañeros de banca a grandes personalidades de la vida política del país: Miguel Alemán y Ángel Carbajal, entre otros. Don Raúl perteneció a la generación preparatoriana de 1920-24, que incluso todavía, los pocos que siguen vivos, se siguen reuniendo en una casa en la colonia Narvarte. Don Raúl sostuvo gran amistad con Alejandro Gómez Arias, éste a su vez, era muy amigo de Frida Kahlo y de mucha gente que estaba alrededor de la cultura del país. Pese a que a don Raúl le tocó vivir el periodo Vasconcelista, nunca perteneció a ese grupo, *cosa insólita en un estudiante universitario de la época.*

A Marcela su padre le enseñó el amor por la historia y la necesidad de tener una actitud disciplinada en todo momento para enfrentar la vida y realizar las metas fijadas. Además, don Raúl Fernández Robert, conocido como "el foch", era deportista, había ganado como universitario torneos centroamericanos y panamericanos en corredor de fondo, luego se dedicó al basketbol, ganando preseas y obteniendo muchos diplomas y reconocimientos -los cuales guarda su hijo mayor-. Inclusive, en el salón de la fama de Ciudad Universitaria, junto a grandes deportistas, aparece su nombre.

A través de su actividad basquetbolista, el equipo donde jugaba don Raúl asistió a las olimpiadas de Berlín, obteniendo el tercer lugar para México. Así, en la cuestión del deporte, don Raúl se empeñó en que sus hijos crecieran muy sanos y practicaran deporte, cosa en la

que él mismo participó para que sus hijos hicieran del deporte un hábito: por muchos años, todos los días los llevó a Chapultepec a correr a las cinco de la mañana.

A pesar de ser universitario, don Raúl tenía una gran simpatía por el Politécnico en donde él impartía clases de historia en una secundaria del Instituto. Además de practicar la docencia, fue un hombre que hizo carrera política. Muy joven llegó a Procurador de Justicia Militar, cosa que marcó a Marcela pues en *De todos modos Juan te llamas* aparece un General. Dato curioso es que su padre llegó a ser militar por el camino de la abogacía pues en esa época no había abogados militares... *"Como lo hablan contratado por ser campeón olímpico para que enseñara basquetbol a un grupo de soldados y para que le pudieran pagar tuvo que entrar en la nómina con rango militar y a parte, daba clases de historia en el colegio militar. Por los dos caminos, él se dio cuenta que no habla especialistas en leyes en el campo militar y se inscribió en la Defensa Nacional, fue subprocurador de Justicia, mucho antes de cumplir cuarenta años, y llegó a Procurador de Justicia. Como tenía una especialización muy fuerte, muy rápidouvo rango de General"*. De esta manera, Marcela y sus hermanos estuvieron rodeados desde muy pequeño por el ambiente de la milicia.

El gusto por la lectura. El placer de leer

El gusto por leer le viene a Marcela de su madre, quien leía mucha novela. Marcela recuerda que mientras su madre cosía, ponía a leer en voz alta a sus hermanos y a ella ya fuera *El Puente de los suspiros* o *Los tres mosqueteros* o *Veinte años después*. Los hijos se turnaban a leer en voz alta, mientras ella hacía sus actividades manuales que posteriormente vendía en una bazar para niños pobres.

Por su parte, don Raúl era un admirador de la literatura rusa, cosa que Marcela compartió con él desde muy joven ya que a los 18 años ya había leído a Gorki, a Chéjov, a Tolstoi, a Dostoievski y a Gogol, entre otros. Pero no sólo está admiración por la literatura rusa la compartió Marcela, sino también su madre: *"Yo todavía tengo un libro de esos que publicaba la Universidad de cuentos de Tolstoi, de esos padrístmos, y mi papá muy hábilmente puso que ese libro se lo habla dedicado Tolstoi...Él, como estudiante universitario se dedicaba los libros de Tolstoi...A él le transmitieron ese amor por la literatura rusa. Nosotros crecimos siempre rodeados de un ambiente cultural muy fuerte. En las sobremesas en la casa, a donde asistían amigos abogados de mi padre, se discutía de política, de historia de México. Mi padre era un*

hombre muy conocedor -versado- en estas cosas. Mi padre, pienso, debió de ser un gran creador pero no se dio la circunstancia para que él pudiera desarrollar su capacidad creativa".

Asimismo, don Raúl enseñó a sus hijos algunas canciones y los instruyó a que debían cantar y hacer coros. Marcela recuerda a un padre como un hombre al que le gustaba mucho jugar, por lo cual, la mamá de Marcela decía que éste era *Don Fulgencio, un hombre que nunca tuvo infancia y que a través de ellos quería vivir su infancia.*

Relación padre-madre

Tanto su padre como su madre eran de temperamentos muy fuertes, de grandes personalidades. *"...Mi madre era una mujer muy bella y mi padre un hombre muy guapo... y se organizaban numeritos muy raros... Mi padre quería ejercer la autoridad en la pareja pero mi mamá no se dejó. Se dieron muchas separaciones entre ellos. Mi papá siempre era el que se iba con todo y sus cosas. Fue una situación que se daba muy frecuente y mi padre tardaba en regresar pues hasta ponía su departamento, compraba todos sus aparatos eléctricos, muebles, etcétera...Montaba su casa y cuando se reconciliaban eran muy cuidadosos, lo mantenían en secreto y nadie nos dábamos cuenta. Mi papá llevaba a mi casa todas las cosas de su departamento y las vendía.. Era una situación cíclica... Eran un par de apasionados, con temperamentos explosivos. En medio de todo esto, los hijos fuimos creciendo sin entender qué tipo de relación tenían mis padres. No sólo hubo separaciones sino que llegaron al divorcio, con abogado y todo. En el primero divorcio, mi mamá tenía 27 años y cuatro hijos. Mi mamá, con abogada y todo , lo demanda pero pierde y mi papá gana el juicio de divorcio y mi mamá tiene que pagar los gastos de divorcio...Pero mi papá, para someterla -como hacen y han hecho todos los hombres-, le reducía el gasto. Pasaba una miseria de gasto. Mi mamá no trabajaba y en una de las últimas separaciones y después de reconciliaciones y separaciones, mi mamá empezó a trabajar de recepcionista. Entonces, de repente, mis hermanos y yo ya no teníamos papá ni mamá. La muchacha nos cuidaba..."*

Marcela extrañaba a su padre cuando éste se iba de casa pues entre ellos existía una relación de preferencia mutua. Su mamá muchas veces se sintió traicionada por este amor tan especial que Marcela sentía hacia su padre y viceversa.

En el último divorcio decidieron que se iban a repartir a los hijos. Marcela cuenta que esa vez, tanto ella como sus hermanos, esperaban afuera del baño *"y uno por uno fuimos pasando para decidir con quien queríamos irnos y todos contestamos que con los dos"*.

Marcela se identificaba con su papá pues le daba *un trato de igual a igual* que a sus hermanos. No la obligaba a seguir la tradición del rol femenino, de recoger la mesa, tender camas, lavar trastes, coser, sino que la sacaba del control del mundo femenino y la metía al control del mundo masculino. Sus padres, cuando se divorciaban, *"mi mamá me recuperaba y me metía a hacer labores de mujeres: coser calcetines, pegar botones...de cienienta...y mis hermanos jugando tochito y corriendo en la calle. Mi mamá no los enseñó a hacer nada pues para eso estaba la servidumbre y su hija Marcela. Entonces yo clamaba por que regresara mi papá. La simpatía era por que mi papá no permitía que se me diera un trato absolutamente tradicional y doméstico y yo siempre se lo agradeceré porque me enseñó a que no tenía que tener un trato al margen o diferente de los hombres"*.

Ella disfrutaba la compañía de sus hermanos, aunque para estar con ellos tenía que someterse a pruebas - *ritos de iniciación*- que le permitieran estar y pertenecer al grupo de sus hermanos. Su hermana viene mucho después, a raíz de la última reconciliación, pues después ya no habría otra separación. Sin embargo, su hermana fue educada de diferente manera. Su padre, dice Marcela, no le dio el mismo trato que a ella.

Sus padres permanecieron juntos al final pues ninguno de los dos encontraron otra pareja... *"Mi mamá se casó muy joven. Mi papá le llevaba catorce años y era dos veces divorciado cuando se casó con mi mamá. Era un hombre de mal carácter, muy explosivo y que no fue educado adecuadamente. Todo le caía mal. De repente, escondía el pan o fruta en su closet con llave, pues pensaba que sus hijos éramos unos abusivos. Mi padre vivió rivalizando con sus hijos. Tenía esos talones de águilas que ahora, a distancia, se me hacen muy cómicos. Además, era un hombre violento, que daba miedo. A mis hermanos los educó a golpes, cosa que conmigo nunca hizo. Mi mamá era la que sí me pegaba. Era un personaje de la época, como Fernando Soler o Julio Villarreal en la pantalla. Era un hombre temible en su casa"*.

La situación de sus padres divorciados sí le afectó. Marcela habla de que una vez en la escuela se peleó con una niña debido a que *"le puse una sonaquetza porque estaba hablando mal de mi mamá, y que si divorciada...Casi le decía prostituta a mi pobre madre y que me le voy a golpes. Ahora ya no pues es bastante común el divorcio mientras que en los cincuenta era terrible"*

ser hijo de divorciados , te señalaban con el dedo de fuego en una sociedad bastante provinciana, y lo fui venciendo pues creo que la vida me dio la oportunidad de vivir las dos versiones: de ser hija de las épocas de cuando mi madre era divorciada y ahora yo como mujer adulta y ver mi rol de divorciada. Me dio fuerza. La experiencia de mi madre me ayudó muchísimo. Cosa curiosa fue que mi padre nunca habló mal de mi madre y eso que cada domingo venía por nosotros y de uno por uno, cada domingo o dos, nos llevaba a un restaurante a comer waffles, que era lo más maravilloso para nosotros y luego íbamos a la alameda central”.

Su papá era totalmente liberal, que no impuso religión alguna... *“No habla presión religiosa. Cuando mi padre se enteró que mi mamá me había metido a una escuela de monjas, la obligó a sacarme del Anglo Español. Así, terminando el año escolar, me sacaron para meterme al Madox. Mi papá consideraba que no tenía que estar bajo las presiones de la religión. Era un hombre muy claro que se sostuvo en esa posición, tanto política como religiosamente”.*

Su madre muere primero, en 1974, a los 54 años de edad y cuando su padre se queda viudo *“se suaviza pues tuvo que ser más flexible, era muy inflexible. Con la idea de la pérdida de la pareja quizá entonces empezó a percatarse de más cosas que no se había percatado como pareja -te enajena mucho la idea de la pareja cuando estás metido adentro- y se volvió más tolerante, e hizo todo por rescatar a los hijos que ya nos hablamos distanciando mucho de él. Mi padre empezó a hacer actos de devoción hacia mi madre muerta, como por ejemplo ponerle un altar en la sala de la casa con flores y todo”.*

Marcela piensa que cuando la pasión devora a los seres humanos, hacen cosas ridículas y cuenta que *“... mi madre estaba terriblemente enamorada de mi padre, pero él a su manera la quiso pues imponía su yugo patriarcal. Yo por eso salto mucho cuando el sistema patriarcal me quiere agobiar, y me vuelvo como el demonio porque no estoy dispuesta a que sea nada más por que así se hace, así lo mando”.*

Ella vivió en una contradicción pues a pesar de las cosas buenas que vivió con su padre, chocaba con el trato que éste le daba a su madre... *“Nadie iba a cargar con ella y con cuatro hijos, por más que estuviera muy bella. Estas idas y venidas terribles, orilló a que la casa se convirtiera en casa de pensión para americanos en temporada de vacaciones durante julio y agosto, y así mi mamá levantaba dólares”.*

Marcela recuerda que ella tenía que ayudar a su mamá a hacer los menús, pues era la única en esa familia que hablaba inglés. Sin embargo, *“mi madre cuando ve que no puede con la vida, en uno de esos encuentros que han de haber tenido, mi mamá se dejó embarazar y viene mi*

hermana y se tienen que volver a casar. Sentí que manejaba ciertas cosas femininamente que yo no aprobaba desde el punto de vista ético...Yo decía no se vale...Mi mamá hizo lo que se les critica a tantas mujeres, que le tendió un cuatro a mi padre y por eso cuando yo me caso dejo pasar dos años para tener un hijo porque yo quería que quedara muy claro que son decisiones de ambas partes y no porque se tiene que casar el señor abandonando todo un proyecto de vida. Con las decisiones no se juega, hay que ser tajantes, y mi padre era tajante...Después mi madre se enfermó, fue una mujer muy enfermiza, tuvo cáncer en los huesos. Entonces los últimos años de su vida tengo una madre vencida por las enfermedades. Ya no pude ver la plenitud de mi madre, cuando la mujer llega entre los 45 y los 50 años a dominar la situación, que es cuando la mujer ya tiene nietos, los hijos ya se casaron y entonces ella se apodera de la situación”.

De su madre dice “...a distancia vi una vida muy sufrida, muy atormentada, se casó en contra de la voluntad de su madre. Mi mamá tenía prohibido por mi papá visitar a su madre y mi mamá tenía prohibido a sus hijos decir que había problemas en casa...Mi mamá nos adiestraba. Era vivir en angustia. La vida de mi madre no fue nada fácil...”

Recuerdos de la infancia

Marcela ingresó a la primaria a la edad de cinco años pues “quizá porque era la única entre muchos hermanos, a mí me agobiaron de responsabilidades desde muy niña y fui una niña muy poco cuidada. Pasaba el camión de la escuela por mí cuando vivíamos en la Condesa pero nadie me acompañaba a tomarlo. Yo caminaba sola por las calles con mi mochila. Era una ciudad muy tranquila pero también las mamás eran muy confiadas pues te dejaban para que una enfrentara la vida como pudiera. A los cinco años era muy chica y a esa edad necesitas apoyo psicológico. Como era un matrimonio difícil el de mis papás, yo viví muy asustada siempre, vivía, mejor dicho, y tan me acuerdo que vivía asustada que de repente pasaba el camión, me vela sentada y yo vela el camión pero no lo tomaba. Me quedaba sentada y en vez de que la vigilante del camión me llamara, no me decía nada. El camión me dejaba y después de que el camión se iba yo reaccionaba, pero era bastante tarde pues el camión ya me había dejado...”

“Realmente yo crecí muy asustada. Eran épocas de desencuentro entre mis papás y de muchos gritos y yo creo que también me hicieron otra canallada pues le dijeron a mi mamá que yo no podía estar en el kinder y me sacaron y me metieron a los cinco años a la primaria. Entonces en el kinder le dijeron a mi mamá que ya no me aguantaban pues cada vez que la maestra quería contar un cuento yo la interrumpía y le decía que ya me lo sabía y yo terminaba por contarlo.

Hablaron con mi mamá y le dijeron que esta niña precoz estaba perdiendo el tiempo y que era necesario que me llevaran a la primaria directamente”.

Por iniciativa de su mamá, Marcela ingresa a una escuela religiosa, de monjas, en donde desde el primer momento se sintió muy incómoda pues *“habla monjas vestidas todas de negro y de chongo, que me pellizcaban. Cuando yo entré me enfermé pues estaba horrorizada. Yo no quería ir ahí...Me ponían a rezar y yo ni sabía pues mis padres ni casados por la iglesia estaban. Además yo fui una niña de terrores nocturnos pues por las noches alucinaba que crecían los muebles, que crecían los roperos y se me venían encima y gritaba y despertaba a todos...Lo que sucedía es que tenía mucho miedo pues me atormentaba mi situación familiar, el conflicto entre mis padres”.*

La pareja propia : una experiencia dolorosa (o de cómo ser una cineasta siendo una mujer casada y no morir en el intento).

Tras diez años de casada Marcela cuenta que *“tenía una mala relación de pareja, no porque él fuera una persona mala, digamos, de intención mezquina, sino que lo que ocurrió fue que en la medida en que yo me empecé a desarrollar profesionalmente, empecé a poner en tela de juicio su inteligencia, su capacidad creativa, su preparación para enfrentar el mundo y se me empezó a enlazar profesionalmente una oportunidad tras otra. Primero fue Azul, mientras todavía éramos novios. En 1967 nos casamos, año en que recibí la Diosa de Plata de PECIME por el corto; luego me ofrecen Gayoso da descuentos pero truena la película pues como pareja no podíamos funcionar profesionalmente: él haciendo cámara y yo dirigiendo. Yo quería que fuera como la famosa directora checa Vera Chltilova, pues su marido le hacía la cámara. Entonces yo soñaba que fuera así con mis películas. Entonces, en Gayoso da descuentos, mi primer intento de largometraje en 1968, yo me percaté de que al fin y al cabo la tradición patriarcal operaba de una manera tan poderosa en nuestra relación que de pronto, estando yo parada junto a cámara, no me dejaba ver por el obturador de la cámara, no podía ver como se estaba viendo el encuadre pues se enfurecía cuando yo quería hacerlo. De pronto, él ya estaba dirigiendo a mis actores y me nulificaba. Ésto a mí me causó mucho conflicto pues cuando llegábamos a la casa, era gritarnos y gritarnos. Lo que él hacía en represalia era que al otro día ya no tenía camarógrafo y yo con todo el material que había conseguido en la Universidad...-Había conseguido material de 35mm. blanco y negro, había conseguido que Bojórquez y otros directores que ahora son muy conocidos, me ayudaran. Esto era por abril-mayo de 1968. No nos imaginábamos lo que pasaría a partir de junio de ese año-*

“Total que era un jaleo el que yo intentara dirigir teniendo como camarógrafo a mi esposo, a mi pareja de aquella época porque nos ensartábamos en discusiones de personalidades y él no podía admitir que la cabeza del rodaje fuera yo, una mujer y, además, su esposa. Entonces me cuestionaba mucho mi posición de autoridad. Finalmente no se logra hacer nada de Gayoso da descuentos pues además se cometieron muchos errores de rodaje, el guión se lo llevó el demonio - un guión hecho con mucho cariño- y se murieron los actores que estaba utilizando...Luego empieza el conflicto del 68 y empiezo a ver con gran amargura que es más importante filmar los acontecimientos del 68 que dedicarse a filmar una película que está tan tropezada. No teníamos tanto dinero. Éramos estudiantes de cine. Era un proyecto muy ambicioso, llevaña dos cámaras. Me puse muy fuera de la realidad de las limitaciones que yo tenía como estudiante, pero todo eso se supera porque siempre habrá alguien que te oriente, dentro de tu propia producción. Pero lo que era insalvable era mi relación de pareja. Mi relación de pareja en realidad se volvió muy agria y entonces me dejé derrotar y la coartada fue el 68. Me sirvió de coartada perfecta pues todo mundo se fue a filmar los acontecimientos del 68. Las cosas que arrancaron en junio con una tontería fueron creciendo hasta la tragedia de Tlatelolco.

“Por supuesto el tropezón de no haber terminado una película de 35mm, blanco y negro fue terrible, un guamazo muy fuerte pues estábamos hablando de una directora que pudo haber hecho su primer largometraje a los 27 años. Para mí fue duro y no por lo que opinara la escuela de cine, el CUEC, de mí, que eso a parte me dolía mucho que pensarán que yo no era una mujer lo suficientemente profesional porque siempre me he caracterizado por ser una persona que llevo hasta las últimas consecuencias mis responsabilidades. Soy una persona que puedo hasta dejar la vida embarrada por cumplir un compromiso. Tengo una obsesión con la palabra dada que probablemente la adquirí de alguno de mis padres. Bueno, pues también me avergonzaba volver a pedir apoyo al CUEC. Sin embargo, de una manera coyuntural se volvió a dar la oportunidad y confiaron en mí para el guión de Frida Kahlo”.

Frida Kahlo significó su reivindicación frente a la UNAM como ante ella; sin embargo, “todo el documental de Frida Kahlo fue de mucho sabotaje de parte de él. Yo ya tenía un hijo y necesitaba que alguien me hiciera fuerte para yo poderme dedicar a la película. De ahí se empezó a detonar una relación de competencia entre él y yo. Yo quiero conceder que en él era inconsciente, porque no se puede mutilar el talento de los demás sin que quede impune ya que el hacerlo tiene una carga cósmica que yo no quiero asumir nunca en mi vida, mucho menos si es la persona a la que yo quiero, si es la persona con la que me he comprometido. Yo me debatía sin

saber, porque no tenía la experiencia que ahora tengo, cómo defender mi territorio creativo. No sabía como hacerle. Claro, se manipulaba siempre a nivel doméstico: de que la casa no funcionaba, de que no estaba surtida adecuadamente la despensa, el refrigerador, que el niño estaba descuidado. Obviamente no era así. No era así porque lo que se debió tomar en cuenta es que yo trabajaba jornadas de nueve horas diarias para traer todo el dinero que hacía falta en la casa, porque la gente de cine vivimos muy mal. Y es así, hasta que logras levantar una carrera. Yo trabajaba en una empresa norteamericana. Era la secretaria del director de esa empresa. Ganaba muy bien, muchísimo dinero y además tenía la ventaja de un horario corrido. Terminaba de trabajar a las cinco de la tarde y a esa hora me dedicaba al CUUEC y sábados y domingos a hacer mis guiones. Incluso para el rodaje de Frida Kahlo, tuve que pedir vacaciones en esa empresa. Pedí una semana completa y filmé de un sábado a otro. Lo edité en mis tiempos libres. Siempre cuidando el ingreso económico familiar que me lo había echado yo sola en la espalda. Y de pronto, sacar paralelamente la capacidad creativa”.

Circunstancias parecidas también rodearon la realización del guión de *De todos modos Juan te llamas* pues Marcela trabajaba en esa misma empresa “y en la máquina de escribir siempre estaba el guión. Cuando salía mi jefe de su oficina, yo siempre ponía un folder sobre la máquina de escribir para que no viera lo que estaba escribiendo. Cuando tenía que leer libros de historia de México, los tenía siempre sobre las piernas. Si mi jefe salía de su oficina, yo rápidamente lo escondía debajo del escritorio, hacía rodar la silla donde estaba sentada, abajo del escritorio. Todo para que no viera que en mis tiempos de ocio yo estaba trabajando un proyecto personal dentro del horario de oficina; así, los guiones de Azul, Frida Kahlo, Gayoso da descuentos y De todos modos Juan te llamas, se hicieron en horarios de oficina”.

Vivir todo esto le dio un cambio a su vida pues le permitió reconocer y valorar el esfuerzo que había visto en otras personas y al cual no se había enfrentando en otro momento, “y me di cuenta hasta que lo viví en carne propia. De esta manera, acepté al mundo y olvidé con mucha facilidad los momentos súbitos que uno tiene de alegría y gozo, porque ya eran fugaces. Ya no era habitual vivir en armonía. Siempre yo vivía aceptando. Resistí heroicamente una vida que me había resultado erizada de obstáculos y dificultades en la que se me estaba negando todo. Como mi infancia había sido así con los divorcios de mis padres, como que yo volvía a una etapa que yo creí superada pero que sólo lo estaba en apariencia, porque la vida, según yo, se estaba ensañando conmigo”.

Quando Marcela filmó *De todos modos Juan te llamas*, tenía todo planificado; además de que contó con el apoyo de amigos y familiares, sin embargo, algo oscureció este hecho pues "en la víspera de la película tuve un enfrentamiento brutal con mi pareja porque yo me iba al día siguiente a Tulancingo, Hidalgo, y fue un enfrentamiento muy violento y lo que me reclamó fue que no le había pedido permiso para hacer la película ni para ausentarme de la ciudad de México. En parte tenía razón porque yo ya tenía dos hijos. Yo primero me hice madre y después me hice directora, que es absurdo porque yo ya había hecho la carrera de cine. Pero al no haber posibilidades de desarrollo para la gente del CUEC te dedicas a vivir tu relación de pareja sin pensar que la vida te tiene reservadas sorpresas a lo largo del camino y que vas a arrancar una carrera cuando ya tienes dos hijos.

"Él estaba en su derecho de pareja de cuestionarme el por qué no le había consultado la idea de salir de la ciudad pero yo había estado hablando de ello en muchas ocasiones delante de él, estaba enterado pero como que lo estuvo rechazando (...) Para mí fue difícil enfrentarme a él pues ya tenía toda la producción levantada y era mi primera experiencia con actores profesionales; entonces tuve que ser feroz para que no me sucediera lo de Gayoso de descuentos. Si en 1968 cedí fue por falta de seguridad, pero ahora ya tenía la seguridad de que podía lograrlo. Además él ya no participaba como camarógrafo. Yo admiro mucho a las mujeres que han podido llevar a cabo una película con la colaboración de su pareja, o viceversa, pues se necesita de una gran madurez, de admitir la inteligencia femenina al lado de la masculina.

"Otra cosa en contra es que él, durante el enfrentamiento, pronosticó la muerte de mi madre y es que en la cólera él no midió las consecuencias y pues resultó que mi madre murió. Él es el que me tiene que esperar afuera de la casa de mis padres cuando me regreso de Tulancingo, sin saber para qué regreso pues no me habían dicho que mi madre había muerto; él es quien me recibe y me da la noticia. Mi vida en pareja se estaba desmoronando, tenía dos hijos, había trabajado como burro para mantener mi casa y empezaba a sentir que la vida ya me estaba pidiendo demasiado y que las brujas de Macbeth estaban encima de mí todo el tiempo y aún mi carrera no ha arrancado del todo y que son muchas cosas las que quieren impedírmelo".

A punto de arrancar la filmación de *De todos modos Juan te llamas*, Marcela decidió renunciar a la iniciativa privada y dedicarse a la docencia como maestra de tiempo completo en el CUEC, plaza que logró obtener después de trabajar en el Centro como maestra por honorarios, primeramente y de medio tiempo, posteriormente. Con ésto, finalmente "ya que me garantizan el tiempo completo es que decidí abandonar el otro empleo, que nada tenía que ver

con mi carrera ni con mis intereses personales y aunque existía la posibilidad de lanzarme a un proyecto grande dentro de la empresa, no era lo que me interesaba". Como maestra de tiempo completo se dedica de lleno a la docencia, además de impartir un taller en La casa del Lago y de ser la productora de un programa de televisión semanal.

Inmediatamente después de terminar su primer largometraje, surge el proyecto de Cananea, que marca su debut dentro de la industria cinematográfica mexicana, bajo la producción de la productora estatal CONACINE. Esta película "arranca en el pueblo de Cananea y de ahí vamos bajando hasta Durango y al llegar ahí empiezo a sentir esto que pasa mucho en los rodajes cuando se dan fuera de México y que yo no me había dado cuenta del todo porque en De todos modos Juan te llamas, todos los fines de semana me visitaban mi marido y mis hijos y yo los atendía. Así estaba, atendiendo pareja e hijos, y luego rodaje, o viceversa. No tenía tiempo para mí. Pero en Cananea sí tuve tiempo para mí. Cuando llegué a Durango, yo ya ganando como directora un buen salario porque es industria. Le llamé al padre de mis hijos para que me alcanzara en Durango con los niños pero él no quiso. Entonces, lo que yo había observado en De todos modos Juan te llamas de alguna manera, es que se dan enamoramientos muy intensos en los rodajes. Muchas veces se desatan pastones del cuerpo, motivadas por la convivencia tan fuerte cuando estás fuera de casa. A mí me pasó algo similar en Cananea.

"De repente, en Durango, en rodaje, volté y vi a un hombre y en ese momento sentí que me electrocutó y me causó inquietud pues yo era una señora muy bien portada, además tenía nueve años de casada y no me había preocupado por voltear a ver a alguien. Yo me hacía la distimulada y al rato otra vez las miraditas...y de repente mi corazón palpitaba a mil por hora y yo decía, ¿bueno, pero qué cosa me estará pasando?. Finalmente -segula el rodaje-, ocurrió lo que tenía que ocurrir: la directora empezó a perder el control a pesar del poco tiempo de trato que habla entre los dos, un trato de tan sólo tres semanas de rodaje. La directora se enamoró perdidamente de un actor. Me pasó a mí lo que le ha pasado a tantos directores de cine de que se enamoran de sus actrices. Pero yo estaba en una situación muy incómoda pues yo estaba casada y tenía dos hijos. Además era la cabeza del rodaje, no podía poner el mal ejemplo. Entonces, controlé mis ansias de novillero, controlé mis ímpetus. Claro, el actor se dio cuenta y empieza un coqueteo por parte de él. Pero faltando dos días para la Navidad, llegué a México el día 22 de diciembre para reanudar la filmación el día 26. Al entrar a mi casa yo sentí de inmediato que me habían regresado a un pozo negro del que yo había logrado salir y siento que vuelvo a un infierno y me desplomé llorando. Lloré con desesperación y de desesperación. No me resignaba al hecho de volver al

infierno. Yo había logrado encantarme y salirme de mí misma durante el rodaje. Dejé atrás mi realidad, dejé de existir para mi realidad y existí para la película... De pronto, al regresar a mi casa, después de cinco o seis semanas de ausencia, era volver a ese lugar que yo ya había olvidado porque no me había vuelto a acordar de cómo vivía yo y en qué circunstancias. Claro que esto provocó una excesiva alarma en el padre de mis hijos y lo único que pude argumentar, y en ese sentido me porté muy mal, fue que dije que Gabriel Figueroa me hacía una vida de infierno en rodaje. Pero era mentira, yo sabía bien por qué lloraba y por qué me sentía de esa manera. Yo lloraba del horror de regresar con esa pareja y bajo esas condiciones.

"Al día siguiente viene la catarsis y tengo que decir la verdad, así es que me sinceré y le dije que estaba enamorada del actor. Lo dije porque yo no sabía ni sé mentir. Hay gente que me ha dicho, después de este hecho, que yo lo hice por vengarme porque él no era comprensivo conmigo, porque él me impedía el desarrollo, porque él de alguna manera, y no de mala fe sino porque así era él, era posesivo, dominante, celoso. Él no fue capaz de darme generosamente el pase a mi desarrollo personal y profesional. Yo tuve que pelear el espacio para continuar siendo directora. Yo se lo confesé porque no aguantaba. Yo creo que fui muy auténtica, y a veces lo sigo siendo y me meto en cada llo... En ese afán de ser auténtica con mi confesión, le dije que quería que me devolviera mi palabra empeñada, no la empeñada frente al juez o el sacerdote sino la que había empeñado con él. Le dije que me la devolviera pues yo quería ser una mujer libre para amar a esta persona. Él lo mal interpretó, pensó que yo había tenido relaciones íntimas con él, cosa que no era verdad. Yo quería la devolución de mi palabra para atender esa relación, ese amor naciente. Lo único que logré fue actos de violencia, de destrucción, amenazas de muerte y esa madrugada, porque era de madrugada, me sacó de mi casa, no me dejó ver a mis hijos y yo me tuve que ir a la casa de mi padre a pedir refugio y con ese hecho, también le di un golpe muy duro a mi padre...

"Pedí asilo, mi padre, ya viudo, me lo dio y viví con él cinco semanas sin ver a mis hijos, amenazada de muerte. Mis hijos se quedaron con su padre pero al cuidado de su nana. Al día siguiente que me sacó de la casa a empujones, fue a la casa de mi padre con los dos niños para intentar reconciliarse conmigo pero yo ya no quería. Yo sabía que era la última oportunidad que yo tenía para salvarme de esa relación. Yo quería salvarme y fue mi instinto de sobrevivencia que me hizo actuar de esa manera. Yo no me quería quedar ahí para siempre y pudo haber pasado... Yo pude haber ido al fondo del abismo y vivir de por vida ahí.

"Si la decisión fue difícil más fue sostenerla. Me perseguía por las calles de México, en los foros...Se volvió mi sombra. A donde iba, estaba él. Yo no podía salir de mi casa porque afuera

estaba él. Dejé de dar clases porque afuera del salón estaba él. Me llamaba por teléfono todo el tiempo. Todo ello con el fin de debilitar mi decisión.

"Sobre los niños influyó mucho para mal. Les llenó la cabeza de miles de cosas. Mi vida privada se ventiló en los foros pues llegaba ahí con docenas de flores y todo mundo se daba cuenta que algo pasaba con la relación de la directora. Y claro, después de sus visitas a los foros, el actor del cual yo estaba enamorada se fue. No le quiso entrar de esa manera, en donde una parte de la pareja tenía que resolver sus asuntos de maternidad y sus asuntos de pareja...

"Lo peor es que yo estaba perdiendo mi autoridad moral como directora y la producción se vio afectada(...) Para abaratar la producción de Cananea, se decidió que la escena del polvorín se hiciera en Cuautla. No se podía hacer en los back lots pues ya había mucha contaminación, el cielo no era azul como en Durango. Cuando yo fui a Cuautla, pasé la noche en el hotel y me viene una crisis de llanto. Toda la noche lloré pues me sentía muy mal. Me sentía maldita, miserable, mala. Porque ya me había programado durante diez años para resistir. De hecho, no era la primera vez que quería separarme sino que fue la única en donde lo pude hacer de verdad. Las otras veces él me convencía y me decía que las cosas iban a mejorar y me insistía y me rogaba. Pero es lo que pasa siempre con el hombre que es violento, tiene mucha facilidad de palabra y cuando llora, pues termina convenciendo...

"Gabriel Figueroa se dio cuenta que tenía un ataque de tristeza, de depresión. Las cosas empezaron a trascender pues mi vida privada se estaban interponiendo en la película. Sentía que traicionaba a la película. Yo no podía controlar mi vida privada y empecé a sentir que eso me podía perjudicar en mi vida profesional y que podía llegar a marcarme con una marca que nadie me la iba poder quitar. Entonces hice a un lado todo y a como me di a entender, saqué la película".

Cuando Marcela se integra a dar clases en el CUEC, refiere que *"mi marido se vio amenazado por mí pues pensó que si yo daba clases en el CUEC, yo estaba entrando en componendas con las autoridades del CUEC. Entonces él no aceptaba que yo quisiera ser docente. Yo quería aprender más y bien, porque cuando das clases tienes que estudiar el doble de tiempo que el estudiante. Recuerdo que cuando vivía mi madre y la presión era demastada, yo le hablé a ella y le dije que ya estaba hasta el gorro de la situación y me dijo que la vocación sólo hay una mientras que maridos hay a la vuelta de la esquina...Me dijo que me traicionaría a mí misma si por darle gusto a un señor sacrificaba lo que estaba en mí...Y ya con eso tuve. Después, claro, me decía que lo dejara y que me divorciara. Se cambiaron los papeles, lo que yo le decía en mí*

adolescencia, entre los 14 y 15 años, ahora mi madre me lo decía a mí: ya no lo aguantes, déjalo. Pero es que una reproduce esquemas y mimetiza y yo me fui a buscar un maridito muy parecido a mi padre, con actos de violencia que tenía mi padre pero sin muchas de las cualidades que tenía mi padre y yo sin las cualidades de mi madre, por supuesto. Al final rompí, hace veinte años, después de diez años....Con los años la gente aprende. Yo no me voy a arrepentir de haberme liberado de esa persona...Ahora estoy libre”.

La sexualidad de una divorciada

Marcela considera que después de su separación, la actitud de la gente cambió hacia ella pues “cuando terminé Cananea en enero de 1977, inmediatamente después me enlacé con Misterio y ahí es donde me doy cuenta que no es lo mismo estar casada que divorciada. Así, durante el rodaje de Misterio mi condición era otra y el trato que la gente tendría para conmigo también. Y eso porque vivimos rodeados de convencionalismos y de gente que no tiene la menor idea de lo que significa ser una mujer sola que con dos hijos. Desafía a todos. Ser divorciada en esta sociedad significa sinónimo de golfa o estar disponible para quien se te acerque. Más disponible que una chava soltera, porque se supone que ya como casada tuviste una vida sexual tan intensa que la necesitas y creen que es como reflejo de Pavlov. Así, existe esta idea tonta y estúpida de creer que una divorciada es un ser sexualizado que anda por el mundo pidiendo a ver quién te cumple y te completa, pero eso no es así. Además, cuando sales tan marchita de la relación como la mía tan espantosa -no me dio el divorcio, fue divorcio necesario, con abogado y todo-, pues nada. Me fue difícil hacer otra relación. Tuve que luchar hasta con mi propia familia que se volteó en mi contra.

“A los cinco años de todo este relaxo, quedé divorciada. Tuvieron que darme acta notarial conmigo por si algo me pasaba pues estaba amenazada de muerte. Fue muy duro. Lo que en un principio fue tratarme de convencer que volviera con ternura y cariño, después fue con desprecio y odio. Porque yo siento que a él lo que le dolió fue que yo decidiera dejarlo y no él. Yo a nadie le deseo el desprecio que sintieron por mí. El desprecio logró ser tan intenso como la pasión y el deseo que alguna vez me tuvo y nos tuvimos.

“Sentir esta aversión cuando de todo este tiempo de mucha gente fue muy duro. Yo no estaba preparada para tener otra relación. Hay gente que se repone muy rápido pero yo no. No podía entrar a otra relación. Hay mujeres que pueden ir de cama en cama sin ningún problema y yo pues no. Hay esas mujeres que tienen esa parte esquizofrénica del deseo pero yo no, pues lo que hace mi izquierda lo tiene que saber mi derecha y viceversa. Yo soy un ser muy integral”.

La maternidad sagrada

En todo momento Marcela sostiene que no estaba preparada para una relación con sus hijos varones pues ella *"había oído de numeritos de muchachos que sus mamás resolvían muy rápido el asunto erótico, sexual, de pareja y pues para mi fortuna yo ya había leído a Shakespeare y sabía lo que le había pasado a Hamlet con su mamá y los reclamos de él hacia ella. El padre no daña al hijo si es un don Juan, pero el caso de la madre, doña Juana, crea muchos traumas y muchas inseguridades en el hijo. Yo sabía que de todos los mitos, la madre virgen es la más aceptada, desde la antigüedad y más que nada en la religión cristiana pues en el protestantismo no se acepta la idea de la virgen madre, digamos como culto. Esta idea de la virgen madre es parte de lo que empleo a cosechar ahora con mis hijos pues empiezan a decirme que ya estubo suave de que yo esté sola y que necesito tener una pareja. Pero fueron veinte años que yo me aventé heroica y vertical y que la gente que entraba en mi casa era producto de una relación afectuosa y que esta casa era sagrada. Así pude formar a mis hijos: que su madre era un asunto sagrado y que la vida íntima era un asunto que se maneja por separado y que no tiene que intervenir nadie, sólo las partes secretas, poéticas y misteriosas que todo ser humano tiene. A menos que hubiera surgido la posibilidad de pareja y que en ese caso hubiera estado la posibilidad de más interventores, en este caso, mis hijos estaban ahí. Pero no fue mi caso pues mientras yo tenía una vida profesional tan activa, no tenía tiempo de una relación de pareja, no tenía tiempo de atenderla. No conozco a un hombre de cincuenta y tantos años que soporte que su mujer entre y salga y que sólo llegue a comer a casa pues tiene que viajar y atender sus asuntos en el Sindicato. Un hombre de esa edad quiere que su mujer esté a su lado peinando canas, atendiéndola, viendo las telenovelas con él. Conmigo eso no va para nada".*

La soledad como libertad: La crítica en el cine del orden patriarcal de la casa

Para Marcela su vida no es de soledad sino de plenitud. Considera que hay que romper con el espejismo que es la idea de que vivir en pareja es vivir acompañada y vivir sin pareja es vivir en soledad. Ella cree que *"hay de todo: el que vive en pareja muy acompañado, muy comunicado y el que como pareja vive las peores soledades e incommunicaciones. Yo he visto parejas que viven juntas sin dirigirse la palabra, otras parejas en donde se la pasan molestándose todo el tiempo y que viven juntas porque ya es irremediable. Pero es irremediable porque ellos mismos así lo quisieron y lo decidieron pues es más fácil echar el pie para atrás que atravesar el océano...En esta vida, quien no corre el riesgo, no cruza la mar..."*

"Yo no me arrepiento de haberme separado. Siempre recuerdo lo que mi madre me dijo de que vocación sólo hay una , parejas hay muchas. Eso es de una sabiduría estupenda en una mujer que no había tenido una práctica profesional de nada, que había estado dedicada al hogar y que pensó que al sacrificar su vida por sus hijos, nosotros le daríamos, de alguna manera, respuesta a sus expectativas La traicionamos porque el ser humano tiene que cumplir sus propias finalidades y no devolverle al que se sacrificó a base de vivir para el sacrificio del otro. La idea del sacrificio es una idea muy peligrosa y muy manejada por el cine mexicano en las películas en donde aparecen las madres sumisas y abnegadas pero las abnegadas te lo cobran altísimo porque creces con culpa y todas tus acciones son con culpa. De por sí que las mujeres somos culpígenas pero luego con la mamá, viéndola mutilada y sufre y sufre, pues se acrecienta más en una. Por fortuna yo no fui de madre abnegada sino de madre enfermiza. De madre que en un momento dado no podía con sus hijos porque no se sabía ganar la vida. Si ha sabido ganarse la vida y tenido una carrera profesional, a lo mejor sí se lanzaba pero cuatro hijos son muchos, tres hombres, una mujer y luego otra, estaba grueso para la época que le tocó vivir.

"Quizás mi decisión se la debo al cine, sin él a lo mejor yo hubiera botado el arpa y sería una mujer totalmente domesticada. Aunque se dice que la sociedad evoluciona, lo hace muy lentamente; sin embargo, creo que lo que evoluciona es el arte y la concepción del mundo es a través del arte. El arte es el que propone, el que rompe con los convencionalismos, rompe con las tradiciones familiares que atan. Es importante pertenecer a un núcleo pero siempre y cuando ese núcleo no te asfixie, no te obligue a cosas que no quieres vivir..."

Inicios de una vocación : su acercamiento al cine

Marcela veía mucho cine, hasta imitaba a Chaplin. Todos los domingos asistía al cine con sus hermanos a las funciones dobles de matiné, en donde vio las películas de aventuras, de musicales y cómicas... *"vi las películas de Tarzán, de Errol Flinn, las de Danny Kaye, las viejas películas del gordo y el flaco, las películas de Red Squelton... Fue en esas funciones donde conocí a los mejores cómicos norteamericanos como Hope, Kaye y Squelton, y algunas de Chaplin pero no de la etapa muda. Pese a todo ello, no veías buen cine".*

• Cuando Marcela supo que el cine podía ser más serio fue por un vecino. Él tenía documentales y les daba funciones de cine. Sin embargo, ella se formó con el cine de aventuras norteamericano. Cine mexicano no veía con regularidad, sólo cuando su mamá la llevaba al cine *Colonial* a ver películas de Pedro Infante, que le gustaba mucho. También la

acompañaba a ver a Robert Taylor en *El puente de Waterloo*. Los ideales de la belleza masculina con los que creció eran los actores de cine norteamericano como Clark Gable y el mismo Robert Taylor, Frank Sinatra o Humphrey Bogart, pues todos eran *novios* de su mamá. Pedro Infante no era su novio sino que era sólo *un hombre muy simpático*.

Empieza a ver cine europeo cuando entró al CUEC. La película *La strada*, de Fellini la influyó de sobremanera. Con sus primas vio *Los amantes* de Louis Malle, y la impresionó mucho. Estas dos películas fueron las únicas películas europeas que vio como espectadora clásica. Ya en el CUEC, después de tres años de haber ingresado, volvió a ver *La strada* y la encontró más profunda, importante no sólo por el tema de la posguerra sino porque *"no perdió su frescura pero ganó en profundidad...Y luego se puso de moda la canción, la de Nino Rota, y fue de los primeros discos que se compró en esa casa. Mi mamá estaba enamorada de la música de El tercer hombre. Todo el tiempo se oía Ana y el Negro Zumbón, que había interpretado Silvana Mangano. El cine Prado siempre tenía cine europeo: italiano o francés..."*

Marcela estudió secretaria ejecutiva bilingüe, obligada por sus padres y cuando salió de ahí, empezó a trabajar en unos laboratorios farmacéuticos. A los 18 años, ella ya tenía responsabilidades laborales muy fuertes pues era secretaria del vicepresidente de los laboratorios. Le gustó *ganar dinero* y en ese momento decidió ya no estudiar una carrera.

El CUEC y el otro cine. Un encuentro total con el cine

En 1964, entró al CUEC. Ella apunta que iba a entrar a la Facultad de Filosofía, a Letras, pues escribía, pero le interesó más el CUEC. Ella no iba a ser directora sino guionista y el amigo que la convenció para inscribirse en el CUEC la quería de actriz. Por ese amigo, ella supo del CUEC y *"...cuando tenía un pie en el CUEC me empecé a preocupar por el otro cine: por el soviético, que era un cine que nunca se me hubiera ocurrido ver. Es mucho mejor el cine norteamericano de los cincuenta y sesenta que el de ahora. Cantando bajo la lluvia... El ciudadano Kane, de Welles,.... había películas americanas muy importantes que si vi en estreno normal... y Sin aliento de Godard, la vi, habían colas para verla, estamos hablando de los sesenta...O sea, que quizás entre todo lo que ves ya decides que el cine va a ser lo tuyo. Por todo y por esa efervescencia que tenía la clase media por el cine europeo..."*

Marcela quería ser guionista para escribir historias, *"para contar muchas historias, comunicarme, expresarme. Yo quería usar el medio para empezar a narrar todas esas inquietudes*

y todas esas historias que tenía dentro. Yo hice el primer guión de este amigo que me convenció de entrar al CUEC. También escribí el guión de Azul, una historia que es muy biográfica...Yo me sentí muy orgullosa pues en segundo año de la carrera hice mi primer guión Azul, y como se fueron dando las facilidades para usar equipo y personal, pues me lancé a dirigir.

"Nosotros fuimos treinta los que ingresamos al CUEC en mi generación. Estaba Manuel Ávila Camacho, Della Selene de Dios. Entre los compañeros estaba uno que se llamaba Benito Laski, que tenía una hija muy bonita la cual utilicé como la protagonista de mi película, Clarissa Laski, que era nieta de Gregorio Wallestein pues Benito había estado casado con la hija de éste. Clarissa me encantó y me la prestó, pero sólo los fines de semana, los sábados, que eran los días en que a Benito le tocaba estar con ella (...). Fue un rodaje muy lento pues era de cada fin de semana la filmación. Esto me permitió trabajar con tranquilidad y estudiar. El CUEC era maravilloso pues tenía horario nocturno. Entraba uno entre cinco y seis de la tarde y salía a las diez de la noche. Podías trabajar por la mañana y tener dinero para hacer tus ejercicios filmicos.

"Tenía un muy buen equipo de colaboradores. En la fotografía estaba Víctor Manuel Ito, Laski era mi asistente de producción. Muchos compañeros se sumaron al proyecto. Yo me llevaba mucho con las gentes que trabajaban en la Librería Británica de San Ángel, en la calle de La paz. Mucha gente me ayudó a hacerla.

"La película es muy simpática, los créditos con que aparece de qué se trata la película, los hizo un amigo que ideó los letreros de los créditos como los de las calles. Era muy ingenioso en hacer los créditos. Era una película evidentemente sin sonido, de 16mm., y era la historia de una niña que la dejaba el camión de la escuela, no alcanzaba a tomarlo, y la golpeaban en su casa. Entonces, al día siguiente que iba a tomar el camión escolar, pues se le volvía a ir y entonces regresaba con la sirvienta y le pedía dinero para irse en camión a la escuela ella sola, por su cuenta. La empleada doméstica le daba dinero y la niña se iba en el camión urbano pero se perdía. Esto fue algo que a mí me pasó. Muchas veces me dejó el camión escolar y en una de esas dejadas, se me ocurrió tomar un camión urbano e irme, a los siete años de edad, para que no me pegara mi mamá. Me subí a un camión y me perdí, porque tomé el primer camión y fui hasta Bellas Artes y me bajé ahí y tomé otro para llegar a mi escuela. En ese transbordo de camión que hice me encontré con un primo de mi mamá, el tío Manuel Zamacona, y me reconoció y luego de regañarme me dijo como irme a mi escuela. Era la primera vez que yo salía de mi casa sola..."

Esa fue la historia que inspiró a Azul ... "pero como no habla sonido ni diálogos, teníamos que contar todo a base de imágenes. Entonces se me ocurrió reproducir esta imagen

infantil y contarla. Toda la historia, que es bastante ñoña, sin grandes conflictos, ni hay cosas terribles que pasan, me sirvió pues estábamos en una época de retratar una ciudad, las aventuras en la ciudad, así como Antonioni, su cine y sus ritmos tan diferentes al clásico americano. Entonces te podías demorar en la toma y hacer un cine con cierto tedio. La película me saltó así de tediosa...Azul duraba 25 minutos.

"Cuando inicié el rodaje de la película yo tenía doce ayudantes, porque los de grupos superiores y las de abajo, todos querían ir a una producción. Pero al final quedamos, Laski, Ito y yo. Como siempre, al final se fueron todos y nada más quedamos los interesados, como todo cine estudiantil en donde es difícil sostener la disciplina.

"La película es muy bella visualmente porque Ito tenía mucho talento para hacer una película en 16mm., y la niña tenía una gran presencia, era una niña con mucho ángel. Es un placer ver esa película porque la ciudad de México ya no tiene nada que ver con la ciudad de ese momento. Ese es el placer de ver las películas viejas mexicanas, de ver cómo se ha transformado la ciudad, los campos y las personas. Era otra ciudad y no la ciudad que ha sido trazada con todos estos ejes viales. La película tenía su belleza. Hans Betmter la vio cuando yo la estaba editando y consiguió que un señor que hacía dibujos animados me la sonorizara a una pista. Yo estaba enamorada de la película El Nac de Richard Lester, y la música era de John Barry y yo con la mano en la cintura me apropié de la música y se la metí a mi película. Después me dijeron que le cambiara la música por una de flauta para salvar el corto pues la música que yo le había puesto no iba con la historia.

"El corto en alguna ocasión lo pasaron por el canal 11 y mi mamá lo vio y se sintió muy aludida porque pongo a una mamá que pega mucho. Mi papá estaba fascinado con la película pero mi mamá no porque en ella había ventilado cosas de la familia, además de que la había puesto mal parada. Yo interpreté el papel de la mamá de la niña de la película, o sea, interpreté a mi mamá, que me pegaba y me metía a un cuarto oscuro para castigarme.

"Esta película la mandaron a un Festival de PECIME y que me van dando el premio, la Diosa de Plata Experimental de PECIME. Era una época muy linda pues estaba en PECIME Carlos Monsiváis, Don Francisco Pina -uno de los mejores críticos que ha tenido este país-, estaba Jorge Ayala Blanco, Nancy Cárdenas, entre otros. Ésto sucede en 1967 y en el Deportivo Israelita, Laski me consiguió una función con un pequeño cocktail y así empezó Azul a correr su propia suerte. Se programó mucho en cine clubes, junto con un corto de Felipe Cazals que se llama Que se callen, sobre León Felipe."

Marcela empieza a dirigir porque nadie quería dirigir sus guiones. Se lanzó "con la mano en la cintura y para acreditar la materia de dirección. Y luego resultó premiada. Así, los premios me fueron definiendo que mi vocación era el cine. Yo no puedo decir que ya tenía la vocación antes de entrar al CUEC. Se me fue haciendo dentro del CUEC. Yo iba para historiadora, para escritora, filósofa, antropóloga, porque todo me interesa, y de repente empiezo a narrar a través de imágenes. Luego me premian y luego me piden Frida Kahlo, y me dan todos los premios y luego De todos modos Juan te llamas y fue cuando dije ésto es. Por eso digo, y se los digo a mis alumnos, que tú puedes escoger el cine pero no sabes si el cine te va a escoger a ti, porque la musa es la que te tiene que escoger a ti, igual que puedes decir yo quiero ser escritor y si la literatura no quiere nada contigo, o quíetes ser poeta y a lo mejor te da por el ensayo... Es algo que está mágicamente interactuando contigo.

"Y los premios me dieron seguridad, más seguridad y fue cuando dije que este es el camino, porque yo todavía casada dudaba. Ya estando casada hice Azul y Frida Kahlo, cuando vinieron mis broncas de pareja, que se agudizaron cuando iba a hacer De todos Juan te llamas, y ahí yo todavía dudaba. Pero estuve a punto de botar el arpa porque yo ya estaba dando clases en el CUEC y el padre de mis hijos no quería que yo diera clases ahí porque todavía habían algunas ideas del 68: que si González Casanova estaba en el CUEC y era un señor siniestro y yo era una traidora. El ser sesenta y ochera implicaba estar en contra del sistema pero yo al mismo tiempo dentro de él, pues yo trabajaba para la iniciativa privada, en una compañía extranjera para sobrevivir económicamente, y entonces eran unas contradicciones muy profundas... Es la época de pelearte mucho con la autoridad. Ahora, yo no creo que González Casanova haya sido tan terrible. Lo que pasa es que se prolongó, se aventó en el CUEC 12 años, desde la fundación y no se movía, y por eso fue el blanco de todas las iras estudiantiles. No era tan terrible, lo que pasa es que tu estás en contra de la autoridad. En esa época, yo estuve a punto de botar el arpa pero mi madre fue la que me convenció de que no lo hiciera. Me dijo algo que no voy a olvidar nunca, me dijo, mírame a mí, sola, tus hermanos no me pelan -en una silla de ruedas, porque se la empezó a devorar el cáncer, y ya empezaba su decadencia-, yo sacrifiqué mi vida por sacar a los hijos adelante".

Contra la autoridad y el sesenta y ocho

Para la generación de los nacidos durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, los roles estaban muy claros, *los padres eran los padres y las madres eran las madres, y significaban una jerarquía y una autoridad "y esa era la jerarquía y la autoridad que queríamos y debíamos vencer para ser nosotros mismos. Era la ruptura del cordón. Ir contra la autoridad es ir contra la parte infantil que quieres vencer, y claro, a veces se te pasa la mano y acabas siendo más infantil que lo que tú pretendías. Aparte, existía un sistema muy corrupto y ya estábamos hartos de un solo sistema, de las arbitrariedades de la policía, de muchas cosas y eso fue un detonador; pero empezaba por la casa, empezaba por que tú tenías una hora para entrar y si no llegabas, eran guamosos para mis hermanos y para mí, era cerrarme la puerta con doble candado y no podía entrar a mi casa, y tenía que brincar las bardas de mi casa con las medias, la bolsa y todo.... Era una autoridad muy irracional. No se sentaban a platicar con una, la generación que corresponde a mis padres...No podías dialogar ni mucho menos negociar. Ahora es diferente, ya tenemos nosotros un diálogo excesivo con nuestros hijos. La despolitización que ahora existe es porque ya no existe una línea de resistencia en el hogar... y porque ahora los hijos y los padres platican y razonan juntos (...). Por género se manejó mi casa. Mi mamá se encargaba de mí y mi papá de mis hermanos a la hora de los golpes".*

Marcela vivió la situación del sesenta y ocho y "ahí sí nos fuimos contra la autoridad. Aunque en ese momento la UNAM se portó cuatísima, la actitud de Barros Sierra y del propio González Casanova, todos ellos fueron muy generosos cuando nosotros, los estudiantes, tomamos el CUEC. González Casanova nos iba a visitar al centro de acopio de fotografías que era el CUEC. Ahí se revelaba, el padre de mis hijos revelaba todas las fotos que se distribuían en todas las universidades del país, ahí se hacía el trabajo de Paul Leduc, de los comunicados de prensa. El CUEC fue el centro activista, a parte de las grandes facultades como Ciencias Políticas, Economía, Arquitectura y Filosofía y Letras, porque las demás ni participaron. El movimiento básicamente estaba en la parte de Humanidades, en la parte de Ciencias no hubo aportaciones en los cambios políticos de ese año".

Los géneros dramáticos, la relación con Luisa Josefina Hernández, la dirección de actores en el cine político.

Con Luisa Josefina Hernández, escritora y catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras, Marcela estableció una relación un poco fuera de lo común. *"Con ella yo he tenido una vinculación desde hace mucho tiempo, además de que la admiro mucho y la considero una mujer muy capaz y talentosa. Ella fue mi maestra en la Facultad y ahí es donde tuve la fortuna de que Luisa me tuviera confianza y me brindara su amistad en una relación que se ha sostenido desde 1974, año en que después de renunciar a la empresa norteamericana, empecé a tomar clases con ella. Luisa es la persona más conocedora de los géneros dramáticos y, digan lo que digan, el cine si se apoya mucho en el trabajo del actor. En las aportaciones que se han hecho a lo largo de toda la historia de la dramaturgia a nivel universal, se comprueba que el trabajo del actor es básico. A mí me interesaba llegar a distinguir la diferencia entre un melodrama, una tragedia, una tragicomedia, una comedia, una farsa, porque son distintos géneros. Sobre todo me interesaba llegar a dominar la farsa, que es el género más difícil. En el CUEC, a la fecha, después de treinta y tres años, todavía no hay esa información a nivel docente. La única que daba esa clase de géneros dramáticos adaptada a cine, era yo. Pues la clase que Luisa da está muy enfocada a obras de teatro, es decir, al dominio de Shakespeare, de Chéjov, de Steinbeck, de Ibsen, de todos ellos. Otra cosa que yo aprendí en la Facultad, fue a vincular mucho algunos elementos teatrales hacia el cine. Ésto ocurrió, porque yo descubrí que de los tres hombres más talentosos que ha dado la cinematografía venían del teatro. Uno es Orson Welles, que se forma en el teatro; el otro es Luciano Visconti, que lo mismo dirige cine que teatro y que llegó a dirigir ópera, y el último es Ingmar Bergman. Los dos últimos entraban y salían del teatro y del cine; Welles no tanto. Bergman, después de que se retira del cine, mantiene su vinculación con el teatro y, además, es el director de una organización teatral independiente del estado, dentro de Suecia. Bergman ha sido descubridor y formador de talentos interpretativos como puede ser todas las distintas etapas de Harriet y Bibi Andersson, Ingrid Thulin y, finalmente, Liv Ullman. Así ha sido su cine, dependiente de todas las etapas de las mujeres con las que él se vinculó y no solamente desde el punto de vista emocional sino dramático. Ha logrado interpretaciones únicas en la historia del cine. Es el director que cree en el actor, que cree que el rostro humano es el que más puede revelar. Es el director que a través del rostro humano puede proyectar hacia el espectador una densidad diversa de emociones y de sentimientos que son necesarios transmitirle al espectador. Yo creo que de todas sus películas, Persona es una proeza interpretativa que pocos directores alcanzan.*

"Con Visconti ocurrió lo mismo. Visconti tenía un gran rigor para el manejo de los actores. Cuando uno está consciente de estas aptitudes, de estas cualidades enormes de otros realizadores y uno, por ciertas cuestiones de temperamento, se inclina a admirar.

"Yo sabía que en el CUEC tenía muchas carencias porque no tenía a nadie que me pudiera decir cómo manejar un actor, aunque se nos dio la clase de Dirección de Actores, clase que tomé con José Luis Ibañez, pero yo no tenía estas herramientas que se necesitaban. Necesitaba dominar, de alguna manera, el conocimiento de lo que la dramaturgia universal ha acumulado hasta nuestros días. Por eso muchos estudiantes del CUEC nos fuimos a Filosofía, en busca del estudio de los géneros dramáticos y el manejo de los actores. Sumábamos esos créditos a nuestra curricula escolar dentro del propio Centro, porque eran maestros de tiempo completo de esa Facultad que no iban a ir al CUEC a dar esas clases. Así, se nos consiguió esta vinculación entre la parte cinematográfica y la parte de la dramaturgia. Pocos logramos resistir mucho tiempo porque no teníamos el rigor en el CUEC que sí existía en la Facultad, de estudiar de tiempo completo y leer mucho.

"Así fue como llegué a conocer profundamente los géneros dramáticos y específicamente el mundo griego, manejando la mitología, los tres poetas trágicos. Eso no solamente me nutrió como cineasta o como aspirante a directora de actores, sino como ser humano. Como ser humano me enriqueció muchísimo la experiencia del mundo griego.

"Cuando culminó con la clase de Luisa Josefina ya traigo bastante información pues para entrar a su mundo no podía ser principiante de la carrera de Letras Dramáticas, sino que ya tenía que tener un conocimiento de los grandes hitos del teatro universal para poder participar en esa clase.

"La idea de dominar los géneros a mí me ayudó muchísimo porque sentí que eso me daba el tono de la interpretación del actor. Si yo sabía que estaba cultivando el melodrama a través del guión, respetando las convenciones de ese género, porque cada género tiene sus propias convenciones, en ese momento yo podía saber el tono con el que yo podía dirigir a mis actores, por un lado, por otro, me daba unidad. Si yo respetaba el género a través del actor en su tono y el género a través del guión, esto cerraba más la posibilidad de redondear el trabajo cinematográfico o darle una unidad. En muchas películas que he visto, de distintas nacionalidades, cambian los tonos de los actores entre secuencia y secuencia. Incluso, no tienen claro que están manejando, en un supuesto caso, el melodrama.

"En este país, no se porqué, hay un repudio generalizado por el melodrama, siendo que el melodrama es un género perfectamente válido y legítimo. A mí me parece que con la herencia española que nosotros tenemos, en el sentido cultural tenemos dos tendencias muy fuertes. Como cultura adquirida, una es el melodrama y la otra es el esperpento o la farsa. En el siglo de oro español ninguno de los escritores, como fueron Calderón de la Barca y Tirso de Molina y en algún momento Lope de Vega, intentaron infructuosamente alcanzar el nivel de la tragedia. No lo lograron. Lo lograré, con mucho mejor capacidad y elevación poética Shakespeare y alguno que otro francés como Cornelio y Racin, porque Moliere es en realidad el padre de la comedia".

Para Marcela, algo que se le presenta difícil, como a todo director y directora de cine, es la manera de alcanzar los niveles de la tragedia y la farsa en el relato cinematográfico. Sin embargo, no sólo fueron los textos escritos los únicos que le aportaron el aprendizaje de estos géneros. Ella encontró en el cine cómico de Chaplin, Keaton y los hermanos Marx, entre otros, una aportación pues *"en su mayoría, el cine realizado por estos cómicos -que dejan ser sólo del predominio de la época silenciosa del cine norteamericano en el mundo- consistió en recuperar la farsa con una gran maestría y con una gran innovación. En México tenemos muchos herederos de la farsa, sustituida muchas veces por los pastelasos. Es muy difícil alcanzar la farsa. Con Luisa no sólo estuve un año, sino que estuve yendo y viniendo. Regresaba a tomar clases con ella después de desocuparme de los rodajes o de mis actividades académicas. Pero Luisa no sólo da géneros dramáticos sino que domina la novela. Con ella lei novela norteamericana e italiana. Entonces nos metíamos a desentrañar el texto y me sorprendía mucho que hay escritores que escriben con una conciencia de género".*

Marcela se declara ser una obsesiva de la narrativa en cine pues *"no experimento con un ensayo político o con una reflexión filosófica, como puede ser el cine de Godard o de Wenders. Su sentido del ritmo y del relato es totalmente antagónico a lo que puede ser el sentido del ritmo y del relato de Bergman y Visconti. Para mí, mis dos grandes inspiradores de lo que yo hubiera deseado ser como directora de cine, como la imagen y el modelo a seguir, eran precisamente Visconti y Bergman. Además, muchas cosas de Fellini, por supuesto, y de Welles, sin duda".*

Su paso por la Facultad de Filosofía y Letras fue fundamental para su formación de cineasta. *"Como maestra yo puedo analizar en que género se está apoyando el director de cine, cómo está trabajando con sus actores. Ésto es, yo puedo desentrañar perfectamente la obra. Sobre todo, con los recursos técnicos puedo advertir y analizar los movimientos de cámara, los cortes que están hablándote de los ritmos particulares del director.*

"En el caso de un filósofo, los ritmos son muy parejos. En el caso de los filósofos y pensadores como Wenders o Godard, su ritmo tiene que ver con esa propuesta que está acometiendo. En el caso de creación ficción, es más difícil para mí mantener el nivel del relato, se trata de distintas cadencias dentro del mismo proyecto pantalla; es decir, en dos horas o en hora y media hay diferentes ritmos según la intensidad, porque tú vas a llegar a una intensidad determinada cuando subes tu curva dramática del relato y tienes que encontrar como ir creando intensidad a base de los ritmos pero también a base de la carga emocional de tus personajes y de las cargas poéticas. Eso solamente, yo en lo personal, lo pude aprender con las herramientas que me dio la dramaturgia, que existía desde hace cientos de años, desde Aristóteles, primer gran teórico del fenómeno creativo del drama griego, de la representación de la tragedia griega"

El encuentro amistoso entre Marcela y Luisa Josefina se dio de manera fortuita desde que la primera estaba trabajando el guión de *Cananea*. Por sugerencia de Luisa Josefina, Marcela leyó *Germinal* de Zolà para "desentrañar todas las convenciones que tiene esa obra. Porque de cierta manera, el movimiento anarquista que Zolà investiga, era el mismo asunto que yo estaba tratando en *Cananea*, en otras circunstancias y en otro momento histórico. Entonces me acuerdo que un día yo la llevé a que tomara su camión a Cuernavaca, pues ella vivía en esa ciudad, y antes de bajarse de mi coche me escribió en un papellito lo que era la obra didáctica. Me hito ver constantes que caracterizan la obra didáctica, constantes que están en el guión de mi película. *Cananea* es una obra didáctica, respetada en toda su esencia desde el punto de vista Brechtiano, con ese distanciamiento que te piden precisamente las teorías dramáticas de Brecht.

*"Una obra didáctica tiene que tener un tono ilustrativo, te está ilustrando una situación, te tiene que plantear una tesis, una antítesis y llegar a una síntesis. Es una lucha de contrarios. En *Cananea*, el dueño de la mina representa la parte agresora, la parte opresora, y los mineros mexicanos representan la parte positiva, la parte que encarna los valores. Las dos visiones de un cosmos: uno protestante, anglosajón, triunfador; y el otro, católico, generoso, caritativo. Las dos formas de ver el mundo para así llegar a ver una síntesis. A veces no se puede llegar a una síntesis. En cierta medida *Cananea* tiene mucha influencia del cine italiano, del cine italiano sobre de los años sesenta y setenta, del cine con contenido político italiano como podría ser *Manos sobre la ciudad* y *Salvatore Giuliano*, de Risi. Los primeros acercamientos al cine político que yo tuve fue a través del cine político italiano. A la cabeza Visconti, para nada Fellini, que es un director grande pero no hace cine político.*

"Hay que tomar en cuenta que nuestra generación, sesenta y ochera, es una generación muy activa políticamente y pues el cine político italiano influye de sobremanera. Ya existía el cine ruso de Eisentein pero no tiene la actualización del italiano. Tras éste vendrá después el cine de la vanguardia francesa, la nueva ola, que hay de todo ahí pero que encabeza en realidad Godard.

"El cine político italiano está sustentado sobre la obra didáctica, aunque se llega a veces a la tragedia. En muchas películas de Visconti no se queda sólo en la obra didáctica sino que rebasa la obra didáctica y te crea la situación de la época, por decir, Libia, que es la historia de una mujer que se apasiona por el enemigo y que traiciona sus ideales a causa de ese amor. Libia se enamora de un oficial del imperio austro-húngaro hasta que acaba destruyéndose y convirtiéndose en una heroína de tragedia. Aunque esta película tiene muchos elementos del melodrama, no lo es. Como Visconti dirigía mucho ópera, tiene toda esta carga que parece de la ópera y puede pensarse como melodrama pero es tragedia. Así, para la realización de Cananea, yo retomé los elementos que el cine italiano me había enseñado pues es un cine que siempre me estaba construyendo personajes, situaciones dramáticas y que está totalmente desarticulado de lo que te puede proponer Godard. Godard te llega más lejos en la obra didáctica. Mientras que en el cine italiano, generalizando pues hay casos específicos, hay construcción de personajes, de situaciones dramáticas, de conflicto desarrollado y conclusión. En algunas de las obras de Brecht puedes mantener distancia pero en otras no. En otras te vuelcas como espectador, aunque no quieras...

"Es más fácil en teatro. Porque en cine estás a oscuras, en cine es un rayo luminoso, es que el cine es un ritual. El cine es mucho más catártico que el teatro. La catarsis de la tragedia griega que en el teatro era tan necesario como un elemento cultural dentro del mundo griego, solamente se da en las salas de cine, grandes y pequeñas. Si uno llega y observa, el público respira al mismo ritmo, reacciona ante la misma violencia. Se vuelve un monstruo de mil cabezas que está sintiendo y palpitando igual en las escenas de suspense, en las escenas de violencia, en las escenas de alto contenido dramático, así como se ríen al mismo tiempo, se asustan al mismo tiempo, gritan al mismo tiempo. Incluso en las películas de Hitchcock, si el asesino estaba atrás de la puerta, el público le gritaba ¡cuidado! al personaje que estaba a punto de ser agredido por el asesino. Así, se da una identificación fuertísima, que es lo que va a provocar la catarsis y se da porque estás en una especie de templo silencioso presenciando un fenómeno en el que se entra en un juego de convenciones, porque es una pantalla chata en donde las figuras están aplastadas, no tienes la presencia viva del actor y sin embargo, se vuelve a crear la catarsis por purificación.

"Entonces, yo no tenía intención de hacer ese tipo de cine, aunque admiraba mucho a Godard. Yo quería como reto saber narrar. Lo más difícil en esta vida y en este momento que nos toca es encontrar buenos narradores en cine. De la época de los grandes narradores cinematográficos cada vez perdemos más. Cada vez hay más las propuestas analíticas, interpretativas en donde el espectador tiene que entrar en los juegos del director, aceptar sus convenciones de lo que relata y si no queda excluido. Ya tiene bastante rato de que el cine narrativo está considerado como un cine de segunda, es decir, no importa la anécdota sino los estados de ánimo de los personajes, las atmósferas que el director cree, las propuestas filosóficas hechas por el director y cada vez el cine se aleja de una propuesta anecdótica, donde hay un personaje perfectamente construido, donde los conflictos estén perfectamente hilvanados y desarrollados. Este es un fenómeno mundial, porque es la corriente que propuso Godard en los sesenta y que la sigue Wenders y otros grandes directores como Alan Tanner. Aunque también está, en contraposición, la línea de Truffaut, de Louis Malle, que quieren narrar perfectamente. Entonces, como espectador tienes que tomar una posición en cuanto a si te gusta o no te gusta.

"Yo como creador(a), me sigo quedando con Louis Malle, con Truffaut y con los grandes narradores pues son sus películas las que van a aguantar más el paso del tiempo, porque al fin y al cabo está reflejada ahí, la esencia del alma humana. Son la misma línea de Bergman, Visconti, Welles, Wilder y los otros grandes del cine norteamericano.

"Cuando terminé Cananica, terminé mi matrimonio... No quería que me tragara el divorcio. Tenía dos opciones: meterme a psicoanalista, cosa que era difícil pues no tenía dinero, o dedicarme a algo que me absorbiera tan brutal y completamente que yo no pudiera pensar. Para lo cual me metí a dos clases con Luisa Josefina. Martes era novela y jueves, teatro. Entonces tenía mucho que leer y era meterme en las obras y en los libros. Tenía que trabajar mucho pues era un taller de avanzados. Empecé a leer como enajenada y volví a mi típico hábito de niña: cada vez que yo no podía entender la vida, o no la podía descifrar o no me podía quitar el sufrimiento, entonces me instalaba en la lectura. Léela como enajenada. Para mí siempre la literatura fue, a parte de un enorme placer, un escape y una evasión. Volví a ese mecanismo, muy sano, muy saludable y entonces compulsivamente yo leía. La vida me pasaba por arriba. Yo no tenía ya tiempo de analizar la vida. Hasta que de pronto la vida te atrapa y te llega el trancazo cuando menos te lo esperas. Un día leyendo para la clase de Luisa El puente de San Luis Rey de Torton Wilder, en una de las historias de esta novela hubo una historia que me tocó el alma y en ese momento empecé a llorar a mi madre. Te estoy hablando del año de 1977 y mi madre murió en 74.

No había podido llorarla, no había podido tener mi duelo. Esto me enseñó que de pronto hay que parar en la vida y darse el chance de ver qué es lo que está pasando en ella y hay que dejar que el dolor te avasalle.

"Entonces Luisa está vinculada a una parte muy importante de mi vida, claro, sin que ella lo sepa... Cuántos maestros no saben el bien que nos hacen y lo que nos dan y algunos nos dañan. Bueno, hay de todo..".

Construcción y definición de su cine

Marcela acepta que su influencia más fuerte es el cine político cuando dice que *"el cine del que yo me nutrí fue el cine político italiano, por decir, Rosi, que hizo Manos sobre la ciudad. En el CUEC teníamos acceso a materiales que de otra manera no hubiéramos tenido. Empecé a sentir una gran admiración por el cine político de Visconti, para mí, por encima de Fellini. Visconti es uno de los más grandes directores de cine del mundo. Es una lástima que cuando murió no se hizo toda una serie de homenajes, o acontecimientos como la Italia volcada con Fellini o con Marcelo Mastroianni. El deceso de Visconti pasó sin pena ni gloria. Las películas que más me gustan de este director son El gatopardo y Rocco y sus hermanos, y todo ese material lo vi en el cine debate popular, que si se hacía debate, el Che Guevara, que se conocía como el Justo Sierra, todos los domingos. Entonces todos los lunes habla un cine club que todos los alumnos del CUEC teníamos la obligación de asistir. Nos ponían ciclos completos. Ahí pude ver completito a Eisenstein, a Kurosawa. Se conseguía muy buen material en 35mm, y lo veías en pantalla grande y los ciclos de cine italiano que vi y sobre todo Visconti, fueron definitivos para mi formación como cineasta. Ahora, mi admiración, y va a parecer un poquito truculento porque ya está en la Noche Americana de Truffaut, mi gran admiración de esa época fue El ciudadano Kane.*

"Esta cinta para mí reunía todas las posibilidades de la puesta en escena que yo andaba, en ese momento, tratando de descifrar. El CUEC cuando nace, no nos daba esto pues tenía pocos maestros y estos eran de la industria cinematográfica, gente formada de una manera intuitiva y empírica que no nos podían transmitir conocimientos. Mucho crítico también nos daba clases, como Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo. Tuvimos mucha gente que trabajó en la revista Nuevo Cine, pero no podíamos sacarle el suficiente jugo porque ni ellos mismos velan muy claramente para dónde iban las primeras generaciones de la escuela de cine. No teníamos muy claros los planes de estudios, se cambiaron varias veces. Más bien, lo que yo siento que nos formó en esa época fue haber visto tan buen cine y por ciclos, es

dectr, agotar un autor, una tendencia o escuela por ciclos, ver puro cine político, neorrealista, o ver y revisar todo el cine de Eisenstein. Eso nos formó. Así, la imagen me formó más que el marco teórico. Casi no tuvimos marco teórico a excepción de Hans Beimler que nos daba fotografía y Giovanni Korporal, con el que edité Frida Kahlo. Muchos de los méritos de mi cortometraje son de Giovanni, porque Giovanni fue formado en la escuela documental de los Países Bajos y nos daba clase trayendo los materiales de muchos grandes documentalistas de Holanda, básicamente. También vimos otros documentales como los de Flaherty, porque Giovanni nos daba algo de documental.

"Welles es para mí la mejor representación del poeta en el cine, como lo puede ser Eisenstein, pero en otras condiciones sociales y políticas. Pero Welles, dentro del mismo Estados Unidos se dispara porque es un poeta y no lo puedes meter en un género, en una corriente estética porque él en sí es el fenómeno. El ciudadano Kane, la he visto aproximadamente treinta y cinco veces y siempre le encuentro cosas nuevas y no me aburre. La otra formación fue Visconti. No velamos mucho cine mexicano en la escuela. Yo no tenía formación en el cine mexicano, aunque conocía la obra del Indio, algunas películas de Gavaldón y de Bracho, pero no como llegué a conocer en su profundidad el material europeo.

"Los primeros diez años del CUEC fueron años muy difíciles. Nos hicimos intuitivamente todos nosotros, las primeras diez generaciones; incluso yo entré con treinta y en el año 64 hablamos quedado cinco. Se habían ido veinticinco candidatos a director de cine del CUEC. Y en el 66, que solamente seguíamos siendo cinco, decidió la dirección del CUEC que reprobáramos el año y que nos reintegráramos con la generación que venía atrás, porque por cinco alumnos no valía la pena mantener una plantilla de maestros. Entonces yo perdí un año en el CUEC, no porque lo reprobaba sino porque tenían que ser por lo menos diez alumnos para traer un maestro y éramos nada más cinco...con uno que faltara, éramos cuatro...Era excesivo en costos para la dirección...y en cuanto a que el maestro no se sintiera desalentado por venir a dar clase sólo por cuatro o tres, según fuera el caso. Yo me reintegré a la generación que venía detrás del 65 y lo que ocurrió es que no teníamos maestro de dirección, dirección de actores yo la tomé con el maestro José Luis Ibañez, pero en realidad él no sabía dirección de actores de cine, lo suyo era teatro. Nosotros teníamos necesidades de otras cosas pero en cine y para el cine, no para teatro ni nada...

"Todavía no se aceptaba que el cine tenía sus propias convenciones, su propia fenomenología. El cine por sí mismo tiene un juego de convenciones como arte que es y tiene sus necesidades para expresarse.

"Todo el tiempo nos tralan a Nancy Cárdenas a darnos conferencias, pero ella no era cineasta tampoco, era gente de teatro. Velan que tralan a todo lo que podían de la cultura universitaria pero no nos podían asesorar en lo que nos faltaba, en la dirección de cine. Entonces el Indio Fernández, Gavaldón, todos los que en aquella época eran considerados los monstruos sagrados del cine mexicano, con todas sus contradicciones pero lo eran, a ellos no los formaron en ninguna universidad, no tenían el conocimiento académico sistematizado, técnico para darle apoyo a toda una generación. Entonces no tuvimos más que prueba y error. Fulmos la generación de la prueba y el error, de las intuiciones, de la búsqueda..."

La imagen para Marcela es importante, pero ella considera que debido a que ha trabajado con presupuestos muy bajos en casi todas sus películas, no ha podido darle la importancia que se merece y así, el día que le den más dinero ella podrá cuidar la imagen y el discurso visual. Pese a esto, Marcela encuentra que sólo en dos de sus películas pudo ocuparse de la imagen: en el cortometraje *Frida Kahlo*, la imagen es para ella lo fundamental pues desde ahí construye el relato y pese a que era un ejercicio estudiantil, con bajo presupuesto, ella cuidó la imagen en todo momento y, en *Cananea*, que contó con un presupuesto para diez semanas de rodaje y con el fotógrafo Gabriel Figueroa. *"De ahí en fuera todas mis películas han sido rodadas a salto de mata. Misterio tiene imágenes muy bellas pero es en un foro y yo tenía un buen fotógrafo, Dany López, que en paz descanse- que habla sido la hechura de Gabriel Figueroa pues era su iluminador y asistente de cámara. De todos modos Juan te llamas fue una película hecha a contra reloj y con bajísimo presupuesto. Era una experiencia muy difícil para todos porque todos veníamos del CUEC, ninguno teníamos experiencia profesional y además contábamos con un presupuesto raquítico, eran 625 mil pesos de aquella época, comparados con Canoa que en aquella época costó cinco millones y con Actas de Marusia, que costó 25 millones".*

Para ella, su cine es más político que histórico, como en su momento la caracterizó la crítica. El eje principal de sus historias es *"qué hace el ser humano con el poder y qué hace el que padece el poder, tanto el que lo usufructúa como el que lo padece o el que ve las traiciones para llegar al poder, como en el caso de De todos modos Juan te llamas. En Golpe de suerte, está implícito el abuso del poder y el engaño del compadre; y en Nocturno amor que te vas la indiferencia social frente a una pobre empleada doméstica que busca justicia y nadie le da la justicia"*.

En el cine de Marcela hay en todo momento la preocupación por lo que acontece en nuestro entorno, tal como lo explica ella al referirse a *De todos modos Juan te llamas* que *"es una metáfora porque yo estaba hablando del 68, no me atreví a tocar el asunto...Hablan pasado apenas seis años y todavía habla persecución y los halcones del 71...Entonces pensé hacer una enorme metáfora del 68, de cómo se desintegra una familia por diferencias ideológicas en la perspectiva de cómo resolver la realidad de un país, y en este sentido para mí Gonirán era la gente auténtica que hubiera militado en el 68, el que ve la traición en que se convirtió la Revolución Mexicana, el abuso del poder y las corruptelas, quedarte con la tierra del de junto. Entonces toda esta serie de cosas que pasó en la Revolución Mexicana, cómo se traiciona a la Revolución Mexicana y también cómo al pueblo- por eso se llama De todos modos Juan te llamas- al final lo usan los dos poderes, tanto el poder del clero como el poder americano y poder de la revolución triunfante con toda esta cantidad de militares".*

La película fue estrenada en el Museo De Arte Moderno de Nueva York con el título de *La hija del General*, pero Marcela nos dice que eso fue responsabilidad de Adrián Mancha, que manejaba ese museo, quien dijo que le costaba mucho trabajo traducirlo y le puso ese título, a lo cual Marcela respondió con una serie de cartas en donde protestaba enérgicamente por el título, *porque se volvió un asunto folklórico de que miren lo que les pasa a las hijas de los Generales*. Además, la hija no es el personaje principal de la película sino que lo es toda la saga familiar, misma que se repite en *Golpe de Suerte*.

Marcela se enamoró de *Golpe de Suerte* porque le *tocó fibras* que estaban latentes en *De todos modos Juan te llamas*. Ambas son historias de familias mexicanas que representan a un cierto tipo de la familia mexicana. En *Golpe de suerte* (1992), remarca la traición a la Revolución *" y por eso cierran los créditos al final de Golpe de Suerte en el Monumento a la Revolución y el Ángel de la Independencia. Era una forma de decir y preguntar para qué hicimos la Revolución, la Independencia, -era la única forma de meterlo-"*.

Siempre tiene esa preocupación por el *sentido de justicia, el sentido del respeto a los demás, el sentido de que nadie tiene derecho de humillar a nadie*. *"La dignidad es algo que se debe preservar por encima de todo y entonces eso está en todo, por que si tu ves Misterio, es el sentido de la dignidad lo que lo hace matar, porque lo ha estado manipulando como muñeco, en manos del director de la telenovela, hasta que él carga las balas y dice ahora vas a ver... Aunque Leñero hace que Alex se suicide"*.

Marcela cambia el final para *darle un sentido más humano y más digno a Alex*, así como otras cosas en el guión, con anuencia del autor de la obra y aunque no le dieron créditos en pantalla por el guión, en el libro *Vivir del Teatro*, Leñero aclara que trabajaron juntos en el guión. Sin embargo, ella opina que *"entre el guión de Leñero y lo que hay en pantalla, hay una serie de aportaciones diferentes hechas por mí desde otra perspectiva. Por eso me gustó Misterio, porque habla de muchas cosas que a mí me interesaban"*.

El cuidado de la imagen no solamente es importante para la narración, sino para el peso que se le da a ésta última; sin embargo, por distintas circunstancias, en el cine de Marcela no hay un peso importante de la imagen en cuanto narración pues *"en Golpe de Suerte, como tuve a Alex Phillips y es muy rápido para iluminar, si se cuidó la imagen lo que pasa es que la película es una pieza Chéjoviana, es absolutamente Chéjov. Entonces ahí no era tan importante la cuestión de la imagen porque están encerrados en la casa, entre paredes, y así ¿qué le culdas a la imagen?"*.

Actualmente, en el cine mexicano se cuida mucho la imagen; al respecto Marcela opina que *"ahora se ha dado mucho en el cine mexicano el oscurecer innecesariamente todas las escenas. Yo lo ví en Como agua para chocolate, en Miroslava. Los directores están confundiendo la oscuridad con una estética de la cámara. Yo pienso que no, que en cuestiones luminosas se puede ver una bella composición de cuadro en ciertas cosas, en cierto tipo de encuadres. La oscuridad descontrola"*.

Para Marcela el manejo de conjuntos, la movilidad de éstos y la **dirección de cuadros**, son otras de las cosas que le interesa pues, *"me gusta mucho coreografiar y eso está en Misterio. Me interesa marcar coreográficamente al actor con respecto a la cámara y hacer una danza alrededor de la cámara. A mí me gusta mucho filmar en foro y no me gusta la locación real pues siento que me atrapa, que no puedo mover mi cámara en un departamentito chiquito. Yo quiero mover la cámara. Entonces, si me dan foro, si me dan rieles, si me dan grúa y si me dan tiempo, yo puedo hacer maravillas. Un director que admiro mucho es Miklos Jancso que hizo Los rojos y los blancos y del que casi ya nadie habla. Él hacía unas maravillosas coreografías de conjuntos. Mover la cámara, y sigue y baja, eso es padrísimo. Lo que pasa es que no hay los recursos, entonces siempre acabas haciendo casi ningún movimiento de cámara, nada más sacas y metes a los personajes de cuadro. Apenas puse un relecto en Nocturno amor que te vas de cinco*

metros y apenas ese rielecito para que entre y salga la abuelita y yo me quería morir pues necesitaba el de rueditas y me declaran que no habla dinero”.

El manejo de la cámara, como movimiento de lo *“que está pasando frente a ella”*, es algo que Marcela compara con los instrumentos con que escribe sobre papel. *“Yo escribo con pluma estilográfica Scheefer de oro, es lo máximo para mí, si eso me los cambian por un plumón Parker o Roller ball, puede que escriba, pero si me bajas a atómica o a lápiz me das en la torre y para mí el uso de la cámara es eso, que yo pueda sentir que manejo la cámara con las ruedas y no puedo, en ninguna de mis películas se me ha hecho. Quizá en Golpe de Suerte, porque pude poner tablas y seguir a los hermanos en la discusión y los golpes pero dentro de una casa muy pequeña, más pequeña que el primer departamento de la historia, así que no podía dar la idea de espacio. En Misterio sí pude pues era un estudio de televisión. O sea, la historia a veces te sujeta y estoy amarrada con la cámara y estoy desesperada de que no la puedo mover porque no tengo los recursos necesarios para que me veas fascinada, moviendo actores y moviendo la cámara”.*

Cine de autor(a)

Marcela considera que su cine, a parte de ser cine político es cine latinoamericano y de autor(a) porque dice *“yo pienso que esta es una teoría que está siendo muy debatida de unos años para acá, porque esta posición que manejó Cahiers du Cinéma, encabezada por Godard y por Truffaut, para muchos ya no es sostenible y sin embargo ellos encontraron que Hitchcock era cine de autor, Howard Hawks, el mismo John Ford, a pesar de que estos directores, en el caso de Ford, muy particularmente, ni siquiera escribían el guión. Yo sostengo que si hay un cine de autor porque hay una temática que se repite, hay ciertas obsesiones del director que siempre están presentes en la pantalla. El caso de Hitchcock, bueno, sería un sitio común decirlo, pero es la idea de la perversión del ser humano, la idea de la destrucción, la idea de la victimización, el ser humano a la huida tratando de escapar del poder de otro ser humano en terrenos policíacos, en un absoluto manejo del melodrama y siempre un buen manejo del humor como descarga de las tensiones. Metiendo una secuencia chiquita para liberar tensiones y luego regresar a situaciones muy melodramáticas, con una clara resistencia a la presencia de la mujer como un ser inteligente, y perversa cuando lo es. Lo vemos en Vertigo y en otra serie de películas. Hay constantes en su cine aunque haya dado a adaptar los cuentos de quien sea. Las obsesiones de él están siempre presentes. No es como el cine de John Houston que no sabes cuales son sus obsesiones, no hay una*

constante en su obra porque las preocupaciones son muy grandes y según el tema es lo que le interesa.

"El cine de autor no necesariamente es innovador. Lo vemos en la obra de Truffaut, que a excepción de Los 400 golpes y en Tiren sobre el pianista, dos de sus primeras películas, no innovó nada y narró convencionalmente. Toda su obra es una obra convencionalmente narrada, y Bergman también. El único que realmente se preocupó por innovar fue Godard...Bergman es un realizador autor, que mueve poco la cámara y no usa grúa. Las obsesiones de Bergman son las mismas en diferentes etapas. Se ve la etapa de dios, la ausencia de dios y el silencio de dios; la etapa de la relación con las mujeres, la etapa de la pareja, la reconciliación con Fanny y Alexander, en donde puede recuperar su pasado de niño y tomarlo con alegría sin la cuestión obsesiva de la formación calvinista, austera, de un padre protestante... Está la idea del padre, de la creación, la relación entre mujeres...Podríamos citar como autor a Fellini que siempre trabajó con dos guionistas y en un momento dado sustituyó a Pinelli y a Flaiano por Tonino Guerra y sigue siendo Fellini".

Para Marcela la teoría del cine de autor es un tanto peligrosa porque no se trata sólo de innovar estéticamente o técnicamente. La autoría tiene que ver con dichas innovaciones pero también con la personalidad del director, como autor, que impone al material su propia visión del mundo y su interpretación de la realidad y que propone "su punto de vista estético y ético que no pueden ir separados...Así, autores para mí, Polansky, Tarkovsky, Nikita Mijalkov, porque su percepción de la realidad siempre conlleva el sello de su propia personalidad. Entonces para mí un autor es el que tiene la fuerza de imprimirle al material su versión del mundo, su propia interpretación a través de los personajes, que quiere y que rechaza, desde el momento en que tú construyes la historia, construyes los personajes...Así como en Ripstein, en donde sus guionistas han sido varios y siempre es Ripstein el director.

"Ripstein ya no es un filántropo sino que es un misántropo, ya perdió la fe en el ser humano. Como Fons, sigue siendo Fons aunque El callejón de los milagros sea una obra de encargo. Retes, Cazals, Hermosillo, son autores. Cazals ha tenido también varios guionistas pero es indudable que hay cosas que le preocupan, sus constantes: su trato de la mujer, es increíble el maltrato que le pone a la mujer, esas son sus obsesiones. Las mujeres somos punto cero, ciudadanas de cuarta. También Ripstein tiene un poco esta cosa de la parte fea de las mujeres. A Ripstein le preocupa mucho esta parte oscura de la mujer. Está en su derecho, es un poeta, es un escritor, es un narrador, es un gran cineasta. Esta teoría del cine de autor es peligrosísima. Nos

lleva a un terreno muy subjetivo, muy delicado y peligroso porque entonces parecería que a unos los calificas y a otros los descalificas...No porque diga yo que John Houston no sea para mi autor no considere que tiene cosas maravillosas. Yo no sé dónde está el universo personal de Houston. No hay una cosa obsesiva. Además él lo decía: yo hacía mucho cine porque necesitaba el dinero, porque necesitaba sobrevivir, porque no me podía salir de la jugada; quería estar ahí. Entonces muchas veces el cine de encargo lo han aceptado todo tipo de directores”.

Marcela encuentra que hay varios tipos de autores cuando dice que “*si uno se fija, Truffaut se fue alejando de la teoría del cine de autor en el sentido de yo no hacer búsquedas, de yo no hacer propuestas. Pero los que siempre lo van a hacer van a ser Tanner, Godard, Wenders, ¿pero porqué ellos están en la búsqueda los otros no son autores? No. Hay unos que aceptaron ser narradores y otros buscaron ser ensayistas y otros buscaron ser filósofos. Esa es la gran diferencia que hay para mí en el cine. Pero yo siempre he pensado que Godard no es por eso más ni menos cineasta. Es un gran cineasta pero no es narrador. Godard, incluso empieza con novela norteamericana igual que Truffaut, pero Godard, su capacidad reflexiva lo ha llevado a ser filósofo cinematográfico y como el cine es tan vasto que acepta a los filósofos, acepta al ensayista. Así como Pasolini. El Evangelio según San Mateo no tiene que ver nada con una narrativa, pero él estaba haciendo una reflexión ideológica sobre una posición, sobre uno de los cuatro evangelios, en la que vela a un Jesucristo combativo y revolucionario y que no hacía concesiones. Es un ensayo, y no la puedes hacer más importante que La Sirena de Mississippi de Truffaut. La sirena del Mississippi es un relato maravilloso de la pasión, del amor loco y pueden ser contemporáneas. Uno no cancela al otro.*

“*Yo pienso que en el cine puede existir Wim Wenders y a lado de Wenders yo le puedo poner a los hermanos Cohen, y le puedo poner a Woody Allen. Ah!, pero Woody Allen hace concesiones. Yo te puedo decir que Allen en Balas sobre Brodway me está diciendo lo mismo que Tarkovsky en Andrei Ruvlev. Esta última es un análisis de la creación, con una profundidad mucho más grande y con una serie de imágenes de una belleza espeluznante. Te está diciendo que el hijo del campanero es el verdadero artista, que no así Cirilo que le tenía envidia y que quería pintar los iconos. Y te habla de la envidia del no creador. Bueno pues Balas sobre Brodway te está diciendo eso. En otra dimensión, en otro nivel te está diciendo que un creador puede ser precisamente la gente que no pasó por la universidad. Los dos de distinta manera te están diciendo lo mismo. Cada quien con su estilo. Las alas del desuso de Wenders es un ensayo filosófico, no una obra narrativa. Hace una reflexión filosófica sobre una situación en Berlín y sobre una situación*

maravillosa, cósmica de que un ángel se declara en rebelión porque se enamoró. Ahí hay un trabajo del relato pero no está trabajado de la manera en que estamos acostumbrados a ver el relato. Para mí es un ensayo que tiene el mismo peso que una novela. Umberto Eco antes de escribir El nombre de la Rosa era un magnífico ensayista y hasta que escribió El nombre de la Rosa lo descubrieron como novelista. Fue lo que lo proyectó a la fama pues todos sus ensayos sólo eran leídos por los interesados en la comunicación, a fuerza, pero se abrió al campo universal cuando se volvió novelista, cuando manejó la ficción.

"Entonces tenemos ahora esta tendencia a descalificar de que si es o no autor, -y empezó el año pasado desde todo el cambio que dio la vanguardia francesa de que ya no quería narrar Resnais...Pero ahora tratas de poner películas de Resnais y la gente no lo aguanta. No siempre el público, aún el conocedor, está dispuesto a entrar en una etapa de reflexión... Y Tarkovsky puede tomarse diez minutos para mover la cámara y puede decir que se joda el público, que me aguante porque soy un creador. Hay otros directores que no se complican, que construyen anécdotas sencillas porque son narradores y gozan narrando, porque debe haber un goce en lo que hacen.."

Marcela goza contando historias, construyendo personajes, goza creando contradicciones y usando los objetos. Por eso, se considera *absolutamente* narradora y ésta es su teoría *muy personal, muy fallida, de cineasta.*

Cine de ficción: la literatura y la narración como diferencia del documental

El encantamiento que siente por la ficción, Marcela lo encontró desde que era muy pequeña y leía novelas y cuentos de acción y aventura. Al respecto recuerda que todo empezó cuando *"en la esquina de mi casa vivía una familia que tenía una biblioteca maravillosa de Salgari. Nos hicimos amigos del hijo de esa familia, y nos permitían ir, a mi hermano mayor y a mí. Tenían un recibidor, porque la señora Petricioli, así se apellidaba, vendía comida a las casas de las Lomas y de Polanco y ventan los choferes aquí. En ese recibidor podíamos leer los libros que nos prestaban, como si fuera una biblioteca y nos sentábamos en unos sillones. Letamos de cuatro a seis de la tarde y dejábamos con una hojita marcado el libro en donde nos hablamos quedado y al día siguiente regresábamos para continuar...Lo que tenían era Salgari...pero para mí Salgari me llevaba a la aventura y despertaba mi fantasía y aunque era un relato para niños yo lo leía. Yo en casa ya me había devorado a Green, a Christian Andersen...Pero como yo ya estaba llegando a la adolescencia quería leer otras cosas y Salgari me nutrió de muchas cosas (...) Me quedó muy claro que la capacidad de abstraerme del mundo era a través de la pluma y la voz de un narrador. A mí*

siempre me ha atrapado la ficción. Hay ciertos autores que me sanan y me curan, uno de ellos es Dostoevsky. Chesterton es otro autor que casi nadie lo conoce. En mi niñez leí a Sir Arthur Conan Doyle y a Arsenio Lupin, este bandido francés que a todos los bailaba. Después me dio mucho por el relato policíaco, por leer a Hammett”.

Para ella, la ficción es para todo tipo de espectador(a), diferencia que tiene con el cine más elaborado, nacido de reflexiones filosófica. Aunque toda la ficción tiene un sustento filosófico, la ficción le permite a Marcela comunicarse con *todos los estratos del público*; pues lo mismo se puede dirigir a una persona que no tiene ninguna formación universitaria que a una persona que ya tenga una maestría o un doctorado porque puede tener muchas lecturas en su material. Mientras que el documental requiere un(a) espectador(a) más alerta, más preocupado(a) por su relación con la sociedad, el cine de ficción no. En la actualidad el documental tiende a desaparecer no porque no haya una escuela documentalista, sino porque ya se lo tragó la televisión, porque es un medio muy inmediato de comunicación: *“Vemos todo el material que hizo Carl Sagan de Cosmos, que son maravillosos documentales, o lo de Civilizaciones, o todos estos que pasan por los canales culturales. Hay maravillas de documentales, lo que pasa que cómo importamos todo el material, por lo económico...”*.

En nuestro país es muy poco -o relativo- lo que se hace por rescatar la escuela documentalista tan importante que formó el CUEC, porque *“el CUEC tiene muy buenos documentalistas pero no ha dado los espacios la televisión cultural, mucho menos la comercial. Las salidas que podían ser el 22 o el 11 no tienen suficiente presupuesto para seguir alimentando una escuela documentalista mexicana, necesaria, para también abrirse al campo del espectador preocupado por interpretar la realidad de otra manera. Entonces se dan esporádicamente, como lo de Marcos, todo este grupo de documentalistas que se fueron a filmar la guerra en Chiapas, pero que tienen que salir por otros caminos porque no les dan el espacio suficiente.*

“Junto a lo anterior está lo que dice Brecht, de que a un espectador con poca preparación profesional y con una capacidad de enajenación muy alta, si tu le llevas en pantalla un asunto tedioso, aburrido o, en cierto momento retórico, etcétera, tiende a cambiarle al canal, o tiende a decir que ya no. Entonces quiere entrar a otro tipo de interpretación de la realidad y a mí se me hace el vehículo más fácil que sea la narrativa, para vincularme mejor con el espectador, para establecer un fenómeno de comunicación mucho más accesible al momento que él está pasando;

incluso lo puedo hacer reír mucho y le estoy diciendo cosas terribles, para que después las reflexione como pasa en Golpe de Suerte, que te estás muriendo de risa a la mitad de la película pero después la película te dice espérate, déjate de reír... No tiene nada de chistoso. Pero resulta chistoso porque te estamos llevando al extremo del patetismo del ser humano. Somos chistosos porque somos patéticos”.

El descrédito de ser egresada del CUEC

De su generación del CUEC, Marcela considera que eran *“la punta de lanza para iniciar una carrera de cine que no se sabía si iba a perdurar”*, pero que gracias a la perseverancia de Manuel González Casanova y de algunos de sus colaboradores, hicieron posible que el Centro no desapareciera. Por otro lado, ella, así como otros estudiantes de la escuela, nunca pensaron que podrían entrar a la industria pues era una verdad que los sindicatos estaban cerrados *“a piedra y lodo a todo talento nuevo; por lo menos en la sección de directores y en la de autores, estaban cerrados. Entonces sabíamos que nunca íbamos a tener la posibilidad de hacer cine industrial por ser universitarios, pero no perdías la esperanza de que algún día las circunstancias cambiaran y ahora, la ironía y la paradoja es que yo estoy al frente de los sindicatos de cine, Diego López está al frente del IMCINE, Alfredo Joskowicz al frente de los Estudios Churubusco. Todo el CUEC ahora, y a lo mejor dentro de unos cinco o seis años el CCC, no lo sé...”*

En la actualidad el CUEC *“está tomando el relevo de toda la situación que para nosotros era absolutamente remota e inexpugnable. Nadie nos quería tomar en una especie de tutoría o de apendices. Incluso cuando yo dirigí Cananca, se resentía mucho que a ti te hubiera formado en cine la UNAM, que no vinieran de la Gran familia mexicana que constituye la comunidad cinematográfica y que tú vieras con conocimientos académicos a dirigir cine. Y las pruebas que me pusieron... A mí me sucedió por primera vez cuando el primer día de rodaje en Cananca llegué y la cámara tenía cerrado el obturador y me preguntó el asistente de Gabriel Figueroa que cómo vela y yo le contesté que nada porque estaba cerrado el obturador. Y él contestó, usted es de las pocas personas que dice que no ve nada, la mayoría de los que han venido del CUEC dicen que está padrísimo el encuadre y nosotros sabemos que está cerrado el obturador”.*

El hecho de ser universitaria, cuenta Marcela, no era del agrado dentro del medio cinematográfico y en todo momento trataban de *medir su capacidad de aguante*. Como

universitaria tuvo que enfrentar muchas cosas, hecho que hubiera sido diferente si ella hubiera sido *el vástago (o la hija) de un productor* y quizá entonces la hubieran aceptado con mayor facilidad *"porque sólo era entre la gran familia, entre la mafia...Nadie nos tomó bajo su tutela, fuimos los huérfanos del cine. El CUEC fue la orfandad total y el CCC crece protegido por el CUEC, porque nace a los diez años y formamos los cuadros de docentes los egresados del CUEC. Casi todos los docentes del CCC tuvieron vínculos con el CUEC, o fueron maestros del CUEC o egresados..."*

Por su parte, Marcela quiso romper con esta tradición y se llevó a filmación a sus compañeros estudiantes, a sus alumnos en el momento que pudo hacerlo, tal como cuenta que *"en De todos modos Juan te llamas, Cananea y Misterio, me llevé a mis alumnos. Ya en El país de los pies ligeros no me lo permitieron porque era una película muy barata y me tuve que ir a la sierra Tarahumara y ya no se permitía. Y luego en Nocturno amor que te vas. otra vez me llevé a un montón de gente del CUEC, de la UNAM y luego en Golpe de Suerte me llevé a dos personas que ya no eran del CUEC, me llevé de asistentes a Ximena Cuevas, por segunda vez, y a Enrique Vargas. Entonces empecé a formar otros cuadros de gente que no necesariamente tuvo que pasar por el CUEC pero que quería aprender a hacer cine"*.

Lo que influye en su manera de hacer cine

En su cine influyen muchas cosas, como lo que lee, lo que ve, lo que oye. Influye todo, hasta una pintura, películas, música. De esto se percató cuando *"el otro día estaba viendo una película de Sergio Leone y vi como lo resolvió; entonces dije qué desdichada soy, muerde Marcela te la fusilaste. Pero lo que ves se queda en el inconsciente y entonces estaba viendo la película y estaba pensando como lo resolvió, como montó en riel, como lo estaba recorriendo con el riel y dije, eso lo hiciste en Cananea. Reconoci de donde me había fusilado la toma, porque a veces sí lo haces deliberadamente y dices que vas a tomar tal o cual cosa de, haz de cuenta, Malditos de Visconti. Yo voy a recorrer, con panning toda la mesa y así lo resuelvo. De verdad, hay veces que lo haces deliberadamente pero hay otras veces que crees que estás inventando e innovando y después, vuelves a ver la película, catorce o quince años de que la hiciste -y tú ya la olvidaste-. Me sorprendí de ver como yo había tomado algo que no estaba consciente en mí...O sea, me sorprendió porque de veras olvidas para volver a recordar, porque dice Kurosawa que toda la creación es memoria y yo estoy de acuerdo"*.

Marcela, como directora de cine, tiene que ver mucho cine porque si no se atrasa y puede suceder que se quede con la forma de narrar de una época ya pasada, por ejemplo, *"hay gente que todavía está narrando como en los años setenta y ya no se narra así, ya se narra de otra manera porque siempre hay alguien que te está dando información...te está actualizando. Entonces eso es lo que más trabajo cuesta, darte tiempo para ir al cine"*.

En cuanto a la **pintura**, Goya es uno de los pintores españoles que más le gustan, además *"del Greco, por sus figuras estilizadas, me gustan los expresionistas y los impresionistas también...El expresionistas por el uso de la luz; los impresionistas por el corte, la figura que no tienes que acabar, que no tienes que tener toda la figura en cuadro y Van Gogh, quizá porque estoy mezclando al personaje con el pintor, que es inevitable, y de los mexicanos Orozco, de los muralistas es el que más me enloquece. Me gusta mucho Toledo. Hay mucho pintor joven con talento. Me gusta mucho Javier Macotela y las mujeres, me gusta mucho como están pintando las mujeres. Frida Kahlo es mi adoración y que la pongo por encima de Diego, aunque se enoje mucha gente. Remedios Varo, Marla Izquierdo y toda esta corriente de mujeres. También, todo lo de los surrealistas me gusta; Magritte me enloquece; Picasso me gusta, que es una gente que no la puedes evitar dentro de las influencias, así como Blake, Chagall..."*.

En cuanto a la **fotografía**, a Marcela le gusta mucho Manuel Álvarez Bravo y Cartier Bresson pero *"volvemos a lo mismo, en un momento dado tú estás creyendo que no tuviste las influencias pero las estás teniendo...Ahorita compré varios libros de grabados de Doré, para ver cómo ilustró La divina Comedia. El Quijote y Orlando el furioso, y lo estoy revise y revise porque ese material me sirve y me servirá"*.

La música es otro factor de influencia en Marcela, y opina que aunque la **música** no es una cuestión cotidiana que se les pregunte a los directores y a las directoras, la música es importante *"por las cadencias, por los ritmos, por los estados de ánimo que te provoca la música en todo momento. Al escribir los guiones necesitas tener música para crearte los estados de ánimo y yo creo mucho en el ritmo. Para mí el cine tiene que tener dos cosas esenciales: la atmósfera y el ritmo. A mí me desesperan algunas películas que son espléndidas pero que está caldo todo el ritmo y se cayó la película y ya no la pudo levantar el director...El sentido del ritmo es un atributo personal, tener el sentido del ritmo y no tiene que ver con él mismo. Es un ritmo personal y propio, incluso las formas de hablar nos identifica con ciertas formas de hablar por los ritmos de otras personas. Yo no soporto a las personas que hablan despacio, me crispa... Esta cosa de llevar la*

vida lentamente y con calma a mí no me queda...Yo pienso que hay veces que te identificas con algunas personas por ese sentido del ritmo, por el ritmo para ver la vida y ésto, se nota mucho en Frida Kahlo. Toda esta cosa que yo tengo adentro. Aunque ya no soy la jovencita de Frida Kahlo, pues han pasado veintitantos años. Yo me noto que de pronto agarro vapor en el rodaje y así andan todos, además ésto está en pantalla, el ritmo está en pantalla y si no, es porque la película no me lo pide. Hay momentos en que la película me pide otra cadencias bajo los ritmos...Soy muy obsesiva con el ritmo. Lo noté ahora con Golpe de Suerte".

Aunque su música preferida es la clásica, con compositores como Mahler, Schubert, Mozart o Beethoven, opina que, *"toda la música me gusta y si es necesario pues también la rumba, conga, danzaón, cha cha chá. La música es un elemento cotidiano. Yo me vinculo mucho con ella pues cuando yo no puedo leer porque no me puedo concentrar, oigo música, mucha música. A mí la música me cura. Cuando todos los sábados vienen a casa a ponerme puntos, para destrabarme de toda la semana, lo hacen mientras escucho música. Siempre estoy buscando las novedades en música..."*

Así, la música es para ella *"una especie de néctar curativo para una gente que está todo el tiempo deseando crear y que toda la vida se lo está impidiendo...No me llegan oportunidades y entonces yo me digo que me debo curar con lo que otros creadores me dan...Me digo, recíbelo, ábrete, recíbelo, ya sea por la literatura, la poesía, la música. Y si los libros no te quieren dar, entonces toma de la música lo que te quiera dar la música..."*

Lenguaje cinematográfico

Con respecto al lenguaje cinematográfico, Marcela cree que si ha roto con el lenguaje cinematográfico convencional -tradicional e institucional-, en Frida Kahlo *"porque la forma de narrar los documentales en pintura eran muy convencionales, además se abusaba mucho de la voz fuera de cuadro -en off-, siempre había un narrador explicándote cosas cuando la propia imagen tiene un peso y además me propuse reiterar, porque estaba construída como ficción a pesar de ser documental porque yo quería desentrañar al personaje de Frida que yo no conocía, ni estuve cerca de alguien que la conociera y que pudiera haber entrevistado".* La esposa de Boytler, Lina, le proporcionó un poema y le mostró la pintura de Frida venadita, *esa que tiene flechas por todos lados y que mide aproximadamente 30 cm., pero estaba ya muy grande para poderla entrevistar.* Marcela no tenía muchas referencias, ni siquiera logró

tenerlas con Lola Olmedo porque *"Lola Olmedo era más bien amiga de Diego. Después de que yo hago Frida Kahlo, entonces decide todo mundo hacer libros sobre Frida. No habla nada sobre Frida escrito. Ni siquiera Raquel Tibol, una de las más importantes críticas de aquella época, tenía un libro sobre Frida. Después de que vio mi corto, porque lo vio conmigo y con Siqueiros y oyó que este último, al finalizar el corto, me dijo que quería un corto así para él. Pero el maestro González Casanova ya había hecho un corto sobre Siqueiros y yo ya no podía hacerlo..."*

"Pero yo pensé que si yo hubiera realizado un corto sobre Siqueiros tendría que haber sido con lo que el mismo Siqueiros me inspirara y me diera, así como Frida me dio todo eso. Yo tomé lo que Frida tenía y claro, reitteré lo de la columna, las limitaciones: reitteré que se veía ella todo el tiempo y que por eso hacía sus autorretratos...Yo lo único que siempre pensé cuando descubrí ese universo de Frida, que maravilloso que un ser humano pueda trocar en creación el dolor y no acabar la existencia de los demás que no tienen la culpa...Volver un universo propio tu dolor que no puedes vencer porque tenías desbaratada la columna vertebral, porque se le fue pulverizando. De pronto convertir eso un regalo para otros, eso se me hace maravilloso, y mira que en ese momento todos declan que era una pintura mórbida, con horror y sufrimiento...porque las mujeres no teníamos un lugar tan preponderante, la propia mujer se negaba a sí misma. Precisamente, el bum de Frida viene cuando el resurgimiento primero, del movimiento feminista y después de la mujer que ha peleado sus espacios y que tiene derecho a sostenerlos y a defenderlos desde su capacidad...Es en esa medida, ha habido más conciencia del universo femenino, por eso Frida ha rebasado las cifras en las subastas en Nueva York..."

"Frida Kahlo es muy biográfica, de aquí estoy, mirenme...ésta soy yo...Entonces se narra a sí misma, es una autobiografía constante y es una evolución de Frida. Los estados anímicos están muy presentes en su obra... Al principio yo lloraba cuando vi que quería ser mamá y no podía. Para mí que fue tan fácil ser mamá... No nos damos cuenta cuántas mujeres sufren toda una vida queriendo ser madres, no lo valoramos... Ser madre es un rito de iniciación que te exige la naturaleza, no tanto tu comunidad, para que cambies... Como en el hombre el rito de iniciación es besar a la bella durmiente y despertarla y vencer a los dragones y a la familia....La mujer lo tiene en la pérdida de la virginidad y luego en la maternidad más fuertemente..."

"...Así, me conmovi viendo que Frida sufrió primero con la poliomielitis que tuvo de niña y luego Lupe Marín que le levanta la enagua y dice: miren por quien me dejó Diego...y pues tenía las piernas delgaditas. Entonces yo me indignaba de las cosas que le habían hecho a Frida...y por eso me enamoré de Frida."

"Pero ahí sí hubo ruptura con el lenguaje convencional porque yo quería contarla de otra manera, quería que Frida hablara. Giovanni Korporal me señaló que para lograrlo necesitaba que le diera mucho material y que debía pensar como le iba a hacer para lograr tal material. Frida Kahlo está dividida en capítulos, primero donde vive, luego el romance, luego el accidente, cómo va evolucionando su vida y luego va capitulando, como pintora reconocida y luego la decadencia de la persona, no de la artista. Después de tantas operaciones y luego gangrena. Yo sé que no se murió de gangrena sino de una sobredosis, por eso insistí en que casi todo suicida ama la vida antes de quitársela tal y como ella lo hizo escribiendo en su sandía ¡Viva la vida! ¡Qué casualidad que pintas eso y luego luego te mueres!...Se metió barbitúricos...Lo que pasa es que Diego tenía tal poder político que logró que el forense diera otro diagnóstico, el de que murió de un paro cardíaco..."

Para Marcela, romper con lo establecido significaba que como generación, era representativa de un momento histórico, político, social y cultural de México, en donde muchas cosas, al igual que en otros países estaban cambiando. La situación del país evidentemente se reflejaba en el cine, tal y como lo cuenta cuando señala que *"yo entré al CUEC en 1964, y eran las épocas de Angélica María cantando rock and roll, pero era un cine muy chafa, muy gacho, muy convencional, ni siquiera el buen cine de los cuarenta-cincuenta, en donde estaban los grandes sistemas de estrellas pero que era un buen cine...Cuando ya nosotros entramos al CUEC, era la decadencia total y luego la televisión tan horrible...Entonces uno quería hacer algo importante, algo que no hubiera hecho todo el mundo; incluso abordar temas que nadie se hubiera atrevido. Tú querías cambiar al mundo y cual es el camino pues tú medito de expresión. Por eso yo quería decirlo de esa manera. También De todos modos Juan te llamas es así, presenté a los militares -sin ver todavía La sombra del caudillo que estaba enlatada- y comencé con una escena similar que la de La sombra del caudillo...Y cuando muchos años después vi La sombra del caudillo en el Gabriel Figueroa me extrañé de que yo iniciara así, con la escena final de la película...Luego pensé que era una coincidencia de mis lecturas sobre historia de México. Y qué ocurre, pues que yo quería hablar de los curas, de los militares y estaba prohibido, entonces mi transgresión fue el tema, no el lenguaje. Ahí no pude con el lenguaje. Ahí narré como dios me dio a entender..."*

Por eso, cuando filmó *Caramea* *"yo ya tenía más experiencia y entonces experimenté con género. Yo me propuse hacer una obra didáctica completita, porque nadie sabe hacer obra didáctica., nadie sabe hacer tragedias, nadie sabe hacer piezas. Mi propuesta entonces ya era tono*

y género, entonces me empujé en la dirección de actores. Además, manejar dos guiones, en inglés y en español, también era muy novedoso en aquel entonces...Y hacer que la evolución del gringo se viera en su hablar cada vez mejor el español, era bastante ingenioso...Yo estaba en el tema, lo buscaba por el camino del tema. Pues sabía que la narraba mejor y que debía buscar por el tono...

"Yo quería revolucionar, que se tomara en cuenta a los Flores Magón, yo quería que se revisara otra vez la Revolución Mexicana, porque nadie pelaba. Yo estaba muy preocupada de que nadie se fijara en los temas que yo escogía y filmaba. Mis revoluciones siempre han sido sobre los sujetos en acción. Mi preocupación es señalar y mostrar la importancia de las cosas".

En el discurso de De todos modos Juan te llamas, Marcela tenía la intención de poner en el mismo lugar al clero y a los militares y así, el pueblo, los campesinos y los pobres se convierten en su objeto para mostrar muchas cosas.

Cuando en esa película se escucha la frase lo hemos perdido todo hasta la fe, la directora intenta decirnos que lo que realmente hubo, fue, metafóricamente, "un juego de poder...Las alianzas, así como Pinochet y Franco lo hicieron. Yo tenía toda esa información...No le hace una misa Pinochet a Salvador Allende después de matarlo. Lo acababan de matar en 1972 y yo hago De todos modos Juan te llamas en 1974. Sabía toda la trayectoria de Franco, por eso los Republicanos mataban curas y no monjas, porque los curas eran los espías del ejército de Franco. La cristeadada fue el pretexto para el 68. Yo quería hablar del 68, porque mi hermano, el más chico, era de economía del Poli y era muy combativo. No llegó a las barricadas porque no era tan salvaje, pero era un simpatizante, así como todos nosotros, menos mi papá que se consideraba un hombre del sistema. A mí no se me notaba porque no nos dieron la dirigencia a las mujeres en el 68.

"...A mi papá le debió de haber salido lo universitario, de la época de la autonomía universitaria, pero no. Mi papá ya no era militar, era funcionario de Petróleos o algo así...Mi papá pedía licencias y seguía haciendo su vida política.

"Mi papá reaccionó muy duro contra mi hermano, al grado de correrlo de la casa, lo corrió. Contra mí no. Yo sí sentí que el 68 trajo mucha desgracia a muchas familias en donde muchos eran pro sesenta y ocheros y otros anti. Aquel lo viví en carne propia y por eso puse lo de los hijos y lo de la hija indignada y consciente. -Yo nunca he sabido lo que dicen mis papás de mis películas pero mi papá no se dio por aludido. Mi papá estaba enamorado de Cananea, era lo máximo para él-".

Para la realización de esta película, Marcela cuenta que recibió de su padre mucha información. Él le proporcionó la posibilidad de hacer lecturas compartidas sobre la historia de México, para luego discutirías, y así *“las discusiones más virulentas fueron con mi papá discutiendo historia de México, porque era experto en historia de México. De las discusiones conmigo, le cambió la perspectiva sobre la historia de México...”*

Dato curioso es que cuando Marcela encontró en las bodegas de los Estudios Churubusco el cuadro del retrato pintado de Calles que sale en la película, rehizo la escena y cambió el guión sólo para meter ese cuadro. La secuencia quedó así *“muy cómica pues mi intención es que estoy usando a Calles presenciando la discusión que se da en la oficina de Guajardo, porque está en efígie. Son algunas costitas que tú aportas y que nadie se fija pero tú ahí las pones y por algo las pones”*.

Los personajes, fundamentos de la narración

La construcción de los personajes es el elemento en donde Marcela apoya su narración. Sus personajes entretienen la trama, el juego de sus historias y son los poseedores de la narración. Desde ellos, desde sus voces, desde sus lugares dentro del relato, Marcela enseña, comunica, expresa y deja ver su punto de vista sobre los temas que tocan las historias que encarnan sus personajes.

Tanto en *De todos modos Juan te llamas*, *Nocturno amor que te vas* y *En el país de los pies ligeros*, los personajes niños y adolescentes ocupan un importante lugar dentro de la narración. Al respecto Marcela nos dice que *“en el caso de De todos modos Juan te llamas, lo que a mí me preocupaba mucho era que en una situación dada de tanta corrupción, de alguna manera la familia se iba desarticulando porque había una propuesta dentro de la familia de alguien que quería el cambio, que es el hijo mayor, que incluso hay una escena en donde él está leyendo Semilla libertaria de Ricardo Flores Magón; el hermano chiquito está tocando la pianola y la hija adolescente está bailando tap, y el padre se indigna porque no han respetado el luto de su madre cuando él nunca fue una gente auténtica en su relación matrimonial, porque a lo largo de la película se plantea que meten prostitutas al cuartel con la anuencia de él. Esta doble vida del patriarca mexicano que, por un lado tiene a la esposa legítima y por el otro lado tiene una vida oscura, silenciosa, con mujeres que le significan mayores fantasías para su sexualidad. Esto estaba por un lado planteado, por otro lado el hecho de que él, en un momento dado, hubiera*

admirado a Flores Magón, ya era un asunto de su pasado muy remoto de este general Guajardo. Él ya estaba consolidado en el poder y no estaba dispuesto a ceder”.

En todo momento, Marcela habla por la boca de sus personajes, como por ejemplo se ve en la secuencia en donde el general y Gontrán sostienen un diálogo que es un claro ejemplo para ella de que “el poder y el político son camaleónicos, se adecuan a las circunstancias. A mí me parecía muy importante rescatar el momento en que la chamaca se da cuenta, por un lado, de que su madre es una madre desubicada -hasta la cachetea públicamente-, y por otro lado, que se la vive en la Iglesia y que pese a esto último, ésta muere dentro del templo y delante de la hija. Los feligreses la matan con sus propias manos pues están indignados de que los curas cierran los templos porque, según los mismos feligreses y el discurso clerical, se ven en la necesidad de hacerlo. Sin embargo, en la película queda claro que fue el Clero el que cerró los templos y no el gobierno, además de que queda muy claro que el Clero siempre ha utilizado una fuerza de chantaje y extorsión sobre la actividad de los funcionarios en México. Por distintas leyes -que todos conocemos-, desde las leyes anticlericales que vienen de la época de Juárez con la Reforma y que la Revolución retomó para cancelar las concesiones que Porfirio Díaz, durante su estadía en el poder, había pactado con el Clero. Pero lo que ocurrió fue que al cerrarse los templos se inicia con ello la guerra cristera. Armanda, la hija del general gobiernista, ve todas las contradicciones de una madre que se la vive en la Iglesia y de un padre que por lo pronto, aunque es un libre pensador, tiene que acatar las disposiciones del estado, de los jerarcas que controlan este país. Entonces ella está inmersa en la pérdida de su hermano que mandan a estudiar a la capital y que ahí se encuentra en problemas por su participación con los comunistas, y la futura pérdida de su hermano menor que tendrá que ir a estudiar a West Point y así, esta nueva camada de militares no van a seguir siendo el producto de las revoluciones. Durante la Revolución Mexicana de 1910 llegaron a haber cientos de generales hechos en las distintas batallas y por distintas proezas militares. En ese entonces, México tenía más generales que soldados de infantería. Sin embargo, después de esa última revolución, el militarismo tendió a ser más sofisticado, más evolucionado y preparado para tener mayor participación política en el país”.

Armanda es la única que puede enfrentarse al general, pero ésta lo hace alentada por el personaje Gontrán, que previamente ya se le había enfrentado al general y por ello lo había mandado matar. En toda la trama Marcela mostró a “un Gontrán muy auténtico y honesto pero que no se atrevió a enfrentar directamente al general pues lo único que hace es que se la pasa criticando las posiciones del ilo pero no toma la decisión de desprenderse de él e irse para

levantar otro movimiento como los que hubo después de la Revolución y que fueron sofocados a sangre y fuego, como lo sabemos todos. Sin embargo, Gontrán es el crítico más feroz y la conciencia que tiene el general. Al desaparecer él, que ya estaba listo para empacar e irse, porque ve como va traicionando todas las posiciones, lo mata. La hija es la única que protesta por esa muerte. Su indignación, su rabia y su censura se vuelven contra su padre autoritario. Así, lo que yo planteo es a la adolescente que tras percatarse de todas las contradicciones del padre, de las grandes traiciones a sus ideales y que culminan en un crimen, en un crimen a la gente que ella más quiere, se vuelve una especie de personaje mitológico que señala que no quiere volver a vivir una situación como esa. Aunque se vaya sola a buscar al hermano, prefiere una ruptura radical que seguir de cómplice en toda esta capacidad destructiva de su padre. Entonces, yo ahí sí puse un personaje femenino muy fuerte, muy decidido pero porque las contradicciones mismas de la familia la hacen tomar conciencia. Y la toma de la conciencia se puede dar en cualquier edad de la vida, según el cúmulo de experiencias que se sumen. Yo sí puse a un personaje que ya no estaba ya dispuesto a pactar con la corrupción. Eso para mí sería mi ideal femenino en una situación específica y que tiene la capacidad de no quedarse en el hoyo, como la mayoría de las mujeres se quedan, persisten, continúan y se suman, de una manera, muy justificada, en la debilidad de lo que ha significado ser mujer. Armanda, así, se convierte en la conciencia que sustituye a Gontrán”.

En los personajes contruidos, Marcela maneja cargas metafóricas porque “estoy hablando de una posibilidad que todos tenemos de decir ya basta, ya basta de tanta corrupción, de tanto crimen, de tanta componenda, de traicionar todo el compromiso social que se tenía de acuerdo a la Revolución, y es más, de ver primero como combates a los curas y después, padre mío, terminas aliándote porque están metidos los intereses norteamericanos en México. Porque el Vaticano también se mete en México y porque todo mundo también se mete con este país y no lo dejan ser. Entonces Armanda personifica al acto de libertad porque ninguno de los personajes tienen libertad. Ni el padre tiene libertad, ni los que están huyendo porque se opusieron a la candidatura de Obregón”.

Los personajes están contruidos intencionalmente, aunque Marcela no se atrevió a ponerle nombres y apellidos verdaderos “por cobardía y porque fui aconsejada por la UNAM para evitar más censura pues de por sí el tema ya era muy censurado. En realidad yo quería hablar de Amulfo Gómez pero le cambié el nombre. Quise hablar de Francisco Serrano y la matanza de Huitzilac, pero también le cambié el nombre. Sin embargo, para quienes conocen de historia de México, saben de lo que estoy hablando, de que todo el camino de este general estaba

lleno de sangre y de crímenes. En cierta medida la película es una especie de reconstrucción a cierta distancia de un Macbeth, era un Macbeth mexicano, en donde toda la consolidación en el poder era con otros Macbeths, porque no hay un solo Macbeth en el poder sino muchos Macbeths”.

La secuencia de la fiesta para recibir al general Escobedo tiene escenas muy significativas en cuanto a lo que se está diciendo, con voz en off, y lo que la cámara nos está mostrando; sin embargo Marcela aclara que este hecho “ *lo hice más siniestro en la idea de que de pronto están trayendo el cadáver del general Gámez y se está contando un chiste procaz a propósito, para dar un contrapunto, una contradicción de entre lo que la imagen, en un momento dado nos está mostrando y lo que se está diciendo”.*

No sólo los personajes, en el caso de *De todos modos Juan te llamas*, ocupan un lugar, sino también algunos otros elementos como la música. La música como personaje entra en el momento en que entra la música final con *Volver a empezar*, canción interpretada por Mili Bermejo. Al respecto Marcela opina que “*la parte que dice ...Volver a empezar mi sueño dorado y no despertar ya nunca jamás, era la parte que a mí más me interesaba porque se prestaba para hacer una gran metáfora sobre lo que toda esta clase dirigente quiso que pasara después de la guerra cristera, sepultando todo y reanudando todo como supuestamente estaba después de la Revolución. Ya era un idilio en el que ya no hablan contradicciones en el país, en donde ya no hablan injusticia social, ya no había pobres, ya no había campesinos, ya no había nada. Este sueño acariciándote también lo hemos tenido por parte de nuestros dirigentes, en suponer un paraiso artificial de lo que ocurre en este país y lo que va a venir después y que todavía se va a recrudescer más en ese sentido, las contradicciones del propio país...”*

Con la muerte de Beatriz, madre de Armanda, Marcela quería mostrar las propias contradicciones que ella personificaba pues “*ella buscaba en la religión un refugio y ese no es el refugio adecuado”.*

Los temas

En *De todos modos Juan te llamas*, escogió el tema porque , aunque ella al meterse con *los militares*, que está prohibido, y la guerra cristera, que era otro asunto vetado por la censura en México, sabía que “*contaba con el respaldo de la Universidad para tratar un episodio muy oscuro de la historia de México y muy poco tocado, y también hacer una reflexión de que el*

campesinado mexicano, del que se hablaba de que era sector social que no es animoso y que es medio flojo -me tocó toda esa época de las grandes críticas-, dije yo que yo debía hablar sobre el sector más fregado de la sociedad, de las personas más sacrificadas en todas las guerras y en todo momento. Me interesaba sacar ese enfoque por un lado y por el otro, los intereses creados por el poder y toda la posibilidad de hablar de algo que no se podía hablar. O sea, me atreví a aprovechar la coyuntura universitaria para tocar un tema totalmente vetado".

La sombra del caudillo, película realizada por Julio Bracho en 1961 y que fue censurada por muchos años, también trataba el tema de las traiciones posrevolucionarias. Para Marcela la película de Bracho, de alguna manera, guarda una relación de coincidencias con su película, no sólo en cuanto al tema sino a que la película de Marcela empieza donde termina la de Bracho.

Por otra parte, el tema de la *religión* también está presente en su cine, pero aparece de manera singular, ya que como ella explica "los principios de los verdaderos valores cristianos no están en la realidad, el sentido religioso de la vida, tampoco está. Sólo está la religión organizada, que es diferente. Está la Iglesia como una organización política, organizada y que este país la ha tenido presente en todo momento. Lo que ocurre, como quizás lo sugerí en El país de los pies ligeros es que hay poca caridad, casi no se practica la caridad ni la piedad por el ser humano. El caso del despojo del que han sido víctimas los tarahumaras, es que están ellos mismos contra el mundo, no han habido organizaciones, aunque se que hay en la tarahumara organizaciones cristianas, católicas y protestantes, pero siguen igual de amolados, siguen igual de desprotegidos, de hambrientos. Se siguen muriendo con las grandes heladas. Yo no veo que se modifiquen las condiciones de los tarahumaras, y los niños que se logran salvar es porque los desarraigan de su comunidad indígena; es decir se van al convento, los educa un sacerdote, ya se van desarticulando de los valores tradicionales de sus grandes mitos religiosos y de todos modos y ni acaban siendo niños blancos -mestizos-, pero tampoco son ya indígenas. Los dejan a la mitad del camino en vez de que la propuesta sea ir hacia el mundo indígena, regresar hacia la naturaleza y aprender de ellos a vivir con lo más esencial y con lo mínimo".

Para Marcela, el sentido religioso existe en México como un sentimiento muy arraigado pues "yo sí sostengo que somos un pueblo altamente religioso y tenemos sentido religioso de la vida porque tener sentido de la justicia, de la verdad, es tener un sentido religioso de la vida. Sentir que hay una posición frente a los demás desde el punto de vista ético, moral,

cósmico y social. Entonces lo que yo trato de decir es que la religión en la mayoría de los casos, sobre todo en México que la padeció tanto, son dos cosas distintas. Una cosa es la fuerza política del clero y otra muy aparte es el sentido religioso que cada quien tiene de la vida. Todo esto que se prestó cuando la guerra cristera –que me disculpen los sacerdotes y los curas de aquella época-, pero el permitir que un pueblo se desgarrara uno a otro en una guerra civil después de haber pasado por una revolución tan sangrienta y dolorosa como la mexicana, fue un acto de absoluta irresponsabilidad y además de un profundo egoísmo porque querían ganar posiciones de poder y entonces utilizaban a los campesinos mexicanos para tener una posición de poder, que claro que Calles llegó a los extremos y casi fue el famoso Turco que todo mundo odiaba por cerrar los templos. No era él el que cerraba los templos, era la lucha de la Iglesia contra el gobierno, contra el Estado, que eso no justifica mucho de los errores que cometió Calles, que se me hizo en mucho, sanguinario y sangriento. Es mi punto de vista personal y puedo estar equivocada”.

El tema del *amor* no es el tema más importante del cine de Marcela Fernández Violante porque, utilizando sus palabras, *“el amor se cancela cuando todo lo social está pudriéndose, o sea, cuando todo lo social está enajenando las relaciones, las familias truenan, los hijos truenan, las relaciones amorosas truenan,...todo truena porque no hay posibilidad de que florezca nada. Florece la pasión pero el amor no”*.

Las circunstancias que rodearon el nacimiento de cada película; la elaboración y construcción del guión; los problemas particulares de la puesta en escena y la estimación personal del resultado comercial y artístico de cada película.

De todos modos Juan te llamas

La idea de *De todos modos Juan te llamas* surgió un día en que mientras Marcela leía historia de México de los años veinte, se percató que era una época poco conocida y poco tratada por el cine. De inmediato quiso hacer una película centrada en este periodo y a base de perseverancia lo consiguió. Así, ella reconoce que *“era mucho más grande mi ambición que lo que pudiera haber en una película. Se fue estructurando hasta que encontré la forma de narrarlo dentro del bastísimo panorama que era abarcar la guerra cristera. Era muy ambicioso el proyecto. Yo sentí que me quedó corto y corta mi capacidad para lo ambicioso que era el proyecto, y sin dinero, menos. Sin dinero todavía se castigó más el proyecto”*.

En la construcción de los personajes, Marcela toma en cuenta muchas cosas, por ejemplo, nos dice que el personaje del general Guajardo "surgió porque yo tenía muy claro que Guajardo era el que había asesinado a Zapata, como apellido y sobre eso fui construyéndolo un poco sobre lo que suponía era Guajardo y las presencias de las grandes personalidades del cine mexicano. Un poco era pensando en Pedro Armendariz y esa fuerza brutal que tenía en la pantalla, que imponía y al que no se atrevía uno ni siquiera a levantar la vista. Era una personalidad que había marcado mi vida y me acuerdo que lo único que se me ocurrió fue Russek y lo fui a ver. Le dije que quería que hiciera el papel y en un principio no quiso y yo le dije que si él no la hacía yo no dirigía la película. Eso le impactó mucho y al final accedió a filmar pero no accedió a doblarse pues hablamos hecho la película sin sonido directo por los costos que esto implicaba".

En nuestro país los costos de producción son un problema al cual se enfrenta la mayoría de los/las directores(as). En el momento en que Marcela filmó esta película existía este problema pues nos explica la directora que "en México se castigaban tanto los costos de producción porque se habían perdido los mercados latinoamericanos, se había perdido mucho la recuperación del cine mexicano, era un cine hecho muy rápido. Esto perjudicaba a la película porque por ejemplo, con el sonido guía te dilatas un poquito y más en el rodaje, el tiempo de filmación se prolonga ya que a veces repites la toma pues el sonido directo sale mal. En ese entonces no existían los recursos para que yo hiciera cine con sonido directo, hice sonido guía, nada más llevaba un sonido que se metía todo el ruido. Además, yo no tenía cámara blindada y se metía el ruido del motor de la cámara, y cuál sonido directo si llevaba una cámara Arriflex sin blms. Cuando queríamos hacer un sonido muy silencioso, le teníamos que poner 80 cobijas encima a la pobre cámara y casi Arturo de la Rosa, el camarógrafo, acababa asfixiado. Recuérdese que De todos modos Juan te llamas es una película universitaria, recuérdese que es una película hecha con muchas limitaciones y muy reducida en recursos. Para cuando terminé de armar la película, le hablé al señor Russek y le pedí que la doblara y él dijo que no se iba a doblar porque no quería, y porque estaba haciendo otra película. Yo le dije que si no lo hacía perdería el Ariel y él se rio. Yo le dije que lo iba a perder porque yo había visto el resultado de la película en pantalla, pero no quiso, así que lo dobló Federico Romano, un doblador que tiene una voz maravillosa, un actor que doblaba de toda la vida a un montón de actores. Finalmente, Russek ganó el Ariel y una de las causas por las que le hubieran quitado el Ariel es por que no era su voz, pero como era muy parecida la voz, yo nunca aclaré".

Marcela se empeñó en que Jorge Russek representara el protagónico de la película porque desde el principio consideró que él era el único que podía interpretar al general Guajardo, pero pudo escogerlo pues *"fue una de las pocas libertades que yo me pude dar como directora de cine porque luego me impusieron a los actores, aunque yo no los quisiera. La compañía productora es la que decide"*.

Los diálogos son muy pesados en *De todos modos Juan te llamas*. Pero Marcela resuelve la parte de la imagen-diálogos con voz en off reforzando la imagen, o la imagen mirando a otra parte mientras la voz en off también nos habla de otras cosas que tiene que ver con la historia pero no con la imagen. Una continuidad en la narratividad. Por ejemplo, cuando hay el diálogo entre los dos generales la cámara se va a la fiesta, se va al pueblo, se va. No es un recurso para resolver sólo la secuencia de la fiesta sino que es un recurso que utiliza varias veces pues *"...es un recurso para que sea más imagen que diálogos pues son muy difíciles. Es uno de los grandes handicaps de la película, los diálogos. Quise dar tanta información que de repente tenía que resolver imagen y diálogo"*.

Lo más importante para la directora en *De todos modos Juan te llamas* era el análisis político y lo logró gracias a que *"entre diálogo e imagen pude dar un contrapunto. Siempre la imagen estaba diciendo otra información que no te daba el diálogo, porque ver dos actores que dicen su diálogo no me daba suficiente sino que yo tenía que ver los contrapuntos que me creaba la imagen como una especie de ironías que yo estaba creando a través de la imagen"*.

Los diálogos en labios de personajes, podrían asumir una cámara inamovible pero la cámara se tenía que mover, se tenía que recrear en otras situaciones de la fiesta, en el crimen que se acababa de cometer con el general Gámez, y en la secuencia de cuando el personaje Gontrán le arranca la cruz significa muchas cosas, significa *una contradicción clara: tú puedes ser religioso pero no transigir con el poder del clero*.

De todos modos Juan te llamas muestra que los amigos no existen en la política; tampoco hay compromisos y si estorbabas, entonces tienes que desaparecer. Pero el peso más grande de la película era la cuestión de la historia y cómo debía enfrentarse a ella, para lograrlo Marcela hizo lo siguiente: *"muchas resoluciones surgieron al hacer el guión y otras al conocer las locaciones, porque fui a conocer las locaciones. Además yo no sabía que iba a hacerla en el pueblo donde nació mi padre, en Tulancingo, Hidalgo. Pero no había recursos y yo fui a visitar Tulancingo por la cercanía que tenía con el D.F. con la única idea de que mi padre habla*

nacido ahí. Me encontré que tenían un hotel los primos del Villar, por el lado político de mi padre. Y entonces ahí se me dieron ciertas facilidades gracias a un primo que me dijo que fuéramos a Tulancingo para tratar de conseguir algo. Yo hice scouting de las locaciones, pues eso casi nunca lo hace un director, y contribuí con parte del decorado. Me ayudó Víctor Goches, que tiene el crédito. Él también me ayudó a maquillar, a peinar y a muchas otras cosas que iban surgiendo. Pude conseguir el hotel con descuento, conseguí con mis parientes locaciones gratis. Sin embargo, al final del rodaje quedé mal parada pues todas las explosiones, el incendio y otros detalles de efectos especiales, no los reparamos. Todo por que éramos nuevos. El gerente de producción también era un egresado del CUEC y nunca cuidó esos detalles que me han impedido volver a Tulancingo pues tengo una pena soberbia con mis parientes por esos detalles y porque no pude cumplir la promesa de que la película se estrenaría en el cine de Tulancingo.

"En esta producción pasaron otras cosas como que no se les pagó a los extras y se dice que este dinero de salarios para los extras se los embolsó el productor; también se decía que no se cumplieran cosas que ya se habían quedado y por eso casi se nos arma una revolución en rodaje. Hubo muchas injusticias con la gente que estaba trabajando, con la gente que de buena voluntad puso sus caballos, que sirvió de extras".

Durante algún tiempo, Marcela se resistía a creer que hubiera podido filmar un documento épico, con tomas de caballos corriendo a todo lo que daban, de explosiones, de movimientos de masas y de escenas que en todo momento ponían en riesgo a sus actores. Reconoce que pese a tantas presiones pudo lograr filmar esta película que atravesó por muchos momentos difíciles mientras se rodaba, por ejemplo: "el noviazgo de Juan Ferrara y Helena Rojo que hacían que Ferrara se ausentara todos los fines de semana de Tulancingo para regresar a la ciudad de México, así que yo me vela en la necesidad de acelerar el llamado y las escenas en donde él salta. También, hubo un momento en que la gente se estaba indisciplinado, como buenos estudiantes pero Russek los puso en su lugar.

"Otro suceso fue la muerte de mi madre en pleno rodaje, el cual interrumpí para regresar a la ciudad de México pero no me pude quedar al entierro pues tuve que regresar a seguir filmando. Era mi primera gran experiencia profesional y tenía que cumplir.

"Otra cosa que me sucedió fue que a días de haber muerto mi madre, mi padre me visitó en rodaje y cuando vio a Russek vestido de militar y que éste seguía mis instrucciones, empezó a picarle la cresta a Russek preguntándole que sentía que lo manejara una mujercita. En ese momento empezó una incomodidad muy extendida entre los hombres de que los dirigiera una

mujer...Hasta mi propio padre de manera inconsciente ya me estaba volteando la posición tan sometida, en el sentido de disciplina de Russek. Ya lo estaba alentando para que se me levantara en armas. En ese entonces yo estaba casada y el padre de mis hijos me iba a ver los fines de semana con mis dos hijos, llevaba a la nana, me velan un rato y se regresaban a México. Hubieron épocas negras durante el rodaje en que yo estuve a tiempo de ironar. Tuve que prestar todo mi aguinaldo para pagar el hotel y en plena Navidad me quedé sin nada..."

Durante la filmación de De todos modos Juan te llamas, Marcela trabajó de catorce a quince horas seguidas. Toda la responsabilidad la tuvo ella pues "la gente no hacía las cosas. Yo soy una persona muy disciplinada, tengo todo muy organizado y al ver todo ese desastre de producción, yo sentía que se me trababan las quijadas, que me salía espuma hasta por los oídos y no lo podía creer. Además, hubo momentos en que me quería echar para atrás. Si Frida Kahlo fue una película que yo hice tranquila, De todos modos Juan te llamas me tenía esta una loca. Pensaba que si mi próximo proyecto iba a ser como este último, yo no lo quería, yo me rajaba".

Cananea

Esta película marca el debut de Marcela Fernández Violante en la industria cinematográfica Nacional. Para su realización contó con diez semanas de rodaje, cosa insólita pues por lo general ella ha contado con cinco semanas para filmar. Además, Marcela tuvo el apoyo del Estado que financió la película. Pero para contar la historia de cómo surgió esta película, retomo el testimonio de la directora:

"En el caso de Cananea yo tenía mi plan de trabajo, se habla reducido, la película tuvo muchos problemas, ya casi no arranca porque ocurrió que como ya se habían hecho Actas de Marusia cuando yo hice la propuesta de Cananea está al frente de CONACINE Maximiliano Vega Tato, un muchacho que habla pasado por el CUEC pero que no se recibió, no terminó la carrera...Cuando a mí se me pide que haga la película es a raíz de un desayuno con el Presidente Echeverría, cuando el Presidente decide que si los productores no quieren hacer cine mejor que se vayan, porque ahí fue una como huelga de productores privados contra los trabajadores. No me acuerdo como estuvo porque yo no estaba metida todavía en los sindicatos. El caso es que el Presidente se indignó y dijo que el Estado tomaba bajo su responsabilidad la producción del cine mexicano, así funda CONACINE y CONACITE UNO y DOS. CONACINE y CONACITE UNO están en los Estudios Churubusco y CONACITE DOS en los Estudios América, para proyectos menos ambiciosos. Finalmente, en ese desayuno, yo ya había estado en otro desayuno porque el

Presidente me entregó personalmente el Ariel de Frida Kahlo y entonces ahí estaba Josefina Vicens, era la primera vez que trabajaba con 35mm.; ahí conozco a Matilde Landeta que se me presentó y me dijo que ella era directora igual que yo y yo no lo podía creer porque me descontroló pues no sabía que había directoras antes que yo pues me había ido con la finta de que yo era la primera. Fue ahí donde nació mi preocupación por saber la historia de las mujeres directoras de cine mexicano. Cuando empecé a investigar siempre promoví a las anteriores directoras porque yo creo que pasaron momentos muy difíciles en sus vidas por defender su vocación.

"En ese desayuno yo vi como se movían las cosas en Los Pinos, tengo las fotos abrazándome con todo mundo. Yo era una recién llegada, entonces tengo premios nacionales e internacionales con Frida Kahlo y con De todos modos Juan te llamas, y de ahí Rodolfo Echeverría me empezó a buscar. Rodolfo Echeverría, al frente del Banco Cinematográfico, decide que va a apoyarme para que desarrolle mis capacidades creativas ya fuera de la UNAM. Lo que ocurrió es que se acercan a mí Yolanda Ciani y otras personas para decirme que han hablado con el Presidente Echeverría y que hay interés que se hagan dos proyectos nacionales, uno era la huelga de Río Blanco y otro de Cananea, y que habían visto, por su cuenta, De todos modos Juan te llamas y les había gustado. Entonces Yolanda Ciani me propone que haga yo Cananea pero me dice que la idea era que vintiera Dolores del Río en el estelar y yo me descontrolé mucho pues Cananea era un asunto absolutamente minero masculino. Pero lo que realmente querían no era hacer el asunto de la huelga de Cananea sino que querían hacer La madre, de Gorki, adaptada a Cananea, y pues yo les dije que la historia de Cananea era muy interesante y fascinante y que no quedaba meterme con un clásico del cine soviético...

"...Total que me enseñan un guión que había iniciado Julio Alejandro, un español que era guionista de Buñuel, una gente muy talentosa, muy capaz, muy cultivada, muy preparada y que había trabajado en el cine. Yo me sentía muy orgullosa de que mi segundo proyecto lo iba a hacer con Julio Alejandro. Me presentan a Julio Alejandro, también va otra actriz que quiere un papel, va Yolanda Ciani que tiene que tener papel, ya le habían dicho a Dolores del Río que tenía papel. Total que ya tenían todo el numerito armado mientras yo estaba aterrada de cómo le iba a hacer para lograr que Cananea fuera la verdadera historia y no La madre, de Gorki, con el pretexto de Cananea.

"Yo no tenía nada de investigación y me asusté mucho. Hablé con Yolanda Ciani y le dije que lo más importante era hablar de Cananea y no de una ficción dentro de una situación

totalmente histórica que tiene su propio valor y su propio peso y que si querían hacer La madre pues que la hicieran pero Cananea era otro rollo. Yolanda entendió y finalmente se motivó mucho pero Julio Alejandro sintió que era mucho peso el de hablar de un asunto así y dijo que era más fácil adaptar la historia de La madre que meterse a la investigación sobre el hecho histórico nacional. Yo le dije que me comprometía a hacer la investigación histórica en un año, entonces yo tenía todo lo que se habla escrito sobre Cananea, lo de los Flores Magón, lo de Baca Calderón. Por fortuna ya existía en la Universidad el Instituto de Investigaciones Históricas mediante el cual me vinculé con otras personas para aclarar si mis premisas eran correctas y además de que ahí me facilitaron muchas cosas ya sintetizadas sobre el Floresmagonismo en México y el anarquismo, entre otras cosas.

"Para ese momento yo ya tenía el chorro de investigación pero no tenía el coguionista, aunque seguía investigando pues me preocupaba sobre todo el Porfiriato, la relación de Porfirio Díaz con el capital extranjero, con los norteamericanos pues no nada más son los Flores Magón en el asunto de Cananea. Entonces ya me habían hablado de Pedro Miret, un escritor hijo de refugiados españoles, que tenía mucho prestigio dentro de la industria "

Ya terminada la investigación, Marcela acude a entrevistarse con Maximiliano Vega Tato y conoce a Pedro Miret haciendo antesala en la oficina del funcionario de la siguiente manera: "Cuando fui a CONACINE a ver a Vega Tato y decirle que había terminado la investigación y que necesitaba un coguionista para hacer el guión de la película, le mencioné a este funcionario que me habían recomendado a Pedro Miret y que quería conocerlo. Vega Tato me dijo que yo ya lo conocía pues mientras hacía antesala afuera de su oficina también estaba esperando Pedro Miret hablar con él. En efecto, en la sala de espera estaba un señor que se jalaba mucho el pelo para cubrir su calva y que me estaba cayendo gordo porque era un tipo que respiraba muy fuerte...Y yo ni lo pelé...Vega Tato me proporcionó su teléfono y su dirección y así fue cómo me comuniqué con él. Al telefonarle me dijo que estaba muy ocupado con proyectos para Ripstein, para Buñuel y demás y le invité un café. Él me citó en un cafecito cerca de CONACINE, que estaba en avenida Universidad. Fui con toda mi investigación como niña de escuela, aterrada porque no lo conocía -así conocí a todos, de hablarles y presentarme yo solita -; empecé a hablar y explicarle de que se trataba de un norteamericano que era gambusino y que de pronto descubrió los usos del cobre. Yo tenía la biografía de Green que la conseguí en Estados Unidos, porque ya me habían dicho que a lo mejor le mezclaban a La madre, de Gorky(...) Pedro primero me dijo que ya estaba hecha La huelga, por Eisentein; I compagni, por Monicelli, y que ya

estaba hecho todo lo de huelgas y mineros hasta estaba Actas de Marusia, por lo que me sugirió que no perdiera mi tiempo. Entonces yo le dije que no sólo era la huelga sino que era la historia de un norteamericano y le empecé a contar la historia de Green y la vida de los mineros y de Baca Calderón, la llegada del capital norteamericano, la ideología anglosajona de la WASP, el protestantismo, etc. Le dije que lo padre era que el proyecto tenía dos formas de ver el mundo: la de los que piensan que tiene uno lo que tiene porque así lo ha trabajado y merecido, y los otros que piensan que hay que ser caritativos (...) Mientras le contaba a Pedro ésto, lo empecé a ver como hipnotizado y más cuando le hablaba del gringo y poco a poco se fue interesando en el tema. Se empezó a mostrar interesado en el tema. Finalmente, lo logré convencer para hacer el guión de Cananea. Así, comenzamos a trabajar y mientras yo mecanografiaba él actuaba y armaba los diálogos, porque eso sí, tenía un maravilloso sentido del diálogo en el cine y habla veces que yo me quedaba pasmada escuchándolo y no escribía nada y pues no existían las grabadoras (...) A partir de ese momento nació una relación muy fuerte, tanto de trabajo como de amistad (...) Cananea fue una hija para nosotros”.

Una vez más, *Cananea* surge del interés por la historia de México; pero Marcela, más que nada, descubrió en *Cananea* “ muchas cosas interesantes desde el punto de vista político de este país. *Cananea* fue un consorcio industrial que no tocó la Revolución, está tan al norte que no las tocó. Las propiedades de Green efectivamente eran grandísimas y tampoco las tocó la Revolución. Las tocó López Mateos que expropió ese latifundio, que era un latifundio, tanto en extensión territorial como en el manejo de acciones pues ellos tenían más del 51% de las acciones y eso lo prohíbe la Constitución. Era un brazo de Estados Unidos metido es México...”

Cuando Marcela llega a buscar locaciones para la filmación se encontró que “ya todo era atajo abierto, ya no había socavones y a mí me preocupó porque no había, pero entonces existía la mina La colorada, que era un socavón que iban a derribar y ahí fue donde tuvimos que filmar. Entonces fui a verla y me dijeron que me la iban a arreglar. En el rodaje, ya con todo el equipo, me dicen los encargados de la mina que hablan arreglado hasta un kilómetro de vías y también las sogas de las jaulas que iban a llegar a un séptimo nivel pero no había sistema de alimentación de aire y que yo no podía bajar con toda la gente de mi producción, así que tuve que escoger quien iba a bajar y quien no, porque no le iban a invertir a una mina que ya se iba a derribar”.

Para Marcela, hacer una película cuesta mucho, cuesta trabajo, esfuerzo, paciencia y dinero. Cuesta también enfrentarse a toda una Institución que pretende imponer sus modos

de trabajo y sus vicios. Ella se enfrentó a dos grandes Instituciones para la realización de *Cananea*, primero, a la industria de cine nacional y segundo, a Gabriel Figueroa que fue el encargado de la fotografía. En un principio Marcela quería que fuera Arturo de la Rosa pero la industria le impuso a Figueroa. Sin embargo, no se arrepiente pues considera que *la fotografía es excelente*.

Siempre los rodajes tienen anécdotas muy variadas, desde las más comunes hasta las más increíbles. De esto Marcela refiere que al momento de bajar al socavón, a varios de los actores les entró el pánico como al actor Milton Rodríguez que le dijo a la directora *"que él no iba a porque le daba miedo y yo le dije que si la directora iba a bajar, pues él también. El me alegaba que en el guión no decía que la escena iba a filmarse en una mina de a de veras y que el creyó que sería en los Estudios Churubusco...Total que bajó así como todos, aunque a los técnicos las piernas se les doblaban. Era una mina abandonada desde 1923 y estábamos en 1976. Aunque la habían limpiado, si corrías riesgos. Yo tenía que demostrar que era muy valiente, aunque tenía miedo y me encomendé a Dios... Ya bajamos y nos comunicábamos por teléfono, que si habla el servicio. Nos preguntaban cómo estábamos, y luego con las luces que calentaban, se nos acababa más rápido el aire. La producción me dijo que tenía que filmar todo lo de adentro de la mina en ese momento pues otro día ya no podía bajar. Gabriel no se echó para atrás de bajar, al contrario, se portó muy valiente. Creo que después de todo, al final Gabriel admitió que por primera vez encontró a una gente definida que sabía que quería de la vida y acabamos muy cuates pero después nuestra relación se dañó por otras razones que no son las de Cananea y eso me dolió mucho (...)* Primero nadie quería entrar al socavón, pero cuando nos vieron salir con vida, ya querían todos y les dije que no bajaron porque yo les estaba cuidando la vida... Milton se aguantó el miedo, Yolanda Ciani también, así como todas las viejitas que me llevé".

De la experiencia de trabajar con Gabriel Figueroa, Marcela recuerda que *"...de pronto, estoy filmando mi película muy propia, entonces ya a punto de acabar la película, estoy en el back lot de Churubusco, en donde filmábamos lo del pueblo en donde se dan de trancazos y la escena que estoy armando es la de la cantina de los mexicanos -y eso es cierto, que en Cananea no podía ir al casino de los gringos; dentro de nuestro propio país había segregación-. De repente yo estoy corriendo mi ensayo y dice Gabriel a su asistente que pase la pizarra y su asistente dice ¡Los hijos de Sánchez, toma uno! y yo me saco de onda y le reclamo y Figueroa me dice que le prometió a Hans Betmler hacerle unas pruebas de cámara para esa película, porque iban a usar esa cámara Panavision. Yo le dije que cómo se atrevía a hacerlo en una película que era Cananea,*

yo me dio disculpas. Luego me llegan las pruebas de lo que habíamos filmado en Durango y veo que por un error, cuando entran los rurales, los caballos se vienen echando sobre los cadáveres. Esa era una toma padrísima porque voy con los rurales y me bajo con la cámara hasta descubrir que hay un chorro de rurales muertos, pero entonces cuando yo ensayé la toma en el dolly, la vi con un lente normal y no me imaginé que Gabriel la iba a filmar con un telefoto y cuando veo mis tomas en México, las veo que están movidísimas porque el telefoto se mueve muchísimo. Cuando las veo yo le dije que teníamos que regresar a Durango y él me contestó que no me iba a dar tiempo a lo cual yo le recordé que si teníamos tiempo. Me dijo que las corrigiera en la edición pero yo le conteste que era necesario hacer retakes en Durango y que no necesitaba que me dijera qué hacer con mi película y que esa toma era importante porque juegas con la sorpresa del espectador. Así que le volví a recordar que estábamos en tiempo de rodaje y que todavía habla presupuesto para hacerlo. Total que me dijo que no iba a poder ir a Durango él y que iba a mandar a Miguel Arana en su lugar porque el ya se habla comprometido a empezar Los hijos de Sánchez y yo le dije que no podía porque todavía estaba en mi tiempo de rodaje y que si entraba en su lugar otro camarógrafo me iba a cambiar el estilo y eso no podía ser. Yo le advertí que no podía irse de mi película hasta terminarla pero lo que pasaba era que él iba a ganar la misma cantidad que ganaba en pesos pero en dólares. Ya de por sí ganaba más que yo (...) Después hasta me tuve que enfrentar con el STPC que me pedía que dejara a Figueroa. Yo me enojé tanto que les hice saber que estaba en desacuerdo pues cómo era posible que el Sindicato y el productor se unieran para derrotarme y que yo no me dejaría. Les dije que iba a convocar a una rueda de prensa para informar que se le daba preferencia a una mugre película norteamericana que a la película mexicana que era un proyecto nacional y que se estaban aprovechando de que había habido cambio de gobierno. Porque arranqué cuando ya se había ido Echeverría y les dije que los iba a denunciar. Total que con ese ultimátum suspendí la filmación y les regalé el día a la producción y me di la media vuelta y me fui. Desde ahí corrió la fama de que soy un monstruo pero es que estaba defendiendo a un hijo y ahí soy todo lo que quieran (...) Finalmente, se hicieron los retakes en Durango y Figueroa fotografió”.

En *Cananea*, Marcela se enfrentó al problema que a veces sucede con la dirección de actores. Cuenta que “ el actor que hace el personaje de Green, el norteamericano Steve Wilensky, se enojaba mucho en rodaje pues cada vez que tenía yo que hacer una escena anti-yanquis no la quería hacer porque no podía pues me explicaba que su familia aunque era polaca, llegó a Estados Unidos y este país le abrió los brazos en todo momento y desde el principio. Se

rehusaba pero yo le decía que tenía que cumplir pues antes de aceptar se le dio el guión para que lo leyera. Luego me decía que yo todo el tiempo estaba atacando a los americanos y que en la película lo colocaba como un desalmado y yo le argumentaba que era sólo una interpretación la que tenía que hacer. Al final terminó haciendo todo lo que decía en el guión a regañadientes pues él quería ser bueno y no el malo de la película. No era actor. Me dio mucho trabajo dirigirlo pero te da presencia además de que se parece a Green. Green murió así como lo manejo en Cananea. Se desbocaron los caballos. Yo eso no lo inventé. Yo aproveché la desbocadura de los caballos para cambiarlo de alguna manera pues era muy triste que muriera nada más así, por un accidente. Entonces el accidente yo lo volví un accidente de venganza por parte de los anarquistas, pero en la realidad sólo se sabe que murió al caer cuando los caballos se le desbocaron. Así muere en 1909. Todo coincidió. Sus latifundios se le quedaron a su esposa que a látigos mantuvo las propiedades...”

El final de la película es manejado de manera siniestra, una venganza llena de simbolismos que la directora explica de la siguiente manera: *“En el final hay una cosa blasfema de que el espíritu santo me va a llevar al señor Green al infierno. Es una blasfemia pero al mismo tiempo tiene un mensaje cifrado. Eso lo fulmos creando una vez que teníamos la historia de la película, la historia del personaje, teníamos todo el trazo de los Flores Magón. Ya nada más era acomodarlos de tal manera que no fuera un documental sino una historia que te mantuviera interesado y alerta, a ti como espectador”.*

Cananea es una película que ya mero no se hace pues después de haber ido a ver las locaciones y todo, Marcela cuenta que el periódico *Esto* y otros medios la atacaban porque se había dicho que ella dirigiría en Cananea a Marlon Brando o Burt Lancaster, *eso todavía no se sabía*, además la gente la miraba mal porque no confiaban en que una egresada del CUEC pudiera dirigir a estos actores de fama internacional. Marcela no dirigió a ninguno de esos actores, ni a Dolores del Río, sino que todo fue una especulación que surgió de la idea de que *Cananea* fuera una coproducción, de esto la directora dice que *“lo que ocurrió es que en agosto se devaluó de 12.50 a 26.00 pesos y yo estaba preparando la película. Esto fue un madrazo para la película. Entonces llegué un día con Vega Tato, hago mi antesala, y me dice que tengo que bajar los costos de Cananea y que tenía que arrancar unas hojas de mi guión y reducir el presupuesto. Yo le contesté que él había estudiado en el CUEC y que las arrancara él. Él me dijo que no lo podía hacer y que yo sí. Me dijo que ya no había posibilidades de que la hiciera pues no se tenían los recursos y que creía que yo estaba consciente de que *Actas de Marusia* ya se*

hizo. Yo le dije que siempre había estado consciente de que Actas de Marusia ya se había hecho y que había costado mucho. Vega Tato me dijo que 26 millones de pesos y que mi película había pedido un presupuesto de 20 o 22 millones. Yo le contesté que con justa razón pues esta era una película mexicana, de un asunto nacional y no chileno como la otra. Aún así me dijo que no se iba a poder hacer. Entonces yo me empecé a mover -ahí Yolanda Ciani sí tuvo mucho que ver para que se salvara la película, pues era muy amiga de Rodolfo Echeverría-. Ya se había embofetado a Rodolfo Echeverría y al presidente de la República, entonces cómo que no se iba a hacer la película. Rodolfo le llamó a Gregorio Wallestein y le mandó el presupuesto que había hecho CONACINE y al que no me dejaban tener acceso, ni ver ni un rengloncito. Entonces, se lo mandó a este productor y después realizan una junta y ahí dicen que el presupuesto está inflado y que lo tienen que bajar y que esa película sale con 8 millones, a lo cual yo me opuse y les dije que para nada salía con esa cantidad.

"Luego me citan a una junta en el Banco Cinematográfico, y estaba Norma Din, Vega Tato, Robles Quintero, Rodolfo Echeverría, el nuevo productor que era Antonio Rodríguez y al cual le tengo mucha estimación, Luis Bekris, que era el que iba a ser el gerente de la película, y yo. De pronto empieza el jaleo de los dineros y ahí Rodolfo decide que la película no la lleve CONACINE sino que se abriría una oficina en CONACINE y que esa película se haría por que se haría. Se dice que CONACINE daría el dinero pero que no intervendría y que el propio Rodolfo supervisaría la película...Entonces Rodolfo desafía ahí a Vega Tato que ya me había dicho que la película ya no se iba a hacer. Lo pone en su sitio y le dice que el productor sería Antonio Rodríguez. Saliendo de ahí fuimos, Antonio Rodríguez y yo, a trabajar un presupuesto medio. Por fortuna yo ya había aprendido cuestiones del presupuesto con De todos modos Juan te llamas, pues eso te enseña la Universidad de cuidar cada centavo; y así trabajamos hasta muy tarde y cuando me acordé de que estaba casada y tenía dos hijos, era muy tarde. Ya no había teléfonos operando para hablar a mi casa. Yo había hecho lo que nunca, no llegué a dormir a mi casa. Sólo así quedó el presupuesto planchado, quedó en 14 millones y que todavía se castigaron a 12 millones. Ya era un presupuesto más razonable aunque se quitaron muchas cosas de la producción. Bajó el número de mineros, de los conjuntos; se me redujeron tiempos de uso del ferrocarril -porque los ferrocarriles salen muy caros y es una cosa terrible que siendo México nuestro país, nadie te da la facilidad para utilizar las cosas de tu propio país-. Aquí todo lo tienes que pagar, todo es extra....Y aunque la película y los ferrocarriles fueran del gobierno, se tenía que pagar (...) La película entra desmadrinada pues ya no iba CONACINE atrás. El 24 de noviembre me dieron el sí

y faltaban cinco días para que Echeverría saliera del poder. Entonces nos vamos rápido a filmar a Cananea. Nos vamos por carretera Figueroa, yo y otros, para ver que cosas podíamos aprovechar para la filmación. Durante el trayecto por la carretera, me dieron accesos de vómito y a cada ratito nos teníamos que parar pues a la directora se le había ocurrido sacar todo su nervio y las presiones en el vómito. Así, la directora debutaba vomitando. Fue la peor vergüenza de mi vida. De por sí yo primero me muero que vomitar..."

En *Cananea* le pasó de todo a Marcela. Cuenta que ya casi se queda sin reparto pues el avión en donde viajaba todo el reparto casi se cae al llegar a Hermosillo; se redujo tanto el presupuesto que se descartaron los camerinos y los baños portátiles; a *Cananea* le tocó en rodaje el cambio de gobierno del presidente, del gobernador de Sonora y de CONACINE. La nueva directiva de CONACINE, encabezada por Rafael Baledón, se opuso a que la película se doblara al español pues estaba hablada en inglés y en realidad es una película bilingüe; pero a base de presiones Marcela consiguió terminarla. *Cananea* no tuvo una buena exhibición a pesar de que es una película muy interesante y muy bien planteada. *Cananea*, después de terminada, siguió presentando obstáculos, de ello hace referencia Marcela cuando cuenta que *"la película no se mandó a festivales hasta que un día la pidieron los soviéticos y así es como fue a Carlo di Bari, que es donde sacó los premios de fotografía, y luego a Tashkent, en donde sacó otros premios. Pero a los festivales fuertes como Venecia, Cannes y San Sebastián no fue porque alguente decía que no iba. De igual forma me pasó con De todos modos Juan te llamas, que Cannes la pidió para la sección de Una cierta mirada, pero un crítico, que yo se quién es y que algún día en mis memorias lo diré, se encargó de impedirle el paso a la película. Siempre hay gente resentida, envidiosa que te crea obstáculos (...) Pude haber sido vista en Francia, eso hubiera sido todo aunque mucha gente me dijo que De todos modos Juan te llamas tenía todo para competir. La película era muy pobre en recursos pero era muy novedosa por la propuesta del análisis político que hacía sobre América Latina"*.

Marcela refiere que todo conspiró contra *Cananea* y que por eso le guarda un afecto muy especial. Aunque, hacer esta película, le costó la idea de pareja. Pese a ello, con una actitud muy optimista, comenta que *"esa fue toda la peripécia de Cananea, mi primera película industrial, ya dentro de los sindicatos. Debuté yo dentro de la industria cinematográfica, pagué mi cuota para ingresar a autores y directores; sobre todo la de directores que era muy cara. La pagó el Banco Cinematográfico y debuté con toda la generación que había estado iniciando*

carrera, desde el Concurso de Cine Experimental de 1965, otros como Pepe Estrada, como González Martínez, Fons, en los años posteriores empezaron a debutar con cuentitos como Tú, yo y nosotros. Todas esas pequeñas cosas que hacía productora Marte, todos ya iban debutando y sólo faltaba yo. Desde los sesenta toda esta gente ya había debutado y yo soy de las últimas que llega a debutar en los años setenta. Estaba al frente, en ese entonces, Rogelio González, en el Sindicato de Directores. Me mandó decir que yo no me atreviera a filmar Cananea. También tuve ese tipo de amenazas. Yo no me había dado cuenta que en ese momento había una pugna de un grupo de jóvenes que estaban tratando de abrir las puertas del Sindicato de Directores, porque era un coto y nadie podía entrar aunque tuviera los contratos (...) Yo no formaba parte de ese grupo porque ellos ya estaban, son los directores que ya habían debutado con largometrajes y cortometrajes en cine profesional. Ya estaban desde 1967, 68, 69, 70, luchando y yo en realidad llegué a aterrizar a finales de 1976. Entonces, cuando se da el cambio dentro de los sindicatos, yo llegué y ya estaba Sergio Véjar, ya no me tocó Rogelio González. Rogelio, cuando me mandó decir que no me atreviera a hacer Cananea, me mandó decir también que me esperara, que el más adelante me iba a dar una oportunidad. Hasta ese señor metiéndose conmigo para que no hiciera la película (...) Por eso, cuando lo ves a distancia y ves que han pasado veinte años de mi vida, y esos años han sido terribles. De constante trabajo, esfuerzo, perseverancia, obstinación y es cuando una nota que a veces una tiene el defecto de la obstinación que la puede volver a una defectuosa. Sin embargo, si no eres así, perseverante, nunca en la vida podrás lograr nada. Yo al menos no lo hubiera podido lograr. Hasta en el CUEC tuve problemas. Se molestaron mucho porque decían que yo me vendí a la industria . Me quitaron grupos, voltearon a muchos estudiantes en mi contra. Era la época en que todavía la Universidad era un ghetto. Habían remanentes del 68. En realidad no era un ghetto sino que en realidad era como no querer salir del vientre de tu madre a enfrentar la vida. Todos los que habían debutado en el cine del CUEC no daban clases en el CUEC. Yo soy la primera que debuta en cine industrial siendo maestra de carrera del CUEC y eso me costó también muchos vaclós e inadversiones pero pude sobrevivir a todo eso”.

Cuando Cananea salió al público, no tuvo muy buen recibimiento, “me lincharon. No tuvo un buen recibimiento por parte de las personas de mi ambiente, los del CUEC. Dijeron que nunca había alcanzado el nivel de De todos modos Juan te llamas. Además de que se empezó a correr la voz de que iba a ser un western y que los había defraudado porque no había sido un western...y luego empezaron a decir que había sido el peor tropezón de mi vida, que había

empezado muy bien con Frida Kahlo y luego con De todos modos Juan te llamas que era una obra maestra y que Cananea demostraba que era lo que pasaba con la gente que se iba a la industria y eso te quita mucha seguridad porque no sabes en realidad qué hiciste". Sin embargo, todavía ahora -y pese a los veinte años transcurridos-, Cananea significa para Marcela, su película más lograda, más redonda.

Misterio

Misterio es el segundo largometraje de Marcela Fernández Violante dentro de la industria . Todo comenzó cuando Benito Alasraki "me envió el guión y me dio tres horas para leerlo y resolver de urgencia. Misterio tiene un elemento de suspense más que policiaco, y me gustó. Le hablé y le dije que sí. Me gustó porque pensé que Leñero estaba jugando mucho con el lector y así yo jugarla con el espectador que cuando se me quisiera adelantar yo diría que no es por ahí. Me permitía un poco Hitchcockianamente jugar con el espectador que es lo que siempre hizo Hitchcock al adelantársele siempre al espectador (...) Misterio era imprevisible y sentí la farsa. Cuando platicué con Leñero, él le restó importancia a los géneros pues es alguien que no se hizo en la Facultad de Letras, él es Ingeniero y por intuición e inteligente llegó a aterrizar a la literatura dramática pero de manera intuitiva y esta intuición te lleva de todas maneras a un género por lo que has leído, visto y aprendido. Entonces Leñero cayó en un género y aunque yo le dije que era farsa, él me dijo que no le interesaba si lo era. Yo pude ubicarla y desde ahí trabajar el guión".

Para el rodaje, Marcela contó con cuatro semanas y fue filmada en foro. A la hora de buscar a los intérpretes para los personajes se enfrentó de nuevo a las imposiciones de actores y actrices por parte de los productores. Al respecto dice: *"Yo nunca hubiera llevado a Helena Rojo en Misterio, yo quería a Diana Bracho y ya estaba apalabrada con ella, pero me impusieron a Helena porque era la pareja de Juan Ferrara en ese momento. Al que sí escogí fue a Juan Ferrara y a Betty Sheridan. Pero a Víctor Junco para el director de la telenovela, yo jamás lo hubiera escogido, me lo impusieron. Yo quería a otros actores como Jorge Martínez de Hoyos o el mismo Tito Junco, hermano de Víctor. Estaban muchos actores de la edad que creo yo hubieran sacado adelante el papel. Al final saltó bien porque Junco es muy autoritario, muy imponente. A Armando Silvestre tampoco lo escogí sino lo escogió la productora CONACINE".*

Misterio es farsa porque hay absoluta sustitución de la realidad. Marcela, otra vez, hace hincapié en los géneros y a partir de ahí construye a sus personajes y escoge a sus intérpretes. Como directora de cine "me pareció muy estimulante manejar farsa aún sabiendo que es muy difícil hacerlo. Nadie valoró mi película porque la terminé y me fui a hacer En el país de los pies ligeros cuando estaban regrabando, por eso me ganaron con los títulos de los créditos en donde no aparece mi colaboración en el guión. Yo ya dejé regrabada la película pero no revisé los créditos. Cuando yo regresé, la primera copia la había visto Miguel Morayta, que era el segundo de a bordo de Alasraki y Morayta estaba estupefacto de la película que había hecho. Estaba enloquecido de emoción. Mi primer fan de Misterio se llama Miguel Morayta (...) Luego la vio Alasraki y no le entendió, no lo fascinó tanto. A Alasraki lo sacó de onda. Alasraki nunca entendió el guión y creyó que haciendo yo la película le iba a quedar claro".

Marcela interpretó el guión y le agregó unas cosas, unos puntos y lo cargó de sentido del humor. le dio más ritmo y movimiento pero la esencia no se la cambió. Lo único que cambió, con anuencia de Leñero, fue el final, en donde en vez de suicidarse el personaje principal, éste termina matando al director de la telenovela que funge como su opresor.

En un principio Marcela pensó que la película podía llamarse *Otra telenovela* pero Alasraki le dijo que "su chofer la había visto y que le había dicho que ese título no le había gustado, tampoco el de Estudio Q, y que le quedaba el de Misterio porque la película era un misterio (...) Yo hablé con Leñero para que hiciera algo por el título de la película pero a Leñero no le gustaba meterse en estas cuestiones, su genio es más tranquilo que el mío. Lo menos que hubiera podido hacer Alasraki es negociar el título, puede que me hubiera convencido o no pero la cosa era negociar y no imponer el título porque así le gustó a su chofer (...). También el título de Telenovela hubiera estado bien pero creo que ese título ya estaba registrado y con que le pusteran la palabra *Otra* al de Telenovela hubiera bastado. Aún Estudio Q porque siempre aparecía el Estudio Q, pero Alasraki alegaba que Estudio Q no decía nada. Misterio tampoco dice nada y tiene premio en el Festival de Misterio y el Suspense en Católica Italia. Nada más porque tengo la cartita de que me lo saqué porque si no ni me hubiera enterado pues me escribieron de Películas Mexicanas pero nunca me dieron el premio. Nunca me lo entregaron y cuando ponen los premios internacionales en Cineteca, nunca aparece que tengo premios que son dos para Cananea y uno para Misterio."

Recientemente IMCINE encontró la película en su acervo y ya ha sido solicitada por algunas instituciones de Estados Unidos, pero Marcela considera que es necesaria una copia con subtítulos en inglés. Para la directora, *Cananea* camina sola pero a *Misterio*, hay que ayudarla porque *"es una película muy poco vista en México y cuando la ven no la entienden. Es ontológica más que esotérica, porque te está llevando a una fuerza de poder con otra fuerza de poder, con otra fuerza de poder, etcétera y entonces tú preguntas cómo va la pirámide de poder. En primer lugar está el director, por encima del acto, pero por encima del director está el productor y por encima del productor está el dueño de la televisora, y por encima de él, están los patrocinadores, y por encima de éstos, está el poder. Entonces siempre son capas de poder. Entonces estoy hasta manejando un poder cósmico, que eso es muy descontrolable. Y segunda, el director tiene mucha fuerza, es un Mefisto o qué. De pronto te pone una cosa y después te pone otra. Entonces no es un director convencional, es un director diabólico que está cambiando tu espacio real por un espacio de ficción en donde tu espacio de ficción es el real y el real es el de ficción. Entonces la pregunta es qué clase de director es, qué poder tiene sobre el actor"*

El fin de *Misterio* es la crítica a la televisión y a las telenovelas y a los medios de comunicación, *"la película tiene un chorro de cosas. En Misterio hice salvajadas de poner ocho páginas como diálogo para un solo actor. Monté riel y vámonos tendidos. Entonces me protestaron los actores por tanto diálogo de corrido que tenían que decir. Yo les dije que en teatro se estilaban diálogos largos. Yo les pedí que se los aprendieran mientras los estaban maquillando o en cualquier momento pues se los tenían que saber de memoria porque no tratan apuntador pues en cine manejamos memoria, como en teatro. Ocho páginas de diálogo son ocho minutos en pantalla y yo en riel las quemé. El grabado fue directo. Ahora, si se equivocaban en la página cinco, ya ibas a la mitad de todo y pues tenía que cortar y volver a empezar con ese diálogo (...) Tenías que volver a hacer toda la puesta en escena de los planos secuencia...Use mucho plano secuencia en esta película. Ahí es cuando le dieron el premio de edición a un magnífico personaje como es el señor Jorge Busto y él dice que cual premio si el pegó colas, se refería a mis planos secuencia y sólo habla una que otra cosa que otra cosa (...) Por eso yo quiero regresar al foro, a mí me gusta mucho el foro porque me permite ciertas pirotécnicas que no me permite mi coreografía de cámara y de actores, porque no me permite la locación real"*.

En el país de los pies ligeros

En la cinta *En el país de los pies ligeros o El niño rarámuri*, Marcela refiere que una de las premisas principales es la de señalar que existe un prejuicio generalizado en la sociedad mexicana respecto al mundo indígena pues "cuando el niño indígena, por primera vez ingresa a una sociedad tan compleja como puede ser la sociedad urbana, estoy pensando ciudad de México, Chihuahua, grandes ciudades, y se le considera que es un ser primitivo, no en el buen sentido de la palabra, que se le considera limitado, sin capacidades intelectuales desarrolladas, una gente casi equivalente a un animalito, a cualquier animalito y el planteamiento precisamente de la película es que cuando un ser humano tú le trastocas y le modificas su hábitat comes las mismas torpezas que cualquier indígena llegado a cualquier ciudad grande. Entonces es de muchos conocido que no saben detenerse frente a la luz del semáforo, se cruzan en luz verde, los andan arrollando los autos, no saben abordar un autobús urbano, etc. Yo pensé que si hacíamos la propuesta al revés, que eso era lo que tenía el guión, básicamente ese el gran valor del guión de Antonio Noyola. Pese a que se tuvieron que corregir muchos elementos que no estaban bien investigados, esa era la propuesta de esta película era infantil".

Desde un principio Marcela aceptó dirigir una película para niños, pues en el guión estaba muy claro que el planteamiento era "qué pasa cuando un niño va a una comunidad indígena, en este caso la Sierra Tarahumara, donde no hay luz, no hay televisión, no hay todas las posibilidades de lo que la civilización te ofrece, con lo que el niño creció desde la cuna y que está habituado a tenerlas durante todo su crecimiento. Lo interesante es que el niño blanco es torpe, el niño blanco se tropieza con las raíces, se cae, el niño blanco no sabe distinguir las yerbas alimenticias de las curativas, o sea, las propiedades de las plantas, no sabe observar a la naturaleza en general, está totalmente enajenado de la naturaleza, y lo que a mí en ese momento me interesaba plantear es que era más torpe el blanco, o mejor dicho mestizo, que el indígena, porque éste tenía la sabiduría de estar cerca de la naturaleza, que eso es lo que han preservado muchas de las culturas indígenas en nuestro país, una constante vinculación con el mundo natural y un constante intento de sacar las mayores ventajas de lo que la naturaleza les ofrece sin corromperla, sobre todo en el caso de los tarahumaras. Los tarahumaras que no pueden cultivar la tierra, que tienen espacios muy reducidos, viven a mucha distancia una familia de otra, no se hacían como nosotros en comunidades de pueblos, son casitas aisladas, no viven alrededor de la iglesia, ni del ayuntamiento, ni de la casa de gobierno. Incluso en La Tarahumara no existe la religión cristiana. No fue penetrada la cultura tarahumara por la religión católica, porque no pudieron con ellos los jesuitas. La iglesia que existe actualmente en el pueblo de Creel es una

iglesia que en primer lugar, está desnuda de cualquier imagen religiosa, pero le sirve a ellos como una especie de centro de reunión y sus leyes son leyes al interior de su comunidad. Los tarahumaras tienen un manejo de gobernadores. Cuando nosotros llegamos para arreglar lo de la película, que fue cuando hice la investigación, teníamos que hablar con los gobernadores que son las autoridades que ellos eligen por encima de cualquier partido político. Ellos tienen su propio sistema de gobierno”.

Lo que a Marcela más le gustó de lo que descubrió en los tarahumaras, y que sólo está en una parte de la película, es el cariño que los padres les tienen a sus hijos, además de que “son seres muy responsables y cálidos (...) Jamás se verá a un niño tarahumara trabajando. No hay explotación de menores en la comunidad tarahumara; la mujer tiene capacidad de decisión también y hay un trato de iguales en la familia que no ves en otras comunidades indígenas. Los tarahumaras dependen del grupo”.

En la película, es clara la relación afectuosa entre padre e hijo tarahumaras y el contraste entre las tradiciones y la cultura del niño indígena y del mestizo. Este último se enamora del mundo que conoce porque se reconoce ahí, reconoce sus raíces y encuentra en ese mundo ajeno el mundo de la naturaleza en donde todavía se puede vivir. Marcela considera que “si aceptáramos el regreso a la naturaleza, quizá podríamos ser más sabios y en la película hay un regreso a través de un niño y desde él empieza el descubrimiento de los valores de nuestro mundo indígena”.

Para Marcela es una preocupación constante que aunque en la sociedad actual todo el tiempo se hable del indígena, éste se considera como parte del pasado que se rescata para reconstruir un pasado gloriosos, un pasado sin presente en donde la directora dice que “tenemos todos raíces indígenas de origen azteca, de origen maya, zapoteca, mixteca. Estamos hablando de las glorias del pasado, de lo que destruyó la conquista. Ahora vivimos ignorando, hasta ahora con Marcos –esta película es muy anterior-, que estamos rodeados de una enorme población indígena a la que vivimos ignorando deliberadamente porque queremos hacerlos invisibles. Así, la propuesta de la película era este acercamiento a nuestro encuentro con nuestras raíces, con lo que quedó vivo después de la conquista y no quererlos integrar (...) Yo estoy en contra de que se integren porque en el momento en que los integramos los volvemos sirvientes, limpiabotas, meseros o personal de servicio y no les permitimos el desarrollo en su propia comunidad y que puedan llegar a ser gobernadores ahí; que desarrollen sus propios roles dentro

de su comunidad. Sin embargo, se corre el riesgo de que me digan que estoy haciendo un ghetto pero no, porque pueden entrar y salir a su comunidad y nosotros no somos como la sociedad anglosajona, en el sentido de que ellos si los tienen ahí dentro pero aisladas a las comunidades indígenas en campamentos y es esa especie de distanciamiento entre el norteamericano químicamente puro y lo que es un navajo, un sloux, o lo que es todas estas comunidades que existen al interior de Estados Unidos”.

La película habla de despojo, de “qué tan canallas fueron con ellos la conquista española, como el propio mestizo, en este caso estamos hablando de los mexicanos. También de cómo se abusa de la comunidad indígena y cómo el niño que es auténtico, se compromete con el niño tarahumara y se indigna ante el despojo. Porque los niños tienen esa enorme ventaja cuando han sido educados en libertad y en cierta capacidad crítica de sumarse como mexicanos a algo que es también igualmente mexicano y que no debemos segregar (...) Entonces ahí el trato de los niños fue un trato muy, digamos, de propuesta para que los niños vieran la película, de que mira a lo mejor al hijo de tu sirvienta lo tratas a patadas y resulta que él viene de una familia con mucha sabiduría que tu ignoras porque tú eres un niño más ignorante, menos preparado y en el momento en que te quiten todo lo que representa tu progreso social, sin coche, sin teléfono, sin televisor, te quedas con nada. En un conflicto atómico va a sobrevivir mejor un niño indígena que tú porque sabe que raíces puede comer”.

A pesar de que el guión ya estaba hecho, Marcela tuvo que investigar sobre los tarahumaras para poder reconstruir el ambiente y los personajes. Al respecto ella cuenta que “al niño tarahumara yo lo escogí. Yo llegué a Chihuahua, donde sucede toda la acción de la primera etapa del relato, que es donde vive Manuel con su madre y su pequeña hermana. Entonces se corrieron muchos riesgos porque yo estaba ya filmando y no tenía al actor tarahumara todavía. Ya iniciado el rodaje no puedes correr el riesgo de no tener tu reparto completo porque no puedes parar la película. Estamos hablando de miles y miles de pesos, ahora millones, de pérdida, porque estaba pagando el rodaje. Pero yo contaba que con los cinco días que teníamos de rodaje en Chihuahua podría encontrarlo. Los de producción me llevaron varios niños tarahumaras a la capital de Chihuahua para que yo escogiera a alguno. Yo opté por el niño Jesús Bernabé Quintero. Lo que recuerdo de este niño es su mirada que me impresionó porque yo me fijó mucho en la mirada de los niños y de todo mundo pero básicamente de los niños, porque para el caso de una actuación necesitaba un niño muy inteligente. El niño hablaba perfectamente tarahumara y perfectamente el español, y era lo que yo estaba buscando. Aparte, era un niño muy frágil, tenía un

problema de conjuntivitis crónica porque ellos padecen mucho la escasez de agua, a parte tienen una pésima alimentación. Cuando nosotros llegamos, en un segundo viaje a La Tarahumara para ya filmar, lo escogí a él y tuve que escoger al médico de producción que nos acompañaba -siempre que se sale a provincia se lleva un médico-. Parpadea mucho al principio de la película, después ya no porque se le fue curando su conjuntivitis a base de un tratamiento médico que se le pagó por parte de la película. Además, lo teníamos que vigilar que no se sobrealimentara porque nos visitaba en el hotel y se ponía a pedir hasta 12 hot cakes y comía todo lo que no había comido; empezaba a tomar coca cola y no tenía esos hábitos alimenticios pues la alimentación básica del tarahumara es el maíz y sus derivados; pinole principalmente (...) Hay una escena en donde suqué el pinole para decir que es su alimento básico de esta gente y que solamente en determinados rituales sacrifican un chivo para comérselo

Para Marcela esta película fue, como ya lo dije, una producción infantil. De su experiencia en su dirección de actores infantiles en esta cinta, refiere que *"hay las partes muy dolorosas de un rodaje en el caso de niños. El caso de niños es asunto muy delicado. Lo que ocurrió con Jesús Bernabè Quintero, en primer lugar, cuando los otros tres niños tarahumaras vieron que él era el seleccionado, se dedicaron a apedrearlo durante las tomas. Ellos son mucho de piedras, usan mucho esta cosa que parecería remota pero que es parte de una naturaleza muy árida, porque además La Tarahumara es árida pues aparte de que carece de agua, si no fuera por las coníferas y estos bosque sería el desierto del Sahara. Entonces lo atacaban con piedras -también está en la película el uso de las piedras y de qué tan lejos lanzas la piedra-, hasta que yo fui muy enojada, como mamá, a decirles que ya no fueran envidiosos, que lo dejaran, que ellos iban a estar de extras en otras cosas. Entonces esto despertó en Jesús una fantasía muy grande. Jesús sentía una admiración muy grande por Pedrito Fernández, el cantante infantil, y él pensaba que la proyección de la película en las ciudades del país y en la propia ciudad de México iba a representar un cambio definitivo en su vida -cosa que por supuesto no sucedió-. Entonces a la menor provocación, cuando cortábamos, me empezaba a cantar todas las canciones que se sabía de este cantante. Tiempo después nos enteramos que el padre había cobrado el dinero del niño y el niño seguía en condiciones muy paupérrimas. El dinero lo usó el padre y no supimos en qué. El niño no vio un centavo de su trabajo. Esta situación es terrible porque casi siempre son los padres los que contratan y lo que es doloroso, es que el niño hace fantasías y cree que probablemente llegue otro rodaje y que a lo mejor vuelve a hacer otro estelar como el de mi película (...) No volví a saber nada de él (...) Siempre me quedó este sabor amargo, y esto no es la primera vez que*

sucede ni va a ser la última de cuántas veces tú utilizas a un niño en una película, y a lo mejor es debut y despedida, pero también puede ser el comienzo de una brillante carrera. Uno nunca sabe lo que va a pasar con un actor infantil.

"Por su parte, el otro niño no tenía problemas porque había hecho mucho cine. Adonay Somoza siempre había hecho cine desde chiquito, ahora no lo he visto de actor y es un muchacho muy guapo, muy talentoso y muy sensible. Así, puedo decir que trabajar con niños y con animales es muy difícil y yo tuve las dos agravantes y con poca producción, éste último es en el sentido de que son películas que se tienen que hacer en un corto tiempo, en cinco semanas, una en Chihuahua y las otras cuatro en la Sierra, que se redujeron a cuatro y media porque cortamos antes. Ocorre con los animales que necesitas entrenador (...) Al principio el niño tiene una ardilla que no estaba entrenada y de pronto se perdió la ardilla cuando llegamos a la Sierra. Todo el tiempo que estuvimos en Chihuahua estaba jugando y dos o tres veces sale en escena, y tuvimos que ingentiar que siempre que sale el niño salga con una cajita, con la cajita de la ardilla; pero ésta claro que está vacía, no va la ardilla. Después se consiguió otra ardilla gracias a los técnicos que se repararon a los árboles a conseguirla.

"A los niños, si tus los sobre ensayas pierden naturalidad, entonces desde la primera toma los tienes que agarrar y dejarlos descansar y ver si en una segunda toma, ya descansados, vuelven a recuperar esa frescura porque si no se mecanizan. El niño no tiene los recursos de un actor profesional porque mecaniza después la frase, se aprende todo mecánicamente. Por eso, a Jesús Bernabé se le asignó una persona, una señora de la misma Sierra, que se dedicaba a repararle todos sus parlamentos en las noches. El dominaba el tarahumara, el español lo entendía pero no lo dominaba. Esta señora le repasó sus diálogos en español todo el tiempo para que se los aprendiera. Pobre niño, en lo que le pones una cámara, que nunca había visto una; le exigen que hable en español todo el tiempo, que no vea a cámara y su conjuntivitis. Era verdaderamente un desastre; pero poco a poco, logramos vencerlo. La misma simpatía del niño también intervino pues es un niño con mucho ángel".

*La historia de *En el país de los pies ligeros*, más que un cine de ficción parecería un documental pues no es un cine de aventuras y centra su premisa en el amor naciente entre nuestra parte blanca y nuestra parte oscura, todo lo demás es el pretexto para el encuentro amoroso de dos niños.*

Esta película no seguía los cánones de las películas de aventuras infantiles "y la película iba con un handicap enorme y yo preferí ese handicap porque la propuesta me parecía

más interesante que cualquier película de Walt Disney. Pienso que de alguna manera los niños captaron ésto. En el país de los pies ligeros dejó mucho dinero en las matinés infantiles”.

Esta película tuvo muchas anécdotas, una de ellas es que Marcela, al no contar con alguien que le cuidara a su hijo Ernesto de 8 años, tuvo que llevárselo al rodaje en donde Marcela no se dio cuenta que Ernesto estaba teniendo dificultades con la gente del staff, con el equipo de producción que le estaba ayudando. Ella recuerda que *“había un productor muy imprudente, que le estaba chocando yo como directora. Hay hombres que no pueden admitir y que se van a morir sin admitir, que una mujer pueda tener el mando, que tenga la responsabilidad enorme de decir que día se filma, dónde y cómo. Este gerente de producción empezó a jugar mucho con mi hijo ofreciéndole dinero para que me matara y lo hostigó hasta que desató su cólera y mi hijo se le iba a golpes, a patadas en las piernas; pero entonces todo el staff se iban contra mi hijo - y yo no me daba cuenta pues estaba filmando- y me lo amarraban a un árbol, con trapos en la boca.*

“Esta es la parte más interesante que yo viví pues me di cuenta que la cólera se exacerbaba en mi parte más débil, en mi hijo, y yo no me percataba. Lo desamarraban cuando terminaba de rodar (...) Todo el tiempo sentí a mi hijo furioso y me pedía que los corriera y yo no entendía que es lo que estaba pasando porque yo estaba concentrada en mi responsabilidad de crear un universo a través de una pantalla, recreando una realidad o interpretándola con dos niños que tenía que dirigir, con vacas, con ardillas, con víbora, con un montón de complicaciones que tenía que resolver...Para mi hijo era una experiencia formidable ver a su madre trabajar, estar ahí, pero todo el tiempo estaba enojado y yo no sabía por qué, qué pasaba. Por fortuna yo contaba con su nana y hablé a México con ella y le pedí que fuera y fue, con tal de que Ernesto encontrara un eje que yo no le podía dar en ese momento.

“Además, mi otro hijo, el mayor quería ser el actor de la película pero yo me negué y fui muy clara al decidir que no por darle el gusto a mi hijo yo me tropezaría en el rodaje pues mi hijo no estaba entrenado como actor, así que le dije que no, además de que le dije que no me gustaría que tan chico fuera actor y que mejor se preparara para serlo y que tuviera en cuenta que no era tan fácil entrar en esa Gran familia en donde no todo mundo podía entrar. Entonces me sentía culpable por esa situación y me declaro que me porté mal porque no le había dado la oportunidad de ser actor y luego lo de mi otro hijo, fue muy complicado”.

En *El país de los pies ligeros*, Marcela se enfrentó a una producción pobre y con mucha presión pues, señala, *“así es siempre en el cine mexicano. Para la película tenía que irse*

conmigo el compositor Leonardo Velázquez pero por ahorrarse el boleto la producción, no fue y yo tuve que encargarme de conseguir los instrumentos de los tarahumaras y unos casetes que conseguí ahí para llevárselos al compositor (...) También empecé a tener muchos problemas porque la película la estaba llevando otro señor "X" que de repente me salió con que las pruebas que yo había gastado en los niños en México para seleccionar niños, se me había descontado de mi material del rodaje y por lo tanto, se me estaba acabando el material del rodaje y faltaba mucho por filmar. Este señor se puso en un plan de verdadero maldito. Entonces me empecé a mover y tratar de comunicarme con Margarita López Portillo, porque ella era la mera mera de RTC, porque tampoco, el que estaba al frente de los Estudios América, Ortiz Tejeda, no me pelaba mucho porque yo le caía gorda o las mujeres le caíamos gordas. Además a mí me preocupa mucho cuando está de dirigente un individuo que quiso ser director de cine o que hizo dos o tres cortitas en corto. Siempre me ha aterrado. Carlos Ortiz Tejeda siempre fue terrible porque él se sentía cineasta. Antes de tener ese puesto fue diputado. Carlos Ortiz Tejeda había filmado unos documentales en Tokio con Carlos Velo, entonces todos ellos son directores. Un poco lo que pasó con Ignacio Durán, éste estudio la carrera completa de cine en Londres, entonces ven tus guiones y saben más que tú; ven tus películas y no les gustan pero es que más que realizador era un funcionario que debía de administrar (...) Entonces empiezan estas cosas de la proyección personal de que yo soy el que debería de estar en el lugar de esta persona, y es terrible para la gente de cine que de pronto te pongan gente de cine y que sepa ella, o sea yo, más de cine que tú (...) En teoría estas personas pueden saber más que una pero en la práctica no. Hay otros casos, por ejemplo Diego López tiene obra, tiene largometrajes o de Alberto Isaac que también tiene largometrajes. En cambio los primeros nunca llegaron a aterrizar una idea más que en cortos y en cosas chicas, pero nunca supieron el peso de un largometraje... Pero entonces todos saben más que una (...) Así las cosas, empecé a moverme y a pedir más material a México hasta que de alguna manera le llegó a Margarita López Portillo que desde la Sierra Tarahumara la andaba yo buscando, y que de pronto se apareció el productor que teníamos de enlace de México, se apareció en el rodaje. Yo no entendí a que llegó porque para mí hubiera sido más útil que fuera el compositor pero pues apareció él y yo me enojé mucho y le dije que no tenía caso que fuera hasta la locación gastándose el dinero de la película y que si seguía así la cosa yo iba a parar la película y yo ya como energúmena me le puse al brinco y entonces él me dijo que había ido a llevarme más material, más latas de películas. Pero primero tuvo que probar hasta dónde yo aguantaba la presión como creador: ver si lloraba, exigía o imploraba, con el fin único de medir

la fuerza de una mujer porque eso no se lo hubieran hecho jamás a Ripstein, ni a Fons, ni a Hermosillo. A ninguno de todos los grandes de mi generación con los que yo debuté, jamás les podías hacer eso, pero yo estaba sola, además de que llevaba producción del Estado; yo no llevaba ningún convenio de coproducción. No, yo iba expuesta a todo riesgo. Sin embargo, eso no me había pasado nunca con CONACINE, pero CONACITE era otra cosa, habla otro tipo de trato y otro tipo de gente con la que yo no estaba acostumbrada a tratar. La gente de CONACINE era de otro nivel, además de que esa compañía tenía mejores presupuestos, yo ya había hecho Misterio y Canaca, y de pronto tuve que enfrentarme a los Estudios América, a la gente de CONACITE y el STIC y entonces era espantoso, era como enfrentarme otra vez a la gente del CUEC, el cine de estudiantes, el cine no profesional, el cine muy amateur, de gente que no sabía muchas cosas y estás en medio de la Sierra Tarahumara sin poder hacer mucho...

"Para no hacer la historia larga, finalmente me dieron el material (...), pero para esto unos dramas, unos gritos y las indignaciones más... Era esto de ver hasta dónde tú aguantas la presión y te sometes... Y yo dije que sí no habla material como iba y no llevaba al compositor. Cuando una mujer grita ya indignada, y no hay cosa que te de más indignación, cuando menos en mi caso, que la injusticia y la arbitrariedad, no supieron que hacer y fue cuando el de la pierna rota, Eduardo Daniel, el que hostigaba a mi hijo y mi hijo le daba de patadas, me dijo que Jesús Fragoso trala latas con películas. Finalmente, me salió con la mía, pude terminar la película con el material que me hacía falta desde México y no pasó a mayores; bueno después de hacer mi número".

Nocturno amor que te vas

El proyecto de esta película surgió de repente, cuando Marcela no se lo esperaba pues debido a que Jorge Fons no cumplió con el compromiso que tenía con la UNAM para dirigir una película, la Universidad la llama para que ella entre al quite y refiere que "nada es presidencial, por algo, cuando la UNAM no puede arrancar el proyecto porque Fons no tiene listo el guión, y yo tenía un guión, ese guión que había leído en SOGEM y que le había dado un primer lugar pero quedó en segundo lugar, sin saber que era de Pérez Grovas. Cuando me dicen a mí del proyecto yo pensé en este guión que me prendió cuando lo leí. Entonces empecé a buscar por todo el país a Pérez Grovas hasta que lo localicé en Baja California y se lo pedí. Le dije que lo dirigiera si me lo autorizaban. Él me dijo que lo quería dirigir y yo le contesté que si él no lo iba a dirigir en ese momento yo tenía toda la presión de la UNAM para dirigirlo ya. También le dije que yo

tenía dos guiones para escoger pero que prefería el suyo y que yo no podía apalabrar nada con la UNAM si él no me daba luz verde y me dijo que sí, que él podía escribir otro después (...) Ésto era contra reloj, ya habían pasado tres meses de que Fons no resolvía si dirigía o no, entonces yo entré como bateador emergente. Yo entre porque De todos Juan te llamas es una película que manejó bajos presupuestos, se terminó a tiempo a pesar de todas las dificultades y que sabían que yo no los iba a dejar colgados en rodaje. Fons tenía un proyecto con la UNAM pero no tuvo listo el guión y empezó a ocurrir lo que muchas veces hace Fons, se empezó a evadir, no tomaba las llamadas, decía que no estaba. Empezó a no querer dar la cara en vez de decir que buscaran a otro y hubiera permitido que escogieran a otro que no fuera yo porque yo estaba diciendo el CUEC. Eso hizo que mucha gente se enfureciera conmigo y a mí me la dieron porque Fons los trajo a vueltas y el dinero que había autorizado Carpizo, cada vez iba valiendo menos pues los insumos en cine van subiendo de precio así como la producción; entonces ya no les iba a alcanzar hacer las seis películas que habían prometido; entonces sólo hicieron tres y media. De pronto ya con la avalancha encima de que tienen que empezar el rodaje, no tienen guión, no tienen director, no tienen producción, no tienen nada, y tienen que arrancar una película en septiembre y es julio cuando me están pidiendo que yo dirija una película y nadie escribe un guión en un mes... Yo no tenía un guión, estaba dirigiendo el CUEC, entonces me lo piden a mí y pasa todo lo que ya conté.

"Pérez Grovas viene a México, leen el guión los de la UNAM y los costos de la película coinciden con los costos que tiene la UNAM. No es una película cara, no pedí hacer una película de época, de grandes conjuntos... Lo de los conjuntos lo resolví con la cámara escondida. Entonces era una película económica. Entonces interesé por el contenido, era un asunto de un ser marginado que no tiene las armas para luchar en una sociedad tan indiferente, tan despolitizada (...). Por otro lado, era un universitario el que habla escrito el guión y una universitaria quien iba a dirigir la película pero era paraayer el asunto y a marchas forzadas preparé el rodaje. Entonces todavía en agosto estaba preparando el rodaje, corría a todos lados buscando en que pueblos iba a haber fiestas. O sea, siempre es así".

Cosa curiosa, *Misterio* también fue rechazada por Fons y por otros directores y Marcela es la única que se atreve a filmarla. Sin embargo Marcela confiesa que ella no filma cualquier cosa porque *"te pueden caer cuarenta guiones y no te prenden y de pronto te llega uno que son las sincronías de las que habla Jung, nosotros le decimos coincidencias, otras le dicen accidentes (...). Además optaron por la que siempre está cuando otros no quieren las cosas, por la que estaba con el prestigio de ser muy profesional y responsable y que no inventa que quiere grúa,*

rieles en kilómetros. Optaron por Marcela Fernández Violante, pero a Marcela si le gusta el guión lo agarra y si no le gusta pues da las gracias. Muchas veces me han dado guiones que yo he dejado pues no me gustan y que si los hubiera dirigido tendría más obra pero si no estoy convencida para hacerlo mejor no lo hago...Hay guiones de películas que no me tocan el alma y no las hago (...) Pero un poco, pensando que tenía que hacer obra porque no me iba a quedar con mis dos primeros largometrajes, hice la película".

Para sacar esta producción, Marcela se enfrentó a una situación difícil en el CUEC, pues ella era en ese momento la directora de ese Centro. Se argüía que no se valía que ella, siendo una funcionaria universitaria, dirigiera, y no otro(a) director(a); sin embargo, ella piensa que la situación se dio pues *"es muy difícil que una persona que no ha hecho largometraje se aviente a sacar un proyecto de emergencia. En situaciones más holgadas si y si este proyecto hubiera sido más holgado... Pero convencieron a Carpizo muy tarde de hacer cine y con los presupuestos ya dados se estaba yendo el tiempo y no se iba a hacer nada... Entonces tenían que arrancar el primer largometraje y lo hicieron conmigo para enseñárselo y ya con eso se autorizaría el siguiente presupuesto. Iban a hacer seis y ya no dio tiempo, se acabó la administración del doctor Carpizo. Por eso es que me llamaron a mí además de que yo ya tenía experiencia en largometraje, sabía trabajar pobre y barato y entregar un producto digno y completo que no dejara ver huecos, escenas no filmadas por desorganizada, etcétera. Y si me hubieran dicho que sólo tenían dinero para el vestido de una actriz yo hubiera hecho lo que fuera para vestirlos a todos".*

Nocturno amor que te vas, está filmada en locaciones reales y con el bajo presupuesto que tenía para éstas, logró resolver los movimientos de cámara en los espacios reducidos, así como logró filmar partes fundamentales de la historia sin gastar dinero para la recreación de ambientes. Así, Marcela refiere que *"batallé mucho en todo el rodaje. Por ejemplo, en el departamento del centro de la ciudad no me podía mover pues era muy chiquito, el baño, la estancia, todo... Cuando la escena de la niña en el baño estoy en un espacio diminuto y no había dónde poner la cámara y casi la puse encima de la niña. A pesar de eso, la locación real le daba un sabor muy especial. Ganas unas cosas pero pierdes otras. Pero cuando pude moverme fue en la secuencia en la que el Chuy llega y entra a la vecindad y ahí voy en riel y al llegar a la escalera la cámara la muevo hacia arriba y corto. Fue uno de los pocos movimientos de cámara que pude hacer aunque yo hubiera preferido una grúa para esa toma porque voy con él todo el*

tiempo y luego me hubiera subido con él, pero acostumbrados a nuestras pobreza, pido una grúa y se carcajean en mi cara.

"En Garibaldi no pude poner riel porque tenía la cámara escondida todo el tiempo y eso fue porque la gente se nos metía. Les poníamos cordón y avisos de que no pasarán y más tardábamos en hacerlo que tener a la gente frente a nosotros. Además me llovía todo el tiempo. Entonces para realizar la escena donde el mariachi jalonea a Carmen, yo le dije que nos fuéramos al arco en donde finalmente se filmó la escena pues estaba lloviendo y no podíamos filmarla en el lugar que habíamos previsto en el guión. No nos podíamos cubrir de la lluvia y las luces se nos iban a volar; además de que ahí El 'Comanche' podía zangolotear a Patricia sin que la gente se le fuera encima (...) La cantina en donde sacan a la abuela, Leonor Llausa, es una auténtica cantina y con auténticos teporochos y ya mero le pegan a Fegan, que la hace de cantinero, por sacarla de la sección de hombres. Entonces lo que hice fue poner a dos personas nuestras de la producción a que taparan a los teporochos para que no vieran la escena y se fueran sobre Fegan (...) Entonces tengo actores reales en esa cantina en donde monté sólo un riel y no más.

"Ya en el apartado de mujeres, Dunia Zaldivar, la otra teporocha, es fantástica. Ese apartado es real y es un espacio muy pequeño. Entonces todo el tiempo tiene que decir un diálogo de casi tres hojas y lo único que la cámara hacía es subir cuando se paraba alguna de las dos. Yo pensaba que dónde se equivocaran me echarían a perder todo el material, pero afortunadamente no se equivocaron. Esa escena es padrísima porque es muy ambigua pues como la prostituta está tomada no sabes si le está enseñando los calzones y la otra lo interpreta como que es lesbiana...Pero aunque te da la idea no es la realidad pues la prostituta está jugando".

Marcela modificó el guión cambiándole cosas, quitándole o agregándole otras, situación que a Pérez Grovas no le parecía y aunque lo discutían, no lograba convencerlo. Marcela piensa que se debió a que *"cuando uno escribe tiene una concepción y cuando ya el otro entra a corregir el guión, probablemente el se quedó con una concepción diferente a la que pueda tener el que corrige el guión...Entonces, Jorge no estaba satisfecho con la película pero de alguna manera tuvo a bien decirle lo que le gustaba y entonces se empezó a reconciliar con la idea de la película (...) Mucho de la simbología que aparece está en el guión. No soy tan salvaje de meterle cosas a un guión que no tiene previsto porque eso lo tengo que negociar. Siempre hay que negociar todo en la vida y no hay que pasarse, no hay que abusar de su confianza ni utilizarla. Se puede negociar y convencer como lo hice yo porque este guión tenía muchos baches, pero muchos: de pronto Carmen sacaba la ropa de prostituta y no sabías de dónde, entonces yo la hice amiga de*

la prostituta. Eso no estaba en el guión, se tuvo que agregar y luego yo hablé con Pérez Grovas y agregamos eso de que está en el cabaret la prostituta y uno que otro diálogo que le diera más vínculo con Carmen. Sólo aparece en la pulquería la prostituta y en las escaleras cuando se cruza con Carmen, entonces yo le di más espacio a la prostituta y las vinculé a ambas y todo, para que se viera que la que le había dado la peluca y el vestido era la prostituta”.

En *Nocturno amor que te vas*, cuando el niño sueña lo hace con dos grandes mitos del cine, pero aunque eso viene en el guión, Marcela consigue darle otro matiz narrativo pues *“lo empecé a trabajar desde la figurita que tiene en la cabecera, tiene un luchador, y a mí me gustó trabajarla desde esos dos mitos: por un lado es Drácula y por el otro lado son los luchadores. Cuando el niño sueña, aclarará para el niño que el padre odia al padrastro y lo ataca...Yo quería que me abrieran el cine que estaba enfrente, en esa misma calle de República de Cuba, y usar todo el cine. Toda esa parte simbólica del sueño está en el guión y aunque me dijeron que la quitara porque se vela horrible yo no la quité. Y cuando al niño lo está envolviendo la cascabel, yo estoy usando el símbolo de la maldad del padre por el padrastro, que la mamá busca al padrastro...Toda esto para decir que el niño no puede explicarse lo que está ocurriendo en el mundo de los adultos. Pero son símbolos que estaban en el guión y que por algo a mí me gustó este guión, por algo me prendí”.*

Por otra parte, Marcela refiere que la película gustó y no gustó pues *“hubo gente que me hizo canalladas en el estreno en ciudad Universitaria en las dos salas, -porque asistió mucha gente- como una íntima amiga mía, pero muy amiga del alma a la que un cuate le gritó qué le habla parecido, entonces ella se volteó y delante de mí le dice, que quieres que te diga si aquí está la directora. No dijo si le gustaba, o no, o si le chocó o qué, sólo dijo eso y yo entendí esa contestación como que era una mierda mi película. Lo que pasa es que está aquí la directora y no me puedo explayar. Entonces se empiezan a hacer grupos afuera que empiezan a combatir la película, diciendo que era una porquería y yo en medio de todo eso, mientras la gente que estaba adentro de las salas me jalaba para decirme que estaba padre mi película, gente que no era muy amiga mía, gente incluso de cine como Alberto Isaac, Jesús Hernández Torres, que la quería en distribución inmediatamente, cuando Jesús tenía mucho poder en RTC, ahí se cometió el error de no dársela, yo tuve parte que ver en el asunto y si se le hubiera dado, hubiera tenido un lanzamiento muy bueno, pero me atuve a que la Universidad la lanzara y no lo hizo. En ese momento yo le hubiera agarrado la palabra a Jesús Hernández Torres.*

"Hubo gente muy entusiasmada, incluso una sobrina mía no la aguantó, se salió llorando y otras personas opinaron que era una porquería de película. Iván Trujillo dijo que esa película no la debió de haber producido la UNAM porque era una vergüenza y me pasó que en Cuba dijeron que ya llevaba otra película más de cabareteras de cine mexicano y pues nada que ver...Yo no estaba ahí sino que estaba Elda Peralta, quien se paró luego luego y les explicó la película a universitarios cubanos y hasta que no se les dio la lectura no le entendieron...¡Como si fuera tan complicada!...Es mi película más sencilla, es muy sencilla. Después me descontrolé porque encontré muchos fans de la película, gente que le dice que le gusta...Fíjate, me pasó en España, estábamos en un encuentro, yo era jurado en Huelva, y de pronto, pues yo no podía competir con mi material, comploté Mentiras piadosas, de Ripstein; Lola, de María Novaro, entonces yo me fui a Informativa. Nocturno amor que te vas la vi con otros amigos y los cubanos enfurecidos con mi película, casi vomitaban y ni modo, de pronto, al par de unos días un tipo me estaba sigue y sigue hasta que se atrevió a acercarse a preguntarme si yo era Marcela Fernández Violante y decirme que había visto Nocturno amor que te vas y que le había gustado mucho. Este muchacho era un crítico de las Islas Canarias...Ante eso ¿cómo ubicarme?. Si todo el consenso dijera que es una mierda pues lo es, pero es una película muy polémica...Ahora, lo que tu esperas de una amistad muy íntima a la salida del cine es que te diga si le gustó o no y no que no diga más que no puede decir nada porque estoy yo. Eso no se vale. Con esta amiga yo platicué después y me dijo que le había chocado la película porque Patricia Reyes se vela muy mal con la peluca güera que la hacía verse horrorosa...Yo le dije que no estábamos para discutir sus gustos y que el personaje que interpretaba Patricia era un personaje popular...La ropa la compramos en Tepito porque no había un centavo de producción, se mandó a la tintorería y se fijó al tamaño de cada actriz... Toda la ropa está comprada en Tepito porque no teníamos con qué vestirlos. Se escogió así precisamente la ropa de señora que hace el aseo y la ropa de señora que decide irse a los prostíbulos y antros a ver si encuentra rastro del cadáver del Chuy. Ella ya sabe que lo mataron y lo que quiere saber es dónde está su cadáver. Pero entonces le dije a mi amiga que todavía tenía valores de clase media aplicándolos a una clase que no tenía nada que ver con ella. Estamos hablando de gente muy desposeída, muy marginal, que no tiene nada que ver con la clase media.

"La película es más que esas cosas por las que le puede chocar a la gente. Mira, en una cena con un individuo muy inteligente como es Carlos Martínez Asad, una gente muy capaz, me dijo que le gustaba Cananea pero que me tenía que decir que la regué en Cananea porque toda la ropa que tralan los rurales después de venir de otro lado, tenían que tener más polvo y no verse

muevecita....Por eso no le gustaba Cananca...Y yo pensé que eso no se valia porque me maté por esa película, escogi la ropa que me sirviera y todo...Porque no se vale una escena, como ésta, que dura tres minutos en pantalla sobre 120 que dura la película.. Lo difícil es sostener una historia y darle similitud, y que toda tu fuerza pase y que no se te caiga el ritmo, y que esté el tono, y que la música sea la correcta, y que esté el encuadre correcto...Es tan complicado hacer cine y que se fijen en esas pequeñeces”.

Cuando pasan cosas así, Marcela duda de sus materiales porque *“hay gente que no le gusta por una peluca, y hay otra que con todo y peluca le gusta. También te argumentan que la abuela es muy loca y que en algún momento dado hace cosas terribles, pero así es el personaje”.*

El guión de *Nocturno amor que’ te vas* tiene escenas muy impactantes, podríamos decir crueles, como las del personaje de la abuela que interpreta Leonor Llausás. Este personaje significa la antítesis de lo que el cine mexicano ha cultivado como los de Sara García, que es madre y abuela, que es portadora y transmisora de los roles más convencionales.

En cuanto a la producción, Marcela refiere que *“todo lo que se filmó del pueblo yo no lo hubiera podido pagar así que lo resolví escondiendo la cámara en una tarima y les dije a los actores, antes que empezara la procesión, que se me ubicaran a la vista de la cámara. Yo ya no podía dirigirlos, así que les di mi confianza para que hicieran lo que tenían que hacer con mis indicaciones, claro. Esta secuencia me funcionó perfecto aunque todo el tiempo estoy escondiendo mi cámara porque no puedo pagar extras. Entonces, para que no vieran mi cámara, tuve que esconderla...Parece una película que le metimos mucho dinero pero todo el tiempo estoy escondiendo mi cámara. Para que la gente no viera a cuadro entonces todo el tiempo es cámara escondida para poder justificar la confianza que tuvo la UNAM en darme muy poco presupuesto y sacar un proyecto muy ambicioso, porque es una película muy ambiciosa.*

“Para resolverlo, investigué las fiestas religiosas que estaban programadas en algunos pueblos cercanos al Distrito Federal y así fue que para esa fecha nos enteramos que iba a haber la fiesta de la Virgen con cuetes y todo en un pueblo del Estado de México. Entonces nos jalamos al pueblo ese. Porque aproveché, ya te armaron la producción con cuetes y todo en ese pueblo. Yo no hubiera podido pagar ni un cuete pues cuesta mucho dinero una fiesta así. Los juegos pirotécnicos cuestan mucho. Todo eso se aprovechó. El pueblo lo tenía, no pagué un centavo de extras, no pagué nada, la gente nunca volteó a cámara porque yo siempre la tenía escondida y los únicos que hablan por donde actuar con todo y los límites de encuadre que yo les marcaba, eran

los actores, yo y el camarógrafo y sale perfecto...Luego no teníamos ni para comprar el traje de mariachi, así que lo alquilamos y con el riesgo de que en un momento dado el dueño del traje nos lo pidiera porque tenía que usarlo para irse a una tocada, a una boda...También lo ajustamos...La ropa de veras se compró en Tepito...y ahí me ayudó mucho Ximena Cuevas. Ximena Cuevas se portó a todo dar.

"Patricia Reyes Spindola se hizo un permanente muy sencillito y de cara lavada; Leonor Llausás también de cara lavada y yo no tenía maquillista sólo cuando Patricia se viste de prostituta. Después ya no tuvimos para pagar la maquillista y la tuvimos que maquillar entre Regina Orozco, la famosa ahora Regina Orozco de Profundo Carmesí, Ximena y yo. Entró mucha gente a ayudarme en plan caute...En ese momento no pensé nadie que iba a ser la gran actriz de Profundo Carmesí, era una gran actriz pero estaba con Jesusa Rodríguez...

"Teníamos que ponerle de milagro todo. Rodé en plena época de lluvias y era un rodaje muy castigado porque las lluvias te atrasan mucho el rodaje....Tenías una secuencia en la mitad de la calle y de pronto llego a un restaurante y tengo que pedirle permiso en una lonchería de que ahí se den de trancazos el Chuy y el primer esposo de Carmen, porque la escena tocaba en la calle como estaba en el guión y como estaba lloviendo no podíamos hacerla; y se dieron tal cantidad de trancazos que rompieron una silla y una mesa...Se golpeaban de a de veras y yo no podía hacer intercortes porque me estaban dejando filmar ahí nomás, desde la pueria de la lonchería. Entonces llega un momento que de la necesidad debes hacer una virtud...Para esa lonchería hubiera necesitado una segunda cámara pero como estaba diseñada la escena para otro espacio no se pensó en segunda cámara...Y luego lo que es un acierto, y nadie se fijó, es que yo encontré la locación del peluquero y descubrí que era igualtito al esposo de la Borolas, a don Regino, el de las tiras cómicas. Entonces yo llego a la peluquería que es muy de los años cuarenta y el tipo tiene la estatura de don Regino...Ahí diseñé toda la parte de donde lo agarran los judiciales cuando a Estrella lo están rasurando, le están quitando el bigote y ahí diseño que lo jalan y sobre la marcha el viejito, le dije yo, agarra usted el saco, se va usted a entregar el saco, pero ya se lo llevaron los judiciales, y se queda parado con el saco en la mano. Ahí se me ocurrió...El viejito no era actor sino era el peluquero auténtico y dueño de la peluquería...El señor lo hizo solito como le dije que lo hiciera sin ningún ensayo...Al señor no le pagué nada...

"Siempre hago lo mismo y como hay tanta presión y muy poquito dinero, empezas a obligar a la gente a que te ayuden...Les vendes tu boleto y te dan las locaciones gratis, te actúan.

"Otra necesidad que tuve fue que el personaje que en el cabaret está con Dunia Zaldivar es Arturo de la Rosa porque no teníamos los comparsas y la que está de otra prostituta es Ximena Cuevas, de comparsa. A Matilde Landeta me la llevé al cabaret de comparsa y le iba a hacer una escenita pero tuve que sacar en un solo día el cabaret y no pude hacérsela. El cabaret me lo prestaron de diez de la mañana a diez de la noche que ya llegan los comensales (...) Yo no tenía qué me hiciera el striptease, entonces llegó un travesti, que me lo trajo una amiga. Entonces el travesti no se quería quitar todo porque lo demás era de plástico, entonces en tiempo de rodaje lo probé y no. Entonces me llevaron a una muchacha que era bailarina que yo ahí le inventé lo de los tenis, lo de la paletota que le mandé comprar. Ximena Cuevas era muy de mochilita de la escuela, entonces yo se la puse a esta muchacha y le diseñé ahí, en ese momento el striptease. Yo agarro las cosas así, lo que hay a mi alrededor que me puedan servir...porque siempre estoy contra reloj y sin dinero, entonces tengo que ser muy inventiva para solucionar (...) Entonces ya llegó Mati vestida de prostituta y yo la dejé entre los conjuntos, ella estaba muy ofendida pero bueno ya en Golpe de suerte le hice su homenaje (...) De pronto si tienes que acudir a que los cuates vayan, la familia y todo dios para rellenar. Está llena de estudiantes de Ciencias Políticas en el cabaret porque se los llevó Carlos González Morantes, éste les dijo a sus alumnos que los reprobaría si no iban a rellenar mi cabaret...

"Un rodaje serio exige extras a los que les tienes que pagar, que dar de comer, que dar agua y todos los servicios, pero yo no tenía para eso, entonces acudí a lo que ya te conté. Nosotros éramos muy profesionales y muy serios pero sin dinero. Por eso suceden tantas cosas. También por eso agarran sabor porque de pronto son extras que son extras que nunca has visto, no son los mismos del cine mexicano porque te agarras a la gente que te quiere hacer el conjunto, te quiere hacer de comparsa".

Marcela es una persona a la que le gusta trabajar bajo presión y en esta película, así trabajo. Considera que la presión le da más imaginación y más prontitud para resolver las cosas que se tienen que resolver. Además, en esta producción tuvo de asistente de dirección a Ximena Cuevas, la cual, "por primera vez era mi asistente y resultó ser muy inteligente y con mucho sentido del humor. Entonces inventábamos cosas...Entonces todo lo que hace El 'Comanche' se volvió cómico y yo siempre he pensado que los villanos, si no son guapísimos para que te convenzan tienen que ser muy simpáticos para que todo mundo caiga en sus garras...El guión se fue modificando, se fue haciendo en la medida en que yo iba viendo las necesidades del rodaje. Entonces por eso, si uno ve El Mariachi, de Robert Rodríguez, tiene muchas cosas de

Nocturno amor que te vas, claro que cada una se va por un lado diferente pero tiene en común el uso del estuche de la guitarra como un medio para llevar la droga, etc. En realidad es una película que disfruté mucho, no viví angustiada más que cuando me tomaron el CUEC”.

Marcela pudo realizar el casting de todos(as) los/las actores/actrices y escoger a quienes a ella le parecieron los/las indicados(as) para la interpretación de los/las personajes, cosa que en las otras películas industriales no había podido hacer. Para el papel protagónico de Carmen, le proponían a María Rojo pero ella prefirió a Patricia Reyes Spindola “ porque yo desconfío mucho de lo que está de moda, de las actrices que están de moda, de los actores, de los temas, etcétera. Hablar de las mujeres cuando está de moda y yo hablo cuando lo necesito decir pero no sigo las modas ni las corrientes porque entonces me siento que estoy dejándome arrastrar por ellas y me voy a arrepentir. Luego me dijeron que me había equivocado de no llevar a María Rojo porque yo hubiera tenido más oportunidades en los festivales como el de Cartagena, pero yo dije que no, que la película iba a madurar, sólo habla que darle tiempo (...) Patricia me daba el papel, yo la quería a ella porque si me convenía que era una empleada doméstica, se sabe caracterizar muy bien. Tan es así que en Golpe de suerte no puedes creer que es ella la adivina que echa las cartas. Mucha gente no la reconocía. Pero Patricia, también en la película de Los motivos de Luz de Dana Rotberg, uno la ve y crees que es Luz y en mi película tú si crees que es quien es. María Rojo es más glamurosa, más sexy y va más con personajes que se lo pidan y yo no necesitaba una seductora sino una mujer golpeada, golpeada por las circunstancias. Patricia actúa con el alma y ella era la que yo necesitaba para la película y si no iba a ningún festival pues ni modo, aunque duele pero tampoco nadie me recomendó para algún festival”.

A diferencia de sus otras películas, esta cinta no tuvo un adecuado estreno comercial, “ni difusión, pasó sin pena ni gloria, nunca se consiguió sala, pasó en las salas de la UNAM. Mientras que En el país de los pics ligeros se sostuvo en matiné, dio mucho dinero a CONACITE, se usaba para muchas funciones infantiles. Cananea fue descuidada, Misterio la guardaron después que ganó los Arieles y la programaron una semana en el Regis. En muchas notas dicen que era lamentable que a mí se me hubiera considerado para la Muestra y para los Arieles pues era Misterio una porquería. Cananea y De todos modos Juan te llamas han sido las mejorcitas lanzadas pero todas las demás, muy mal lanzadas. De todos modos Juan te llamas la vendió muy bien la UNAM a muchos países”.

Nocturno amor que te vas fue comprada por Televisa y “ya la pasó por cable y luego en televisión directa. La pasó mutilada y con otro título. Las escenas que le quitó fueron muchas,

como la de la abuela en la pulquería y otras, pero yo me inconformé, intervino la SOGEM y se reinstaló todas las escenas mutiladas. Le hablan puesto el título de Asesinato en Garibaldi y Nocturno amor que te vas se le repuso”.

Golpe de suerte

Golpe de suerte está basada en la obra de teatro *De interés social*, de Luis Eduardo Reyes. Marcela narra cómo fue que la obra de teatro se convirtió en película, de la siguiente manera: *“Yo voy a ver al teatro una obra que se llama De interés social y me enamoro de la historia. Me encantó la historia. Me encantó la saga familiar y las tres generaciones. He visto muchas sagas familiares y siempre son dos generaciones: el papá y los hijos y que lo tengo yo en De todos modos Juan te llamas. Aquí es el abuelo, el papá y los hijos. Además, no olvido que mi padre en algún momento de su vida se volvió un servidor público, fue un funcionario público (...) A él le toca la época de oro del abuelo de Golpe de suerte, cuando un servidor público estaba a salvo de cualquier error del sistema. El sistema se podía caer pero el servidor público sobrevivía. ... Yo pienso que el abuelo de la película es muy la trayectoria de mi padre, nada más que el abuelo era un funcionario menor que lo que fue mi padre. Era cuando todavía no corrías el riesgo de que te desaparecieran subsecretarías o desaparecieran en bloque lo que empezó a desaparecer, y la gente a la calle, desempleada. Es la época que le toca vivir, en este caso, a Jerónimo, personaje interpretado por Sergio Ramos. Luego viene la tercera generación.*

“La obra tenía un tono muy de Chéjov y su amor a los personajes. Quizá, cuando yo estaba viendo la obra le vi muchas posibilidades de llevarla al cine. Le quité muchas cosas, de acuerdo con Luis Eduardo, el autor. Me encantó la historia de tres generaciones, hacinadas en un mismo espacio, con tres percepciones del mundo diferentes y este deseo de las clases medias de ser poseedores del espacio donde viven, porque el departamento no era de ellos sino del abuelo. En realidad eran arrimados del abuelo. Así termina la película, en que el hijo, en este caso Bruno Bichir, va a ser arrimado pues no tiene donde meter a la mujer cuando se case”.

Cuando Marcela conoció a Luis Eduardo, éste ya había presentado el guión a IMCINE pero se lo rechazaron. Ella se ofreció a revisarlo y *“en esa época yo era una gente muy querida por Ignacio Durán. Habla una buena relación entre los dos. Yo tuve la oportunidad de conocerlo a él en un encuentro en Washington que nos invitó el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y de pronto había una gran mesa en donde se hablaba de cine, del golpeo y la destrucción de las cinematografías. Estaba Argentina, y otros países representados. Era 1990. Yo*

fungí como presidenta de mesa porque era la única que hablaba inglés y español. Estaba Ignacio Durán y desde ahí enchufamos muy bien, antes de que fuera director del IMCINE, porque cuando llegó a México y estuvo al frente del Instituto, nuestra relación duró poco pues se rompió debido a que no nombré ganadora en los Aríeles a la película de Morir en el Golfo de Alejandro Pelayo, que era muy amigo de Durán. Yo ahí no tuve nada que ver (...) Bueno, en mi relación lo invité varias veces a cenar a mi casa y en una de esas saltó lo de por qué yo ya no dirigía y me dijo Ignacio Durán que le presentara algo. En ese momento yo ya tenía el guión de Luis Eduardo y lo estaba revisando”.

Marcela refiere que el guión de Luis Eduardo Reyes no estaba totalmente adaptado para el cine pues tenía muchas cosas de teatro, al respecto señala que: *“No le habla cambiado casi nada de la obra de teatro y yo le dije que había que cambiarlo y volverlo más cinematográfico. A mí no me interesa que hablen mucho los personajes. Yo prefiero que hablen y no como en las películas que hemos visto en donde está un silencio y tú prefieres que hablen algo que les salga del alma y no rollo y discurso y ópera y canto y preguntarnos a cada momento dónde está la voz de estas gentes y la personalidad (...) El guión sufrió muchos cambios y aunque la obra original y el talento original es de él, el guión tiene muchas cosas más. De pronto yo retrabajé muchas cosas y varía gente que vio la obra de teatro De interés social, y después vio la película, me lo dijeron. La película se llamó así porque Golpe de suerte es irónico y no le podíamos poner De interés social porque no te decla nada...”*

“La película tiene muchos símbolos, tiene muchas cargas, maneja muchos objetos simbólicos. La medalla es uno de ellos, la propiedad, lo del zapapico.

“Entre la obra de teatro y la película, esta última apretó más los personajes... El abuelo, Don Amador, estaba muy desdibujado originalmente y en la película está mucho más trabajado y el juego de las vecinas sí estaba pero no con esa carga que yo le puse...Pero eso es mucho mérito de Luis Eduardo y Margarita Isabel que trabajaron mucho ese texto... Yo quería una pieza chéjoviana y pensé en todos mis actores. Al ‘Comanche’ lo escogí porque el es que debía ser mi protagonista pues es más chéjoviano. La historia de tan patética, te empieza a dar risa”.

Otra de las cosas que cambió Marcela fue el final del guión original, para lo cual, contó con el acuerdo de Luis Eduardo, del cual refiere que *“la parte más padre que tuve con él es que enriquecimos el guión juntos y la parte maravillosa es que ambos tenemos los mismos ritmos”.*

Después de adaptar la obra de teatro y de tener fecha de filmación, sucedió algo que Marcela no había previsto en relación con Ignacio Durán, de lo cual habla ella: *“Todo iba muy bien hasta que llega el momento de seleccionar las terna por los Arieles de ese año y estaban dos películas de la iniciativa privada que habían intentado hacer un cine diferente que no fueran las mismas cochinas que siempre hacen, que era la película de Gilberto Gascón, Rosa de dos aromas, basada en una obra de teatro de Emilio Carballido, que es una obra de teatro indiscutiblemente maravillosa que había durado muchos meses en la cartelera teatral. Carballido había hecho la adaptación de la obra con el propio Gilberto Gascón. La otra película era El asesino, de Alfonso Rosas Pliego, que éste director por primera vez llegaba a la posibilidad de entrar a terna. Estaba El bulto, de Gabriel Reyes, Morir en el Golfo, de Alejandro Pelayo y Goitia, de Diego López. Habían cambiado la modalidad para seleccionar las películas del Ariel porque hicieron varios intentos de encontrar una forma más democrática y entonces se decidió que los actores escogieran a cinco de sus actores para establecer su terna de actores que compitan por los Arieles; los directores escogieran a cinco de sus directores para que hicieran su terna de directores, las tres películas que hablan de entrar para que el jurado decidiera cuál de esas tres elegía. Lo que se propuso fue que la comunidad participara. Llega la junta a la sección de directores y los jurados éramos Alejandro Galindo, Alfonso Corona Blake, Alfredo Gurrola, Matilde Landeta y yo. Éramos la quinteta que escogió la asamblea de directores.*

“Matilde a la hora de la hora no estuvo pues la invitaron a Sudamérica y se va abandonando su responsabilidad y nosotros no nombramos a otro director que la supliera pues pensamos que iba a regresar, pero lo hizo cuando ya casi hablamos entregado los Arieles. Nos quedamos cuatro jurados, entonces entre esas cinco películas, resultó seleccionada Rosa de dos aromas y El asesino. Quedaron eliminadas las otras películas. Morir en el Golfo por supuesto quedó fuera y esto no le gustó a Nacho Durán, pues era su amigo el director de esa película. De ahí, la relación con Nacho cambió.

“Ignacio Durán a los dos días me habló a mi casa temprano, cosa que nunca había hecho, y se vuelve un regaño de por qué escogí esas tres películas como si nada más de mí dependiera la votación. Era una votación muy difícil pues éramos dos contra dos. Si Mati se hubiera quedado hubiera sido quizá más fácil. Lo que yo descubrí es que Nacho quería a Morir en el Golfo en la terna para que así fuera más fácil darle el Ariel a la mejor película, cosa que también pudo haber sido que sólo Nacho quería que estuviera en la terna, tampoco quiero estar de

argüendera y mentirosa. A lo mejor con el sólo hecho de que la película hubiera estado en la terna significaba para Pelayo un logro, pero no dependía de mí.

"Resulta que los actores tampoco habían seleccionado a ningún actor de esa película y el enojo fue mayor. Nacho me empezó a regañar y levantarme el tono de voz. Entonces eso sí me indignó porque en primer lugar él no me puso, a mí me había puesto la sección de directores del STPC, y en segundo lugar, yo no tenía que estar discutiendo mi voto con un funcionario de IMCINE. A pesar de eso fui prudente y no lo puse quieto como se merecía. Yo no cobraba ni cobro dinero de IMCINE. A mí me pagaban y me pagan los sindicatos (...) Nacho nunca más me volvió a tomar una llamada. Me retiró todo el apoyo que me había ofrecido en mi casa. Lo volvió una cruzada personal en contra de mí que a la fecha, no lo puedo creer (...). Luego, Luis Eduardo lo fue a ver por su lado y entonces le dijo que el consejo le había rechazado el proyecto. La situación persistió y Nacho le dijo que sólo podíamos filmar si utilizábamos el Fondo de Fomento a la Calidad, que es una opción que te dan para hacer cine pero para que tú aspiras a este Fondo, tienes que tener coproducción, tienes que tener una compañía detrás de ti. Luis Eduardo conocía a unas personas del norte del país, a los Tostado de Chihuahua, a los cuales interesó para que si obteníamos el apoyo del Fondo, eran 500 millones de pesos de aquella época. Era 1991. Así las cosas, cuando metimos el guión a concurso del Fondo, cosa insólita, tiene unanimidad de votos. Los votos eran STIC, STPC, Asociación de Productores, RTC, IMCINE y otro... Quiere decir que en esa ocasión Ignacio Durán votó a favor de la película, pero de todas maneras con cinco votos la ganaba".

Marcela cuenta que por su parte consiguió dinero por el guión, así que ya contaba con la mitad del dinero que se necesitaba para filmar y que al productor le tocaba conseguir la otra mitad. Todo ello, con la esperanza de recuperar la inversión en el Concurso al que había convocado el Departamento el Distrito Federal. Finalmente, consiguen arrancar la filmación pero tuvieron muchas dificultades "porque mis productores no consiguen el dinero y tuvieron que recurrir a préstamos a Bancomer. ¿Alguien sabe lo que es pedir un préstamo bancario? (...) En esos merengues de que estamos filmando, se enferma del corazón uno de los Tostado, al cual le dije que se operara aquí en México, en Cardiología, pero no me hizo caso y se fue a operar a Houston. Pasa la operación del corazón pero adquiere un virus y se muere de una complicación, dejándome en rodaje. El hermano menor, moviéndose sin poder conseguir todo el dinero que necesitábamos. La película tenía que estar lista para el Primer Concurso al que se convocó en aquel entonces, el Regente Manuel Camacho Solís, en 1992. Se hace con la mira de

que el primer lugar ganaría 500 millones de viejos pesos y el segundo 200 millones de viejos pesos...El primero lo daba la ciudad de México y el segundo lo daba IMCINE. Yo me quedé editando y el mismo problema, no había dinero para terminar la película. Entonces acudí a Fernández Unsain y le pido dinero prestado con la condición de pagárselo cuando a mi productor le preste Bancomer. Mi productor, el sobreviviente de los Tostado ya se había asociado a otros empresarios para buscar el dinero. Yo necesitaba tener la película en una fecha límite y acudí a Fernández Unsain para pedirle un préstamo en calidad de emergencia. Me prestó 50 millones de viejos pesos y a las dos semanas, se los pagué. Estamos hablando de mucho dinero. La música me la hizo mi hijo y hasta mis hermanos actúan en la película, también mis amigos y otros familiares. Total, todo el mundo".

A Marcela le interesaba en esta película, mostrar cómo el sistema destruye cuando se equivoca. Es una película realizada durante la gestión del presidente Carlos Salinas de Gortari, "por eso esa película no tuvo corrida comercial, fue muy maltratada. No la hice después de, sino en pleno salinismo. Esta situación, la de la película, destruye la posibilidad de la pareja, del amor, de la familia. Cuando truena el sistema económicamente, truena todo. Esto está en la película".

Golpe de suerte está filmada en foro, pero guarda diferencias con la utilización del foro en *Misterio*. *Golpe de suerte* está filmada en un departamento chico y luego, en una casa más chica y, "entonces yo no podía levantar las paredes para que se viera mucho espacio porque cambiaba las convenciones del relato. El chiste es que hayan perdido un espacio reducido por uno más reducido, con tal de tener la tierra, ser propietario de la tierra, de la casa".

Sobre la construcción de los personajes, Marcela dice que: "A los personajes los pongo con todos sus matices, con sus propios errores y fantasías. La película es una pieza Chéjoviana, porque en el momento en que él se da cuenta que nunca más la va a volver hacer en el sistema, arroja el símbolo y el emblema del sistema que es la moneda que le dieron por sus 25 años de servicio sin haber faltado nunca, sin haber sido desobligado y haber sido leal. La avienta y ahí termina la película. Ya al final, saco el trayecto del camión donde va Jerónimo, del monumento a la Revolución al de la Independencia, para decir yo en tono de reclamo, que de nada sirvieron nuestras luchas de independencia y de revolución por el retroceso social en el que estamos".

Marcela recuerda que "llega el día del concurso, el día que se van a entregar los premios y suceden dos grandes anécdotas: estaban concursando siete películas, eran tres primeros lugares

y tres segundos lugares, una sobra y era el patito feo. Alguien iba a pagar el que no hubiera siete premios. Bueno, concursan por temas, uno era la ciudad, otro era el valor nacional y el último, tema libre. Éramos Matilde Landeta con Nocturno a Rosario, con la cual regresaba, a los 80 años, a dirigir después de cuarenta años de ausencia; era yo con Golpe de suerte; Marisa Sistach, con Anoche soñé contigo; Alberto Bojórquez con Los años de Greta; Rubén Gámez, con Tequila; Gabriel Retes, con El bulto y Jaime Humberto Hermosillo, con Encuentro Inesperado.

"El primer lugar se lo dieron a Tequila y resulta que no puede ser exhibida porque no tiene armada copia compuesta. Yo para eso me maté en conseguir 50 millones. Con lo que ganó se fue a seguir filmando. Eso no se vale pero bueno; el segundo lugar lo declararon desierto, dejaron fuera de la jugada a Matilde Landeta, a Marcela Fernández Violante y a Jaime Humberto Hermosillo. Nada más entregaron tres primeros lugares y un segundo lugar y se ahorró la lana IMCINE. Tres primeros lugares: Tequila. Anoche soñé contigo y El bulto y sólo en segundo lugar. Los años de Greta... y los otros dos lugares, declara el jurado, desiertos... Es una injusticia porque la gente estuvo poniendo dinero para el Concurso. No era de que vas a Cannes o a los Arleles, aquí el premio era en especie, recuperar parte del dinero que invertiste. Nada, no hubo nada...Entonces luego Nacho Durán vio mi película y no le gustó. Los productores de Golpe de suerte fueron a hablar con él y les dijo que no la iba a distribuir, porque IMCINE tenía la única distribuidora ya que Televisión no la podía tener pues Lucha Villa, que sale en la película, estaba peleada con Televisa... La película no tuvo distribución, aunque, finalmente, se logra que la distribuya COTSA, o sea, en las salas de Sabas y Salinas, que hablan comprado cuando Nacho Durán las remató, y si no lo hizo Nacho, tampoco tuvo los arrestos para defender el cine mexicano..."

"Entonces me exhibieron con el mundial de fútbol. En el cine Chapultepec pusieron pantallas grandes donde podías ver el mundial y luego te podías quedar a ver Golpe de suerte... Luego sin publicidad truena la película. Pasa sin pena y sin gloria... La primera vez que la exhibieron fue para hacerle un homenaje a Miguel Manzano que falleció poco tiempo después que se terminó de filmar, lo cual, fue su aparición por última vez en el cine. Luego se exhibió en El Latino y en cines de COTSA durante una semana...Nacho Durán, al no distribuirla, la hundió".

Finalmente, Golpe de suerte ha sido comprada por Televisa, pues, afortunadamente, esa compañía se dio cuenta que la actriz Lucha Villa no era la protagonista principal pues "el protagonista es El 'Comanche', y sus antagonistas son Bruno Bichir y Don Miguel Manzano. En realidad Lucha Villa viene siendo soporte in cast. Ésto permitió que Televisa la adquiriera y que

estos pobres productores recuperaran algo de su inversión; sin embargo, nunca recuperaron nada, se declararon en quiebra.

"Aunque protestamos, nadie nos siguió. La película sigue caminando por su propio pie... Lo mismo me hicieron con Nocturno amor que te vas, que tampoco se estrenó. Son cosas que pasan pero que uno no puede decir que es el destino, es el ser humano el que le cierra el camino a otro ser humano, el que le impide que desarrolle su talento... Tampoco Guadalajara la invitó; le cerró todos los caminos ...Pero para mí, como creadora, avancé pues hice esta película que es un asunto muy mexicano... No fue de mala suerte sino de mala leche por parte de un funcionario que tenía poder...Cómo se gastaba el poder en ese entonces, porque en la actualidad, afortunadamente, las cosas tienen otra dinámica pues ya no puedes ser omnipotente... Yo ya no hice nada, me quedé tranquila..."

La noche exquisita, el actual proyecto

Junto con Luis Eduardo Reyes, Marcela acaba de terminar la adaptación cinematográfica de la novela *La noche exquisita*, de Luisa Josefina Hernández que publicó la Universidad Veracruzana hace varios años. Marcela interpreta esto como una coincidencia ya que ha estado vinculada con Luisa Josefina desde hace muchos años. Al respecto Marcela cuenta que Benito Alasraki, hace también varios años, *"me propuso una obra de Mercedes Manero, que era muy amiga de Margarita López Portillo, que se llamó Rastro de sangre o Rastro de muerte y que finalmente la dirigió Ripstein. El caso es que me enteré que le estaban proponiendo La noche exquisita y a Luisa ya le habían mal llevado a la pantalla su novela costumbrista La plaza de puerto santo, dirigida por Tony Sbert, que ya no se dedica al cine. Era gente muy allegada al grupo del Mesón del Perro Andaluz, a Julián Pastor, Pepe Estrada y todos esos directores e intelectuales que se reunían en ese lugar.*

"Ya no supe que pasó con la promoción de La noche exquisita, hasta ahora que la acabo de adaptar. En una de las pláticas que tuvimos, ella me dijo que le daría mucho gusto que yo dirigiera una obra suya. Se da la ocasión que le dieron el premio Xavier Villaurrutia por la novela muy breve Apocalipsis..., que en un principio quise adaptar pero que necesitaba mucho dinero para la producción. No prosperó por eso. Luego, Luisa me propuso Julián el apostata, pero también de grandes costos. Así las cosas, esta novela de La noche exquisita es la primera que adapto para la pantalla.

"Esta suerte tuve cuando el año pasado (1996), estando al frente el Lic. Lozoya empezamos a tener un acercamiento a partir de los Foro debates en julio de 1995, gracias a la iniciativa de la comunidad cinematográfica y sus protestas a la ley de 1992. Estos Foro debates se hacen en la SOGEM y los encabezan los sindicatos pues se quiere reactivar la industria . despertarla de ese sueño terrible en que se le ha metido. El caso es que se propone ahí que hagamos, el STPC e IMCINE, un documento que se llame Documento para reactivar la industria cinematográfica. Yo no fui porque estaba ocupada en otras cosas de la ley, por eso, en ese momento traté muy poco a Lozoya. Es hasta el año pasado que entro en contacto con él cuando me invita a un encuentro de cine en Sarasota, Florida y ahí entro en pleito con los norteamericanos pues les dije que ya bastaba de sus prácticas monopólicas, de su paternalismo, que son unos transas, y me peleó con ellos. Todo en inglés. En ese momento Lozoya voltea y empieza a darse cuenta que soy una dirigente con una posición ideológica anti-yanqui muy marcada. Desde ahí empezamos a ser medio amigos, luego de ser enemigos ya que él era de IMCINE y yo de los sindicatos. Así, nuestra relación fue cordial. Un día me invitó a comer y me propone que trabaje mi parte creativa y deje un poco la grilla. Entonces me dijo que pensara en dirigir, no me quería coptar, él me lo dijo inmediatamente después de que vio mi cara de sorpresa.

"Le dije que no estaba en posibilidades pero que lo pensaría. Me dijo que tenía dos guiones para mí y en eso los sacó, uno era La noche exquisita. Yo no podía dar crédito las vueltas que dio para que llegara algo de Luisa a mis manos. Fue algo mágico como la vez en que En el país de los pies ligeros se me fue y regresó a mis manos.

"Este guión era el primer intento de adaptar la novela al cine. Lo elaboraron Emilio Carballido y la propia Luisa. Lozoya me pidió que lo leyera y me encantó la idea. Al principio, cuando lo leí, me saltaron muchas cosas en el guión pero son parte del mundo de Luisa. Para bajarlo, tuve que ver los ritmos, los tonos y muchas cosas. Mientras que el guión de Luisa y de Carballido era lineal yo tenía que proponer otra cosa. Ellos no respetaron la estructura libre de la novela y la adaptaron de forma lineal. La hicieron así para hacerla más accesible al espectador y le eliminaron muchas cosas importantes de la novela. Yo tuve que ir a hablar con Luisa y decirle que su guión necesitaba otro tratamiento, se necesitaba otro guión. A ella le dio gusto enterarse de que yo tenía la posibilidad de realizar la película. Ella no se opuso a que retrabajara su guión y bueno, es el que acabo de terminar de corregir, el que mañana engargolo y se lo mando.

"...Lo de dirigir no sé cuándo pues yo me había comprometido con el guión pero con lo de dirigir no pues ahorita estoy en otras cosas. Los sindicatos necesitan mucho tiempo y yo estoy al

frente. Además Lozoya habla pensado que empezará el rodaje en abril de este año y pues no. No se puede".

Marcela trabajó la adaptación de *La noche exquisita* junto con Luis Eduardo, pues han hecho un buen equipo de trabajo además de que Marcela confiesa que no lo hubiera podido lograr por la gran carga de trabajo que tiene al frente de los sindicatos, puesto que ocupa desde hace tres años. Finalmente, el guión cinematográfico de la novela de Luisa Josefina Hernández fue entregado a IMCINE en abril del presente año. El paso siguiente es que lo acepte esa Institución y quizá Marcela pueda llevarlo a la pantalla grande muy pronto.

C ONCLUSIONES



En un principio mi interés al realizar esta investigación estuvo centrado en recuperar a Marcela Fernández Violante como ejemplo de una nueva generación de mujeres directoras de cine en México. Posteriormente encontré en el cine de Marcela Fernández Violante el reiterado interés por ciertos temas tabú en el cine mexicano: la corrupción, el poder político, la Iglesia; y más aún, me interesó desentrañar el por qué Fernández Violante no se planteó la necesidad de realizar un cine de corte feminista. Sin embargo, sus indagaciones, aunque no se centran en lo femenino, aportan algunos tratamientos de(s)veladores de la situación de la mujer en el orden simbólico: sus insatisfacciones sexuales, sus solidaridades y su enmudecimiento, temáticas que dan a su cine la impronta de un cine hecho por una mujer.

Esta situación me llevó a explorar cómo ha sido pensado el cine de mujeres por las feministas y cuál sería la ubicación particular de Marcela Fernández Violante en el cine hecho por mujeres. Partiendo de que el cine de mujeres y el cine feminista no son necesariamente lo mismo, me atrevo a precisar que no porque exista un gran número de mujeres realizando cine, este hecho por sí solo, conlleva a que exista un gran número de películas feministas (KUHN, 1991). Ésto es, no basta que la autora de una película sea una mujer, ni que los personajes, digamos, protagónicos, sean mujeres, para que se le considere a la autora o a la obra como feminista. En el cine feminista está implícita una reflexión en torno a los significados de la identidad sexual y del género en la estructuración de la vida social y la cultura. Sin embargo, la intervención de la mujer en la creación cinematográfica ha demostrado la existencia del problema de la representación -femenina- en todos sus planos: el narrativo (el relato y su estructura), la construcción de la imagen y los significados simbólicos de todo ello.

Cabe mencionar que los cuatro momentos que conforman este trabajo, estuvieron permeados por la tensión existente entre sociedad, cultura y sujeto femenino. Dicha tensión se manifestó no sólo al evidenciar los diferentes periodos de la vinculación cine-directoras de cine en nuestro país, sino en cada uno de los momentos que constituyen el grueso de la investigación.

En este trabajo, he partido, en un primer momento, de la explicación acerca de la especificidad del cine en la comunicación, su importancia, y la existencia de un lenguaje propio, el cinematográfico, el cual expresa, comunica y significa. El cine -medio de comunicación- representa el mundo a través de la elaboración simbólica de la propia subjetividad del/la autor(a). Desde el ojo se aprehende la realidad y se construye la mirada; siempre desde un lugar -el contexto o contextos- de quien ve y deja mirar. Pero el cine representa en un tiempo que le es propio, que le es único, desde sus propias posibilidades -técnicas-, fuera del presente y del futuro, en parte, sólo pasado, sólo sueño.

Es entonces el ojo el punto de vista desde donde se ve, se aprehende y se construye la realidad (DONDIS, 1984; BERGER, 1972; ZUNZUNEGUI, 1989), las representaciones del mundo en el cine, en las películas.

La película es ante todo el texto propio del cine. El texto se presenta como construcciones estructuradas por el trabajo de la ideología y que puede ser analizando partiendo de la desconstrucción (KUHN, 1991), de la descomposición y recomposición. La película es un texto abierto a la interpretación, es un objeto que significa y comunica, es un mensaje que encierra significantes, signos y códigos propios que se pueden leer desde varios puntos de vista, desde el método al que me he acercado siguiendo las propuestas de los autores: Aumont, Mendiola y Hernández y Zunzunegui.

En un segundo momento, he ubicado el cine mexicano en el contexto político, social y cultural del México de los años sesenta y setenta, con la finalidad de situar a la directora en su entorno y el de su mirada.

Revisando la historia del cine nacional pude darme cuenta que han sido muy pocas las mujeres que han dirigido cine, ya sea de manera independiente o dentro de la industria. Las mujeres directoras en el cine nacional empezaron su andar muy lento, en la segunda década de este siglo, sobre un camino lleno de obstáculos y dificultades que poco a poco fueron -y siguen- venciendo.

En ese contexto, Marcela Fernández Violante ocupa un lugar singular ya que logra romper el cerco que dentro de la industria había, en general para los directores egresados de las escuelas, pero muy particularmente en relación a las mujeres directoras. De tal manera que se puede afirmar que esta cineasta, quien debutó con *Cananea*, en 1976, es la pionera del cine que

inician las mujeres universitarias en México. Además, es la única mujer que ejerce como directora de cine dentro de lo que se ha llamado la "apertura del cine mexicano" que en los años setenta, durante la gestión presidencial de Luis Echeverría, se da como intento para promover y generar un *nuevo* cine nacional. Justamente Marcela Fernández Violante pertenece a la generación del CUEC que documenta el movimiento político de 1968 en México, representa a una generación que se compromete con un análisis crítico de las estructuras de poder de la sociedad mexicana, -situación visible en su cine-.

En un tercer momento, he caracterizado el cine de Marcela Fernández Violante y he analizado cuatro de sus películas tomando en cuenta los elementos propuestos y trabajados en los dos primeros capítulos del presente trabajo.

Al respecto puedo decir que, pese a que en la década de los años setenta, en otras partes del mundo, había mujeres produciendo un "cine feminista" o un "cine de mujeres" que, con sus matices pretendía desestructurar la mirada patriarcal, y lograr una representación cinematográfica más real de las mujeres, en Marcela Fernández Violante no encontramos esta tendencia. En su visión prevalece la intención de realizar una crítica social de la realidad. En este sentido, Marcela participa de la idea de que la especificidad de lo femenino se encontraba circunscrita a la resolución de los grandes problemas sociales. Recuérdese que la izquierda latinoamericana fue renuente a incorporar las demandas del feminismo por considerarlas, en el mejor de los casos, particularismos, y en el peor, una problemática pequeñoburguesa.

Marcela Fernández Violante elige y narra sus historias postulando una visión global, omnicompreensiva y hasta cierto punto neutra. Con esto quiero decir que no encuentro en su cine el privilegio de una voz interior femenina, como ocurre con otras directoras mexicanas -o no-, como María Novaro, Marisa Sistach o la misma Matilde Landeta. Sin embargo, su cine contiene elementos muy interesantes, una posición crítica y develadora de situaciones concretas, figuras políticas y sociales y, algo bien importante, con un esfuerzo continuo por representar la realidad.

Marcela Fernández Violante presenta en su cine una visión crítica de acontecimientos históricos, como es el caso de *De todos modos Juan te llamas* y *Cananea*; se revela ante injusticias sociales y denuncia la complicidad del gobierno y la burocracia en *Nocturno amor que te vas* y *Golpe de suerte*; se pronuncia por el rescate de los valores indígenas amenazados, en *El país de los pies ligeros* y, denuncia las jerarquías laberínticas de los medios de comunicación, en

Misterio. Todos estos son los temas que apasionan a Marcela Fernández Violante y que desarrolla desde los personajes que construye, como ella misma dice *"con todos sus matices, con sus propios errores y fantasías"*. Son sus personajes los sujetos que entretienen la trama, el juego de sus historias y son los poseedores de la narración. Así, la directora, apuesta por un cine narrativo -para comunicarse y expresarse-, al respecto opina que *"cuando se dice que el cine narrativo es un cine de segunda, es decir que no importa la anécdota sino los estados de ánimo de los personajes, las atmósferas que el director cree, las propuestas filosóficas hechas por el director y cada vez se aleja de una propuesta anecdótica, donde hay un personaje perfectamente construido, donde los conflictos estén perfectamente hilvanados y desarrollados y todo, gracias al cine narrativo"*.

En algunas de sus obras, esto ha provocado una "invisibilización" de las mujeres, muy similar a la de la narrativa dominante. Tal vez, incluso, esto ha sido resultado de la opinión de Marcela Fernández en relación a que el cine de la Revolución Mexicana -pero tal vez el cine mexicano en general- *"...se pierden -las películas realizadas- en apreciaciones llenas de pasiones melodramáticas, donde la mujer puede ser indistintamente la encarnación de la debilidad que afirma al hombre o la deshumanizada hembra revolucionaria"*. Pero en otras de sus películas, Marcela Fernández Violante ha logrado retratar con singular dureza cómo opera en México el machismo y la misoginia, tal como lo muestra en las películas *De todos modos Juan te llamas*, *Nocturno amor que te vas* y *Golpe de suerte*.

De todos modos Juan te llamas, en donde la historia, la trama, que pretende ante todo desmitificar la relación Iglesia-Estado durante la llamada "guerra cristera", gira en torno a un general gobiernista y a su familia, con el objeto de descubrirnos que la ambición del poder es el único deseo latente en el general. A partir de ahí, y en todo momento, la película está tratando el asunto del poder y lo que hay que hacer para seguir teniendo el poder. Un poder que es de los varones, que pertenece todo al mundo masculino: en este caso, la Iglesia, al clero y a los sacerdotes; el Estado -y el país mismo-, al presidente y la política y la estabilidad del gobierno y del país, a los militares. En cambio a las mujeres les pertenece su casa y sólo lo que hay ahí dentro de ese espacio. Sin embargo, las mujeres en la película aparecen de manera significativa: la esposa y la hija del general, respectivamente. A ambas, la directora las coloca en una posición de enfrentamiento constante: la madre, representa la debilidad, la frustración, la abnegación, es decir,

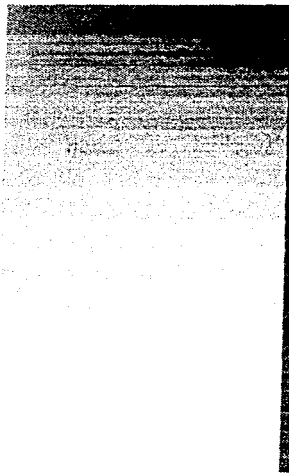
lo convencional por excelencia; por su parte la hija representa la contraparte, la esperanza transgresora de ese mundo masculino que es capaz de buscar su lugar fuera de él y tomar el poder de ella misma. Luego, *Nocturno amor que te vas*, en donde la directora rompe con estereotipos del cine nacional centrales en la concepción y valoración de lo femenino, ya que las mujeres de esta historia son diferentes a las representadas tradicionalmente en el cine mexicano: Carmen es madre de dos hijos y antes que ser madre, la típica madre, se empeña en recuperarse como mujer y va a buscar, primero a su "hombre" desaparecido y luego, al asesino de éste; por su parte, el personaje de la abuela también rompe con el esquema tradicional al presentárnosla como una abuela irresponsable, alcohólica, egoísta y mal humorada y no la abuela dulce, responsable, cariñosa y matriarcal que el cine nacional ha manejado. Por último, en *Golpe de suerte* nos muestra cómo las mujeres somos con las mismas mujeres, cómo las mujeres tenemos que guardarnos secretos y deseos y cómo podemos ser transgresoras en un orden en donde las mujeres tenemos que silenciarnos y censurarnos a nosotras mismas, ésto a través de los dos personajes femeninos que aparecen en la historia.

Finalmente, en un cuarto momento, este trabajo concluye con una entrevista que presenta brevemente la historia de vida de esta cineasta y en donde la propia Marcela Fernández Violante habla de su cine y lo que lo caracteriza; asumiéndose, ante todo, como autora -pese a que su cine no es uniforme, como difícilmente puede serlo el de cualquier otro director o directora de cine-. Se considera autora pues como la directora misma lo dice, ella en el cine *"impone al material su propia visión del mundo y su interpretación de la realidad y propone su punto de vista estético y ético que no pueden ir separados"*.

Creo importante aclarar que el análisis de la obra de Marcela Fernández Violante en su conjunto no concluye aquí sino que su obra está abierta a la revaloración crítica para encontrar en ella, tanto como en la trayectoria de la autora, significados y posicionamientos de la creación cultural femenina en el México contemporáneo, de lo cual esta tesis ha querido dar una muestra.



NEXO 1.



**FILMOGRAFÍA, FICHAS TÉCNICAS
Y SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS**

Filmografía

- | | |
|---------|--|
| 1966 | <i>Asul</i> |
| 1971 | <i>Frida Kahlo</i> |
| 1974-75 | <i>De todos modos Juan te llamas</i> |
| 1976 | <i>Caravana</i> |
| 1979-80 | <i>Misterio</i> |
| 1981 | <i>En el país de los pies ligeros (El niño Rardmuri)</i> |
| 1987 | <i>Nocturno amor que te vas</i> |
| 1992 | <i>Golpe de suerte</i> |

Azul

FICHA TÉCNICA

Formato	16mm. Cortometraje. Ficción.
Producción	Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos, UNAM.
Productor	Benito Lasky
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistente de dirección	Domingo Cisneros
Guión	Marcela Fernández Violante
Fotografía en blanco y negro	Rodolfo Clemente y Víctor Manuel Ito
Música	John Barry
Edición	Marcela Fernández Violante y Ricardo Moreno
Intérpretes	Clarissa Lasky
Año	1966
Duración	25 mins.

Sinopsis

Azul es el nombre de una niña de siete años, violentamente castigada por su madre al perder el camión escolar. Azul se esconde y al ser descubierta por su sirvienta, se escapa y se sube a un camión urbano para buscar su escuela. En un flash back, los recuerdos más tormentosos de Azul se le vienen a la cabeza pues recuerda a su padre golpeando a su madre y el castigo que a su madre se le hace fácil imponerle a ella cuando la amarra a una silla y la encierra en un cuarto oscuro. Así las cosas, Azul decide no regresar nunca más a su casa. Sentada en un columpio, la niña ve pasar al mundo.

Frida Kahlo

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Cortometraje. Documental.
Producción	Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM
Productores	Jorge de la Rosa y Luis Medrano
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistentes de dirección	Roberto Jaime Sánchez y Mítl Valdéz
Guión	Marcela Fernández Violante
Fotografía	Antonio Reynoso
Música	Selección de Marcela Fernández
Sonido	Rodolfo Sánchez Alvarado y Salvador Topete
Edición	Giovanni Korporaal
Año	1971
Distribución	Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM
Duración	13 mins.

Síntesis

Cinta que recorre rápidamente la vida de la pintora mexicana Frida Kahlo, desde el accidente que tuvo a los dieciséis años y que le causó graves lesiones físicas como la imposibilidad de embarazarse, hasta su muerte. Este documental subraya la obsesión de la pintora hacia el embarazo y su relación con el pintor Diego Rivera.

Premios

Esta cinta obtuvo el *Sombrero de plata* (segundo lugar), en el Tercer Festival de Cortometraje en Guadalajara, Jalisco, en 1971. También obtuvo el *Ariel* al mejor cortometraje documental en 1971; la "Diosa de plata" de PECIME al mejor Cortometraje documental, en 1972 y la "Cabeza Olmeca" en el Festival de Cine en Villahermosa, Tabasco, en 1987.

De todos modos Juan te llamas

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Largometraje. Ficción.
Producción	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.
Productor	Carlos González Morantes
Asistentes de producción	Antonio G. Rubio y Jorge Dorantes
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistente de dirección	Mitl Valdéz
Guión	Marcela Fernández Violante, Mitl Valdéz y Adriana Palomeque.
Fotografía a color	Arturo de la Rosa.
Edición	Marcelino Aupart y Giovanni Korporaal
Música	Millie Bernejo
Escenografía y ambientación	Victor Gochez
Intérpretes	Jorge Russek (general Guajardo), Juan Ferrara coronel Bonilla), Rocío Brambilla (Armanda), Patricia Aspillaga y José Martí.
Año	1974-75
Distribución	Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.
Duración	97 minutos.

Simopsis

En 1926, el general Guajardo (Jorge Russek) se encargará de cumplir las disposiciones antirreligiosas del gobierno en la zona rural a su mando. Los feligreses del lugar, en oposición, matan a la esposa del general y este hecho desencadena la cruenta lucha cristera que terminará cuando el gobierno y la Iglesia llegan a un acuerdo en beneficio de los norteamericanos. Mientras tanto, los conflictos familiares aumentan y el general Guajardo se ve amenazado por la conducta de sus hijos y de su sobrino que se revelan por las acciones tomadas por él. Su hijo mayor, es encarcelado en la ciudad, por participar en una manifestación del Partido Comunista; Armanda, su hija adolescente se enamora de su primo, el coronel Bonilla (Juan Ferrara), que constantemente se enfrenta a su tío por no compartir sus ideales y éste último ordena su asesinato. Al morir Bonilla, Armanda se alejará de su padre e irá en busca de una vida fuera del controversial Guajardo.

Premios

Esta cinta ganó dos Arieles: a la mejor actuación femenina y la mejor actuación masculina. Además, obtuvo Diosas de Plata de PECIME a la mejor Opera prima, a la mejor actuación masculina y a la mejor actuación infantil. En 1976 fue Directora Huésped del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Cananea

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Largometraje. Ficción.
Producción	COÑACINE-CHURUBUSCO
Productor	Antonio Rodríguez
Asistente de producción	Diego López
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistente de dirección	Alejandro Aguilar y Adolfo Virgen
Argumento	Marcela Fernández Violante y Pedro Miret
Guión	Marcela Fernández Violante
Fotografía a color	Gabriel Figueroa (Panavisión)
Música	Leonardo Velázquez
Sonido	Enrique Solís
Escenografía y ambientación	Agustín Ituarte y Enrique Estévez
Edición	Raúl Portillo.
Intérpretes	Carlos Bracho (Esteban Baca Calderón), José Carlos Ruiz (Manuel Diéguez), Steve Wilensky (Coronel Greene), Víctor Junco (Porfirio Díaz), Yolanda Ciani (Sra. Greene) y Milton Rodríguez (Tony Coppola).
Año	1976
Distribución	Películas Mexicanas
Duración	120 minutos.

Sinopsis

En *Cananea*, se cuenta la historia de un gambusino norteamericano (William C. Green) que se interna en territorio mexicano en busca de fortuna. Tras un largo peregrinar en el desierto, encuentra una veta importante y consigue el financiamiento para explotarla. Años después, Esteban Baca Calderón llega a Cananea a trabajar en las oficinas del próspero complejo minero. Pronto advierte las diferencias entre los trabajadores estadounidenses y los mexicanos: estos últimos, engañados con paternalismos, son explotados impunemente; en cambio los extranjeros tienen buen trato y son bien pagados.

Una arbitraria reducción de personal es la mecha que enciende la rebelión. Esteban habla con los mineros y organizan la huelga: exigen igualdad de salarios y reinstalación de los despedidos. Green contrata a los rangers para que le resuelvan el problema. Estos cruzan la frontera y actúan a su modo; cuando las autoridades mexicanas llegan a Cananea, las calles están cubiertas de cadáveres. Esteban es encarcelado. Sin embargo, logró su verdadero propósito: despertar la conciencia de la clase explotada. Además, desde la prisión, propicia que Green sufra un "accidente", lo que permite pensar en una aparente y extraña forma de justicia.

Premios

Esta cinta obtuvo el Diploma de Honor del Comité Soviético para la Paz, en Tashkent, Uzbekistan y el premio a la Mejor Fotografía, en el XXI Festival Int'l, en Karlovy Vary, Checoslovaquia.

Misterio

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Largometraje. Ficción.
Producción	CONACINE
Productor	Pablo Buelna
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistente de dirección	Alejandro Aguilar
Argumento	Vicente Leñero ⁶² , según su novela Estudio Q y su obra teatral La Carpa.
Guión	Marcela Fernández Violante y Vicente Leñero.
Fotografía a color	Daniel López.
Música	Leonardo Velázquez
Sonido	Enrique Solís
Escenografía y ambientación	Javier Rodríguez
Edición	Jorge Bustos
Intérpretes	Victor Junco (el Director), Juan Ferrara (Alex), Helena Rojo (Silvia), Beatriz Sheridan (escritora) , Jorge Dizan y Armando Silvestre.
Año	1979-80
Distribución	Películas Nacionales
Duración	90 mins.

⁶² En su libro *Vivir del teatro*, en el capítulo de "La Carpa", Vicente Leñero explica el éxito primero que tuvo la puesta en escena de la obra teatral "La Carpa", escrita en 1971, y el desaliento que sufrió el equipo que colaboró en la puesta por su fracaso luego de salirse Enrique Rocha, que interpretó a Alex. Además, cuenta como su obra teatral "Estudio Q" se convirtió en película.

Sinopsis

La cinta narra la historia de Alex (Juan Ferrara), un actor cansado de hacer telenovelas, se rehúsa a trabajar en el nuevo proyecto que le ofrecen porque ha planeado un viaje a Europa con su esposa Silvia (Helena Rojo).

Cuando Alex se presenta en el "Estudio Q" a rechazar la oferta que le ha hecho el Director Escénico (V́ctor Junco), se percata que en los monitores de la Cabina se repite la escena, como si la estuviera grabando al mismo tiempo, sólo que no hay cámara que esté filmando. Al regresar a su casa, confiesa a su esposa que aceptó participar en la telenovela porque está inspirada en su propia vida y, por lo mismo, tendrán que posponer el viaje a Europa. Surge un altercado entre la pareja. Aparece entonces el Director Escénico y Alex descubre que está en un foro y que Silvia se ha convertido en la actriz de la telenovela.

A partir de este momento, todas las situaciones que Alex vive como persona real y como actor se llegan a entrelazar de tal modo que no se logra adivinar hasta qué punto Alex ha enloquecido, o hasta dónde el Director, de un modo diabólico, se anticipa a los sucesos de su vida privada y los utiliza para la telenovela que representa el propio Alex.

En esta atmósfera de opresión y locura, Alex se debate tratando de librarse, hasta que finalmente lo consigue.⁶³

Premios

Esta película obtuvo ocho de los doce "Arieles" de la Academia, como sigue: Mejor Actuación Estelar Masculina, Mejor Actuación Estelar Femenina, Mejor Coactuación Masculina, Mejor Coactuación Femenina, Mejor Argumento, Mejor Adaptación, mejor Edición y mejor Escenografía. Para la directora Marcela Fernández Violante, no hubo ningún Ariel. Ni en la Dirección ni como coadaptadora junto a Leñero.

En 1982 *Misterio* obtuvo además el Premio Especial del Jurado en el III Festival Internacional del Suspense y del Misterio, que se celebra en Cattolica, Italia. Marcela Fernández Violante, participó como Directora Huésped del Primer Festival Internacional de Cine en Manila, Filipinas, en 1982, donde se exhibió la película. Asimismo, fue invitada para participar en el Festival Filmex, en Los Ángeles, California, en abril de 1983.

⁶³ Según sinopsis proporcionada por la propia realizadora.

En el país de los pies ligeros (El niño Rarámuri)

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Largometraje. Ficción.
Producción	CONACITE 2
Directora	Marcela Fernández Violante
Argumento	Antonio Noyola
Guión	Marcela Fernández Violante y Antonio Noyola
Fotografía a color	Lorenzo Contreras
Música	Leonardo Velázquez
Escenografía y ambientación	Raúl Cárdenas
Edición	Max Sánchez
Intérpretes	Arturo Adonay, Pedro Amendáriz, Helena Rojo, Jesús B. Quintero, Ernesto Gómez Cruz y Aurora Clavel.
Año	1981
Distribución	Películas Nacionales
Duración	90 mins.

Sinopsis

Película que cuenta la historia de dos niños y una amistad hecha a base de la convivencia en la Sierra Tarahumara. Manuel es un niño de doce años, de clase media y ciudadano que de la ciudad de Chihuahua se traslada, junto con sus padres y su hermana a un aserradero de la Sierra Tarahumara, lugar donde trabaja su padre. Ahi, Manuel conoce a Jesús y entablan una relación muy fuerte que le permitirá a Manuel descubrir las costumbres y tradiciones, los métodos curativos y los ritos religiosos de dicha comunidad indígena enclavada en la Sierra.

Premios

Esta película obtuvo un Diploma de Reconocimiento en el Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, en 1983.

Nocturno amor que te vas

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Largometraje. Ficción.
Producción	Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM.
Productores	Carlos González Morantes y Patricia Coronado
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistente de dirección	Ximena Cuevas
Argumento	Jorge Pérez Grovas
Guión	Marcela Fernández y Jorge Pérez Grovas
Fotografía a color	Arturo de la Rosa
Asistente	Ciro Cabello
Música	Leonardo Velázquez
Sonido	Raúl Sinobas
Edición	Ramón Aupart
Intérpretes	Patricia Reyes Spíndola (Carmen), Sergio Ramos El "comanche" (el Mariachi), Leonor Llausás (la madre), Eduardo Yañez, Uriel Chávez (Chuy), Dunia Zaldívar (la prostituta) y Yair de Rubín.
Año	1987
Distribución	Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM.
Duración	103 mins.

Sinopsis

La película narra la historia de Carmen, una joven trabajadora doméstica que se ve obligada a enfrentar una serie de adversidades para dar con el paradero de su segundo esposo llamado Chuy, un taxista, desaparecido misteriosamente cuando conducía a un pasajero a un poblado fuera de la ciudad. " Más que una travesía por un México nocturno, es un relato sobre la pérdida del amor y la vulnerabilidad de la pasión".⁶⁴

Premios

Por esta película, Patricia Reyes Spindola obtuvo la "Cabeza Olmeca" en el IV Festival de Cine de Tabasco, así como la "Estrella de Plata" de la Agrupación de Profesionales en Relaciones Públicas y periodismo (APREPP), como la Mejor Actriz del año. Asimismo, Fernández Violante recibió la "Cabeza Olmeca" en el Festival mencionado, por la mejor adaptación, Sergio Ramos El "comanche" ganó "La Diosa de Plata" de PECIME como el mejor actor de cuadro y Dunia Zaldivar el "Ariel" a la mejor coactuación femenina.

⁶⁴ Según la propia Marcela Fernández Violante.

Golpe de suerte

FICHA TÉCNICA

Formato	35mm. Largometraje. Ficción.
Producción	RIAT Asesores y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.
Productores/as	Fernando Hidalgo, Jaime Arcos, Luis E. Reyes y Marcela Fernández Violante.
Directora	Marcela Fernández Violante
Asistentes de dirección	Ximena Cuevas y Enrique Vargas
Argumento	Basada en la obra teatral <i>De interés social</i> , de Luis Eduardo Reyes.
Guión	Marcela Fernández V. y Luis Eduardo Reyes
Fotografía a color	Alex Phillips
Música	Roberto Félix, Gerardo Cortina y Carlos Esquivelzeta
Sonido	Daniel García
Asistente	Jorge Palomino
Escenografía y ambientación	María Teresa Pecanins
Edición	Raúl Aupart
Intérpretes	Sergio Ramos El "comanche", Lucha Villa, Miguel Manzano, Bruno Bichir y Odiseo Bichir.
Año	1992
Distribución	RIAT Asesores
Duración	107 mins.

Sinopsis

Comedia de humor negro, que retrata la historia de una familia de clase media baja urbana, específicamente del Distrito Federal, que trata, en todo momento, de subsistir en una ciudad

y en un país en donde el sistema burocrático permea cada vez más a todos los niveles sociales. Así, la cinta trata sobre nuestro entorno social al ubicar al jefe de familia como un burócrata menor, en busca de un patrimonio "seguro" para los suyos. La compra de una casa propia y el cambio de un departamento a esta casa "de interés social" y la compra "a crédito" de un automóvil, constituyen para esta familia el ascenso definitivo -y buscado- en la escala mental y social que predomina. Sin embargo, este sueño se ve interrumpido cuando la realidad del país se antepone.

A

NEXO 2.



ESTRUCTURA DE LA ENTREVISTA

1.- Quién es Marcela Fernández Violante

De dónde viene; sus orígenes, sus padres; las marcas en su vida: la literatura, el cine, el teatro, la música; el origen del interés por el cine; dónde estudia; forma parte de algún movimiento estético, político o cultural.

2.- Cómo es su cine

Por qué el cine; para qué el cine; cómo define su cine; qué es lo que le interesa en su cine; por qué la ficción; su formación como cineasta: influencias de otros(as) directores(as); el manejo del lenguaje cinematográfico; hacia quién (o quienes) dirige su cine.

3.- La película (mimesis)

Como texto; como discurso; como expresión; para comunicar; la importancia de la narrativa; importancia de la imagen; importancia de la banda sonora.

4.- La película como narración (diégesis)

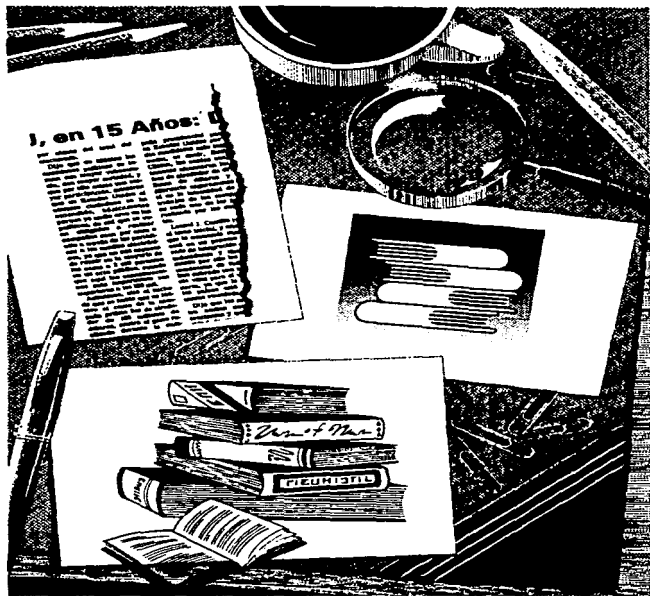
La narración como eje principal de su cine; el peso de la historia: cómo construye el guión; por qué determinados temas: políticos, sociales, crítica social; cómo construye el relato; cómo entran los personajes-actores; qué significado le da a la imagen: soporte de su relato o una independencia.

5.- Desarrollo de su cine

Cuáles son las circunstancias que rodearon el nacimiento de cada película; cómo elaboró, construyó o adaptó el guión de cada película; qué problemas tuvo con la puesta en escena de cada una de ellas; que resultados le reportaron.

F

UENTES



Bibliografía

- ALMOINA, Helena. *Bibliografía del cine mexicano*. Filmoteca UNAM, México, 1960-1985.
- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Paidós, España, 1990, 311 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Posada. México, 1988, 449 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. Posada. México, 1986, 559 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La condición del cine mexicano*. Posada. México, 1986, 663 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La disolución del cine mexicano*. Grijalbo. México, 1991.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili, España, 1972, pp.177.
- BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Cátedra, Col. signo e imagen, España, 1984, 210 pp.
- BETTETINI, Gianfranco y COLOMBO, Fausto. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Paidós, España, 1995, 303 pp.
- CAMPOS CASTRO, Luz María. *Las realizadoras de cine mexicano y el feminismo*. Tesis, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.A.M., México, 1988, 114 pp.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós, España, 1994, pp.268.
- Catálogo de Ejercicios Fílmicos Escolares 1963-1985*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 1985.
- CURIEL, Fernando. *Mal de ojo*. UNAM, México, 1989, pp. 218.
- DÁVALOS OROZCO, Federico y VAZQUEZ BERNAL, Esperanza. *Filmografía general del cine mexicano 1906-1931*.
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili, España, 1984, pp.208.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, México, 1996, pp.421.
- GARCÍA, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. SEP, Cultura, México, 1982, 76 pp.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. SEP. Col. Foro 2000, México, 1986, pp.356.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 11. Ed. Era.

- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel.** *¿Qué es un cine-club?*. UNAM. México, 1961
- GUERRERO H., Galia.** *Un acercamiento a las cineastas mexicanas. Seis estudios de caso.*
Tesis. Universidad Latinoamericana. México, 1994.
- HERNÁNDEZ R., Ma. Adela y MENDIOLA, Salvador.** *Manual de apreciación cinematográfica.* UNAM, ENEP-Aragón, México, 1995. 94 pp.
- KUHN, Annette.** *Cine de mujeres: feminismo y cine.* Cátedra, Col. Signo e imagen, España, 1991, 220 pp.
- LAURETIS, Teresa de.** *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine.* Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer. España, 1992. 294 pp.
- LEÑERO, Vicente.** *Vivir del teatro.* Joaquín Mortiz, México. 252 pp.
- MARTÍNEZ DE VELASCO VELEZ, Patricia.** *Directoras de cine: proyección de un mundo oscuro.* IMCINE - CONEICC, México, 1991, 120 pp.
- METZ, Christian.** *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine.* Gustavo Gilli, 1979.
- MILLÁN MONCAYO, Margarita.** *Género y Representación. Tres mujeres directoras de cine en México.* Tesis de maestría. FCPyS-UNAM, 1995, 202 pp.
- MITRY, Jean.** *Estética y Psicología del cine: las estructuras.* Tomo 1. Siglo XXI, México, 1989. 519 pp.
- MITRY, Jean.** *Estética y Psicología del cine: las formas.* Tomo 2. Siglo XXI, México, 1989, 583 pp.
- MORJIN, Edgar.** *El cine o el hombre imaginario.* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- MORENO OCHOA, Octavio.** *Catálogo de directoras de cine en México.* Tesina. 2 Tomos. UNAM. ENEP-Acatlán. México, 1992.
- OROZ, Silvia.** *El cine de lágrimas de América Latina.* DGAC-UNAM, México, 1995, 186 pp.
- REYES, Aurelio de los.** *Cine y sociedad en México. 1896-1930.* UNAM, México, 271 pp.
- SÁNCHEZ, Francisco.** *Crónica antisolemne del cine mexicano.* Universidad Veracruzana, Veracruz, Méx., 1989, 223 pp.
- SOBERÓN TORCHIA, Édgar.** *Un siglo de cine.* SEP, SNCA, PEMEX, Lotería Nacional, Secretaría de Gobernación, Socicultur. México, 1995, 446 pp.
- TRELLES PLAZAOLA, Luis.** *Cine y mujer en América Latina. Directoras de largometraje de ficción.* Universidad de Puerto Rico, 200 pp.

- TRUFFAUT, François. El cine según Hitchcock. Alianza Editorial, México, 1990. 349 pp.
- Varios. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. V.II, SEP - UAM - Fundación Mexicana de Cineastas. México, 1988, 291 pp.
- Varios autores. *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1968*. Textos Humanidades, U.N.A.M., México, D.F., 1988, 132 pp.
- ZAVALA, Lauro. Permanencia voluntaria. El cine y su espectador. Universidad Veracruzana-UAM Xochimilco, Jalapa, Veracruz.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, España, 1989, 244 pp.

Hemerografía

- "American film noir: the history of and idea". *Film Quarterly*. V.49, núm. 2, Prim. 1995-96, University of California, USA.
- DOMÍNGUEZ, Cutberto. "Nocturno amor que te vas". *Los Universitarios*. UNAM, México, Vol. II, No. 17, México, junio 1987, pp.25-27.
- ESPINOSA, Irma. "Nocturno amor que te vas". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, No. 7, julio de 1987, pp. 15-17.
- FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela. "La posibilidad de una crítica". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, N. 6, noviembre de 1986, pp.19-23.
- FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela. "Marcela Fernández Violante dirige Estudio Q". *Cine*. México, Vol. 22, No.22, ene-feb 1980, pp.36-37.
- FOPPA, Alaide. "El Congreso Feminista en Yucatán, 1916". *FEM*. México. Editada por Nueva Cultura Feminista, Vol. III, No. II. 1979, pág. 55-59.
- GARCÍA, Gustavo. Suplemento "Sábado" periódico *Uno más Uno*. 21 de septiembre de 1985.
- GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. "Cine independiente: Un compromiso con la realidad". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, N. 2., agosto de 1985, pp.19- 20.

- GORLERO, José Enrique.** "Matilde Landeta, la pionera silenciosa". *Cine*. México. Ed. Bodoni, Vol. 2, No. 22, 1980, pp. 2-12.
- MACÍAS, Anna.** "Antecedentes del feminismo en México en los años veinte". *FEM*. México. Ed. Nueva Cultura Feminista, Vol. III, No. II, 1979, pp. 47-50.
- MORETT, Javier.** "Foro cineclubero: Objetivos de los cine-clubes". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, N.2., agosto de 1985, pág. 21.
- "Nueva producción de la UNAM". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, No.7, julio de 1987, pág. 4.
- ORELLANA, Margarita de.** "El cine femenino internacional". *Imágenes*. México.; Publicación de unomásuno, Vol. I, No. 8, 1980, pp. 20-29.
- ORTEGA, Mayra Elizabeth; FAZ, Luis Fernando.** "El cine negro en México" (Fragmento de la tesis de licenciatura *El cine negro en México*, presentada en la Universidad Latinoamericana). *Nitrato de Plata*. México, No. 9, ene-feb 1992, pp. 23-27.
- PERALES, Conchita.** "Entrevista con Marcela Fernández Violante". *Nitrato de Plata*. México, No. 1, sept-oct 1990, pp.3-6.
- QUIROZ, Macarena.** "La UNAM exhibirá sus largometrajes en los circuitos comerciales del país". *El Herald*. México, 1 de julio de 1987, pág. 3, Secc. D.
- RIVERA SALDAÑA, Oscar.** "Notas para la historia del cineclubismo en México". *S/F*. Documento proporcionado por la Biblioteca de la Cineteca Nacional.
- SOLIS H., Teresa.** "Cineastas mexicanas". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, No. 12, México, noviembre de 1990, pp. 24-27.
- TREJO DELARBRE, Raúl.** "El sexenio echeverrista y el cine". *Pantalla*. Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, N. 3, noviembre de 1985, pp. 10-14.
- URRUTIA, Elena.** Entrevista a Emilio García Riera, "La movilidad de la mujer en el cine". *FEM*. México. Nueva Cultura Feminista, Vol. III, No. 14, 1980, pág. 89.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la.** "Fichero de cineastas nacionales". *Dicine*. México, No. 24, mar-abr 1988, pp. 14-17.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la.** "Fichero de cineastas nacionales: Adela Sequeiro (Perlita)". *Dicine*. México, No. 44, mar 1992, pp.16-17.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. "III Muestra de cine mexicano". *Dicine*. México, No. 24, mar-abr 1988, pp. 16-17.

YEHYA, Naief. "La cultura del saqueo y el film noir". *Nitrato de Plata*. México, No. 9, ene-feb 1992, pp. 28-30.