



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Literatura y cine mexicano.
Doña Bárbara,
La novela de Rómulo Gallegos,
El filme de Fernando de Fuentes.

T e s i s

que presenta para obtener el Título de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Isabel Lincoln Strange Reséndiz

Asesor: Federico Dávalos Orozco

México, D.F. mayo 2004





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.

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Isabel Lincoln Skarpe DesAndre

FECHA: 04-06-2009

SEMA: Isabel Lincoln Skarpe

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

A Margarita y José Arturo, mis padres, por su apoyo y cariño.
A Carolina, Carlos David y José Arturo, mis hermanos y amigos.
A Edgar, por su infinito aliento.

A mis asesores, Federico Dávalos, María Luisa López, Hugo Azpeltia, Juan Antonio Lincoln y Carlos Lincoln, porque me guiaron en el estudio de la palabra escrita y de la vida a través del cine.

A mis amigos, Consuelo, Adriana, Silvia, Alois y Francisco que me enseñaron a buscar la sonrisa dentro del trabajo.

**Literatura y cine mexicano.
Doña Bárbara, la novela de Rómulo Gallegos,
el filme de Fernando de Fuentes.**

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I Literatura, arte y cine	9
1.1. Arte, lenguaje y cine	10
1.2. Literatura y cine: teatro, novela, melodrama	15
1.3. Perspectivas de la filmografía mundial	22
1.3.1. El acercamiento de ambas artes	22
1.3.2. Más que teatro en la pantalla	25
1.3.3. Los escritores frente al cine	27
1.3.4. Los clásicos de la literatura y el cine	31
1.3.5. Lo divino y la Biblia	34
1.3.6. El elemento fantástico literario	35
1.3.7. Literatura popular y ciencia-ficción	38
CAPÍTULO II Panorama de la literatura en el cine mexicano	41
2.1. Época muda	42
2.2. Panorama del cine sonoro	47
CAPÍTULO III Doña Bárbara de Rómulo Gallegos	61
3.1. La novela de la tierra	62
3.1.1. Otras temáticas literarias en Hispanoamérica	68
3.2. Rómulo Gallegos y su novela de la tierra	73
3.2.1. Sinopsis de la novela	76
3.2.2. Simbolismo: civilización contra barbarie	79
3.2.3. La barbarie	80
3.2.4. <i>Doña Bárbara</i> , el personaje	83
3.2.5. La civilización: <i>Santos Luzardo</i>	84
3.2.6. Ambientes, espacios y otros simbolismos	87

CAPÍTULO IV	<i>Dofia Bárbara</i> y su contexto histórico	91
4.1.	Contexto histórico	93
4.1.1.	El antecedente: Cardenismo y nacionalismo	93
4.1.2.	El avilacamachismo y su momento cultural	100
4.1.3.	La cultura en el alemanismo	104
4.2.	La Época de Oro del cine nacional	107
4.2.1.	Fernando de Fuentes en la Época de Oro	113
CAPÍTULO V	<i>Dofia Bárbara</i>, el filme de Fernando de Fuentes	119
5.1.	El Filme: un gran éxito cinematográfico	120
5.1.1.	El surgimiento de un mito: <i>La Dofia</i>	124
5.2.	Simbolismo visual	129
5.2.1.	La imagen: relato y discurso	129
5.2.2.	Símbolos y metáforas	142
5.2.3.	Montaje y temporalidad	154
5.2.4.	Sonido y música	158
5.2.5.	Otros componentes de la cinta	161
CONCLUSIONES		165
Anexo 1	Relación de escenas	171
Anexo 2	Ficha filmica de <i>Dofia Bárbara</i>	187
Anexo 3	Literatura y cine mexicano, 1896-1958	189
Anexo 4	Filmografía de Fernando de Fuentes	211
BIBLIOGRAFÍA		221

INTRODUCCIÓN

Cine mexicano y literatura. Doña Bárbara, la novela de Rómulo Gallegos, el filme de Fernando de Fuentes, es para nosotros una nueva ventana al estudio del cine nacional en varios sentidos, redescubre aspectos sustanciales en la historia nacional y, al mismo tiempo, nos transporta a un mundo un tanto inexplorado en el estudio fílmico mexicano, debido a que observamos el filme en todas sus formas: como un fenómeno social, como un lenguaje compuesto de símbolos y como una forma de arte con un conjunto de reglas que rigen su realización.

Resulta una tarea complicada hacer una tesis de un filme representativo del cine nacional, más aun cuando la novela y la película representan un mismo momento cultural y cuando ambas obras se encuentran cargadas de un fuerte contenido simbólico y arquetípico. El símbolo es didáctico por sí mismo, pues concentra en una imagen, ya sea literaria o pictórica, un contenido abstracto. Fernando de Fuentes y Rómulo Gallegos recurren a él, representado en su *Doña Bárbara*. Por tal motivo hemos decidido establecer primeramente las relaciones que existen entre la literatura, la adaptación y el cine, junto con un panorama de estos filmes en el ámbito internacional y en nuestro país. Es a partir de la solución de esta serie de problemas que obtendremos un acercamiento sensible al filme que nos interesa *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943).

La necesidad de hacer la presente investigación radica en el peso que la literatura ha tenido como recurso temático argumental y fuente anecdótica en el desarrollo y orientación del cine mexicano. Hasta la fecha, los estudios realizados en torno a la literatura y su adaptación en el cine en el ámbito mundial se han enfocado, primeramente, a realizar una descripción comparativa entre ambas artes; otros al trato que se le da a la letra a través de la imagen o a subrayar la riqueza temática argumental proporcionada por distintos escritores a la cinematografía, así como a la semiótica en la narración. Los autores de estas obras son muchos y de diversas nacionalidades, bien podemos encontrar aquellos que hablan sobre *Los*

formalistas rusos y el cine, o, Tennessee Williams en el cine, Children's novels and the movies, El trazo de la letra a través de la imagen, en fin. Se trata de estudios generales que en el mejor de los casos recuerdan algún filme mexicano que tuvo éxito o mencionan el peso de nuestro país en cuanto al aporte literario en la cinematografía mundial, como sucede en el caso de la obra de Juan Rulfo.

No podemos negar que los estudios en torno al cine mexicano se han incrementado enormemente y que los mitos se han ido convirtiendo en realidades, basta con señalar las tesis que se han realizado; localizamos dos trabajos de la Universidad Nacional Autónoma de México relacionadas con nuestra investigación. En la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación *La novela y el cine: Los problemas de la adaptación cinematográfica*, de Carlos Ernesto Arias Avaca. En la Facultad de Filosofía y Letras, encontramos *Literatura y cine*, de David Ramón. Ambas son tesis de licenciatura y ninguna aborda de manera específica el tema de la adaptación literaria en el cine mexicano; se trata de recuentos historiográficos, que generalmente olvidan que el cine puede ser estudiado desde otro punto de vista. Pero no debemos olvidar el trabajo realizado por Francisco Peredo Castro en su tesis de licenciatura, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, que renueva la estructura del análisis cinematográfico y coloca a la literatura en el cine nacional, en una nueva órbita de estudio, al contemplar en sus capítulos el filme de *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950). Sin embargo, podríamos decir que hasta la fecha no existe una metodología que nos lleve al análisis profundo de la literatura en el cine mexicano. La presente investigación es necesaria, puesto que no se ha estudiado de manera particular ni hemos localizado investigaciones que aborden el caso concreto de *Doña Bárbara*. Aunque por su parte, Emilio García Riera en su libro *Fernando de Fuentes (1896-1958)*, mencione aspectos historiográficos relacionados con el filme, no concreta un análisis profundo de las relaciones cine-literatura en este caso particular.

En los años que corren de 1940 a 1952, alrededor de un treinta por ciento de filmes que se produjeron se basaron en obras literarias: cuentos, novelas, incluso algunas en obras de teatro y poemas. Primeramente esto podría consistir en hacer una reproducción fiel de una obra literaria, como si se tratara de ilustrar una historia, tomando en cuenta hasta los detalles mínimos que suelen pasar desapercibidos para el lector. En segundo lugar, era posible la adaptación de la obra literaria, retomando el argumento de la misma. Finalmente, las que se inspiraban en la obra, aquellas que sólo consideraban las características de los personajes y sus nombres, la trama central de la historia o un aspecto que permitiera llevar un hilo conductor de la misma. El cine en México fue el medio a través del cual las obras de escritores mexicanos o extranjeros, así como sus personajes y argumentos eran proyectados al público mexicano.

Los filmes producidos en la década de los cuarenta contenían características básicas de los valores sociales: la familia, el matrimonio, la religión, la gallardía, la gentileza, la fiereza, la serenidad y la osadía. Establecieron estereotipos: el macho mexicano, el *dandy* de ciudad; en el caso del personaje femenino, la madre y la hija abnegadas, las mujeres bragadas. Otros como los indígenas nobles, los malvados castigados. De igual forma algunas de estas cintas establecieron las características generales del campo y de la ciudad; filmes como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), basada en la novela de Aurelio Robles Castillo, y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) basada en la novela *La vida conyugal* de Max Aub, son sólo dos de estos casos.

La modalidad de llevar obras literarias a la pantalla fue en aumento. Por ejemplo, de 1940 a 1952 se filmaron 989 películas, 235 sostienen su temática y argumentos en la literatura, como ya habíamos mencionado, casi un 30 por ciento. Este dato nos permite llegar a un primer acercamiento del hecho histórico, nos da cuenta de que el porcentaje de cintas relacionadas con la literatura era elevado, más de la quinta parte de las películas conocidas retomaron alguna temática inspirada en la literatura. De ahí nuestro interés por estudiar de manera particular *Doña Bárbara*, basada en la novela homónima de Rómulo Gallegos.

Para la realización de nuestra tesis, primeramente, desarrollamos una investigación bibliográfica lo más amplia posible, con el propósito de localizar los estudios que se han escrito sobre adaptaciones literarias en el cine mexicano; esta indagación nos permitió elaborar un balance y un panorama, tanto de los estudios como del hecho histórico. A continuación, iniciamos una reflexión en torno a la relación del cine con el arte y la literatura, que nos permitiese comprender claramente el desarrollo del fenómeno en el cine internacional y, en un segundo momento, en el nacional. Después, elaboramos un marco histórico, es decir, ubicamos de manera general el momento político y sociocultural por el que México atravesaba en el período de nuestro estudio, 1940-1952; lo que nos permitió comprender a grandes rasgos la influencia y fuerza social que tuvo el cine durante esos años.

Además, realizamos un recuento historiográfico cuantitativo del número de adaptaciones literarias que se han hecho en el cine mexicano, tomando inicialmente como fuente de estudio el trabajo realizado por García Riera *Historia documental del cine mexicano* y el trabajo de Jorge Ayala Blanco *La aventura del cine mexicano, 1931-1967*. Esta labor nos proporcionó una visión más amplia sobre el tema, nos ayudó a delimitar y establecer el uso real que tuvo la literatura en la producción de películas nacionales, junto con las obras y los realizadores más recurrentes en los filmes, además de definir con mayor precisión el período en el que se ubica nuestra obra.¹

Más adelante, acudimos a la novela de Rómulo Gallegos para realizar nuestro análisis literario, ubicándolo en el lugar y momento cultural en que se ascribió la misma, para posteriormente acudir al filme de Fernando de Fuentes, estableciendo los antecedentes filmicos en torno a la cinta, su momento en la historia del cine nacional y, lo que es fundamental, el estudio del filme a través de un análisis de escenas.

¹ Ver anexo *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*

Como resultado de lo mencionado anteriormente, optamos por exponer nuestra investigación en cuatro capítulos. El primero de ellos, *Literatura, arte y cine* nos permite trazar un panorama de las relaciones existentes entre estas dos formas de arte, para ello, se hizo necesario exponer qué es lo que entendemos por arte, lenguaje y cine; a partir de qué elementos la cinematografía tiene una estrecha relación con la literatura en la comunicación del mensaje. Contando con estos fundamentos, nos enfocamos a descubrir cuáles fueron los géneros literarios que en un principio tuvieron mayor incidencia en la filmografía mundial, por lo que añadimos un balance específico del teatro y la novela, donde observamos qué elementos de estos géneros fueron significativos para su adaptación al cine. Esto nos llevó a crear un segundo apartado dentro de nuestro primer capítulo al que nombramos *Perspectivas de la literatura en la filmografía mundial*, que nos permitió conocer el panorama en el que surgieron los primeros filmes inspirados en la literatura, cómo se dio el acercamiento entre ambas artes y el papel que desempeñaron los escritores en la producción cinematográfica. Finalmente, mencionamos cómo se fueron introduciendo los clásicos de la literatura a la filmografía junto con sus distintas variantes temáticas: el elemento fantástico literario, la literatura popular y la ciencia ficción.

Presentamos un segundo capítulo al que hemos llamado *Panorama de la literatura en el cine mexicano*. En él encontraremos cómo fueron surgiendo las relaciones del cine nacional con la literatura, por lo que insertamos un apartado titulado *Época muda*, que nos permite conocer los primeros filmes nacionales inspirados en este gran género artístico y el inicio del cine de argumento en México. Así, pasamos a un segundo apartado titulado *Panorama del cine sonoro*, mismo que nos acerca a la relevancia de la literatura en las primeras cintas sonoras, cuáles son las más representativas, por qué se retomaron determinados temas en el arranque del cine sonoro y cuáles fueron las figuras nacionales que continuaron con esta línea de trabajo.

El tercer capítulo, *Doña Bárbara de Rómulo Gallegos* nos permitirá comprender claramente el filme; consideramos necesario conocer la novela y establecer el género literario en el que ésta se inserta: *La novela de la tierra*. Iniciamos por describir qué es lo que entendemos por novela de la tierra, el contexto histórico en que se desarrolló la misma y otras temáticas literarias que surgieron en el momento y su relación con la obra que hemos elegido. En un segundo apartado, *Rómulo Gallegos y su novela de la tierra*, hemos señalado el lugar que ocupó el autor en la literatura de la época y cómo llegó a la creación de su obra *Doña Bárbara*. Finalmente, el último punto de este capítulo lo hemos denominado *El afán didáctico y el simbolismo: civilización contra barbarie*. Aquí hemos realizado una descripción de los simbolismos desarrollados por Gallegos dentro de su novela, cuáles son los personajes más representativos y qué elementos reafirman esta lucha de la civilización contra la barbarie.

El capítulo, *Doña Bárbara y su contexto histórico* tiene como finalidad comprender el momento del filme. Insertamos en un principio el contexto histórico cultural alrededor de la cinta, dándole al lector un breve panorama de los aspectos sociales por los que atravesaba México; a partir de ello podemos recordar aquellos aspectos relacionados con la cultura en el cardenismo, el avilacamachismo y el alemanismo, para reforzar aquellas consideraciones relacionadas con la filmografía nacional y el alcance que tenían en la orientación del cine mexicano. Esto nos permitió llegar a *La Época de Oro del cine nacional*; aquí hacemos una descripción de dicha época, mencionando las cintas, las temáticas y las figuras más representativas de la misma, resaltando el valor de la literatura con relación a los filmes, así como el papel que desempeñó Fernando de Fuentes dentro de este período fílmico nacional.

Hemos llamado a nuestro último capítulo, *Fernando de Fuentes y su Doña Bárbara*. Aquí hemos buscado proporcionar al lector en un primer momento, aquellas cuestiones relacionadas con la realización del filme y la relevancia que ha tenido en la cinematografía nacional, al mismo tiempo que observamos el surgimiento del mito de *Doña Bárbara*.

Lo anterior nos permitió entrar a apartado más significativo de nuestro estudio, el *simbolismo visual*. En este punto, hemos buscado guiar al lector dentro del filme, para que éste alcance a comprender cómo Fernando de Fuentes trasladó los elementos de la novela al filme, cuáles son los principios de los que se valió para lograrlo. Esta es una de las cuestiones más difíciles, debido a la complejidad del análisis, fue por ello que intentamos desarrollar una metodología innovadora que nos permitiese acercarnos sensiblemente al filme. Para ello, creamos una relación de escenas, aquellas que consideramos más representativas dentro de cada secuencia del filme; recordemos, una secuencia se compone por un determinado número de escenas relativas a una acción del filme; así, en nuestro estudio, éstas se vuelven simplemente imágenes reflejadas por el lente, a través del ojo del nuevo artista. Para que pudiésemos comprender claramente la relevancia de dichas imágenes, añadimos la descripción de la secuencia en el filme, qué es lo que sucede en ese momento en pantalla y en qué tiempo ocurre, cuánto tarda cada secuencia en transcurrir. A partir de nuestra *relación de escenas* podremos comprender por qué el autor dedicó mayor o menor tiempo a una determinada situación y cómo se fueron trasladando los elementos de la literatura al filme, el simbolismo visual de Fernando de Fuentes a través de su obra.

Recordemos que este tipo de análisis no había sido realizado anteriormente en el cine mexicano y tengamos en cuenta que la imagen no debe estar ausente en el estudio del cine nacional. Al leer distintos trabajos sobre el cine mexicano, podemos redescubrir el contenido de diversas cintas, pero sólo imaginaremos la imagen fílmica. En el caso de nuestra tesis, el resultado será distinto para el lector. Este es el primer acercamiento al estudio de una de las cintas más representativas del cine nacional en su *Época de Oro*, por lo que esperamos que otros estudiosos de la cinematografía nacional continúen con esta labor.

CAPÍTULO I

Literatura, arte y cine

El cine en cualquiera de sus géneros ha sufrido grandes cambios en cuanto a los aspectos técnicos y al contenido de los temas manejados en el mismo. Pasó de mostrar sólo las imágenes de la vida cotidiana, al argumento, al sonido, al color y, en la actualidad, a presentar grandes efectos. El cine tiene varias connotaciones porque muestra varios enfoques de la vida humana, generando un fenómeno de participación social en donde el espectador comulga con lo que sucede y se inmiscuye en un mundo que no le pertenece: lo mismo acontece con la literatura.

Consideramos, entonces, que debemos empezar por presentar al cine como arte, como la posibilidad de expresar las emociones humanas por medio de imágenes y de símbolos. Existe una estrecha relación del cine con otras formas del arte: la música, la arquitectura, la literatura, la pintura y otras, que le han permitido consolidarse como el *séptimo arte*.

Algunos de los problemas esenciales del cine son justamente aquellos que no han dejado de preocupar a los artistas a lo largo de los siglos; y en esta comunidad de problemas estéticos se encuentra la manifestación de los múltiples intercambios que no han cesado de operarse entre las bellas artes y el cine, intercambios que, a su vez, plantean nuevos problemas [...]¹

Es a partir de lo anterior que nos interesa conocer cómo aquellas cuestiones relacionadas con el arte, el lenguaje y la cinematografía se vuelven fundamentales en el análisis de un filme basado, inspirado o adaptado a partir de una obra literaria.

¹ Lemaitre, Henri. *El cine y las bellas artes*. p. 16

1.1. Arte, lenguaje y cine

De las relaciones existentes entre el cine y las artes nos surge una serie de problemas a resolver. Debemos comenzar por definir qué es lo que entendemos por arte. Es a partir de este primer conocimiento que tenemos la noción de lo bello en nuestro entorno. El cine cumple con una definición simple del arte como la manifestación de la actividad humana en la que se expresa una visión personal, que interpreta lo real o lo imaginario con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. Jean Mitry describe el arte como "el sentimiento religioso nacido de la angustia del hombre ante el misterio del mundo y las cosas."² En un sentido más simple lo entendemos como la necesidad humana de exponer los sentimientos, es la manera en que hemos expresado los temores y los sentires, las angustias y las alegrías, los miedos, los pesares, el gozo espiritual y físico; es la expresión y el significado de todos los aspectos de la historia y la vida humana, que se ha ido desarrollando en sus diferentes formas, en sonidos, colores, líneas, monumentos. El arte ha evolucionado junto con sus creadores; de pinturas rupestres, pasamos a técnicas elaboradas en contenido y sentimiento.

El arte constituye la ventana de las emociones humanas, el deleite de los sentidos en cualquiera de sus formas. Mitry considera al objeto del arte como el estado de docilidad perfecta en que simpatizamos con el sentimiento expresado, nos ofrece un aspecto superficial de lo sensible, de las profundidades de la conciencia; es un acercamiento a la perfección y por consecuente, a la belleza, "lo bello se define entonces por la manifestación sensible de la idea."³

El encuentro entre bellas artes y cine, que parecía iba a dar lugar a múltiples formas nuevas de la creación y la expresión artísticas, no se ha operado generalmente si no que en forma esporádica; hay sin

² Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. p. 35

³ *Idem*. p. 17

embargo un dominio a donde, desde hace algunos años, el cine ha ido por sí mismo en busca de las bellas artes [...]⁴

Existe un universo de obras y expresiones artísticas que pueden parecerse no tan bellas en todos sus sentidos y formas; así, nuestra definición del arte se completará para darnos una visión más amplia, al observar y descubrir que existen corrientes artísticas de carácter abstracto, surrealista o modernista. El artista es quien transforma esta mirada desde una perspectiva personal, en la que pueden intervenir emociones no siempre bellas y complacientes al ojo del espectador.

Considerando lo anterior, podemos observar al cine como una forma de arte, si tomamos en cuenta aquellos aspectos relacionados con las inquietudes humanas y con la estética. Todos hemos compartido emociones al observar un filme en la pantalla, desde gozo hasta horror, desde risas hasta el llanto, en muchas de las veces, sentimientos distintos en una sola escena.

A todos nos atrae lo bello en la naturaleza y agradecemos a los artistas que lo recojan en sus obras. [...] Rubens dibujó a su hijo, orgulloso de sus agradables facciones y deseaba que también nosotros admiráramos al pequeño. Pero esta inclinación a los temas bonitos y atractivos puede convertirse en nociva si nos conduce a rechazar obras que representan asuntos menos agradables [...] la vejez y la decrepitud puede producirnos tan viva impresión que nos haga apartar los ojos de él [...] En efecto, de pronto descubrimos que la hermosura de un cuadro no reside realmente en la belleza de su tema.⁵

⁴ Lemaître, Henri. *El cine y ... (op.cit.)* p. 38-39

⁵ Gombrich, Ernest Hans. *La historia del arte*. Introducción.

Las anteriores definiciones nos hacen suponer que entre el arte y las diferentes manifestaciones de la vida cotidiana no existe una diferencia, si pensamos que las acciones que realizamos día con día son un reflejo de los sentimientos y las necesidades humanas. No obstante, el arte sí se distingue de las expresiones cotidianas, el arte es extraordinario en un aspecto simple pero profundo: *la belleza*. No está formado por una serie de objetos utilitarios o decorativos, aún cuando ciertas reproducciones en masa de grandes obras maestras estén a nuestro alcance, éstas pertenecen a un sólo creador. Ésta parece ser una discusión interminable, debido a que muchos tienen intenciones artísticas y muy pocos son creadores de obras de arte.

Existen encuentros entre el cine y las diferentes formas de arte. Actualmente un sin fin de personas pueden observar una misma cinta en diferentes partes del mundo y todos podemos deleitarnos con una reproducción de un Miguel Ángel o con las pinturas de Rembrandt o Renoir. Esto nos lleva a un segundo conflicto, comprender si el cine puede ser considerado como una obra de arte con el toque del autor, porque a diferencia de una pintura o una pieza musical, el filme cuenta con la participación de varios colaboradores: guionista, musicalizador, director. El cine no es un producto individual en todos sus sentidos, porque aún cuando existe un director al que conocemos como el autor, en ocasiones la cinta es tomada de alguna obra literaria y al mismo tiempo puede contener una pieza musical creada por Haydn, una escenografía diseñada por Dalí.

Sin enfrascarnos tanto en las relaciones del arte con la cinematografía, pasemos a otro punto de análisis. Debemos ahora entender al cine como una industria que, al mismo tiempo que difunde normas sociales, populariza tendencias culturales y artísticas que influyen en el espectador. En este caso el filme se convierte en un portador de valores de carácter moral y estético, que entra al mercado para competir con otros productos. El arte y el cine como artículo de compra y venta masiva.

Lo que más interesa a nuestros fines es señalar que las técnicas empleadas por el cine no le son propias, sino que han sido tomadas de medios tan diferentes entre sí como la novela del siglo XIX, las primitivas historietas, la ilustración de las revistas, la obra de cubistas e impresionistas, lo más «pop» de la literatura popular, y los entretenimientos «para todo tipo de público», las ferias de volatineros y los salones familiares [...]»⁶

En ocasiones, el éxito del filme está determinado por varios factores: que contenga la participación de un gran actor o una gran actriz, que tenga una excelente campaña publicitaria, que sea de un renombrado realizador o que se trate de la adaptación de una obra literaria de gran éxito, un *best seller*. Una vez conjuntados los elementos necesarios, el autor procede a realizar su obra, el director establece los mecanismos armónicos que le permitirán lograr su producto final.

Arquitectura, pintura, música, corrientes artísticas y corrientes fílmicas, neorrealismo, surrealismo; el cine ha evolucionado con las artes, retomando, haciendo un esfuerzo constante para renovar su producción. La cinematografía ha buscado de forma constante combinar temas, personajes, ambientes con encuadres o planos y movimientos de cámara.

Pero ahora pasemos a uno de los aspectos del cine que mueve nuestra investigación y que, sin él, probablemente estaríamos perdidos al hablar de la literatura en el cine mexicano: el cine como lenguaje. Empecemos por definir al lenguaje como el método ordenado de símbolos⁷ y de signos⁸ que nos permite reconocer las cosas, visualizarlas, sentirlas, convertirlas en razonamientos con

⁶ Fell, John. *El cine y la tradición narrativa*. En Company-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de la letra a través de la imagen*. p. 20

⁷ Entendemos por símbolo a la "entidad figurativa u objetual que representa por convención o a causa de sus características formales un valor, o un acontecimiento, una meta o cosas similares, así, la cruz, símbolo de emblema, incluso heráldico." Eco, Umberto. *Signo*. p. 13

⁸ Entendemos por signo al objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. "Proceso mediante el cual un concepto (o un objeto) se representa por medio de una imagen acústica [...]" *Idem*.

una fundación lógica, como lo diría Jean Mitry, "el arte a partir del lenguaje -como la literatura- no es más que una manera de utilizar éste imponiéndole reglas formales."⁹

Nos llama la atención, más que el lenguaje fonético (uso de palabra), el ideográfico (interpretación visual del objeto o la idea). "El cine es el resultado de una invención técnica, fuente fecunda en un desarrollo artístico [...] modifica profundamente, como lo hace todo nuevo *lenguaje*, el comportamiento espiritual del hombre moderno, por su propia naturaleza y por su alcance de la revolución estética y espiritual está destinado a servir de ocasión, y aún de lenguaje, para una renovación de las artes."¹⁰ El cine es una forma reciente del lenguaje ideográfico que nos permite acercarnos al mensaje por medio de símbolos estructurados en la imagen.

Un lenguaje en el cual la imagen juega a la vez el papel de *verbo* y de *palabra* mediante su simbólica, su lógica y sus cualidades de signo eventual. Un lenguaje gracias al cual la equivalencia de los datos del mundo sensible no se obtiene por intermedio de figuras abstractas más o menos convencionales, sino mediante la *reproducción de lo real concreto*.

Así, la realidad ya no está «representada», significada por un sustituto simbólico o por un grafismo cualquiera. Está *presentada*. Y es ella, ahora, la que sirve para significar. Cogida en una dialéctica nueva de la que deviene la forma misma, sirve de elemento para su propia fabulación.[...]

Sabemos que la imagen fílmica no es un signo «en sí». La significación que pueda tener cambia según se presente de una u otra manera. Mas, igual que para el signo abstracto, la significación fílmica es distinta de lo que es la imagen en tanto que signo [...] en cine, por ejemplo, «un cenicero donde se amontonan las colillas señala el paso de las horas»[...]¹¹

⁹ Fell, John. *El cine y...* (op.cit.) p. 46.

¹⁰ Lemaître, Henri. *El cine y...* (op.cit) p. 17

¹¹ Mitry, Jean. *Estética y...* (op.cit) p. 50-51

Debemos mencionar que en este aspecto del lenguaje "el cine se propone traducir ciertos aspectos del mundo real, ciertos movimientos del pensamiento, o aun crear un universo mítico."¹²

1.2. Literatura y cine: teatro, novela, melodrama

Existen dos géneros literarios primordiales de los que la cinematografía ha tomado sus argumentos: el teatro y la novela. Precisamente es en este orden que el cine ha iniciado sus relaciones con la literatura, aunque existen otros géneros que han servido de soporte en el desarrollo de esta forma de arte.

¿Qué sucede entonces con la adaptación cine-literatura?, ¿dónde se inicia este proceso en el que la palabra se convierte en imagen?, ¿cómo se puede decir "Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire",¹³ cómo decirlo sin leerlo letra por letra, o escucharlo palabra por palabra?, ¿cómo leerlo con imágenes? En la literatura los símbolos son representados por medio de la palabra escrita. La palabra en el cine es transformada en imagen y sonidos, en la representación audiovisual de la idea. Las acciones humanas personificadas por una serie de fotogramas continuos, con cualidades estéticas equivalentes a formas específicas de la belleza.

Las obras literarias nos dan las imágenes en palabras, los sucesos son descritos. En ocasiones de manera meticulosa encontramos el decorado de una habitación, buscando la forma de traducir una realidad temporal cotidiana: "la cama era de otate cubierta por costales que olían a orines, como si nunca los hubieran oreado al sol; y la almohada era una jerga que envolvía el pochote o una lana tan dura o

¹² *Idem.* p. 60

¹³ Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. p. 16. Hemos decidido tomar un fragmento de la obra de Rulfo, debido a las dificultades que representa la filmación de la misma, al buscar trasladar los elementos de la novela al filme.

tan sudada que se había endurecido como leño."¹⁴ A veces, encontramos seres de formas inimaginables descritos línea por línea, como los gigantes del Quijote de largos brazos y de casi dos leguas de tamaño.

En la literatura, las representaciones del espacio y tiempo en que se desarrolla la historia, son mentalizadas por el lector de manera imaginaria. El lector especula y establece conclusiones sobre el progreso de la trama, participa activamente dictaminando actitudes y hechos; reflexiona y se crea opiniones. El cine, en cambio, nos muestra a los personajes reproducidos en diversas circunstancias, observamos conductas y costumbres, situaciones adversas en las que el espectador se involucra de manera espontánea, dejando de imaginar los escenarios y comportamientos. En el caso del Quijote, el espectador ya no imagina a los molinos convirtiéndose en gigantes, sino que los ve levantarse ferozmente para luchar con el protagonista.

La significación fílmica también es sucesiva, pero se organiza por medio de las imágenes. Ahora bien, una imagen es ya por sí misma un todo. Representa un espacio, un conjunto de cosas y de relaciones simultáneamente percibidas. Se necesitarían muchas páginas de texto para describir el contenido de un solo plano: ¡cuántos verbos para significar los estados, los movimientos, los actos; cuántos sujetos, atributos, cuántos complementos directos, indirectos o circunstanciales! Un plano no es, pues, el equivalente de una palabra o de una frase, sino de todo un conjunto de frases. Se necesitaría muchas para describir el primer plano más simple, una gran cantidad para describir un plano general algo complejo.¹⁵

Ahora, ¿qué es lo que se entiende en la cinematografía por adaptación? Encontramos que se trata del trabajo literario que toma un argumentista como base, para transformarlo en una obra que pueda ser llevada a la pantalla o a otro

¹⁴ *Idem.* p. 59

¹⁵ Mitry, Jean. *Estética y...* (op.cit) p.159

medio artístico de carácter visual, esto puede ser un filme y en ocasiones, hasta una fotografía. El trabajo original puede ser tanto una novela, un cuento o una pieza teatral, cualquiera que sea el caso debe transcribirse de acuerdo con un estilo figurativo, lo que representa trasladar los elementos escritos a imágenes. Si tenemos que la novela se describe "En la destiladera las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro,"¹⁶ veremos en la pantalla el cántaro y escucharemos el agua clara cayendo en él, sin tener que imaginárselo; el texto traducido en una toma o una secuencia. Adaptar significa acomodar, ajustar, apropiarse; en el trabajo fílmico representa precisamente eso, traducir el texto a las necesidades de la imagen.

En los inicios de la adaptación cine-literatura, el teatro jugó un papel preponderante. Una obra de teatro cuenta con varios dispositivos esenciales: lógicamente la palabra, los actores, vestuario, maquillaje, decorados, accesorios, iluminación, música y efectos especiales. Estos elementos permiten crear la ilusión de lugares, tiempos, personajes diferentes, enfatizar una condición individual de la representación y diferenciarla de la vida diaria.

La práctica, por ejemplo, del decorado móvil, es ya un digno de la afinidad cinematográfica de este arte noble entre todos, y con demasiada frecuencia tenido en menos. La historia de la puesta en escena y de la decoración teatral forma uno de los capítulos más importantes en la prehistoria del cine, y cierto decorado de Hans Winklerman para *Julio César*, de Shakespeare, fundado en el principio del claroscuro arquitectónico, es una puesta en escena cinematográfica.¹⁷

El cine estuvo fuertemente influido por esta forma narrativa, desde la realización de los diálogos hasta las entradas y salidas de una escena, los ambientes y escenarios. También influyeron las diferentes corrientes teatrales. El romanticismo

¹⁶ Rulfo, Juan. *Pedro...* (op.cit.) p. 27

¹⁷ Lemaître, Henri. *El cine y...* (op.cit) p. 8

por ejemplo, proponía a la cinematografía, exponer la riqueza espiritual humana. El teatro romántico permitió concentrar el contenido de las obras en el sentimiento y en menor medida en la razón y así, crear situaciones en extremo emocionales para el espectador. El drama puede situarse en otro espacio y en otro tiempo, sin que cambie la trama central de la historia.¹⁸ Existen obras de teatro y novelas que son atemporales, no se encuentran determinadas por un hecho histórico específico. Aunque también existen aquellas en las que este mismo hecho es un factor determinante como la revolución mexicana, recordemos *Los de abajo* de Mariano Azuela.

Las reglas del relato no forman parte de lo específico del cine o de la literatura [...] las estructuras narrativas abstractas sufren unas modificaciones determinadas por el sistema y el soporte. En última instancia, la identidad es imposible porque los signos cinematográficos sólo existen por formar parte de unas operaciones que no se repiten en ambos lenguajes [...]¹⁹

Del teatro se pasó a la novela y "así pues, como la novela se divide en partes, capítulos y párrafos, como la pieza teatral se divide en actos y escenas, el film se divide en secuencias y planos".²⁰ Inicialmente se tomaron dos principales géneros de la novela: el naturalismo y el romanticismo.²¹ Las obras realizadas a lo largo de

¹⁸ "[...] los personajes del film son inseparables del decorado. Hemos visto que, si la acción le incita a ello, el espectador puede dirigir su atención a un detalle secundario. Hasta puede alejar su mirada de los acontecimientos dramáticos para no considerar sino el paisaje en cuyo seno se desarrollan aquellos. Pero la presencia del decorado no implica que pueda captar la atención en detrimento del resto. Por el contrario: refuerza la acción, la precisa. En los films realmente buenos la determina en mayor o menor grado, la significa a veces y, con frecuencia, se convierte él mismo personaje del drama [...] Efectivamente, el acto se desarrolla en tal decorado, según una puesta en escena que puede hacer variar más o menos la disposición relativa de los personajes, en un conjunto decorativo que puede ser concebido con mayor o menor felicidad. Pero el drama no cambia por ello. Después de todo podría desarrollarse en otro decorado." En Mitry, Jean. *Estética y...* (op.cit) p.163,164

¹⁹ Urrutia, Jorge. *Cine y Literatura*. p. 29

²⁰ Mitry, Jean. *Estética y...* (op.cit) p. 177

²¹ "[...] las relaciones novela naturalista-cine no pueden ser abordadas desde el ángulo temático (argumento, tipología de los personajes, ambientes) ni tampoco groseramente diferencial (capacidad de reflejar aspectos de la sociedad industrial) sino desde las peculiaridades

los siglos XVIII y XIX, principalmente en Europa, fueron tomadas en cuenta por los realizadores cinematográficos para dar un panorama más variado al contenido de los filmes. La novela permitió el surgimiento de personajes picarescos y quijotescos en los filmes, junto con tramas de aventuras y desventuras.

La novela tiene un estilo propio y depende del ritmo en la que el autor busca desarrollar la historia englobada en una realidad viviente. El lector es el encargado de transformar las palabras en imágenes sometándose a las indicaciones del autor, pero siempre consciente de su ambiente social y cultural, lo que le permite juzgar, aunque desconozca el ambiente en el que se desarrolla la misma. El cine permitió al espectador acceder al ambiente de la obra literaria, no se necesitó haber sido pirata para conocer y observar cuál era la forma de vida de los mismos.

Debido a que, en un film, los personajes, el mundo, la sociedad enfocados por el realizador son efectivamente *presentes*, su significación intrínseca está evidentemente «contenida» en las imágenes que los representan[...] El espectador no tiene que imaginar lo que se le muestra: le basta con dejarse llevar por las imágenes y «vivir» lo real representado [...]²²

Por otro lado, el melodrama —sin ser propiamente un género literario, aunque existen obras que podemos considerar en el mismo—, también tuvo un fuerte impacto en la orientación de la temática cinematográfica al combinar dos géneros que le son fundamentales: la comedia y la tragedia. En el cine la realidad se nos presenta de forma instantánea, viva, mientras que en la novela se debe recurrir a una significación extensa. El cine puede captar la atención del espectador en una toma, en una simple mirada de un plano, en una secuencia. El espectador

enunciativas de ambos medios. Peculiaridades que encuentran un terreno común en la elaboración del punto de vista narrativo y el plano simbólico, así como en cierta hipertrofia descriptiva de los objetos." Company-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de...* (op.cit.) p.15

²² *Idem.* p. 155,163.

encuentra sus emociones capturadas por una situación o por una imagen de la pantalla. Para los realizadores esto lo consiguió efectivamente el melodrama al situar al espectador en circunstancias adversas.

La esencia de gran parte del melodrama era tensión creciente y la celeridad impresa a la acción, cualidades que requerían de una rápida transición entre escena y escena, así como de una yuxtaposición espacial unida a la necesaria habilidad en el movimiento y cambio de escenario. Al hacerse eco de preocupaciones referidas a tiempo y espacio en otras formas narrativas el teatro del siglo XIX exploró mecanismos de transición que anticipan las técnicas luego utilizadas por el cine[...] El melodrama parece haber cedido ante dos impulsos: introducir la costumbre de usar telones entre escenas a fin de realizar cambios drásticos en sus decorados cada vez más realistas, y crear una sensación de movimiento en el espacio a modo de técnica de transición manteniendo la continuidad temporal, sin necesidad de interrumpir la acción.²³

El melodrama se ha convertido en un género propio del cine y permite que la trama se centre en torno a un conflicto que pone en juego los valores y los sentimientos humanos: el amor y el odio, el bien y el mal. En la cinematografía, el melodrama ha dado lugar a cintas con temas policíacos, románticos, terroríficos, que producen en el espectador un intenso golpe emocional.

Podemos decir entonces que existen códigos determinados manejados en la narración cinematográfica que corresponden a las normas del mensaje. La percepción del espectador es fundamental, en la medida que asimile de manera correcta el enunciado que se le está transmitiendo. En ambas artes buscamos ver reflejadas nuestras inquietudes, nuestras necesidades y sentimientos.

²³ Fell, John. (*El cine y... op.cit.*) p. 21-22

Una película cinematográfica se compone de más elementos significantes, de más fuentes de estímulos para su hipotético fruidor. Sea cual sea el nivel de conocimiento en que se encuentre este posible fruidor, sabe que al entrar en una sala de proyección, se pone en contacto con una realidad que le comunica algo.²⁴

La narración en el cine es real, engloba elementos de tiempo y espacio en donde las imágenes sustituyen a la palabra escrita; en el lenguaje cinematográfico encontramos el signo y el símbolo lingüísticos, que permiten expresar el mensaje visual. Tan sólo podemos pensar en obras literarias y cinematográficas, a veces tan distantes en su creación en tiempo y espacio, como *Enrique V (Henry V, 1943)* o *Ricardo III (Richard III, 1956)*, ambas obras de Shakespeare, cintas de Laurence Olivier.

En la novela, el espacio del drama es muy a menudo «significante». Participa, en cierta medida, de la marcha de las cosas, explicita la acción y la define más o menos. Pero, como hemos visto, es siempre fragmentario, parcial. El autor no describe sino solamente lo que le es útil al desarrollo de su intriga, la imaginación del lector hace el resto [...]

En cine, por el contrario, el espacio se presenta -respecto del campo considerado- en su totalidad «existencial». El decorado es planteado como una totalidad concreta con todos los elementos que lo constituyen. Todo está efectiva, objetivamente presente.²⁵

Entendemos que entre la literatura y el cine no existe un rompimiento, por el contrario, se hacen necesarios e interdependientes el uno del otro con el paso del tiempo. Probablemente, mientras sigan apareciendo historias con aspectos más profundos, cada día le serán aportados al cine nuevos elementos de realización;

²⁴ Bettetini, Gianfranco. *Cine, lengua y escritura*. p. 25

²⁵ Mitry, Jean. *Estética y...* (*op.cit*) p. 164

tan sólo pensemos en la reciente trilogía de *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001) que revolucionó las técnicas de realización cinematográfica, al tratar de representar en la imagen sucesos y personajes tan extraordinarios, antes sólo asequibles a través de la imaginación del lector.

1.3. Perspectivas de la literatura en la filmografía mundial

La historia cinematográfica se ha construido en gran medida a partir de la literatura. Todo consiste en la forma de narrar, en la comunicación del mensaje. Conoceremos un panorama de cómo surgieron estos primeros filmes inspirados por esta forma de arte. Anteriormente hemos presentado los argumentos teóricos de las relaciones entre el cine y la literatura, ahora toca el turno a la realidad práctica que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX.

1.3.1. El acercamiento de ambas artes

Las relaciones del cine con la literatura se gestaron en los inicios del siglo XX. Surgieron realizadores que buscaban una manera más efectiva de ganarse al público, de organizar a aquellos artistas capaces de lograr poner a los espectadores de pie, tal como sucedía en las funciones teatrales de aquellos días. Es así, que el cine se valió de las artes para legitimar su lugar en ellas. El primer recurso que empleó el cine de la literatura fue el fantástico, de esta manera se exploró el teatro y la novela. Aparecieron tentativas de un nuevo cine --el cine de lo imaginario-- gracias al inventor del espectáculo cinematográfico, al maestro del maravilloso mundo de la fantasía que fue Georges Méliès. El teatro filmado corrió a cargo de este renombrado personaje del cine francés durante los años de 1901 a 1906, con una serie de puestas en escena consistentes

primordialmente en decorados fantásticos; recordemos simplemente *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902).

Pero lo que Méliès vio en el cine fue la posibilidad de superar los espectáculos de magia y prestidigitación[...] Era mágico por sus increíbles realizaciones escénicas, con navíos, tempestades, seres voladores o que surgían del suelo y de las paredes, con su continuo cambio de decorados, que permitía obras de gran aventura, como *Las mil y una noches* o *Robinson Crusoe*. Era un teatro que exigía ya el cine, era teatro-cine. Y Méliès, en su larga obra maravillosa, ingenua y poética, hizo en sus películas este teatro, por medio de los trucos cinematográficos, que en su mayoría inventó.²⁶

El teatro daba al cine simplicidad de trabajo y al mismo tiempo, ampliaba los horizontes de la representación. Por una parte no se hacía tan necesario crear entradas y salidas de escena, y por otra, se contaba con una gran libertad para la creación de escenografías en espacios abiertos. El teatro lo daba casi todo. A lo largo de los años surgieron una serie de movimientos que se dedicaron a reforzar esta cuestión. La primera de ellas es casi contemporánea al cinematógrafo en Francia, durante la primera década del siglo XX. La Film d'Art incitó las primeras tentativas para la creación de un nuevo cine en donde se combinaran inventiva, poesía, humor y simplicidad. Es así que en 1908 la sociedad productora francesa Film Debut, integrada por personalidades del teatro clásico, con la participación de actores de la comedia francesa y escritores reconocidos en la Francia de la época, se conjugaron para crear la Film d'Art. El 17 de noviembre de 1908 en París se presentó la primera función, con el filme *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'assassinat du Duc De-Guise*), escrita por Henri Lavedan e interpretada por actores de la comedia francesa.

²⁶ Villegas López, Manuel. *Cine, teatro y novela*. En *El cine...*(*op.cit.*) p. 6

Observamos entonces, que los pioneros en el mundo de la adaptación cinematográfica, fueron –como siempre en este sentido– los franceses, capturando todo lo que el teatro y la novela podían llegar a ofrecer: personajes, tiempos, espacio, realidades cercanas a la vida humana. En 1911, por ejemplo, se filmó *La peau de chagrin* (*La piel de Zapa*, Albert Capellán), una novela de Honoré de Balzac, cuatro años antes de que Griffith llevara a la pantalla *Nacimiento de una nación* (*Birth of a nation*, 1915).

Hacer al cine como arte en 1915, o sea con *El nacimiento de una nación*, primer film acabado de Griffith, primera obra maestra del cine, es un hecho indiscutible. Tanto como dar nacimiento a la literatura con los *Vedas* y *Puranas*, con la *Iliada* y la *Odisea*. [...]

En *La conciencia vengadora* (1914), inspirado en algunos relatos de Edgar Poe, Griffith sugería el pensamiento, el movimiento secreto, el comportamiento psíquico de los personajes por medio de planos detalles. Por ejemplo, el pañuelo que la mano crispera bajo la mesa mientras la joven, presa de la emoción, duda en responder a las preguntas del juez de instrucción, y el lápiz con el cual éste golpetea su escritorio en señal de impaciencia, etc.²⁷

Los estadounidenses inspirados por los franceses y su Film d'Art, realizaron filmes en los que los directores eran personajes de la vida artística de los Estados Unidos. La mayor parte de ellos tenían una estrecha relación con el teatro y, muchos otros, eran escritores, directores de orquestas. Se fundó la *American Art Film Company*, que a su vez desató un movimiento conocido como *Famous players in famous plays*, muy poco después del éxito de la Film d'Art. Uno de los principales directores de la filmografía internacional que buscó seguir la línea trazada por los europeos fue Griffith, que siendo un entusiasta del cine francés e italiano, aportó elementos esenciales al manejo del lenguaje cinematográfico. En

²⁷ Mityr, Jean. *Estética y...* (op.cit) p. 182, 186-187

su obra *Nacimiento de una nación (The birth of a nation)*, realizada en 1915, sin ser una adaptación fiel de la obra literaria escrita por Thomas Dixon, muestra aspectos fundamentales de este nuevo lenguaje cinematográfico, recreando personajes y situaciones, que se reflejan en la pantalla con gran realismo.²⁸

La aportación esencial de Griffith en esta breve panorámica sobre los orígenes del cine narrativo gráfico es la de haber reconvertido la mirada del espectador teatral en un *punto de vista* –rasgo esencialmente cinematográfico– que domina toda la estructura filmica. Obligar a asumir al espectador diferentes focalizaciones dramáticas sobre el material narrativo empleado, será así el modelo que nos franquee la puerta del modelo teatral al cinematográfico.²⁹

1.3.2. Más que teatro en la pantalla

El cine buscó otras posibilidades. Prefirió retomar la novela y sus distintas variantes, lo que permitió a los realizadores contar con un lenguaje más coloquial; la epopeya³⁰, la tragedia³¹ y otros géneros literarios no brindaban esta posibilidad.

La novela añadió elementos sustanciales: personajes, paisajes, ambientes y tiempos reales, dando a los filmes un sentido más humano. Pero también permitió añadir elementos de aventura y de horror, descubriendo los más profundos

²⁸ Ramírez, Gabriel. *El cine de Griffith*. p. 180. El autor refiere que la obra filmica se basó en dos novelas de Thomas Dixon, *The Clansman* y *The Leopard's Spots* de las que sólo se tomaron fragmentos.

²⁹ Company-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de...* (op.cit) p. 22

³⁰ La **Epopeya** narra pasajes memorables de la historia de un pueblo. Es considerada como un poema extenso que relata acontecimientos legendarios y heroicos de y con un personaje destacado. La *Odisea* y *La Iliada* escritas por Homero son epopeyas griegas. *Literatura mexicana e hispanoamericana*, p. 4

³¹ La **Tragedia** presenta grandes conflictos entre personajes, quienes se nos presentan como víctimas de pasiones que no pueden dominar. Es una obra dramática, en verso o en prosa y suele tener un final desdichado o funesto. *Idem*. p. 5

sentimientos humanos y, en ocasiones, llevando a los espectadores al borde del llanto. Con la novela y sus diferentes temáticas, personajes, situaciones, se fue enriqueciendo el mundo filmico.

Si el cine ofrece la posibilidad de ampliar la estrecha representación teatral, lo que brinda mayor atracción es la mayor corporeidad visible al universo sin límites, pero fantasmagórico, que vive en la novela. [...]

Pero, si ante el teatro el cine encuentra como antecedente el melodrama, asimismo halla su mundo más adecuado en la novela popular.³²

En 1913 se filmó una de las primeras novelas, una obra sobresaliente de la literatura francesa, *Germinal* escrita en 1885 por Emile Zola y dirigida por Albert Capellani. Pero fue Jean Renoir quien figuró como uno de los principales exponentes franceses y aplicó su sello a los grandes temas de la filmografía internacional. A mediados de la década de los veinte exploró las posibilidades de la adaptación en su segunda cinta, *Nana* (1926) de la novela homónima del escritor Emile Zola. También realizó adaptaciones teatrales, *Chotard et cie*, (1933), *La golla* (*La chienne*, 1931), esta última "marcó el inicio de una nueva etapa, la del realismo, que, durante diez años, consagraría a Renoir como cineasta único, inevitablemente desigual pero sin parangón en el mundo."³³ *La bestia humana* (*La bête humaine*, 1938) basada en la novela homónima de Emile Zola es considerada una de las adaptaciones más fieles de la filmografía mundial.

Sabemos bien en la actualidad que el genio de los naturalistas es cinematográfico. Inventaban una materia, exterior a este arte y anterior a él. Inventaban una materia cinematográfica y, mediante ella, transformaban profundamente la novela. Se trata de grandes escenas

³² Villegas López, Manuel. *Cine, teatro y novela*. En *El cine...* (op.cit.) p. 14

³³ *Diccionario cinematográfico*. p. 649

de cine [...] Los herederos del naturalismo, no son los mediocres discípulos de Maupassant o de Zola, sino el gran período de la novela americana y, el cine, en sentidos muy diferentes, por ejemplo Griffith, Stroheim, Buñuel, Renoir.³⁴

Renoir continuó su carrera filmica con la colaboración de un afamado escritor y guionista, Charles Spaak. Ambos trabajaron en filmes destacados, como *Los bajos fondos* (*Les bas-fonds*, 1936) y *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937). No sólo trabajó en Francia, durante la década de los cuarenta rodó algunas cintas en Estados Unidos; en la India filmó *El río* (*The river*, 1951) basada en la novela autobiográfica de Rumer Godden.

Los principales exponentes de la filmografía europea han surcado el mundo de la adaptación cine-literatura. Aún en Italia con el neorrealismo podemos hablar del impacto del fenómeno de la adaptación y de las manifestaciones relacionadas con la literatura, el teatro y la cinematografía. Pero previo a la aparición del neorrealismo, el cine italiano tuvo destacados filmes inspirados en la literatura. En 1934, por ejemplo, Mario Camerini creó *Il cappello a tre punte* basándose en la obra *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón. También se inspiró en las obras del ganador del premio Nobel de literatura de 1934, Luigi Pirandello, en cintas como *Ma non è una cosa seria* (1936)

1.3.3. Los escritores frente al cine

Pero ¿cómo fue recibido el cine por los escritores? y ¿cuál ha sido el comportamiento de los mismos ante esta forma de arte? Aquí tropezamos con puntos de vista encontrados. Hay quienes consideran al cine como el medio

³⁴ Delluze, Guilles. *Zola et felure*. En, Comapny-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de...* (Op.cit.) p. 16

escabroso. En sus inicios hubo incluso quienes lanzaron acusaciones categóricas, como la que leeremos de Gorki a continuación:

La noche pasada estuve pensando en el Reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él [...] Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas -la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un gris monótono [...]

[...] puedo sugerir temas a desarrollar en la cinematografía, para diversión del público. Por ejemplo: empalar un parásito de la actualidad sobre una estaca, según la costumbre turca, fotografiarlo y exhibirlo después.

No es exactamente picante, pero sí muy edificante.³⁵

Por otro lado hubo escritores que experimentaron un acercamiento con el nuevo fenómeno considerándolo importante para el desarrollo de las artes, particularmente aquellos que llevaban una estrecha relación con el teatro y que planteaban en los años veinte la posible reciprocidad entre ambos a partir de la adaptación.

El cine y la novela se proponen contar una historia. A partir de aquí las diferencias permanecen. La novela nos cuenta una historia con palabras y el cine lo hace con imágenes. Pero, por debajo de esta diferencia radical, hay algo coincidente: la manera de contar esa historia, de disponer los materiales, de guardar la tensión emocional [...] En el modo de resolver la novela y la película hay un innegable paralelismo.³⁶

³⁵ Wolf, (et al.). *Los escritores rusos frente al cine*. El texto corresponde a *El reino de las sombras*, escrito por Máximo Gorki.

³⁶ Pastor Casteros, Susana. *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*. p. 21

No sólo existen aquellos escritores que apreciaban los eslabones entre el teatro y el cine, sino entre novela y cine, observando aproximaciones y discrepancias entre ambos. Algunos consideraron al cine como fuente de inspiración e hicieron de éste un elemento esencial en el desarrollo de sus historias.

Las diferencias son, probablemente, mayores que las similitudes. Creo que la narración cinematográfica tiene sus propias leyes, sus propias limitaciones y que la palabra y la imagen son, realmente, dos medios independientes del todo. El cine tiene, desde luego, sobre la literatura, el gran privilegio de trabajar sobre lo vivo, aunque están los condicionamientos de tiempo, técnica y presupuesto [...] que limitan y a veces frustran tremendamente al creador. En literatura eso no ocurre. *Uno tiene libertad prácticamente infinita.*³⁷

Existió un acercamiento entre algunos escritores y la cinematografía, debido a que gran número de ellos tuvieron la oportunidad de participar en el universo del cine.

El negocio del cine recibió a los escritores con los brazos abiertos. Los intereses literarios hasta pueden haber sido alentados por los productores, ya que tan oportuna resultaba la entrada en escena de los autores. [...]

La idea de que el supremo elemento en el rodaje de una película era el argumento, estaba ganando fuerza en todo el mundo. Sólo en Estados Unidos se confiaba todavía en la ingeniosidad de la cámara, la acción vivaz y los llamativos efectos del movimiento.³⁸

Hacia la década de los treinta surgió una nueva modalidad. Los realizadores buscaban reclutar escritores para dar un nuevo enfoque a la temática de sus

³⁷ *Idem.*

³⁸ Layda, Jay. *Historia del film ruso y soviético.* p. 56

filmes. El cine francés por ejemplo, contó con la colaboración de un gran número de escritores. Durante la década de los cincuenta, debutó uno de sus principales directores, Alain Resnais, que trabajó con Marguerite Duras, novelista y escritora, en el filme *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959), y con el escritor Alain Robbe-Grillet en el guión de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), estos filmes "reflejan las preocupaciones de la nueva novelística francesa por reformular las convenciones existentes en cuanto a la articulación del tiempo y del espacio, en una mezcla de literatura, documental y ficción que Resnais siempre buscó."³⁹

[...] el film poético es verdadero, es nuevo cada vez que se suscita, pues esencialmente configura descubrimiento. Baste con darse cuenta con comparar el *Guernica*, de Resnais (tema que había tentado a Flaherty), y las *Imágenes medievales*, de Novik, dos films producidos en el mismo año. Se verá como el cine recrea el mundo implícito de un artista o de una época y cómo manifiesta la inagotable novedad de la vida.⁴⁰

Además, surgió otra modalidad. Algunos escritores se dieron a la tarea de trabajar como realizadores, y crearon filmes atrayentes en sus experimentos filmicos, pero sin mayor impacto en un sentido artístico. En el caso de México por ejemplo, encontramos que autores como Luis Spota, realizaron algunas cintas hacia la década de los cincuenta, *Nadie muere dos veces* (1953) y *Amor en cuatro tiempos* (1955) son dos de estos casos. Se trata de una cuestión generalizada en la filmografía mundial. En la actualidad Stephen King es tal vez uno de los escritores más adaptados en el ámbito internacional, principalmente por la cinematografía estadounidense; King también ha dirigido sus propias cintas como *Maximun overdrive* de 1986.

³⁹ Diccionario... (op.cit.) p. 310-316

⁴⁰ Idem. p.58

1.3.4. Los clásicos de la literatura y el cine

Los clásicos de la literatura fueron esenciales en muchos sentidos para el cine internacional. Prueba de ello es el uso que se le dio en los inicios de la carrera cinematográfica estadounidense, y que hoy día, es una moda que se mantiene vigente. Encontramos un desarrollo no muy distinto al de Francia. Aquí, destacan por ejemplo, filmes como *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, 1936) dirigida por John Ford e inspirada en la obra de Maxwell Anderson, donde el análisis y el manejo de los personajes eran respaldados por la opinión del público en Estados Unidos; el éxito de los filmes demostraba la moda de llevar al cine novelas románticas de éxito que se mantuvieron presentes en la industria de Hollywood. Grandes empresas filmicas que escudriñan la novela son *Historia de dos ciudades* (*A tale of two cities*, 1935), de Jack Conway, inspirada en la novela de Charles Dickens; *La buena tierra* (*The good earth*, 1937) de Sidney Franklin, basada en la obra de Pearl S. Buck; y uno de los grandes hitos de la historia del cine norteamericano, *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939), de Victor Fleming, convirtió la novela del mismo nombre escrita por Margaret Mitchel en un clásico de la literatura norteamericana.⁴¹ Se han realizado por lo menos cinco versiones más de *Ana Karenina* de Leon Tolstoi, iniciando con la cinta de 1915 dirigida por Roy Edwards y finalizando con la versión de 1996 por Bernard Rose.⁴²

[...] el personaje del cine clásico proviene directamente de la literatura del siglo XIX, que «influida por el positivismo europeo de la segunda mitad del siglo y especialmente por los estudios del comportamiento humano, se esforzó por retratar personajes realistas y su entorno». En Estados Unidos en concreto, la literatura popular y particularmente los relatos que se publican en los periódicos mostraron cierto interés en

⁴¹ *Enciclopedia ilustrada de cine*. Vols. II, III. p. 258, 524, 509-511

⁴² Tibbetts John C, Welsh James M. *The enciclopedy of novels in to films*. p. 10, 21, 59, 71, 99-100.

aplicar estos conocimientos, concentrándose sólo en la idea de que «la sociología del personaje puede ofrecer la motivación necesaria para dotar de unidad a la obra» [...] Los personajes del cine clásico frecuentemente se parecen a los de los relatos: «se establecen rápidamente con unos pocos rasgos claros, cambiando lo mínimo en el curso de la acción».⁴³

También se obtuvo como resultado que se adaptara mayormente a un solo autor, o que se retomara una novela en particular para ser repetida en infinidad de cintas, lo que fue apartando de la mirada filmica gran parte del universo literario. Lo interesante al respecto es conocer por qué determinadas novelas llevadas a la pantalla adquirirían mayor éxito y más seguidores que otras, por qué existía un mayor público hacia el romanticismo o la aventura. Charles Dickens es uno de los escritores que ha dado lugar a mayor número de filmes en el ámbito internacional, por la realidad que presentan sus personajes, sus ambientes; por la cualidad de poder adaptar sus historias en cualquier tiempo y espacio. Primordialmente su *Cuento de navidad* escrito en 1843, ha cautivado a un gran número de lectores visuales en todo el mundo y existen decenas de filmes inspirados en esta obra. Entre el cine británico y en el estadounidense existen más de veinte cintas cimentadas en la obra, la primera de ellas es de 1901, *Scrooge or The Marley's ghost* corrió a cargo R.W. Paul, seis años después del surgimiento del cinematógrafo, aunque se tratara sólo de la filmación de una muy breve representación teatral. Durante la misma década Tomas Bentley adaptaba más obras de Charles Dickens, entre las que destaca *Oliver Twist*.

Otros autores y obras han dado lugar a nuevas obras filmicas reproducidas un gran número de veces. El personaje de *Sherlock Holmes*, creado por el autor inglés Sir Arthur Connan Doyle, ha ocasionado la filmación de más de 20 cintas alrededor del mundo. Maurice Elvey creó una de las primeras hacia 1920, a la que intituló *Sherlock Holmes*.

⁴³ Onainda, Mario. *El guión clásico de Hollywood*. p. 132

Las producciones inglesas buscaban llegar al mercado estadounidense, y compartir parte del éxito del que gozaban las películas hollywoodenses. Alexander Korda, uno de los principales productores y directores británicos, logró distribuir parte de sus filmes en territorio norteamericano. Reclutó importantes escritores para realizar guiones, como H.G. Welles o Graham Greene. De este último se llevaron obras que dieron lugar a renombradas cintas como *El tercer hombre* (*Thirth man*, 1950), dirigida por Carol Reed y producida por Korda.

Laurence Olivier fue uno de los principales directores británicos que trabajó en la adaptación de obras literarias, filmando cintas --tanto estadounidenses como británicas-- que le permitieron acceder a varios premios.⁴⁴ Fue protagonista y director de obras de Shakespeare: *Hamlet* (1948), por la que recibió el Oscar al mejor actor, director y mejor película del año. Además, trabajó en la producción y dirección de *Ricardo III* (*Richard III*, 1956) e interpretó el papel principal en *Otelo* (1965), dirigida por Stuart Burge.⁴⁵

Olivier no ha rechazado las leyes del 'cine-cinematográfico', sino que las ha asimilado paciente y profundamente, para intentar luego una superación de las mismas [...] un paso adelante. No ha descubierto el teatro filmado, no ha abatido la barrera que separa la cámara del escenario. Ha adoptado, extrayéndolo de la materia misma que estaba llevando a la pantalla, el lenguaje que mejor resolviera el problema que un *Hamlet* puede hoy proponer, y que se insertan más adecuadamente en la evolución de la técnica cinematográfica que contribuye positivamente a esa evolución. Por eso puede decirse que en *Hamlet* la experiencia (o la tradición) de lo 'cinematográfico' se halla siempre presente, en la forma que hemos precisado.⁴⁶

⁴⁴ "Desde 1943 el *Enrique V* de Olivier, que traduce fielmente (o dignamente) el texto de Shakespeare, provoca este interrogante. Color, escenografía, actuación, hacen de este film un momento felicísimo e irreplicable de una refinada cultura humanista. [...] Dado que el film debe ser juzgado según lo que es y lo que vale, es necesario establecer, qué camino entre los posibles, toma L. Olivier frente al gran éxito teatral, y qué dirección pretende imprimir en su diálogo con Shakespeare; y luego, cuál es el tono de esta elección y cuál es la calidad del trabajo de Olivier." En Baldelli, Pio. *El cine y la obra literaria*. p. 200

⁴⁵ *Diccionario...* (op.cit) p. 573

⁴⁶ Baldelli, Pio. *El cine y..* (op.cit.) p. 203

Qué más podemos decir de un sin número de cintas británicas y estadounidenses basadas de obras literarias. Finalmente, mencionar de nuevo a Stanley Kubrick que llevó a la pantalla la novela del escritor Vladimir Nabokov en *Lolita* (1962) entre otras tan interesantes como *Naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971) del escritor Anthony Burgess y *Barry Lyndon* (1979) de William Thackeray

Gran parte de los exponentes de la filmografía mundial se vieron influenciados por el fenómeno de la adaptación por diversos factores. En sus inicios, el cine ruso también se vio favorecido por temas literarios e históricos, por cuentos fantásticos de vampiros y por melodramas estremecedores, por los clásicos de la literatura universal. A partir de 1917 y a causa de la Revolución, los cineastas retomaron obras con temas políticos o religiosos. Se lograron algunas adaptaciones; *El padre Sergio* (1918), dirigida por Protázanov y basada en la obra de Tolstoi. Pudovkin por su parte, adaptó *La madre* (1926), obra maestra de Gorki.

1.3.5. Lo divino y la Biblia

La *Biblia*, curiosamente, ha sido una de las principales obras adaptadas en la filmografía mundial. En Italia se filmó la primera versión de *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) y se siguieron realizando cintas como esta; por ejemplo, en la década de los cincuenta se filmó *Los siete pecados capitales* (*I sette peccati capitali*, Roberto Rossellini, 1952). La idea de llevar a la pantalla la vida divina fue copiada por los estadounidenses, que hacia 1927 gracias a Cecil B. DeMille, lograron *Rey de Reyes* (*King of Kings*); se realizaron dos versiones de *Los diez mandamientos* (*The ten commandments*, Cecil B. DeMille), la primera de 1923 y la segunda de 1956, a cargo de mismo director; además de otras cintas como *La señal de la cruz* (*The sign of the cross*, Cecil B. DeMille, 1932). La *Biblia* ha sido una de las principales obras generadora de personajes que han surcado el mundo de la ficción literaria y filmica, como *Ben Hur* (William Wyler, 1959) o *La Biblia* (John Huston, 1966). Incluso hoy en día esta obra sigue llamando la atención de

los realizadores; no olvidemos la reciente producción de Mel Gibson, *La pasión* (*The passion*, 2004).

1.3.6. El elemento fantástico literario

Nos damos cuenta de que esta combinación de realidad con fantasía es y ha sido aceptada por el público. Personajes reales inmiscuidos en situaciones fantásticas, en las que los ambientes se mezclan y los tiempos desaparecen. Esto también le da representatividad en la cinematografía a autores como Julio Verne con *La vuelta al mundo en ochenta días* o *Los hijos del capitán Grant*, en las que los personajes son colocados en ambientes y tiempos reales y, de pronto, se ven involucrados en nuevas situaciones por demás fantásticas que los llevan a experimentar y a conocer mundos insólitos. Para los realizadores esta fue una cuestión clave; observaron que esto ocasionaba que el público se inmiscuyera de manera directa en lo que veía en la pantalla; les permitió llevarlos a mundos inalcanzables, independiente de clases sociales o nacionalidades. Se dieron cuenta de que la fantasía redituaba.

En Estados Unidos, por ejemplo, la adaptación literaria en la vida cinematográfica parece ser interminable. Los estadounidenses encontraron una gran fuente de ingresos en muchos sentidos, al considerar la novela y el cuento para la temática de sus filmes de aventura. Una muestra es que hacia 1920 se filmó una de las obras más representativas de Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn* (*Adventures of Huckleberry Finn*). Existen cinco adaptaciones de *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in wonderland*) escrita por Lewis Carrol que incluyen la versión de Disney en dibujos animados de 1951. En el género fantástico también destacó *El mago de Oz* (*The wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming, un musical basado en el libro infantil de L. Frank Baum, protagonizado por Judy Garland.

La trayectoria en la temática infantil corrió a cargo de la compañía Walt Disney y sus filmes llegaron al mundo entero, con su ingenio fantástico basado en cuentos infantiles escritos por Hans Christian Andersen en el siglo XIX. Aunque en casi todo el mundo se realizaron cintas dirigidas hacia el público infantil, sin lugar a dudas los norteamericanos se consolidaron como los genios en el género basándose primordialmente en la literatura infantil y fantástica. Incluso hoy día, los grandes éxitos taquilleros provienen de la novela o del cuento. Recordemos simplemente cintas como la saga del *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001) escrita por J.R. Tolkien y *Harry Potter* de la novelista J.K. Rowling.

Pero no sólo la fantasía en el sentido mágico y aventurero. También se buscó la forma de crear personajes aterradores y escalofriantes. Así es como Mary Shelley y Bram Stoker toman sus lugares en el mundo cinematográfico, y sus personajes se apoderan de los miedos de los espectadores de todo el mundo. En el cine estadounidense encontramos un gran número de filmes de terror clásico, entre las que se incluyen *Frankenstein* (1931), de James Whale; *Drácula* (*Dracula*, 1931), de Tod Browning.

Los años treinta son los grandes años del miedo en el cine, y los años que señalan el nacimiento de monstruos que harán historia y se volverán eternos en la pantalla, surgiendo a la vida una y otra vez a lo largo de los años [...]

Son una legión de seres infernales que estrujaran el ánimo de los espectadores de todo el mundo y obligaran a mirar, en el futuro, con prevención cualquier zona oscura de la casa.⁴⁷

Momias, vampiros, hombres mitad lobo o mitad monstruo. Se trata de seres que sólo podemos imaginar en nuestras peores pesadillas y de situaciones que sólo podemos vivir en los sueños. Ése tipo de imágenes y personajes habían sido

⁴⁷ Taibo, Paco Ignacio. *Biografía del cine*. p. 71

creados literalmente por escritores como Poe o Sir Arthur Conan Doyle. Pero también los fantasmas recorren las habitaciones de los espectadores, quitándoles el sueño. La cinematografía mundial encontró en estos cuentos una nueva temática que llamaría la atención del público. Existen innumerables cintas en Italia, Francia, Estados Unidos e incluso en México.

Sin duda, una de las fuentes primigenias de ese mundo oscuro fue el expresionismo alemán que aprovechó el mundo de las sombras para crear cintas que impactaron a los espectadores en sus inicios. Tal vez, los personajes más terribles de este cine, fueron aquellos creados por directores como Fritz Lang con cintas como *El Doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)* y F.W. Murnau, el maestro del horror con su *Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des gruens, 1922)*, *El fantasma (Phantom, 1922)* o *Cuatro demonios (4 devils, 1928)*; personajes imaginarios tan terribles, que hacen encogerse al corazón humano. Pero dentro de este horror, también surgieron cintas que mostraban lo más bajo de la naturaleza humana en filmes como *Die Unehelichen* (Gerhar Lamprecht, 1926) y *Abwege* (G.W. Pabst, 1928) en las que prostitutas y explotadores devoraron la pantalla.

Entendemos que el cine se encuentra, de alguna manera, al servicio de la obra literaria, al difundir la obra misma y al autor, permitiendo de esta manera que un mayor número de lectores visuales tengan acceso a la misma, el cine transmite el conocimiento de la obra. No obstante, hay quienes consideran que existe un *saqueo de la obra literaria*, y que se deben "utilizar los hechos del texto literario únicamente como soporte narrativo."⁴⁸

⁴⁸ Baldelli, Pio. *El cine y...* (op.cit.) p.16

1.3.7. Literatura popular y ciencia-ficción

Por otro lado, cineastas como Stanley Kubrick dieron un giro a la visión del futuro de la humanidad. *2001: Odisea del espacio* (*2001, a space odyssey*, 1968) se ha convertido en un esencial tema de discusión para los estudiosos del género al observar como *David Bowman* dialoga con la computadora *HAL 9000*. El filme está basado en la novela del mismo nombre de Arthur Charles Clarke y es considerada por muchos la obra maestra de ciencia-ficción; sentó las bases para el cine de ciencia-ficción contemporáneo. Stanley Kubrick realizó otros filmes sobre novelas actuales, como la detallista adaptación de *Naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971) escrita por Anthony Burgess.

Ahora la rapidez de las imágenes sobrepasa al ojo humano en la lectura y aquellas escenas que en la novela parecen interminables, en el lente se vuelven destellos. Las temáticas han evolucionado junto con el cine. Ahora los asesinos seriales desbordan la pantalla sumergiéndose en la vida del espectador y, aunque muchos de estos filmes se basan en cuentos o novelas policíacas, la esencia de la obra literaria proviene de la vida real.

Hemos comentado sólo la literatura como arte; pero qué sucedió con la literatura popular y la historieta, con el comic por ejemplo. Los protagonistas de estos relatos también han asaltado las pantallas, principalmente en Estados Unidos, generando infinidad de filmes, *Superman* y sus sagas, *Barbarella*, *Dick Tracy*. Este fenómeno también fue generalizado desde los inicios del cine; en 1921 surgió una de las primeras versiones *Las aventuras de Tarzán* (*The adventures of Tarzan*, Robert F. Hill) del escritor Edgar Rice Burroughs; historia que se convirtió en la historieta publicada en diarios y creada por Harold Foster hacia 1929 y a la que siguieron varias versiones cinematográficas, principalmente en los Estados Unidos. Pero nuestro país no se quedó atrás en este sentido, también existieron filmes relacionados con el mundo fantástico de la literatura popular mexicana, de la mano de José Guadalupe Cruz, creador de las historietas de *Santo* y *Kalimán*.

El Santo recorrió las pantallas del mundo, creando un nuevo fenómeno filmico, en el que hasta los marcianos entraron en escena en cintas como *El Santo contra la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1966), filme en el que la ciencia-ficción, alcanzó las pantallas de nuestro país. Como vemos, la literatura popular también resultó ser redituable.

Sin embargo, el hablar de lo popular nos sitúa frente a un difícil punto de análisis. Generalmente este tipo de cintas consideradas comerciales, tienden a visualizarse de baja calidad, no sólo en un sentido artístico, sino en un sentido más profundo que engloba todos los aspectos del filme. Debemos tener un aspecto claro dentro de nuestro análisis: el filme legitima su propio lenguaje. El hecho de que sea o no una cinta comercial, inspirada en un argumento como la historieta --considerada pobre en un sentido artístico-- no significa forzosamente que el filme, como obra de arte, vaya a tener el resultado fatídico.

Las posiciones y opiniones están planteadas esquemáticamente así: lo popular o de masas es comercial, y lo comercial equivale a malo; lo culto o minoritario es artístico, y es igual a bueno. Es decir, lo popular frente a lo culto significa lo comercial frente a lo artístico, que representa lo malo frente a lo bueno, lo estimable frente a lo desdeñable.⁴⁹

La literatura y el cine han caminado de la mano, algunos consideran que el centro de la discusión reside en el arte de narrar, en la genealogía del transcurso de la adaptación y en las diversas visiones existentes sobre un tema tan controvertible.

Las relaciones cine-literatura en su diversidad de tratamientos, intereses subyacentes, perspectivas de estudio, etc. resulta una de las cuestiones más tratadas a lo largo de la historia del cine y, sin embargo, con cierta insatisfacción, pues junto a lugares comunes y

⁴⁹ Villegas López, Manuel. *Cine, teatro y novela. En El cine... (op.cit.)* p. 33

reiteraciones abundan puntos de vista y opiniones irreconciliables. Con relativa frecuencia aparecen libros, artículos de prensa y publicaciones especializadas y celebran seminarios y debates donde se vuelven a insistir en las desavenencias entre estos dos mundos; con la misma o mayor frecuencia se estrena una película basada en una obra literaria que es acogida con desagrado por su incapacidad para plasmar el rico mundo que poseía el texto.⁵⁰

Como nos damos cuenta, existen puntos de coincidencia en el mundo entero alrededor de la filmografía. Observamos que existen fuentes literarias comunes: *Ana Karenina*, *Un cuento de navidad*, *Romeo y Julieta*, *Los tres Mosqueteros*. Encontramos escritores recurrentes, Leon Tolstoi, Charles Dickens, Balzac, Poe, William Shakespeare, Alejandro Dumas, Stephen King. En Estados Unidos se eligieron y se eligen principalmente los *best sellers*. Surgió una necesidad por tomar sólo algunos géneros de la literatura: novela, teatro, cuento; y de ellos sus particularidades: naturalismo, romanticismo. Nos damos cuenta de que en la filmografía mundial los realizadores reclutaban escritores: H.G. Wells, Graham Greene. En el caso de México, Rómulo Gallegos, Federico Gamboa o Luis Spota, una cuestión que estudiaremos en capítulos posteriores.

⁵⁰ Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. p. 17

CAPÍTULO II

Panorama de la literatura y el cine mexicano

Hemos observado cómo se dieron las relaciones cine-literatura en algunos países del ámbito internacional; cómo se tomaron en cuenta temáticas específicas y se retomaron géneros literarios particulares. En México la situación presentó aspectos similares, se retomaron obras con una temática específica y se adaptaron géneros determinados.

La literatura permitió establecer las generalidades temáticas que se manejaron en la cinematografía desde sus inicios. Al igual que en Francia, Italia, Estados Unidos, en nuestro país los realizadores buscaron tener un acercamiento con las artes, principalmente con la literatura. Encontraron la forma de trasladar los elementos literarios a los fílmicos, lográndolo de manera excepcional en un gran número de cintas, aunque se tratase de adaptaciones veladas.

Para encontrar un hilo conductor que nos lleve a nuestro tema de interés, debemos empezar por dar un breve vistazo a lo sucedido durante la época del cine mudo y sonoro en nuestro país. Claro que no habremos de hacer un recuento concienzudo de los filmes que se realizaron, pues resultaría una labor titánica, debido a lo extenso del período y a la cantidad de filmes realizados. No obstante, siempre podremos remitirnos a nuestro anexo sobre *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*, para aclarar dudas o simplemente echar un vistazo a los filmes inspirados en la literatura.

2.1. Época muda

Empecemos por hacer una disección de la época. Como sabemos el cine mudo se establece en los años que van de 1896 a 1929, pero es a mediados de este período, que podemos hablar de los inicios de un cine de argumento y con nuevos elementos fílmicos. La primera parte corresponde casi a las dos primeras décadas del siglo XX, cuando los filmes eran simplemente vistas, imágenes que retrataban la cotidianidad del pueblo mexicano, sus conflictos y sus triunfos. Pero aún en estos registros fílmicos encontramos lo que podemos llamar los inicios del cine de argumento.⁵² El lente de Salvador Toscano recogió la dramatización fragmentada de *Don Juan Tenorio* hacia 1899; la misma obra fue capturada por Enrique Rosas en 1909. La filmación de ambas cintas fue un proceso incidental, surgieron con la espontaneidad del suceso. Existen también otros registros fragmentados de obras dramáticas que retrataban el teatro de revista, considerado un espectáculo cotidiano durante la época del cine mudo en México.

Es importante advertir que esta evolución no se da en forma pura ni sucesiva y que el cine mexicano de la época no sólo encaja en nuestras actuales categorías, fruto de una larga evolución, sino que tiene a sus espaldas los géneros bien decantados del teatro, en los que los noveles cineastas buscaban acomodar sus obras [...]⁵³

⁵² Aurelio De los Reyes distingue dos períodos: "Confirmé que la etapa muda del cine mexicano se dividía en dos períodos, uno de 1896 a 1915, y otro de 1916 a 1930, que contrastan con la oposición del tipo de películas hechas, consecuencia del concepto que se tuvo del cine. De 1896 a 1915 asistimos a un cine hecho según la técnica de vista cinematográfica que permitió observar, la realidad del país, al país, a la gente, a la revolución. Y de 1916 a 1930 se recupera este concepto de hacer el "film", que proporcionará el cine argumental, inspirado en arquetipos extranjeros. Como veremos lo anterior me aclaró la diferencia entre los documentales de la Revolución que conocía y las películas de argumento sobre la revolución". De los Reyes, Aurelio. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930*. p. 30

⁵³ Leal, Juan Felipe (et.al.). *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. p. 17

Durante 1916 encontramos la primera cinta basada en una obra literaria. *El pobre Balbuena* dirigida por Manuel Noriega, basada en la pieza teatral del mismo nombre escrita por Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; una comedia en la que incluso podemos observar a la famosa vedette de origen español María Conesa. A partir de este momento podemos hablar de la producción de cintas con argumento, de un inicio de la literatura en el cine mexicano, de una segunda parte del cine mudo.

Lo anterior nos lleva a notar que también en nuestro país se estableció un encuentro del cine con las artes. También los realizadores se vieron influenciados primordialmente por el cine italiano y francés; en un segundo término por el estadounidense. Recordemos que los primeros filmes con argumento que llegaron a México, provenían principalmente de Europa; después de la Primera Guerra creció el influjo norteamericano en México y en el mundo. Nuestro país copió el patrón de contenido y de forma, llevando a la pantalla primeramente las obras románticas hispanas del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Así es como se iniciaron nuevas relaciones entre nuestro cine y la literatura, creando una nueva forma de arte.

El romanticismo fue el género literario adaptado por antonomasia en la cinematografía nacional, parecía como si el romanticismo hubiese sido creado para el deleite del espectador, para la filmografía nacional; la concepción de ese amor furtivo y poético, de la mujer sentimental, del enamorado apasionado, sólo podían existir gracias a la pantalla. Surgieron una serie de cintas inspiradas en diferentes obras durante este período, 1917-1929, desde teatro hasta la novela.⁵⁴ Los títulos son diversos y las obras en las que se inspiran también. Encontramos por ejemplo *El amor que huye* (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1917) de la zarzuela homónima de Julio Pardo; *Tabaré* (Luis Lezama, 1917), un drama inspirado en la obra del mismo nombre de Juan Zorrilla, que se realizó

⁵⁴ Surgieron filmes inspirados en la poesía, ejemplo de ello son las cintas *Confesión trágica* (Carlos E. González, Juan Manuel Ramos, Fernando Sayago, 1919), inspirada en el poema homónimo de Fray Juan José de Velarde; *Amnesia (Dos almas en una)*, Ernesto Vollrath, 1921) basada en el poema homónimo de Amado Nervo. Sin embargo, estos intentos han sido escasos en la cinematografía nacional.

con gran éxito en el cine mexicano. En 1918, por ejemplo, se filmó *María* (Rafael Bermúdez Zatarain), un drama amoroso basado en la novela homónima de Jorge Isaacs, que también dio lugar a otros filmes en el cine nacional, con las inevitables modificaciones del texto original; pero indudablemente la temática funcionó provechosamente en nuestra industria cinematográfica.

Santa (Luis G. Peredo, 1918) basada en la obra de Federico Gamboa fue una de las grandes producciones del cine mudo mexicano. En ella se muestran las consecuencias del atropello a los valores femeninos: pureza, virtud e inocencia, contra vicio y traición, con una consecuencia fatal para la protagonista, el martirio y la muerte. Observamos que los filmes empezaban a contener las temáticas básicas que se desarrollarían en un futuro. En el caso del personaje femenino, por ejemplo, las buenas costumbres y la preservación de los valores garantizaban el bienestar de las protagonistas.

Durante 1919 la producción filmica en el país ascendió a los 25 filmes, de ellos, ocho sustentaban su temática en la literatura. Los dramas llamaban la atención del público y de los realizadores de la época con cintas como *La llaga* (Luis G. Peredo) en donde se retoma de nuevo una novela de Federico Gamboa o *Confesión trágica* (Carlos E. González, Juan Manuel Ramos y Fernando Sáyo), el primer poema adaptado en la historia fílmica nacional, escrito por Fray Juan José de Velarde.

La década de los veinte marcó una diferencia fundamental en la etapa muda del cine mexicano. En estos inicios la cinematografía nacional sostuvo su naciente éxito en la literatura hispanoamericana, para rescatar la atención de un exigente público mexicano satisfecho con los filmes que provenían del extranjero.⁵⁵

⁵⁵ "El realismo europeo influyó enormemente en los escritores hispanoamericanos, que vieron las huellas de Zola y Balzac. A caballo entre dos siglos, el realismo latinoamericano continúa el costumbrismo y el naturalismo para dar paso, con los nuevos autores, a un modernismo múltiple que derivará hacia distintas expresiones inicialmente regionalistas, pero que se propondría enseguida temáticas específicas, hasta llegar a la década de 1960 con el boom de la Literatura latinoamericana." Millán, María Del Carmen. *Literatura mexicana*. p. 233-271

El cinematógrafo surgió. A través de él, las mujeres han aprendido las modas del cabello, el traje y el amor. El bigote ha vuelto, para vindicación del cuento de Guy de Maupassant, a florecer en los labios viriles. Las masas han poseído de nuevo la emoción de los juegos de destreza y de fuerza. Los ladrones han mejorado sus sistemas de trabajo, y la juventud ha conocido los morbosos deleites de la vida vertiginosa [...]⁵⁶

Algunos de estos dramas amorosos recogían una visión de frivolidad y ambición en los que el amor puro, finalmente resultaba triunfante. El contenido temático de las novelas satisfacía las necesidades de los realizadores. Tal vez la 'moralina' creciente en los críticos cinematográficos llevó a los realizadores a escudriñar el contenido de las novelas o cuentos que impactaron al lector en la historia humana.

Muchos de los progresos de nuestra espantable criminalidad, de los desgarramientos dolorosos en el pudor de las mujeres, de la relajación manifiesta en nuestras dulces y perdidas costumbres de antaño, se debe a la pernicioso enseñanza de la pantalla, que es en la mayoría de los casos academia traicionera de la Inmoralidad, y con una agravante en lo que mira a las películas yanquis: Que como su temática es más perfecta y más seductora a cada instante, pues en cuanto meten sus manos, su ingenio y su dinero, logran verdaderos prodigios, no hay quien se les resista, ni los europeos que se precian, y con razón, de más ilustrados que nosotros los pueblos jóvenes y relativamente inexpertos, y harto mejor preparados para contrarrestar y repeler extraños influjos.⁵⁷

⁵⁶ Artículo de Rodolfo Usigli en *El Universal* del 6 de julio de 1929. En Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*, p.104-105.

⁵⁷ Artículo de Federico Gamboa en *El Universal*, 2 de junio de 1929. *Idem*. p. 101

Algunos consideraban efectivamente que existía un “desgarramiento doloroso en el pudor de las mujeres” debido al contenido de los filmes que llegaban del extranjero, y que este hecho debía contrarrestarse en el cine nacional. Durante los años veinte, la temática de los filmes parece seguir la misma línea, “existió una fuerte tradición amorosa en el viejo cine nacional, con base literaria en folletines románticos decimonónicos europeos, en sus variantes históricas.”⁵⁸

Se buscaba crear en el público un “ideal del amor trágico y la pasión amorosa”, y así surgieron filmes como *El escándalo* (Alfredo B. Cuellar, 1920) sobre la pieza *The scandal* de Cosmo Hamilton; *El Zarco* (José Manuel Ramos, 1920) de Ignacio Manuel Altamirano; *Amnesia (Dos almas en una)*, Ernesto Vollrath, 1921) inspirada en un poema de Amado Nervo, donde la frivolidad se convertía en amor puro; *Carmen* (Ernesto Vollrath, 1921) de la obra de Pedro Castera; *La dama de las Camelias* (Carlos Stahl, 1921) sobre la novela de Alejandro Dumas; *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1921) basada en la novela homónima de José López Portillo y Rojas; *Yo soy tu padre* (Juan Bustillo Oro, 1927) inspirada en la novela *La vida extravagante de Baltazar* de Maurice Le Blanc, primera adaptación del conocido director, en donde también figuró como guionista. En otra línea temática por ejemplo:

[...] el más prolífico entuslasta de la época 'mexicanista' fue Miguel Contreras Torres, michoacano y ex oficial revolucionario que desempeñó una carrera cinematográfica excepcionalmente larga: de los años veinte a los años sesenta. Debutó como protagonista de *El Zarco* o *Los plateados* de José Manuel Ramos (1920) sobre la novela costumbrista de Ignacio Manuel Altamirano[...]⁵⁹

Existen coincidencias en el cine mexicano como en el de otras nacionalidades. Algunos directores trabajaron como guionistas de sus propias cintas, se retomaron

⁵⁸ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. p. 15

⁵⁹ Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. p. 44

obras literarias significativas en el ámbito internacional. La literatura es un arte que transporta al lector a ambientes y espacios únicos, creando sensaciones y sentimientos sólo perceptibles a través de la obra de arte. Esto lo entendieron los realizadores mexicanos en la época muda y aprendieron a explotarlo, pero la pericia se logró sólo con el paso de los años.

2.2. Panorama del cine sonoro

La industria cinematográfica en México creció apresuradamente, aunque tal vez el impacto de la misma durante su etapa muda no haya sido similar en los inicios del período sonoro. Existieron distintos factores económicos y sociales que se presentaron alrededor de la cinematografía a partir de 1940. Es aquí dónde se dio un crecimiento de las adaptaciones literarias en el cine, y donde, curiosamente gira la Época de Oro de nuestra cinematografía. Pero no podemos dejar de lado las circunstancias que intervinieron para este crecimiento y para el surgimiento de una nueva cultura artística en nuestro país.

El arranque formal del cine sonoro mexicano se da con la adaptación de una obra literaria: *Santa* de Federico Gamboa que llevaría a los realizadores a crear el modelo que serviría para la realización de un gran número de filmes en el cine mexicano. Formó el estereotipo de la mujer de cabaret a quien la fortuna de la vida le es adversa y que sólo alcanza la libertad espiritual y moral a la hora de su muerte. El filme *Santa* (Antonio Moreno, 1931) contó con la colaboración de numerosos personajes del futuro cine nacional; Ramón Peón y Fernando de Fuentes trabajaron como asistentes de producción; la adaptación fue realizada por Carlos Noriega Hope; la dirección musical corrió a cargo de Manuel Lerdo de Tejada y las canciones fueron escritas por Agustín Lara. "El argumento aseguró el éxito comercial de esta película: duró tres semanas en el cine Palacio, donde se estrenó el 30 de marzo de 1932. Los resultados de taquilla, el despliegue económico, el publicitario y la técnica de sonorización, fueron razones suficientes

para que los cronistas y gacetilleros de páginas de cine la consideraran como la película inaugural del cine nacional.”⁶⁰

Santa, molde del que saldrán no pocas heroínas (y películas) similares para el cine mexicano, es el arquetipo de la prostituta que debe su condición a la mala fortuna y que en ningún momento desmiente su buen corazón. Arrancada del paraíso de la inocencia (Chimalistac), habrá de hacerse acompañar de su descenso a un infierno inevitable por los hombres que la aman y a quienes no puede sino contagiar el pecado que se expresa como una enfermedad no sólo espiritual, sino física. Su historia es la de los infortunios de la virtud; su imagen, la de la flor pisoteada.⁶¹

Algunos consideran que *Santa* se encuentra desprovista completamente de la riqueza fílmica que debería contener por ser la adaptación de la novela de Gamboa y por ser la primera cinta sonora filmada en nuestro país. Sin embargo hay otros que consideran que contiene los fundamentos esenciales de la industria cinematográfica. “Las versiones de *Santa* acompañaron al cine mexicano en momentos cruciales. En 1918 la versión de Luis G. Peredo apuntaló la incipiente producción del cine mudo en el país [...tuvo tanto éxito que el productor Germán Camus se animó a fundar unos estudios cinematográficos...]; la de 1931, dirigida por Antonio Moreno fue pionera de la industria cinematográfica sonora [...]”⁶²

En este boceto de película, viciada a la vez por la forma de narrar del cine mudo y por la ineptitud del actor hispano-hollywoodense Antonio Moreno, encontramos nuestro primer prototipo de la mujer de la mala vida: la chica honesta que ha caído en la desgracia por su pésima suerte, pero que nunca perderá una especie de pureza espiritual que

⁶⁰ Dávalos Orozco, Federico. *Albores...* (op.cít.) p. 65

⁶¹ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo I. p. 52

⁶² Vazquez Mantecón, Álvaro. *Los orígenes de Santa y la biografía de un calavera*. En *Universidad de México*, marzo 2002. p. 39

la conserva virgen, sincera, virtuosa, sumisa, aguantadora, devota, amable y sentimental, cualidades muy apreciadas por los triunfadores mexicanos (el torero Jarameño) y otros inferiores (el ciego faldero, un niño) que la amarán siempre en silencio o la querrán redimir luchando contra la adversidad. Nadie podrá ampararla. Prostituta desventurada por vocación, Santa vive exclusivamente para purgar la condena que le impone su pecado de Inexperta Juventud. Es una forma ingenua, recoleta (creyéndose atrevida), penitenciarla y sensiblera del personaje.⁶³

Santa, la novela, captó la mirada de los realizadores, filmándose en varias ocasiones y en diferentes horizontes políticos y sociales, haciendo a la obra y al autor fundamentales en el panorama histórico de la literatura y el cine; encontramos más allá del factor cuantitativo, el cualitativo.⁶⁴ Observamos que estableció las generalidades temáticas, personajes, espacios, estereotipos; incluso abrió los espacios para que otras obras del autor fueran consideradas para su adaptación al cine. Pero muchas otras novelas también guiaron el camino de la temática cinematográfica nacional, *María* de Jorge Isaacs, *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano, entre otras muchas.

La mujer del puerto es curiosamente un filme inspirado en *Natasha* de León Tolstoi, pero adaptado por Raphael J. Sevilla del cuento *Le Port de Guy* de Maupassant. Dirigida en 1933 por Arcady Boytler, es también uno de los filmes que ayudó a establecer los estereotipos del cine mexicano. Andrea Palma (Rosario) que representó a la mujer en la calle con el cigarrillo largo, con el amante a un lado, recargada en la pared y vestida elegantemente, fue el prototipo de la mujer libertina usado infinitamente en nuestro cine y que en la muerte encuentra la redención. Dicho también infinitamente por gran número de estudiosos, tanto *Santa* como *La mujer del puerto*, cintas que retoman la obra

⁶³ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura...* (op.cit.) p. 140

⁶⁴ Ver anexo *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*.

literaria, establecieron las generalidades en torno a personajes y características de ambientes, de tramas, de espacios, de tomas, e incluso de actores.

La atmósfera poética, la desolación y la prestancia logran infundir una fascinación de alturas irrepetibles a dos secuencias: la del suicido en los riscos de un rompeolas y aquella donde Andrea Palma, toda vestida de negro, recorre una callejuela mientras Lina Boytler desde el quicio de una ventana canta 'Vendo placer'; la música es de Manuel Esperón y la letra de Ricardo López Méndez.⁶⁵

Por otra parte, para Jorge Ayala Blanco la cinta cuenta con ciertas cualidades:

La influencia del director de *El ángel azul*, *Marruecos* y *Shanghai Express* va más allá de la equivalencia de atmósferas. *La mujer del puerto* es la única persecución valiosa y consciente del mito femenino que haya emprendido el cine mexicano, con la ventaja de que esa persecución se realizaba en un período histórico en que tales mitos aun podían surgir. Como se ha escrito en múltiples ocasiones, Andrea Palma es una especie de Marlene Dietrich veracruzana. Con voz grave, ademanes despectivos, gesto siempre adusto, ojos adormilados, cigarrillo colgando de los labios, irresistible mirada pérfida, mejillas hundidas y cubierta de encajes negros, Andrea Palma es una vampiresa magnífica, la mujer fatal e indomable para quien Arcady Boytler ha retenido la preferencia baudelairiana por el sabor del veneno y la distancia ante el espectáculo de la carroña viviente. Andrea Palma, segundo prototipo de la prostituta, es la aparición, el destino trágico, la fascinación de lo turbio y el sopor del forcejeo onírico: una mujer abstracta que sólo puede ser vencida por la atrocidad antinatural. Si *Santa* era lo mínimo puritano, *La mujer del puerto* es la exacerbación de los sentidos; si *Santa* era el melodrama

⁶⁵ Dávalos Orozco, Federico. *Albores...* (op.cit.) p. 72-73.

rastrero, *La mujer del puerto* es el ideal sobrehumano de un ritual contacto con la destrucción amorosa.⁶⁶

El cine permitía mantener el arraigo de las tradiciones y conservación de las virtudes humanas en general. Para esto era tal vez necesario conformar estereotipos de personajes a seguir o a reprobar, por lo que también existió el modelo de la mujer virtuosa fuera del alcance de la inmundicia y la traición amorosa que la deshonra, como sucedió en el caso de *Clemencia* (Chano Urueta, 1934), en donde el personaje femenino finalmente ingresa a un convento al ver sus sueños de amor destrozados.⁶⁷

La novela del escritor Ignacio Manuel Altamirano fue seriamente considerada por la Compañía Nacional Productora de Películas en 1931 para iniciar su adaptación al cine. No obstante, *Santa* resultó ser la favorita. Tres años después, en 1934, se le encargó a Chano Urueta llevar a cabo la filmación de *Clemencia*, que resultaba ser una obra rica en contenido, gracias a su drama romántico y su exaltación patriótica. Sin embargo los resultados no fueron los esperados, pues la cinta no fue debidamente acogida por el público mexicano.⁶⁸

Es de suponer que los mismo productores y distribuidores compartieron el juicio adverso de la crítica; hicieron publicar en *Ilustrado* (7 III 35) un texto anónimo para decir, entre otras cosas, que después de la *première* de la cinta, un miércoles, y de su exhibición en la semana siguiente, «los productores habían llevado la copia de *Clemencia* a los laboratorios y ahí la sometieron a la agilidad de las tijeras. La cortaron sin piedad [...] El público mismo

⁶⁶ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura...* (op.cit.) p. 143

⁶⁷ "*Clemencia* es el prototipo de la novela romántica; en ella resaltan el nacionalismo, un destino trágico y el amor sublime [...] Es una novela bien lograda, que mantiene la unidad entre hechos y personajes; su estilo es sencillo y su lenguaje claro... ningún escritor superó a Altamirano en la observación de los personajes, en la agudeza de los cuadros costumbristas [...]" Chorén, Josefina. *Literatura mexicana...* (op.cit.) p. 142

⁶⁸ García Riera Emilio. *Historia Documental...* (op.cit.) p. 152

se encargó de señalar las escenas que le parecieron inútiles o prolongadas.⁶⁹

Tal vez un final feliz hubiese dado al público una mejor impresión de la cinta, pero la novela misma no cuenta con un final feliz. Tal vez el autor en su afán por rescatar los principales aspectos literarios, olvidó las crecientes exigencias del público mexicano.

Para 1933 surge Fernando de Fuentes en la escena del mundo filmico literario al dirigir *La Calandria*, sobre la novela de Rafael Delgado. Tal vez este inicio le brindó pericia para continuar con su carrera fílmica, ya que la cinta es adaptada por el mismo director. Aunque De Fuentes no se sentía convencido del resultado artístico de la película, este segundo hecho de su participación en una adaptación (ya mencionamos que trabajó como asistente de producción en *Santa* de Antonio Moreno, 1931) nos habla de las intenciones del director. Podemos pensar que estos trabajos, lo llevaron finalmente al rodaje de una de sus principales cintas, *Doña Bárbara* (1943). Pero esta es una cuestión que veremos detenidamente en capítulos posteriores. Según Emilio García Riera "De Fuentes lleva a buen ritmo la truculenta historia, a pesar del improvisado protagonista Paco Berrondo."⁷⁰

Esta fue una de las principales similitudes que se establecieron en el cine nacional con relación al resto del mundo: el género fue la novela; el movimiento y la temática fueron el romanticismo y el melodrama. Otros aspectos entraron en la dinámica del cine con la literatura y merecen nuestra atención. Los autores y las obras que se adaptaban y la incidencia que los mismos tuvieron en el panorama cinematográfico nacional. La novela como género se repitió un mayor número de veces. Pero más allá de la novela, la cinematografía nacional tomó las riendas del mundo dramático; el teatro asaltó la escena fílmica y atrapó la mirada del lente y de los espectadores; se inició una larga y exitosa carrera teatral cinematográfica. Se retomaron autores portugueses, franceses, italianos, mexicanos; obras de los

⁶⁹ García Riera Emilio. *Historia Documental...* (op.cit.) p. 152

⁷⁰ *Idem.* p. 89

clásicos y contemporáneas. La escena filmica se vio colmada del arte con obras dramáticas y con ingeniosas comedias, principalmente amorosas, en donde los creadores y los actores comenzaban a figurar como los astros en este nuevo universo narrativo.

Los realizadores nacionales desarrollaron una nueva forma de arte, haciéndose capaces de combinar los aspectos fundamentales de la obra teatral con el mundo del cine, simplificando al mismo tiempo los escenarios y las entradas y salidas de escena. Juan Bustillo Oro filmó y adaptó *Tiburón* (1933) basada en la pieza *Volpone* de Ben Jonson, un escritor que vivió durante la época de Shakespeare y que incluso estrenó algunas de sus obras en los teatros shakespereanos. Estrenada en diciembre de 1933 en el Cine Palacio, casi al mismo tiempo que *La Calandria* de De Fuentes, ambas duraron una semana en exhibición, sin embargo, esta última obtuvo un gran éxito en las salas de segunda corrida. La cinta de Bustillo Oro contenía ciertas generalidades temáticas similares a las manejadas en los filmes anteriores, la conservación de los valores era al parecer uno de los principales intereses: la traición y mentira encuentran su castigo ante las leyes humanas.

Hemos mencionado la novela y el teatro como géneros literarios, pero recordemos que también el melodrama destacó en los filmes nacionales, dando un nuevo sentido a su contenido y permitiendo que los realizadores introdujeran nuevos aspectos a la industria, logrando un mayor público en las salas de proyección. También los clásicos de la literatura asaltaron las pantallas nacionales, recordemos cintas como *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950) escrita por Benito Pérez Galdós o *El Conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941) del escritor Alejandro Dumas.⁷¹ Pero los clásicos inspiraron un número extenso de cintas de las que existen adaptaciones veladas, filmes de los que suponemos su procedencia literaria, pero que no es confirmado dentro de la cinta.

⁷¹ Ver anexo *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*.

Ya hemos establecido que el desarrollo y orientación del cine en nuestro país durante la década de los treinta construyó las generalidades temáticas cinematográficas que se seguirían hasta bien entrados los años cincuenta. Durante los años cuarenta a su vez, surgieron nuevas representaciones culturales. Lo interesante en este sentido es que México se recreaba con un gran número de intelectuales que brindaron sus obras al país. Pero existió un factor fundamental que marcó una diferencia con la cinematografía del resto del mundo. Los aspectos políticos determinaron de manera esencial el desarrollo de la industria fílmica: El cine del período avilacamachista, no es el mismo en contenido que el alemanista, debido a que las exigencias sociales no eran las mismas. Como ejemplo, durante el avilacamachismo, el cine de prostitutas desapareció prácticamente, dando un mayor énfasis a las cintas enfocadas a rescatar los valores nacionalistas y costumbristas; en el alemanismo, el cine de prostitutas retomó el panorama y creció enormemente, generando un gran número de filmes dedicados a esta temática. En México las cuestiones sociales, políticas y culturales modificaron el panorama de la creación fílmica y en consecuencia, su temática. Este fue un hecho generalizado en la cinematografía de otros países.

Definitivamente una de los temas que predominó en el cine nacional fue la Revolución mexicana, específicamente, la literatura de la Revolución mexicana. Parecía que con la revolución ganada y con la nueva élite revolucionaria en el poder, la temática resultaba redituable para los realizadores y es así como en México conocimos a los líderes, a los alzados, a las soldaderas y a las Adelitas, reflejados en cintas como *El compadre Mendoza*, *El prisionero 13* o *Vámonos con Pancho Villa*.⁷²

La Revolución de 1910 dio paso a nuevas tendencias literarias. Muchas obras fueron escritas por aquellos que participaron en algún sentido dentro del movimiento armado. Sus obras se publicaron entre 1928 y 1940. personajes como Mariano Azuela y su novela *Los de abajo* (1916), que suscitó una polémica periodística en 1924. Le siguen autores tan significativos en la vida cultural de

⁷² Ver anexo *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*.

México como Martín Luis Guzmán con *La sombra del Caudillo* escrita en 1928, o Rafael F. Muñoz con *¡Vámonos con Pancho Villa!* de 1931. Mauricio Magdaleno también figura en este género literario con obras como *El resplandor* escrita en 1937; otros, personajes valiosos en la cinematografía mexicana como José Rubén Romero.

En México existió una creciente utilización de la literatura universal a partir de 1940. Al parecer, las obras con contenido ético y moral son las que llamaban la atención del público y de los cineastas. No se quedan de lado aquellas obras que abordan los aspectos oscuros de la naturaleza humana, una cuestión que en *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) el director logra reproducir de manera eficaz. Muchos autores participaron activamente en la realización fílmica, siendo reclutados por directores o por compañías fílmicas; Rómulo Gallegos, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela, José Revueltas; autores que brillaban en el mundo cinematográfico y que también conformaron la historia del cine nacional. Los grandes éxitos cinematográficos nacionales los debemos en gran medida a estos escritores.⁷³

Como anotamos antes, esta modalidad de llevar obras literarias a la pantalla fue en aumento durante el período mencionado. De 1940 a 1946, de las 413 películas filmadas, 124 provenían de la literatura, alrededor del 30 por ciento. De 1947 a 1952 se filmaron 576 películas, 115 sostienen su temática en la literatura, un 20

⁷³ "Hubo que esperar un tiempo para que esta situación cambiara, pero a fin de cuentas la industria pudo establecerse gracias a la creciente profesionalización y capitalización del medio, así como la filmación de obras para el vasto público hispanoamericano. Entonces ocurrieron dos cosas que acercaron a los escritores al mundo de la pantalla. Por un lado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Goroztiza, Mauricio Magdaleno y otros se involucraron cada vez más en el cine como guionistas, dialoguistas e incluso directores de películas, reconociendo de manera implícita que la industria cinematográfica ya era capaz de realizar, además de producciones dirigidas al gran público, otras destinadas a los espectadores de mayor cultura a los que tradicionalmente se dirigían los textos literarios. Y por otro lado comenzaron a filmarse obras de escritores vivos como – por mencionar sólo las películas producidas en los años treinta – *Santa y La llaga*, de Federico Gamboa; *El compadre Mendoza*, de Mauricio Magdaleno; *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz; *Los de abajo* de Mariano Azuela, y *El Indio* de Gregorio López y Fuentes, lo que creó, además de una caja de resonancia para esos textos, una estimable fuente de ingresos para sus autores. Esta usurpación por el cine de los territorios narrativos antes reservados a la literatura fue un fenómeno que hizo pensar a alguno, como Rodolfo Usigli, que la novela, el cuento y el relato acabarían por disolverse por completo en él (*La novela disuelta en el cine*, Número, primavera de 1935)". en Miquel, Angel. "Orígenes de la narrativa cinematográfica", en *Universidad de México*. No. 608, Febrero, 2002. p. 40

por ciento.⁷⁴ Cuentos, novelas, incluso algunas obras de teatro y poemas. Estos datos nos permiten llegar a un acercamiento del hecho histórico. Podemos darnos cuenta que el porcentaje de adaptaciones que existían en nuestra industria era elevado, aunque estas cifras podrían llegar a parecer mínimas para algunos.

Primeramente esto podría consistir en hacer una reproducción fiel de una obra literaria, como si se tratara de ilustrar una historia, tomando en cuenta hasta los detalles mínimos que suelen pasar desapercibidos para el lector. En segundo lugar, era posible la adaptación de la obra literaria, retomando simplemente el argumento de la misma. Finalmente, las que se inspiraban en la obra, aquellas que sólo consideraban las características de los personajes y sus nombres, la trama central de la historia, o un aspecto que permitiera llevar un hilo conductor de la misma. Estamos obligados a considerar que muchas de las veces también se retomaban obras literarias del éxito comercial o autores célebres del drama teatral, tal como sucedía en la industria de otros países; es claro que el prestigio de la obra y del autor respaldaron filmes como *Los tres Mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942) o *Los Miserables* (Fernando A. Rivero, 1943).⁷⁵ Además, debemos tomar en cuenta que sólo estamos hablando de aquellos filmes de los que existe una fuente explícita, que nos permita conocer la obra literaria; existieron algunas consideradas como adaptaciones veladas, otras con fuentes no explícitas y, algunos filmes más que probablemente fueron *fusiles descarados*.

Estos porcentajes nos llevan a plantear nuevas problemáticas relacionadas con nuestro estudio, ¿la adaptación tuvo un impacto real sobre el espectador?. El público probablemente no sabía que lo que observaba en pantalla estaba inspirado en una obra literaria. El cine en México, pudo haber sido el medio a través del cual las obras de escritores mexicanos o extranjeros, así como sus personajes y argumentos eran conocidos, sin saberlo muchas veces, por el público mexicano poco conocedor del mundo literario universal. Nuestro cine dio a

⁷⁴ Ver anexo *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*.

⁷⁵ "Algún productor de Hollywood, enterado de que existía un libro, *La divina comedia*, que desde el siglo XIII era un inmejorable *best-seller*, ordenó a su equipo de escritores que prepararan un argumento cinematográfico, basado en dicho poema." Petit de Murat, Ulyses. *El guión cinematográfico*. p.27

conocer personajes famosos de la literatura, como *Misericordia*, *Clemencia*, *El conde de Montecristo* y a la misma *Doña Bárbara*. También debemos tomar en cuenta el impacto que la adaptación tuvo en los actores y realizadores, y en algún momento, la huella que dejó en los escritores. Sobre todo, el impacto que tuvo sobre el desarrollo y crecimiento de la industria, en la calidad cinematográfica y en su orientación temática. Además, ¿quién seleccionaba estas obras literarias y por qué se seleccionaban dichas obras? Resultaría un trabajo atrayente establecer la existencia de un grupo de directores, escritores y productores encargados de hacer dicha labor. Probablemente estas preguntas nos sitúen frente a nuevos problemas de estudio, pero *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) será la cinta que responda nuestras interrogantes en capítulos posteriores. Basada en la novela de Rómulo Gallegos, nos permite vislumbrar la participación de destacados personajes de la literatura en el cine nacional; el escritor participó de manera activa en la realización del guión; además de que la UPECM (Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos) otorgó al filme varios premios.

Ya mencionamos que los filmes contenían características básicas de los valores para *el buen mexicano*: la familia, el matrimonio, la religión; valores que se acompañaban de sus condicionantes, la bravura, la gallardía, la gentileza, la fiereza, la serenidad y la osadía. Algunas de estas películas establecieron las características generales del campo y de la ciudad; filmes como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), basada en un pasaje de la novela de Aurelio Robles Castillo, y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) basada en la novela *La vida conyugal* de Max Aub, son sólo dos de estos casos.

La literatura permitió establecer las generalidades temáticas que se manejaron en la cinematografía desde sus inicios. El conservar los valores y los patrones éticos de conducta social resultaba una tarea primordial. Es quizás por esta razón que la literatura representaba una fuente argumental inherente. Novelas como *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950) de Benito Pérez Galdós, permitía mostrar los parámetros en torno a la moral exacerbada y el falso catolicismo férreo, mostrando

el resultado del incumplimiento de las leyes de una madre en extremo dominante y perfeccionista, incluso intolerante y moralista.

Ése fue el nivel de relaciones que Galindo denunciaba en películas como *Doña Perfecta* (1950) y que parecían haberse transportado intactas al siglo XX. En aquella película, uno de los personajes centrales Rosario (Esther Fernández), vive bajo el absoluto dominio de una mujer dictatorial y ultraconservadora *Doña Perfecta* (Dolores Del Río) [...] ⁷⁶

La situación del país era propicia para el crecimiento de la industria cinematográfica. "Los cambios de la industria cinematográfica no pueden ser aislados de los cambios de rumbo en la política del país[...]"⁷⁷ Podemos hablar ahora de este estallido de la cinematografía, de filmes con sentido y contenido artístico y de grandes figuras dentro del mismo. El surgimiento de los premios *Ariel* que se empezaron a otorgar en 1946 y en donde *La Barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) se llevó la noche recibiendo un total de nueve estatuillas.

Esto lo podemos observar claramente en el desarrollo del cine mexicano y lo mencionaremos detenidamente más adelante al hablar sobre el contexto histórico y cinematográfico de nuestro estudio. No obstante, encontramos que durante la década de los treinta la temática principal giraba en torno al México rural. Pero ya en la década de los cuarenta, el *dandy* de ciudad, los conflictos ciudadanos, los personajes femeninos, se inclinaron fuertemente a lo urbano, a retratar las calles con sus autos, los grandes centros comerciales. También los mexicanos porfirianos que aún vivían en la ciudad jugaban un papel primordial en el desarrollo de la República en general. Este aspecto fue retratado en varios ámbitos de la cultura en México; cine, radio, prensa escrita. Pero lo interesante es

⁷⁶ Peredo Castro, Francisco. *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. p. 73

⁷⁷ Ruy Sánchez, Alberto. "Cine mexicano: producción social de una estética". En *Hojas...* (*Op.cit.*) p. 135

que este grupo social creó una forma particular de vida en la ciudad de México, en la que intervenía un cine de un claro contenido nostálgico.

Este fue el tipo de relaciones que se establecieron entre la literatura y el cine en México. Sin embargo, existe una diferencia triste --si así podemos llamarla-- en comparación al resto del mundo. En nuestro país no existió una diversidad temática tan extensa y tan rica como la que existió en el extranjero. La temática se limitó principalmente al drama amoroso, a la familia, a la prostituta. No existieron cintas de ciencia-ficción basadas en las obras literarias y que valga la pena mencionar por su contenido artístico o argumentativo; aun cuando sus personajes hayan saltado a la imagen fílmica y algunos, hecho mella en la cultura de masas. La situación surge tal vez debido a que lamentablemente la carrera cinematográfica en México se vio disminuida por una serie de sucesos: producciones ambiciosas y de poca calidad, una mala tutela del gobierno, procesos sindicales, en fin.

La cinematografía evolucionó con el país. Es impresionante observar el número de filmes que se realizaban en México año con año. Los cambios culturales también establecieron grandes contrastes en torno a la cinematografía, que se tuvo que adaptar al desarrollo político y social de México. El cine era indudablemente una industria de grandes alcances, tanto económicos como sociales. Se entregaban premios, se hacían homenajes, se exportaba. El país pasó de producir 4 filmes sonoros en 1930 a 58 en 1938, más de diez veces la producción, sin dejar de mencionar que para 1943, se producirían 70; en 1945, 83 películas; en 1952 se realizaron un total de 102 filmes; para lograr un total de 130 en 1958.

Observemos nuevamente nuestro anexo de *Literatura y cine mexicano, 1896-1958*, nos daremos cuenta que durante la década de los cuarenta, alrededor de un 30 por ciento de la producción total de las cintas, tenían relación con la literatura, se inspiraban o adaptaban de una obra escrita, y recordemos que no hemos tomado en cuenta las adaptaciones veladas. Para la década de los cincuenta, el número se reduce a 15 por ciento, de cada 10 filmes, no más de 2 se inspiraban en la literatura; debemos mencionar, este último porcentaje se trata principalmente

de teatro filmado, de obras dramáticas de moda que los realizadores buscaban explotar a través de la pantalla con fines totalmente comerciales. Esto no significa que no existiesen obras de interés cinematográfico durante estos años de la filmografía nacional, que partieran de material literario.

La literatura en el cine nacional sigue siendo de gran significación. Es claro que durante la década de los cincuenta el número de cintas relacionadas con esta forma de arte disminuyó; tal vez, como una curiosa consecuencia, la calidad de cine nacional también decreció. Debemos analizar el desarrollo del cine en el resto del mundo y compararlo con el nuestro. En el capítulo anterior mencionamos que actualmente el cine norteamericano se nutre de la literatura para continuar con el éxito con el que goza desde hace más de medio siglo; esta tendencia fue olvidada por los realizadores mexicanos, que se enfocaron a observar la materia cuantitativa –debido al aspecto comercial–, dejando de lado la cualitativa, una cuestión que tal vez hubiese podido darles mayores ingresos y sostener una industria esencial en el desarrollo económico y social de México.

CAPÍTULO III

Doña Bárbara de Rómulo Gallegos

En los inicios del siglo XX, las artes en Hispanoamérica siguieron una línea relacionada con los aspectos sociales que se desarrollaron en estos países. Es a partir de estos cambios que surgieron nuevas corrientes literarias y estéticas, reflejadas en la pintura, en la música y en otras formas de arte. La novela de la tierra es tal vez uno de los géneros que muestra de manera más clara las cuestiones sociales y culturales de la idiosincrasia latinoamericana.

Los escritores que impulsaron la nueva literatura se vieron fuertemente influenciados por el realismo naturalista de Zolá, por el conocimiento de los escritores rusos como Dostoievsky y Tolstoi, por otras tendencias literarias que introdujeron una preocupación por los problemas sociales y por las injusticias que se producían en una sociedad en formación. Las generaciones de escritores del nuevo siglo participaron en la búsqueda de lo que caracterizaba y distinguía a la "raza". Esta actitud indagadora de lo nacional y de lo geográfico, diversificada en la pluralidad de los elementos del ambiente social y natural, fue denominada criollismo. Hacia la década de los veinte surgió la temática de la selva con obras como *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. Pero con *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos surgió la novela de la tierra con un regionalismo de gran alcance, siendo éste uno de los elementos que confluyeron en lo que más tarde sería, el surgimiento de una nueva novela hispanoamericana.

Conocer el contexto literario e histórico en el que se desarrolló la novela de la tierra, nos llevará a comprender la obra de Gallegos, a entender su momento histórico y social. Nos llevará a profundizar en la narración, en los personajes, ambientes y hechos. Conoceremos la visión del novelista a través de la letra, del arte y la belleza.

3.1. La novela de la tierra

Ya hemos tropezado con las relaciones existentes entre la literatura y el cine, tanto en México como en resto del mundo. Ahora debemos comprender qué clase de literatura dio lugar a la filmación de grandes cintas. En este caso nos interesa conocer de manera especial la novela de la tierra en sus particularidades. Por tal motivo se hace necesario comprender los antecedentes literarios que llevaron a los escritores hispanoamericanos a crear una nueva temática literaria.

Durante el siglo XIX, la literatura rescataba aspectos relacionados con la guerra de Independencia, temas que afectaban profundamente la vida de los personajes y de los lectores. Surgieron una serie de ensayos y críticas que buscaban renovar el pensamiento social y político de México. Proliferaron novelistas y poetas que buscaban darle un nuevo sentido a la literatura hispanoamericana. José Fernández de Lizardi fue uno de estos primeros novelistas en crear obras significativas que trascendieron en el ámbito literario internacional como *El Periquillo Sarmiento* (1816).⁷⁸ En sus inicios, el romanticismo fue una de las corrientes predominantes en la realización de las obras, tanto en el ensayo como en la novela. En nuestro país por ejemplo, surgieron los poetas del México moderno como Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón y Amado Nervo, sin dejar de mencionar a Enrique González Martínez. En la novela Ignacio Manuel Altamirano es un buen ejemplo, una figura sustancial de la literatura hispanoamericana que buscó reafirmar los valores nacionales. También surgieron personajes que buscaron introducir el costumbrismo en el contenido de

⁷⁸ "[...] escrita en forma teatral su trama es novelesca y ha sido el tema de muchas novelas indianistas, y, sobretudo, *Periquillo Sarmiento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, la cual señala ya las primeras exploraciones en el sentimiento individual justamente cuando se realizaba la transformación del Virreinato en República. Novela esta última costumbrista, satírica y moralista que resalta ya las diferencias sociológicas entre peninsulares y criollos, por lo que supone un gran filón de datos." Morales Padrón, Francisco. *América en sus novelas*. p.12

sus obras, como Manuel Payno con *El pistol del diablo* escrita hacia 1846 y *Los bandidos de Río Frío* (1891).⁷⁹

Es a partir de estos años que podemos hablar de la literatura hispanoamericana contemporánea, donde intervenían nuevas influencias y corrientes que dieron como resultado la identificación al pueblo latinoamericano. La literatura hispanoamericana experimentó grandes cambios durante las dos primeras décadas del siglo XX. El romanticismo, el realismo y el naturalismo dominaron el panorama de la poesía y de la literatura.⁸⁰ También surgieron nuevas tendencias como el modernismo y el positivismo que cambiaron de manera definitiva el curso de esta forma de arte.⁸¹ La novela de la tierra surge hacia la década de los treinta, nace a partir de la influencia de estas corrientes literarias, y su nombre nos acerca a la explicación de su contenido. Se trataba de obras que ilustraban la vida del hombre en su medio ambiente, con una clara mezcla de lugares que contraponían la "civilización" y la "barbarie", como definatoria de la situación que se vivía en los territorios latinoamericanos. En este contexto escribió Rómulo Gallegos su novela *Doña Bárbara*.

⁷⁹ **Costumbrismo:** En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región. Choren De Ballester, Josefina (et.al). *Literatura mexicana... (op.cit.)* p. 206

⁸⁰ **Romanticismo:** Escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos. Hernández R. Rafael. *Idem.* p. 131

Realismo: Sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza. Movimiento literario hispanoamericano surgido a mediados del siglo XX, caracterizado por la introducción de elementos fantásticos inmersos en una narrativa realista. (A Honoré de Balzac se le considera un autor puente entre las dos corrientes, la romántica y la realista.) *Idem.* p. 164

Naturalismo: Escuela literaria del siglo XIX, opuesta al romanticismo: es determinista en su carácter y experimental en el método. Zola, el escritor más significativo de este movimiento, *La taberna* (1877), *Nana* (1880), y *Germinal* (1885). Otro escritor naturalista Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi* (1882) y *Cuentos de día y de noche* (1885). *Idem.* p. 165

⁸¹ **Modernismo:** Movimiento literario que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia artística, la creación de un mundo ideal de refinamientos, innovaciones del lenguaje, especialmente rítmicas, y una sensibilidad abierta a diversas culturas, sobre todo a la francesa. *Idem.* p. 177

Positivismo: Sistema filosófico y literario que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto. *Larousse enciclopédico 2003.*

La novela de la tierra recoge ciertos aspectos característicos y sin ellos no podría llevar dicho nombre. La tierra es la naturaleza indómita que subyuga al territorio latinoamericano natural, en donde se desarrollan los pueblos originarios y los colonizadores que se han visto sin las leyes de la razón y de la evolución social. Por tanto, los escritores de esta corriente establecieron la trama de sus novelas a las orillas de los ríos, en la selva, en la llanura, en la sabana, recreando, así, la rusticidad y el atraso de los pueblos hispanoamericanos.

La tierra, en general, ha sido la tónica de peculiaridad hispanoamericana que, singularmente para el extranjero, nos ha representado con caracteres propios. Desde Sarmiento, con su antítesis de civilización-barbarie (campo-ciudad), pasamos a Rómulo Gallegos, que reitera la fórmula en sentido anecdótico y la fija en personajes símbolos. Más adelante descubrimos en Agustín Yáñez, la devolución de la imagen en términos distintos, conservando la antítesis inicial [...]

Así, la naturaleza ha jugado siempre un papel marcadamente omnisciente. El enfrentamiento con un determinismo irreversible no permitía, por otra parte, configurar ningún tipo de solución.⁸²

Pero los escritores de este criollismo introdujeron una serie de elementos narrativos que permitieron dar un mayor énfasis a la narración literaria. Los personajes, por ejemplo, son propios de esta realidad hispanoamericana instalados en su propio ambiente. Encontramos que se trata primordialmente de criollos, oriundos de las tierras en donde tiene lugar el conflicto; son nativos y conocedores de su territorio y de su gente. Los matices de estos seres suelen ser variados, encontramos peones, pescadores, brujos, charlatanes; tan reales como los que existen en tierras latinoamericanas.

⁸² Ocampo, M. Aurora. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 147

Al mismo tiempo encontramos al personaje capaz de luchar en favor de la razón y la civilidad, aquél que juzga las creencias y tradiciones de esta 'realidad salvaje' en la que viven los pobladores de las tierras hispanoamericanas. Es el hombre civilizado el que acude al rescate de la razón. Este personaje coloca en conflicto todas aquellas creencias y cuestiones relacionadas con la tierra; pone en jaque a los personajes con sus ideas renovadoras y científicas; menosprecia la magia del contexto, se hace de las máquinas para renovar su entorno, acude primero al conocimiento antes que a la tradición para resolver el conflicto y lleva a la novela a un momento de clímax. "La confianza en el progreso y en el futuro, el amor a la patria son los rasgos que adquieren, al enfrentarse a la naturaleza."⁸³ Según Ignacio Díaz, autor del prólogo de la obra de Gallegos, "en ese afán de incorporar elementos locales a la literatura se inicia la gestación de las literaturas nacionales."⁸⁴

Existe un factor sustancial para comprender el desarrollo y la orientación del criollismo literario: El lenguaje que se desarrolla dentro de la novela. Éste es el usado en los territorios latinoamericanos, presentándose así como una pieza clave. El escritor lo rescata y lo introduce a la novela, haciendo los ambientes y la trama más perceptible al lector, provoca que éste se inmiscuya en los sucesos y lo transporta a la realidad en la que se desarrolla la acción.

Es importante señalar la apertura benéfica que ha experimentado el concepto de 'realidad' ¿...se trata cuando insistimos en mostrar el paralelo encadenamiento que se da entre la literatura y la realidad hispanoamericanas? La respuesta, más que de contenido, es de forma. La realidad sigue siendo la misma, pero los ojos que la miran -los ojos de los escritores- se han agrandado mucho y abarcan un campo mayor para su indagación.⁸⁵

⁸³ Díaz Ruiz, Ignacio. *Prólogo*. En Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. p. IX-XI.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Ocampo, M. Aurora. *La crítica...*(*op.cit.*) p. 146

Los temas y el lenguaje son, por consiguiente, los elementos claves para entender y explicar la originalidad del regionalista. Entre el contexto y el texto se establece una indisoluble relación; la novela, al tratar de copiar la realidad americana, relata situaciones propias de la selva, la montaña, el llano, la costa, la pampa, la sabana [...] relatos regionales donde el tema y el lenguaje adquieren un lugar predominante[...] el autor incluye palabras exclusivas de una región, equilibra y enriquece el idioma español con una serie de términos y expresiones locales para lograr un idioma más vigoroso, más objetivo y genuino.⁸⁶

Continuemos. Los ambientes y los espacios en los que se desarrolla la historia son esenciales. Ya mencionamos que en la mayoría de los casos hablamos de todo territorio que no tiene relación alguna con la civilización; los conflictos no tienen lugar en grandes ciudades, sino en el campo o en la selva. Los *Cuentos de la Selva* escritos por Horacio Quiroga son un buen ejemplo, debido a que el hombre se ve afectado por el lugar que lo rodea. El ambiente es primordial en el desarrollo del relato, el escritor coloca a los personajes en situaciones intensas como climas extremos o lugares sombríos y por demás terribles, situaciones que determinan el juicio o la locura de sus héroes.

Por otro lado, las costumbres se presentan siempre para darle a la novela un sentido más profundo. Encontramos supersticiones que enloquecen a los personajes y que los llevan a la locura o a la salvación, la magia es determinante para que los protagonistas resulten airoso o derrotados. Las creencias religiosas, las supersticiones. El escritor "descubre su localidad, toma conciencia de sus peculiaridades y de las características que lo definen. Empieza a estudiar con mayor rigor e incisión, a los individuos, actitudes y problemáticas de su respectiva sociedad."⁸⁷ El novelista utiliza el atraso que estas cuestiones representan ante la ciencia y ante la civilización. Los escritores, "estos regionalistas, tocan a sus novelas de un afán explorador y recopilador de datos geográficos, costumbres,

⁸⁶ Díaz Ruiz, Ignacio. *Prólogo*. En Gallegos... (*op.cit.*) p. IX-XI

⁸⁷ *Idem.* p. IX

usos, folclor, magia; y presenta, muy elocuentemente, al hombre tratando de ordenar, civilizar e implantar su voluntad sobre esta indómita naturaleza."⁸⁸

Entendemos entonces que se trata de la razón contra la ignorancia, del entendimiento contra el prejuicio, de la civilización contra la barbarie. Surgió otro término para denominar a la novela de la tierra: el regionalismo literario.⁸⁹ Se abordó el problema indígena y la realidad que vivían las diferentes culturas⁹⁰. Mauricio Magdaleno, mexicano, inició su vida literaria con *El resplandor* en el año de 1937, una novela que analizaba los problemas sociales a los que se enfrentaban los grupos indígenas del Valle del Mezquital. "En estas novelas, y otras, el problema del indio es visto o expuesto a través de la destrucción de sus comunidades, el arrebato de sus tierras, la dificultad para la integración social, la explotación, la penosa salubridad, la superstición, el sincretismo, etc."⁹¹

Este regionalismo literario fue una tendencia que dominó a la novela hispanoamericana durante las primeras décadas del siglo XX y que buscaba primordialmente interpretar la realidad que se vivía en el suelo americano, establecía las relaciones entre el hombre y su medio ambiente. "Presentó variedades que fueron desde la novela testimonial, fiel a la realidad vital y geográfica, hasta a aquella que dio más importancia al elemento estético; en otras, la protesta social fue predominante, fueron novelas políticas que denunciaron la explotación y la represión a la que fueron sometidos los países latinoamericanos."⁹²

⁸⁸ *Idem.* p. X

⁸⁹ En términos generales entendemos por **regionalismo literario**, a la novela en la que el hombre interactúa con su medio ambiente, en un afán de comprender los problemas derivados de esta relación. En la literatura, se trata de obras enfocadas a retratar ambientes, personajes y espacios de una región específica. Choren De Ballester, Josefina (*et al.*) *Literatura mexicana... (op.cit.)* p. 275

⁹⁰ "Pero la novela con las interrogantes que ofrecen los indígenas, igualmente se escribe en América central y México, donde se mezcla narrativa y antropología, tal como se aprecia en Ricardo Pozas, autor de *Juan Pérez Jolote* (1948); Ramón Rubín, *El callado dolor de los tzotzilez* (1949); Mario Menteforte Toledo, *Entre la piedra y la cruz* (1949); Francisco Rojas, *El Diosero* (1952) [...]". Morales Padrón, Francisco. *América en sus novelas.* p. 29

⁹¹ Morales Padrón, Francisco. *Idem.*

⁹² Choren De Ballester, Josefina (*et al.*) *Literatura mexicana... (op.cit.)* p. 275

3.1.1. Otras temáticas literarias en Hispanoamérica

En nuestro país surgieron nuevas temáticas literarias que se desarrollaron a la par de la novela de la tierra. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX la novela realista se vio fuertemente influenciada por el naturalismo francés. En las dos primeras décadas del siglo, México tuvo un fuerte impacto cultural y literario. El Ateneo de la juventud se creó hacia 1907 y 1908, en él participaron varios jóvenes literatos que buscaban impulsar el desarrollo social y principalmente cultural del país. Algunos de ellos fueron Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, entre otros. Los ateneístas buscaban discutir aspectos literarios y filosóficos, por medio de una serie de conferencias que revolucionaron el enfoque del arte en México, principalmente de la literatura. El Ateneo se mantuvo con vida hasta 1914, habiendo dejado como huella, un movimiento cultural, estético e intelectual, fundamental para el desarrollo de nuestro país.

En Hispanoamérica en estas dos primeras décadas también surgieron escritores que buscaron imponer su sello artístico a la literatura hispana del momento. El uruguayo Horacio Quiroga fue uno de ellos con sus *Cuentos de la selva* escritos en 1918, en los que exponía una mezcla de naturaleza con horror, en donde animales extraños se apoderaban de la razón humana llevando a los personajes de sus historias a situaciones de locura y delirio. Quiroga fue un escritor con una fuerte influencia de escritores como Rudyard Kipling o Edgar Allan Poe.

Pero recordemos que nos interesa el aspecto histórico-literario en el que nació la *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. La novela se publicó en 1929 en España y para entonces, el panorama cultural literario en Hispanoamérica presentaba nuevos enfoques narrativos.

Hacia la década de los veinte la situación había cambiado. La cultura en México se enfocó a la reivindicación de lo típico y de lo nacional, simplemente recordemos la poesía de Ramón López Velarde, que abrió el camino para el grupo de los *Contemporáneos* y que hacia 1923 publicaba sus prosas de *El minuterero*, con uno

de sus poemas más sensibles es *Tenías un rebozo de seda*. En la misma década en nuestro país, José Vasconcelos iniciaba su cruzada nacional a favor de la educación y para 1925 publicaba *La raza cósmica*, en donde visualiza el futuro de la sociedad en Hispanoamérica.

En Sudamérica en la misma década se realizaba una extensa producción literaria. En Argentina, por ejemplo, Jorge Luis Borges publicaba sus obras *Prisma* (1921-1922) y *Proa* (1922-1926). En Venezuela surgieron los novelistas contemporáneos a Rómulo Gallegos. Uno de ellos fue José Rafael Pocaterra que buscó exponer en sus obras los conflictos políticos y sociales que se desarrollaron en su tiempo, publicando hacia 1922 sus *Cuentos grotescos* y *Memorias de un venezolano en decadencia* (1921), que mostraban sus intenciones políticas.

Y contemporánea de Gallegos fue la novelista Teresa de la Parra, que demostró tener un estilo plenamente románticista. Durante la década de los veinte publicó *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929). Sin embargo, su carrera literaria fue corta debido a que falleció joven, no obstante logró una de las más sobresalientes historias de amor de la literatura venezolana.

Para la década de los treinta en México surgieron otros literatos comprometidos con la patria. México buscaba entrar a la modernidad detrás de los largos conflictos políticos y sociales desencadenados por la revolución. José Vasconcelos publicó en 1935 *Estética*. En este período, nuestro país contemplaba dar asilo a un gran número de exiliados españoles. Llegaron grandes personajes que favorecieron el surgimiento de ambiente cultural en el país. Personajes como Adolfo Sánchez Vázquez, León Felipe, Max Aub, Emilio Prados, entre otros. El antecedente que se forjó en torno al ambiente político, social y cultural, fue una pieza central en el desarrollo y orientación del cine y de la cultura de nuestro país. La literatura y el cine retrataban claramente el cambio de un país que se transformaba rápidamente al modernismo después de la Revolución.

La narrativa durante un período considerable, se dedica a facilitar el entendimiento de las ideas que deshace y rehacen a una colectividad. Espejo en el camino, la novela pretende apresar al único viandante: La sociedad es el personaje, personaje que al renunciar a su proyecto mitológico, exige verse detallado y concentrado en la novela de costumbres.⁹³

Debemos mencionar, sin que sea tema particular de regionalismo literario, el surgimiento de la novela y la cuentística de la Revolución mexicana, debido a que apareció en el mismo momento histórico. Gran parte de estas obras fueron escritas por aquellos que participaron de alguna manera en el movimiento armado. Era una novela "ruralista o ciudadana, guardaba gran similitud con cualquiera de los frescos pintados por Orozco, Rivera o Siqueiros."⁹⁴ Gran parte de estas novelas fueron publicadas entre los años que corren de 1928 y hasta 1940. Surgieron así nuevos personajes en la novelística hispanoamericana como Mariano Azuela, y su novela *Los de abajo*; Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente*; Rafael Muñoz con *¡Vámonos con Pancho Villa!*; Francisco L. Urquiza con *Tropa vieja* (1931); Mauricio Magdaleno con *El resplandor*, entre otros. También José Revueltas (*El luto humano*), Agustín Yáñez (*Al filo del agua*) y Juan Rulfo (*El llano en llamas, Pedro Páramo*). Se trata personajes valiosos en la literatura hispanoamericana y de obras que han hecho mella en la historia mexicana como *La sombra del caudillo* (Martín Luis Guzmán). Esta literatura tiene cierta relación con el regionalismo; sin exponer una lucha extensa entre la civilidad y la incultura, muestra aspectos particulares ruralistas propios del pueblo mexicano y de su lucha por alcanzar los ideales revolucionarios.

La Revolución había impreso en los mexicanos una nueva dinámica. Materialmente los había lanzado por esos caminos de Dios, de ciudad en ciudad, de villorio en villorio; había roto la antigua inercia comodona

⁹³ *Historia general de México* 2. p. 1475

⁹⁴ Ocampo, M. Aurora. *La crítica de...* (op.cit.) p. 149

de nuestro pueblo y –en más de un sentido- le había abierto los ojos[...] La literatura de la Revolución Mexicana es el hecho literario hispanoamericano más importante después del modernismo. Casi contemporáneo a su formación, el modernismo se expresó antes [...] La narrativa de la Revolución Mexicana es una literatura testimonial que tiene los sucesos políticos por meollo[...]”⁹⁵

Encontramos escritores mexicanos contemporáneos a Rómulo Gallegos, que sin seguir la línea que establece la novela de la tierra, imprimieron su sello a la novelística y a la poesía de estos años, dando al arte, a la literatura, nuevas perspectivas. Nos topamos con Carlos Pellicer, con José Gorostiza y su *Muerte sin fin* a Jaime Torres Bodet, y a Xavier Villaurrutia.

El periodo que abarca de 1931 a 1946 es una época de toma de conciencia tanto nacional como social, en tanto que, comparativamente, se presta poca atención a la psique individual. La literatura se enfoca a preocuparse por problemas y situaciones generales, a mostrar menos preocupación por los seres como individuos [...] Poco a poco las novelas van variando su enfoque: de la fase militar de la Revolución al orden social subsecuente. Esta actitud provoca una introversión respecto a la nación, es decir, los autores contemplaron los problemas nacionales llegando incluso a excluir los internacionales.⁹⁶

Entre estos nuevos autores existía una preocupación de exclusivo carácter literario. Los *Contemporáneos* fue una publicación que surgió en 1928 produciendo un total de cuarenta y tres números y que tuvo su final en 1931. Algunos de los escritores de esta generación se agruparon en torno a la revista *Taller*, que retrataba los conflictos, los cambios sociales y culturales por los que atravesaba México, muchos de ellos se oponían al nacionalismo y lo combatían

⁹⁵ *Idem.* p. 49, 67

⁹⁶ *Idem.* p.166, 167

arduamente, defendiendo la libertad de expresión. Existía una diversidad de géneros y corrientes literarias, de personajes en la revista, destacaban por ejemplo Gilberto Owen el poeta; Salvador Novo, poeta, crítico, ensayista y cronista; los poetas Xavier Villurrutia y Jorge Cuesta, entre otros.

En cuanto a los poetas, se dieron a conocer en torno a la revista *Taller* (1938-1941) Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán y Rafael Solana, entre otros. Ellos condenan en su obra y en su actitud las corrientes de la época: influencia del surrealismo y naturalismo cultural y, desde luego, la originalidad de cada uno de ellos llegó, dando a su generación rasgos propios.⁹⁷

La literatura retrataba claramente el cambio de una sociedad hispana que se transformaba rápidamente al modernismo. En el caso de México, un gran número de intelectuales brindaban sus obras artísticas al país, personajes de la vida literaria incurrieron repetidamente también en la cinematografía como Rómulo Gallegos en la adaptación de su novela *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943). Durante los años cuarenta surgieron cambios en estas representaciones culturales. La literatura exploró contenidos posrevolucionarios, abriendo paso en años posteriores a la literatura contemporánea, a la nueva novela hispanoamericana con escritores y poetas como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Rosario Castellanos.

Como observamos, los procesos sociales están estrechamente ligados a los cambios culturales. Comprendimos el nacimiento de otras corrientes literarias como la novela de la Revolución mexicana. Pero de igual forma debemos entender existen obras literarias que manejan un afán didáctico en busca concientizar al lector sobre los conflictos que se desarrollan en el contenido de las obras, ya sean de carácter social, político o humano. Este es el afán de Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara*.

⁹⁷ Choren De Ballester, Josefina (et.al.). *Literatura mexicana... (op.cit.)* p. 263

3.2. Rómulo Gallegos y su novela de la tierra

Hablar de novela de la tierra tiene muchas implicaciones, principalmente al hablar de una novela tan significativa en la literatura hispana como lo es *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. La obra, tuvo un fuerte impacto en el mundo europeo como lo tuvo en el americano, la novela de la tierra fue conocida en ámbito internacional. Pero fue Gallegos con su *Doña Bárbara* uno de los primeros latinoamericanos del siglo XX en enriquecer las letras con esta obra maestra de la literatura hispana. Los símbolos, los signos, los personajes, los ambientes; todos elementos enriquecedores de la nueva ciencia lingüística.

Rómulo Gallegos fue un entusiasta de la cultura y de la literatura en Venezuela. Partió voluntariamente de su país en varias ocasiones, lo que lo llevó a publicar en el exilio gran parte de su producción literaria. Fue un personaje fundamental para la política venezolana; Rómulo Gallegos fue presidente de la República de 1949 a 1952, y fue considerado como uno de los primeros presidentes elegido por el voto popular y uno de los principales personajes de la democracia en su país. Pero más allá de sus implicaciones políticas, nos interesa conocer su vida como novelista. En 1910 inició su carrera de escritor con una serie de cuentos y novelas cortas. En 1913 publicó su primer libro de cuentos llamado *Los aventureros. La trepadora* surgió hacia 1925, en donde ya encontramos ciertos tintes de la personalidad de *Doña Bárbara*, que fue publicada hacia 1929 en España. Rómulo Gallegos es un escritor de la tierra en todos sentidos.⁹⁸ Sus obras manejan al hombre envuelto en sus pasiones y rodeado de la naturaleza que lo convierte en un ser primitivo, irracional; donde la civilización se abre camino.

Gallegos tomó todos los elementos de su "medio ambiente americano: las mitologías, la selva, las instituciones petrificadas y viciosas de los pueblos

⁹⁸ Rómulo Gallegos, Venezuela en 1884-1969. Sus obras: *Los aventureros* (1913), *El último solar* (1920), *La rebelión* (1922), *Los inmigrantes* (1922), *La trepadora* (1925), *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935), *Pobre Negro* (1937), *El forastero* (1942), *Sobre la misma tierra* (1943), *La rebelión y otros cuentos* (1946), *Cuentos venezolanos* (1949), *La brizna de paja en el viento* (1952).

apartados, las pasiones primitivas del hombre",⁹⁹ y creó una de las piezas más representativas de la novelística hispanoamericana.

Hay quienes aseguran que una literatura en formación como la hispanoamericana no cabe ser muy exigente; que el crítico debe atenerse a los patrones que la misma literatura de América ofrece y no andar suspirando tras los modelos europeos y norteamericanos. Tal vez sea cierto. Por eso, no es prudente comparar a Gallegos con sus contemporáneos de Francia o Inglaterra, de Italia o Rusia. Basta compararlo con quienes fueron sus contemporáneos del Nuevo Mundo: con Quiroga (como se ha hecho), con Reyes, con Mariano Azuela, con Martín Luis Guzmán.¹⁰⁰

Dofia Bárbara de Rómulo Gallegos encabeza la lista de las principales obras de la narrativa venezolana. Esta lucha entre civilización y barbarie, ha sido analizada por un sin número de críticos literarios. Nosotros buscamos mencionar y rescatar qué parte de la novela fue fundamental para la realización del filme; qué puntos encontraron los realizadores que fueron esenciales en la cinta. Tal vez la realidad del ambiente y de los personajes, la moraleja. La temática de la novela y los elementos que intervienen en la misma, tienen el mismo alcance en el filme de Fernando de Fuentes: personajes, ambientes, tiempos, las cualidades simbólicas de la novela. Quizás, el elemento principal pueda ser esta característica particular de crear y "mostrar la estatura del hombre y sus posibilidades frente a las dimensiones de la naturaleza,"¹⁰¹ de la llanura.

La dramática historia del enfrentamiento entre civilización y barbarie termina con la victoria idealizada del bien sobre el mal.

⁹⁹ Millán, María del Carmen. *Literatura...* (op.cit.) p. 279

¹⁰⁰ Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América I.* p. 110-111

¹⁰¹ Díaz Ruiz, Ignacio. *Prólogo...* (op.cit.) p. XII

Fue el primero en lograr una novela perfecta y basta. Empleando elementos típicamente venezolanos en su elaboración, elevó la literatura latinoamericana a una altura similar a la europea.

Múltiples son los valores de esta obra: estructura adecuada, prosa que denota un nuevo maestro en el género, agudeza psicológica para la creación de personajes, sensibilidad para descubrir y transmitir la poesía del paisaje sin desvirtuar el apego a la realidad. La suma de todas estas cualidades literarias es más que suficiente para explicar y justificar el prestigio de que goza esta novela.¹⁰²

Las ediciones de *Doña Bárbara* se multiplicaron en España. Incluso, algunas salieron con el permiso del autor, pero sin regalías. El éxito de la novela se debió principalmente a la aceptación que tuvo por parte de la crítica española en el año de su publicación.¹⁰³ Además, un jurado conformado por escritores españoles declaró a *Doña Bárbara* "la novela del mes".¹⁰⁴ En ese año se publicó la novela en Barcelona con gran éxito, en algunos de los diarios del siguiente año, se leía:

El señor Gallegos es el primer gran novelista que nos da Sudamérica y ha escrito una de las mejores novelas que hoy por hoy cuenta el idioma. 'Doña Bárbara' es absolutamente una obra de norma clásica y por mi parte la veo ya integrada en el tiempo a las novelas clásicas del idioma.¹⁰⁵

Todos los elementos que intervienen en la novela captan la atención del lector. No hay gratuitad en los hechos y en los espacios, debido a que la unidad de los mismos da lugar al desenlace de la historia. Los personajes manejados por Rómulo Gallegos son, sin lugar a dudas, arquetípicos, son "símbolos exagerados

¹⁰² *Panorama literario hispanoamericano*. p. 272

¹⁰³ Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores...* (op.cit.) p. 108

¹⁰⁴ *Idem*. p. 106

¹⁰⁵ Baeza, Ricardo. En *El Sol* de Madrid en Enero 14 de 1930. En Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores...* (op.cit.) p. 106

hasta por el nombre de los personajes: la barbarie de Doña Bárbara[...] Santos Luzardo[...] son demasiado evidentes."¹⁰⁶ Encontramos que todos los estos aspectos de la novela forman parte de las generalidades temáticas manejadas por la literatura latinoamericana.

3.2.1. Sinopsis de la novela

Las familias Luzardo y Barquero comparten hatos vecinos en tierras venezolanas y entablan una disputa por el palmar de La Chusmita que se encuentra entre ambas haciendas. En un reclamo hecho por Sebastián Barquero a José Luzardo, éste último saca su arma y defiende su posición dándole un tiro en la cabeza.

Tiempo después, Félix Luzardo, hijo de José Luzardo, entabla una discusión con el padre en la sala de su casa, que los lleva a buscar las armas al no encontrar los argumentos para sostener sus puntos de vista, por lo que Félix se ve obligado a abandonar el hogar. Más adelante, padre e hijo tienen un encuentro en una pelea de gallos, en la que Félix intenta matar a su padre incitado por su primo Lorenzo Barquero. Sin embargo, José saca antes su arma dando muerte a su hijo; recoge el cadáver y regresa a encerrarse en la sala de su casa hasta encontrar la muerte.

Barbarita es una joven que vive rodeada de hombres de mala voluntad, en una embarcación que recorre los ríos de Caracas. Asdrúbal es un joven que sube al barco en busca de trabajo y de aventuras. Bien educado, enseña a Barbarita a leer y provoca el amor de la joven. Al enterarse que la muchacha será vendida a un "sirio sádico", decide evitar tal atrocidad, pero es asesinado por uno de los tripulantes. Barbarita es ultrajada por los marineros y, al ver sus sueños de amor destruidos, decide cobrar venganza con los hombres que en un futuro se encuentren en su camino.

¹⁰⁶ Díaz Ruíz, Ignacio. *Prólogo*. En Gallegos, Rómulo. *Doña...* (op.cit.) p. XIII

Santos Luzardo y su madre, después de la tragedia sucedida con su familia, emprenden el viaje a Caracas, en donde el joven recibe la mejor educación y recorre Europa gracias al dinero que le ha proporcionado su hacienda de Altamira. Sin embargo, por pedimento de su madre antes de morir y debido a las malas administraciones que han sucedido en el hato, Santos decide regresar a reclamar sus tierras para la venta de las mismas.

A su regreso, Santos encuentra una hacienda desgastada y en muy mal estado, debido a las malas administraciones de una serie de mayordomos recomendados por su vecina Doña Bárbara. Al ver el daño ocasionado a Altamira y la barbarie que encuentra en dichas tierras gracias a Doña Bárbara, Santos decide no vender el hato y se da a la tarea de ponerlo a producir de forma civilizada, para lo que exige primeramente la cerca de las propiedades entre sus vecinos, Doña Bárbara y Mister Danger, y emprende la producción de una serie de queseras.

Santos asiste al palmar de La Chusmita a visitar a su antiguo pariente Lorenzo Barquero, por quien había sentido en años anteriores respeto y admiración. Sin embargo, se encuentra a un hombre hundido en la bebida y muy lejos de ser lo que él recordaba, ya que ha vivido con el recuerdo de su amor por Doña Bárbara y con el fruto de sus actos: una hija y la pérdida de su propiedad. Santos conoce a la hija de Lorenzo, Marisela, una muchacha un tanto salvaje debido a los malos cuidados que ha recibido. Santos decide ayudar a la joven y a su padre, llevándolos a vivir a su casa, alejando a Lorenzo de la bebida y educando a Marisela para que sea una mujer de bien.

Marisela se enamora de Santos después de conocerlo y gracias a las enseñanzas que le ha impartido. Se entera, gracias a Juan Primito, un peón de El miedo, que Doña Bárbara lo tiene embrujado por medio de un retrato, así que la joven busca defender su amor ante su madre.

Santos acude a la Jefatura civil para hacer valer la Ley del llano, para lo que demanda la presencia de Doña Bárbara y Mister Danger ante las autoridades y exigirles la cerca de las propiedades, a lo que Doña Bárbara accede. La mujer, al

ver las buenas maneras de Santos, recuerda a su viejo amor Asdrúbal, quedando cautivada y decide atraer al joven por medio de hechicerías y de malas acciones.

Santos continúa con su afán civilizador educando a Marisela y haciendo producir la finca, pero las dañerías de Doña Bárbara lo llevan a un punto clave, después de que ha visto el robo de una arroba de plumas de garza que se llevaba a San Fernando para su venta y que harían salir adelante a Altamira, además del asesinato de los peones que llevaban el encargo. Santos acude a la jefatura civil en busca de justicia y no encuentra respaldo, situación que lo hace desistir de su lucha.

Doña Bárbara al ver que Santos puede ser quien le devuelva su fe en los hombres, desiste de sus hechicerías y planea conquistarlo entregando sus malas obras, para lo que acude a San Fernando en busca de restituirle a Santos de forma legal las tierras que le había robado.

Marisela al ver que sus sueños de amor no son correspondidos, decide regresar con su padre a La Chusmita, en donde Lorenzo regresa a la bebida y finalmente muere. Santos regresa al palmar en busca de Marisela y le pide que vuelva a Altamira.

Mister Danger al ver que no puede continuar con su cómoda vida en los hatos venezolanos, decide buscar fortuna en otro sitio y abandonar sus tierras. Doña Bárbara a su regreso de San Fernando se entera de la situación de la joven y cegada por el odio acude en su búsqueda decidida a dar muerte a su hija, pero al ver su historia reflejada en la pareja, decide restituirle sus propiedades a Marisela y desaparecer en el pantano. Finalmente, Santos logra su afán civilizador.

3.2.2. Simbolismo: civilización contra barbarie

Rómulo Gallegos es uno de los principales exponentes de la novela de la tierra y su obra cumbre en esta dinámica es *Doña Bárbara*, donde como ya mencionamos, interpreta y juzga por medio de sus personajes el problema de la civilización contra la barbarie. Pero existen otras obras del autor que abordan igualmente la temática, como *Canaima*, en donde no es la llanura sino la selva la que roba la cordura del hombre. *Doña Bárbara* es una novela que rescata los aspectos que hemos mencionado. Sus habitantes temen y respetan la naturaleza y la llanura, el autor los coloca en una posición que los mantiene al límite, entre la razón y la barbarie. Gallegos logra combinar todos los aspectos que confluyen dentro del criollismo literario, desde los personajes, hasta los ambientes. El libro de Gallegos trabaja con "personajes arquetípicos, con símbolos, con leyendas [...] sólo se salva el contenido simbólico, sólo se salva Doña Bárbara como personaje mítico, no como ente novelesco. Porque lo que ha sabido hacer Gallegos es descubrir una mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles [...]"¹⁰⁷

Doña Bárbara es una novela cargada de simbolismos desde sus primeras páginas. Podemos establecer que existen elementos que soportan los intereses literarios de Rómulo Gallegos. Estos rudimentos se definen a partir de su estructura de personajes, ambientes, tiempos y espacios. Por tal motivo suponemos que se hace necesario hacer una diferenciación de estas cualidades literarias, para a partir de ellas, comprender claramente el desarrollo de la novela. Ya hemos establecido que la novela plantea una lucha entre la civilización y la barbarie, entre la luz y la obscuridad. Se hace entonces necesario establecer a partir de qué elementos nos demuestra este conflicto. Rómulo Gallegos: personajes, ambientes, espacios.

¹⁰⁷ Choren De Ballester, Josefina (et.al.). *Literatura mexicana... (op.cit.)* p. 109, 112

3.2.3. La Barbarie

Los elementos de la barbarie están relacionados con *Doña Bárbara* (el personaje) en todos sentidos. No obstante, se hace necesario hacer una jerarquización que nos llevará a conocer la pieza fundamental de la historia: el atraso, la ignorancia, el prejuicio, *Doña Bárbara*. Los personajes en la novela de Gallegos trazan el desarrollo de la trama. *El Brujeador* o *Melquíades* es uno de los principales personajes de obscuridad. En las primeras páginas descubrimos que Gallegos se refiere a él como "Un tipo de razas inferiores, crueles y sombrías, completamente diferente a los pobladores de la llanura."¹⁰⁸ Y más adelante, al indagar Santos sobre su persona le refieren: "Piense usted lo peor que pueda pensar de un prójimo y agréguele todavía una miajita más, sin miedo de que se le pase la mano."¹⁰⁹ *Melquíades* es un personaje de mala entraña, descrito claramente por el escritor. No repara en detalle alguno; al mencionar el encuentro de éste con la *Doña*, casi iguala a ambos personajes: "Estas palabras, así como las que antes le había dirigido, las pronunció sin mirarlo a la cara, atenta al plato que se servía. Recíprocamente, *Melquíades* también le hablaba sin verla. Brujos ambos, habían aprendido de los 'dañeros' indios a no mirarse nunca a los ojos."¹¹⁰ Además, *Melquíades* es uno de los principales instrumentos de maldad de la *Doña*, que se ocupa de él para hacer su voluntad, convirtiéndose finalmente en un arma en contra de Santos.

Por su parte, *Balbino Paiba* es el matón, el amante incómodo de la *Doña*, el llanero malvado, ambicioso, deshonesto hasta con aquellos que han depositado su confianza en él. En general, los peones de *El Miedo* son aquellos que detienen el avance de la civilización. "Para las puñaladas, *Melquíades*; para las bribonadas, *Balbino*; para los mandados *Juan Primito*. Sólo que algunos mandados de *Juan*

¹⁰⁸ Gallegos, Rómulo. *Doña...* (op.cit.) p. 1

¹⁰⁹ *Idem.* p. 4

¹¹⁰ *Idem.* p. 29

Primito eran como puñaladas."¹¹¹ Pero también están los hermanos *Mondragón* y otros que se atienen a las dañerías de la *Doña*.

Juan Primito tiene una extraña significación dentro de la novela. Sin lugar a dudas es un personaje que refleja la incivildad y el oscurantismo, creyente de las brujerías de la *Doña*. Pero al mismo tiempo se santigua preocupándose por aquellos a los que la *Doña* hace daño; incluso sus *rebullones* son un elemento esencial, y símbolo del alma atormentada de *Doña Bárbara*; son los pájaros que se inquietan cuando ésta no encuentra solución a sus problemas:

Ese alboroto forman esos bichos, revoloteando todo el santo día por encima de los caneyes. ¡Ave María purísima! Ya estoy aborrecido de tanto bregar con esos pájaros del infierno[...] Pero Juan Primito, si se hubiera fijado un poco, habría descubierto enseguida qué sed tenían entonces los rebullones.¹¹²

Por otro lado, *Mister Danger* ingresa en la novela como un elemento que ataca directamente la naturaleza, sin aportar elementos que demuestren su interés por la civilización. Sus asuntos están centrados en la propiedad, en encontrar el negocio que le permita obtener un bien propio, ya sea que se trate de una propiedad, un animal o de una persona, en este caso, *Marisela*. "Hay un yankee, Mister Danger, que simboliza la penetración nórdica y que en las ilusiones de Gallegos (1929) es también derrotado."¹¹³ Gallegos menciona:

Le agradó la región porque era bárbara como su alma, tierra buena de conquistar, habitada por gentes que él consideraba inferiores... Se creyó que venía a fundar algún hato y a tener nuevas ideas; se pusieron en él

¹¹¹ *Idem.* p. 77

¹¹² *Idem.* p. 81, 82

¹¹³ Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores...* (*op.cit.*) p. 107-108

muchas esperanzas y se le acogió con simpatía; pero él se limitó a plantar cuatro horcones, en un terreno ajeno y sin pedir permiso[...] Pero se dudaba que el apellido que se ponía fuera realmente el suyo, pues enseguida añadía 'Mister Peligro' [...] se sospechaba que se apellidase así sólo para añadir la inquietante traducción.¹¹⁴

Lorenzo Barquero es la barbarie triunfadora, "Ante el espectáculo de aquella repugnante ruina, Santos tuvo un instante de terror fatalista. Aquello que estaba por delante de él había sido un hombre en quien se habían puesto orgullo, esperanza y amores."¹¹⁵ *Lorenzo* es un mal presagio de lo que pudiese ser su vida si se queda en *Altamira* y persigue sus ideales civilizadores, porque él también formó parte de la civilización, "[...] de una inteligencia feliz, y de pronto: ¡la llamada! El reclamo fatal de la barbarie, escrito de puño y letra de su madre: 'Vente, José Luzardo asesinó ayer a tu padre. Vente a vengarlo'."¹¹⁶ *Lorenzo* cae derrotado ante la barbarie, y advierte, presagia, "Esta tierra no perdona. Tú también has oído la llamada de la devoradora de hombres. Ya te veré caer entre sus brazos. Cuando los abras, tú no serás sino una piltrafa[...] ¡Mírala!"¹¹⁷ *Lorenzo* es una advertencia a Santos para que deje la llanura y regrese a la civilización, diciéndole que su lucha está perdida con las herramientas del raciocinio: "Mátala y conviértete en el cacique del Arauca. Los Luzardos no fueron sino caciques y tú no puedes ser otra cosa, por más que quieras. Esta tierra no respeta sino a quien ha matado. No le tengas grima a la gloria roja del homicida."¹¹⁸

¹¹⁴ Gallegos, Rómulo. *Doña...* (op.cit.) p. 57-58

¹¹⁵ *Idem.* p. 47

¹¹⁶ *Idem.* p. 48

¹¹⁷ *Idem.* p. 49

¹¹⁸ *Idem.* p. 100

3.2.4. *Doña Bárbara*, el personaje

Ya lo mencionamos con anterioridad, *Doña Bárbara* plantea una clara lucha entre la civilización y la barbarie, entre *Santos Luzardo* y *Doña Bárbara*. Pero ¿cuáles son los símbolos que intervienen en la novela, que nos permiten acercarnos más a los sucesos? Empecemos entonces.

Las imágenes creadas por Rómulo Gallegos en su novela nos llevan a resolver los conflictos dentro de la misma. Desde la primera parte *Doña Bárbara* es comparada con los símbolos propios de la naturaleza y de la barbarie, con la sabana y todo lo que ella encierra. "Esta tierra no perdona. Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombres. Ya te veré caer entre sus brazos."¹¹⁹

Todos aquellos aspectos que representan la naturaleza del hombre llanero, tienen una relación con *Doña Bárbara*, quien se aprovecha de aquellos ignorantes creyentes de la superchería. Se sirve los cuentos que la lleven a realizar sus planes. "Además, las cosas son verdad de dos maneras; cuando de veras lo son y cuando a uno le conviene creerlas o aparentar que la cree."¹²⁰ Esto representa un punto de vista general de la opinión que tenían los llaneros de las cosas sobrenaturales, cuestión que *Doña Bárbara* sabe ajustar muy bien a sus planes. Pero no sólo los llaneros, estas cuestiones sobrenaturales ella misma se las creía, estableciendo una relación fantasiosa con *El socio*, que más allá de resolver sus problemas de forma mágica, se presenta como su conciencia atormentada por el daño que le ha generado y va generando en los otros.

Pero, además, las brujerías afectan a gran parte de los personajes; la misma *Marisela* se enfrenta a estas fuerzas malignas cuando corre en busca de salvar su amor por *Santos Luzardo*, y se tropieza también con la representación del mal, *Doña Bárbara*. Cuentos de fantasmas, duendes, brujerías; se aprovecha de las creencias locales para infundir miedo. Estas creencias de los lugareños juegan un

¹¹⁹ *Idem.* p. 49

¹²⁰ *Idem.* p. 32

papel fundamental en el desarrollo de la trama, en los actos místicos que ella desarrollará para lograr el amor de *Santos*: "se le ocurrió valerse de sus 'poderes' de hechicería, conjurar los espíritus maléficos obedientes a la voluntad del dañero, pedirle al 'Socio' que le trajera al hombre esquivo."¹²¹ La devoradora de hombres es la tierra, el llano que se traga la voluntad de los seres civilizados y los convierte en seres naturales, que defienden su vida y su gloria con las armas que tienen a la mano y conforme se desarrollan las situaciones. *Doña Bárbara* es también esta devoradora, sometiendo a los hombres a su yugo, fuesen o no sus amantes, sus brujos, sus peones. Pero *Doña Bárbara* es al mismo tiempo uno de estos hombres del llano que ha escuchado el llamado de la tierra; incivilizada y natural llanera 'de pelo en pecho', porque "no sólo los que andan enseñándolo son los que lo tienen."¹²²

Otro símbolo esencial es el ambiente, que puede brindar a los personajes paz y tranquilidad, o locura e inestabilidad. El clima es un factor primordial determinante en las acciones que realizarán los personajes, desde la llegada de *Santos Luzardo* a la Arauca, hasta la derrota y partida *Doña Bárbara*. Cuanto más se complica la situación para *Santos Luzardo* y para *Altamira*, el clima parece seguir los sentimientos del personaje central.

3.2.5. La civilización: *Santos Luzardo*

Así como todos aquellos aspectos que significan el atraso están relacionados con *Doña Bárbara*, los elementos de la razón y el entendimiento corresponden directamente a *Santos Luzardo* como si le pertenecieran, como si fuesen parte característica de este personaje.

Santos Luzardo es un hombre que busca impulsar la civilización, que lucha porque aquellos que lo rodean comprendan el afán del orden social. Pero desde que llega

¹²¹ *Idem.* p. 90

¹²² *Idem.* p. 35

a *Altamira* se encuentra con los estereotipos que se han creado los propios llaneros sobre el hombre macho capaz de controlar las tierras llaneras y su gente; "[...] lo que descubrió en *Santos Luzardo* apenas éste saltó del bongo: la gallardía, que le pareció petulancia; la tersura del rostro, la delicadeza del cutis ya sollamado por el resol de unos días de viaje, rasurado el bigote, que es atributo de machos[...]"¹²³

Santos Luzardo es la Luz de la razón, de la ciencia y la civilidad. Las palabras de aliento que extiende a sus semejantes siempre son comparadas por Rómulo Gallegos con palabras sublimes. Cuando *Santos Luzardo* habla por primera vez con Lorenzo Barquero reconocemos el poder que tiene su charla: "Y el tremendo sarcasmo que las circunstancias le daban e estas palabras de santa intención acabó de exasperar al ex hombre."¹²⁴

En una primera impresión *Santos* ve en *Marisela* a un ser salvaje "Arisca, como el animal salvaje con el cual la comparó su padre [...]"¹²⁵ Pero cuando observa su rostro "se quedó contemplándola con una forma de compasión diferente, mientras ella, ya no arisca, sino remilgada, humanizada por el primer destello por el primer destello de emoción de sí misma que aquella exclamación había producido [...]"¹²⁶ *Marisela* es un personaje que combina ambos aspectos de la novela de la tierra, la civilización y la barbarie, la delicadeza y la incongruencia, la ignorancia y el deseo por el conocimiento:

Marisela abandonaba el rostro al frescor del agua, apretando los labios, cerrando los ojos, estremecida la carne virginal bajo el contacto de las manos varoniles [...] Ella abrió los ojos y mirándolo, mirándolo, se le fueron cuajando las lágrimas [...] La frescura del agua en las mejillas, que ahora le están produciendo sensaciones desconocidas. ¡Sí se siente la belleza! Estas sensaciones nuevas y tiernas no pueden tener otra causa. Así debe de sentir el árbol, en la corteza endurecida y rugosa, la

¹²³ *Idem.* p. 19

¹²⁴ *Idem.* p. 48

¹²⁵ *Idem.* p. 51

¹²⁶ *Idem.* p. 52

ternura de los retoños que de pronto le reventaron [...] Le ha dejado también, la emoción de unas palabras nunca oídas hasta entonces. Las repite y oyen que le resuenan en el fondo del corazón, y se da cuenta, a la vez, de que su corazón era algo negro, hondo, mudo y vacío.¹²⁷

Marisela también se ve bañada por la luz, cuando *Santos* enjuaga su cara en el agua, algo que ella recuerda después al regresar a *La Chusmita*:

Y le había sido dado conocerlo y de allí surgía ahora una nueva *Marisela* deslumbrada por el hallazgo de sí misma, con la divina luz de la bondad en el rostro y con la suavidad de la ternura en las manos que habían acariciado, por primera vez con verdadero amor filial, la frente atormentada del padre.¹²⁸

La misma *Doña Bárbara* se ve deslumbrada: "Así su corazón, deslumbrado ya por las luminosas ilusiones, se le ha quedado repentinamente ciego para el vuelo del sueño."¹²⁹ Rómulo Gallegos generalmente se refiere a su personaje masculino protagónico como un hombre de ciudad: "Y entonces sí replicó el hombre de ciudad [...] -Eso me propongo, acabar con ciertas costumbres de llano."¹³⁰ *Santos Luzardo* tiene un afán civilizador, sin embargo, tropieza con una serie de impedimentos que siempre lo llevan al mismo punto y que están relacionados invariablemente con *Doña Bárbara*: "[...]el deseo de consagrarse a la obra patriótica, a la lucha contra el mal imperante, contra la Naturaleza y el hombre, a la búsqueda de los remedios eficaces."¹³¹

No podemos dejar de mencionar a *Asdrúbal* como otro de los personajes civilizadores que establece Gallegos. Se nos presenta como un hombre inteligente

¹²⁷ *Idem.* p. 53

¹²⁸ *Idem.* p. 147

¹²⁹ *Idem.* p. 168

¹³⁰ *Idem.* p. 103

¹³¹ *Idem.* p. 26

y de buenas maneras, incluso busca enseñarle a leer a *Doña Bárbara* y encuentra despreciable el que el capitán quiera venderla al "sirio sádico y leproso". Incluso, cuando *Doña Bárbara* ha logrado sus propósitos, el recuerdo de Asdrúbal la lleva a sentirse nostálgica, comparándolo con *Santos* en cuanto sabe de él y aun sin haberlo conocido; y volviéndolo a recordar muchos de los capítulos posteriores.

En este sentido incluso podríamos considerar que más allá de *Santos* como un personaje de luz, salvador y sanador (por así llamarlo) del alma de la *Doña*, es *Asdrúbal* o el recuerdo que éste el que lleva a la mujer a detener el odio en contra de *Marisela* al descubrirla de vuelta en *Altamira* y al lado de *Santos*:

Puesto el ojo en la mira que apuntaba al corazón de la muchacha embelesada, *Doña Bárbara* se había visto de pronto, a sí misma, bañada en el resplandor de una hoguera que ardía en una playa desierta y salvaje, pendiente de las palabras de *Asdrúbal*, y el doloroso recuerdo le amansó la fiereza.¹³²

3.2.6. Ambientes, espacios y simbolismos

Altamira representa al hato elevado sobre la tierra, sobre la llanura; es la mirada alta del hombre hacia la naturaleza, de *Santos Luzardo* hacia la barbarie y todo lo que ésta representa. *El Miedo*, es la perturbación angustiosa que ejerce *Doña Bárbara* sobre ánimo del llanero, es el pensamiento que hace a los hombres huir o someterse ante las cosas que parecen dañeras. Las supersticiones y el poder de la mujer son bien rescatadas por Rómulo Gallegos en la novela a partir de diversos elementos.

Existen otros componentes que se nos presentan y que tal vez necesitan una explicación más amplia por la significación que tienen dentro de la misma novela.

¹³² *Idem.* p. 171

La lanza en el muro que es clavada por el padre de Santos, después de que asesina a su hijo *Félix*, es un símbolo representativo de la barbarie, del instinto del hombre llanero. *Doña Asunción*, la madre de Santos, después de presenciar la trágica situación, decide alejar a su hijo de la sabana: "Quería salvarlo educándolo en otro medio, a centenares de leguas de aquellos trágicos sitios."¹³³ La lanza lleva a Santos Luzardo a tomar una decisión significativa sobre el camino que tomará y que sin él, no habría historia que contar: continuar en *Altamira* y realizar su labor civilizadora. Al retirar la lanza del muro menciona: "Ya es bastante con lo que han hecho los odios en esta tierra"¹³⁴ y de esta manera es como rechaza, por primera vez, al hombre natural que se guía por los instintos y no por la razón. La lanza representa la sin razón que llevó a la tragedia de la familia *Luzardo*.

Encontramos otros elementos que en la novela nos pueden parecer simples, pero que son de sumo interés. *La Doma*, por ejemplo, es una prueba máxima de hombría, superada por Santos Luzardo al momento, y ya ganada por *Doña Bárbara* con anterioridad. Pero también representa la lucha de la razón contra la bravura del llano, "El llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha y libre es ser llanero siempre [...] ¡La Doma! La prueba máxima de la llanería, la demostración de valor y de destreza [...] ya Santos no atendía a razones y saltó sobre la bestia indómita, que se arrasó casi contra el suelo al sentirlo sobre sus lomos."¹³⁵

El palmar de *La Chusmita* tiene una significación equiparable. Al momento en el que Santos Luzardo pasa por este lugar, regresa a él una visión de la violencia que había vivido su familia; el palmar es una advertencia a impulsar la civilidad. Es un símbolo que representa siempre la tragedia, es ahí donde *Lorenzo Barquero* se abandona a la bebida pagando el daño hecho a los *Luzardo*, y en ese mismo sitio encuentra la muerte, y es ahí mismo donde *Marisela* es asediada sin remedio por *Mister Danger*. *La Chusmita* es desde las primeras rencillas de los *Luzardo* 'la manzana de la discordia', un elemento de disputa sin sentido, porque como lo

¹³³ *Idem.* p. 9

¹³⁴ *Idem.* p.28

¹³⁵ *Idem.* p. 37, 40

menciona Rómulo Gallegos, era "un pedazo de tierra improductiva", además, "había en el centro del palmar una madre vieja de un caño seco, que[...] se convertía en tremedal, bomba de fango donde perecía cuanto ser viviente atravesase [...]"¹³⁶ Tal como sucedió entre *Barqueros* y *Luzardos*.

Pero existen otros elementos desarrollados por Rómulo Gallegos que nos llevan a confirmar el afán de *Santos Luzardo*. ¿Qué representa la cerca entre *Altamira* y las propiedades vecinas? Es claro que simboliza ponerle límites a la barbarie, llevarla directo a la civilización. Las queseras por ejemplo, manifiestan un paso más a la evolución, un freno a los instintos naturales y a la explotación racional de la naturaleza.

El Rodeo, la lucha del hombre ante la bestia, pero al mismo tiempo significa eludir las dificultades que presentan; así es como *doña Bárbara* sortea la dificultad que representa para ella *Santos Luzardo*:

Ella avanzó para tenderle la mano con una sonrisa alevosa y él hizo un gesto de extrañeza [...] Brillantes ojos turbadores de hembra sensual, recogidos como para besar, los carnosos labios con un enigmático pliegue en las comisuras [...] No podía escapársele a Santos que la feminidad que ahora ostentaba tenía por objeto producirle una impresión agradable; más, por muy prevenido que estuviere, no pudo menos de admirarla.¹³⁷

Pero *Santos Luzardo* no siempre tiene en sus manos el control de la situación. Llega un momento en el que las cosas salen de su dominio, después de ver su afán civilizador sometido a las leyes del llano y de la falta de cultura; considera su lucha perdida por la vía de la justicia y la legalidad; cree encontrarse dentro de las manos de la barbarie sometiéndose así a las leyes del llano: "A pesar de todo y

¹³⁶ *Idem.* p. 7

¹³⁷ *Idem.* p. 83

contra todo lo que se oponga. Al atropello con el atropello. Ésa es la ley de esta tierra."¹³⁸

Rómulo Gallegos hace un despliegue de imágenes figurativas sobre la vida del llano en todos sus aspectos, describe la actividad en las fincas llaneras venezolanas, desde costumbres, tradiciones, bailes, tertulias, comida, lenguaje; hasta supercherías y creencias, leyendas y mitos. *Doña Bárbara* es, sin lugar a dudas, una de las obras maestras de la novela hispanoamericana. Cuando nos referimos al afán didáctico en la novela, hablamos de la necesidad de Rómulo Gallegos por advertir al lector las consecuencias de los actos de sus personajes protagónicos. El símbolo es didáctico, lo que busca el escritor es hacer consciente al lector, establece particularidades sobre el bien y el mal. Civilización contra barbarie.

¹³⁸ *Idem.* p. 142

CAPÍTULO IV

Doña Bárbara y su contexto histórico

La novela y el filme representan un mismo momento cultural. En *Doña Bárbara* se conjugaron dos formas del arte y dos visiones de la belleza a través de Fernando de Fuentes y de Rómulo Gallegos. Aunque la obra fue publicada en 1929, encontramos que su éxito prevaleció con el paso de los años y se acrecentó con la realización del filme. Al momento del estreno en 1943, gran parte de los artistas hispanoamericanos buscaban exponer en su propio país las riquezas de su tierra, ya fueran de carácter monetario o cultural. En el caso de México, la idea del latinoamericanismo aun era tomada como parte de aquello que representaba lo nacional.

La cinta duró semanas en cartelera y aunque tal vez gran parte del público mexicano era analfabeta, observó un letrero enorme que decía "Basada en la obra maestra de la literatura americana contemporánea del famoso novelista venezolano Rómulo Gallegos". La novela y el filme, el escritor y el director, vivieron un mismo momento histórico y cultural. Pero ¿de qué momento hablamos?, se trata de la Época de Oro del cine mexicano, se trata del breve período rico de nuestro cine, se trata del resplandor vivo y efímero del que Fernando de Fuentes y Rómulo Gallegos fueron parte a través de su *Doña Bárbara* (1943).

Por lo anterior se hace necesario que observemos primeramente en este capítulo el contexto histórico en el que se realizó la cinta, a partir de él, podremos comprender qué factores intervinieron para su creación. A continuación, nos daremos a la tarea de exponer los elementos que conforman la breve Época Dorada, en la que los mexicanos descubrimos las particularidades del séptimo arte y en la que los realizadores mexicanos se empaparon de glorias y fortunas; una época que nos hubiera gustado se prolongara por lo menos medio siglo más para

seguir deleitándonos en un mundo de imágenes en todos sentidos. Además, realizaremos una exposición que nos muestre cuál fue el lugar que ocupó Fernando de Fuentes dentro de este período, para más adelante, llegar a su filme. Este capítulo conforma la parte más significativa de nuestra tesis, conoceremos los factores que intervinieron en la realización de la cinta, así como aquellos personajes que lograron uno de los éxitos más significativos del cine nacional.

4.1. Contexto histórico

Los cambios políticos y sociales se han encontrado estrechamente ligados al desarrollo de la cultura en el ámbito mundial. En México encontramos la misma situación. Se hace necesario iniciar nuestro contexto hacia los años treinta, sin hacer un análisis profundo y detallado del momento, debido a que no es el tema de nuestro estudio por el momento. Es entonces donde se forjan los antecedentes sociales y culturales para la creación de la cinta. Al mismo tiempo, las expresiones artísticas surgidas durante el avilacamachismo y el alemanismo son fundamentales. De esta forma contaremos con el panorama previo y posterior a la filmación de *Dofia Bárbara*.

4.1.1. El antecedente: Cardenismo y nacionalismo

Durante su período presidencial, 1936-1940, Lázaro Cárdenas impulsó el desarrollo urbano y rural del país, que empezaba a proyectarse al exterior demostrando su riqueza cultural y su inminente entrada a la modernidad. "Esto era como Luxemburgo, una ciudad de lujo. Los taxis por la gran avenida, ancha y elegante, el paseo de la Reforma, y una R fosforescente brillaba en la terraza del mejor hotel, sobre balcones y largos vestíbulos de cristal que resplandecían con iluminación anaranjada y tubular[...]"¹³⁹ La ciudad de México ya era conocida en algunos países del mundo como la ciudad de los palacios. Al hablar sobre el inicio de los años treinta en México, Carlos Monsiváis menciona:

¹³⁹ "El escritor Graham Greene, tomando como punto de vista la acera de enfrente del hotel Reforma coronado por su enorme R luminosa, exclamaba entusiasmado en 1938." En Pérez Montfort, Ricardo. *Juntos y medio revueltos*. p. 18

La Historia como representación: Calles será Calibán, Doña Bárbara, la ferocidad y el primitivismo como la naturaleza de un pueblo irredento; Vasconcelos será Ariel, Santos Luzardo, la cultura occidental resumida en un espejismo: El espíritu vencerá a la espada.¹⁴⁰

Sabemos que durante el período cardenista ocurrieron cambios políticos esenciales. Recordamos que Cárdenas impulsó la reforma agraria, realizó la expropiación petrolera e impulsó el crecimiento de la industria hacia el norte del país, además de fomentar la más grande reforma educacional que se hubiese realizado en México hasta aquellos años y que había sido iniciada por Vasconcelos en 1929. Pero dentro de este contexto, también buscó promover un nuevo ambiente artístico que se volcara hacia los valores nacionales. Es así, que durante estos años se “impulsó a intelectuales y artistas a buscar y definir lo mexicano como una respuesta al abismo existente entre la ‘cultura’ y la realidad concreta del país. Así los artistas volvieron a los orígenes[...] para inspirarse en las tradiciones de México[...]”¹⁴¹ Durante estos años, en la ciudad de México había 40 cines y 12 teatros, gran parte de ellos enfocados a difundir espectáculos artísticos culturales.

Tan sólo en el Palacio de Bellas Artes se efectuaron durante aquél sexenio –según cifras oficiales- 2,706 espectáculos todos de carácter popular, lo que da un promedio de más de un espectáculo diario[...]

Tanto el gobierno como los medios, esto es: la radio, la prensa, el teatro y el cine, se encargaban de favorecer sobre todo a las expresiones culturales nacionalistas, intentando generar una serie de recursos de identidad que la mayoría de las miradas afocaban más al campo que a la ciudad[...] indudablemente la cultura del sexenio

¹⁴⁰ Monsiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Vasconcelos y 1929*. En *Historia General...* (op.cit.) p. 1427

¹⁴¹ Choren De Ballester, Josefina (et al) *Literatura mexicana...* (op.cit.) p. 263

cardenista se identificó mucho más con charros cantores, con las chinas poblanas, con los indios de calzón blanco y huarache[...]¹⁴²

Ya mencionamos con anterioridad que Cárdenas acogió a un gran número de exiliados españoles en el suelo nacional y que ellos impulsaron cambios fundamentales para la cultura y las artes en México. "A principios de 1938, con los primeros intelectuales republicanos, se fundó la Casa de España, al tiempo que Alejandro Galindo filmaba *Refugiados en Madrid*, más animado por documentar una situación inmediata, que por registrar con inquietud sus circunstancias."¹⁴³ La guerra civil española terminó a principios de 1939; durante la década de los cuarenta, la afluencia de españoles inmigrantes crece en nuestro país.

Rodolfo Halffter, quien colaboraría muy estrechamente con Roberto Gavaldón, se agregó Antonio Conde como musicalizador de las películas en las que Emilio Fernández incursionó en el mundo español[...]. La incorporación de Luis Buñuel, en 1946 fue tardía, tras quince años sin filmar y con el prestigio de su trabajo surrealista que de poco le había servido en su paso por Estados Unidos.¹⁴⁴

El cine jugó un papel fundamental en el afán culturizador del pueblo mexicano creado por Lázaro Cárdenas. Carlos Monsiváis menciona:

El cine preside la tarea informativa: éstos son el rostro, la voz, la gesticulación de los mexicanos. Lo que se hurta de conocimiento político se recompensa con nociones visuales y auditivas[...]. La conmoción deja el paso a la instrucción: tiene la palabra la pantalla que

¹⁴² Pérez Montfort, Ricardo. *Juntos y...* (op.cit.) p. 31

¹⁴³ García, Gustavo. *Época de Oro del cine mexicano*. p. 22

¹⁴⁴ *Idem*. p. 22-23

nutre a los espectadores[...] y en donde se provee a esa recién llamada identidad nacional[...]¹⁴⁵

El nacionalismo fue un dogma esencial en este período. Si acudiésemos a un diccionario, encontraríamos que el nacionalismo es la doctrina que exalta todos los órdenes de la personalidad nacional completa.¹⁴⁶ Históricamente nos encontramos con que ha sido el instrumento utilizado por la burguesía para afianzarse en el poder; es una doctrina que ha servido para conservar e incrementar los mercados internos con miras a la expansión internacional. México era gobernado por nacionalistas desde el sexenio de Cárdenas; el PRM y su antecesor el PRN eran nacionalistas. "En la educación, en el arte y la cultura, espacios donde el discurso adquiere una particular relevancia, el nacionalismo pretendió servir de factor fundamental en la rearticulación de aquél país que mostraba un cuerpo social y económico tan manifiestamente diferente."¹⁴⁷ Pero, nos interesa conocer el nacionalismo en un sentido más simple; aquél nacionalismo relacionado con las manifestaciones culturales que se desarrollaron durante, antes y después de la filmación de nuestra cinta, *Doña Bárbara*.

El nacionalismo cultural reaparece en México[...] estimulado por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa, por las reacciones a la influencia creciente de Estados Unidos[...] al nacionalismo cultural lo desata y configura la realidad política[...] Hay que corresponder en arte, en la cultura, en la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Mosiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX. El cine nacional*. En *Historia General...* (op.cit.) p. 1507

¹⁴⁶ *Diccionario enciclopédico Bruguera*. Vol. 12, p. 1444

¹⁴⁷ Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural*. p. 39

¹⁴⁸ Mosiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. El nacionalismo cultural*. En *Historia General...* (op.cit.) p. 1420

Efectivamente, el nacionalismo en México se desata a partir de la realidad política del país, acompañado de su nueva realidad cultural post-revolucionaria. Los nuevos intelectuales y artistas surgidos durante la década de los treinta se adhieren y representan esta nueva doctrina. Pero, ¿en donde la vemos reflejada? Ya hemos mencionado que en los inicios del siglo XX la novela hispanoamericana experimentó un desarrollo fundamental al adoptar o retomar técnicas literarias que habían sido manejadas en Europa. Esta literatura que surgió en Hispanoamérica y de la que ya hemos hablado anteriormente también tenía como objetivo señalar aspectos relacionados con la vida de sus territorios.

No hay uno, hay mucho nacionalismos culturales. Vasconcelos preside el primer empeño: localizar en qué consiste o en qué puede consistir el país, revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración. Para él, hay que armar, defender estrictamente la nación. En obras como *Pitágoras* (1916), *La raza cósmica* (1925), *Indología* (1927) va articulando sus teorías[...] Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar[...] Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formas y colores que les resulten intrínsecamente mexicanos.¹⁴⁹

Esta literatura regionalista se adaptaba perfectamente a las exigencias surgidas en México durante el período cardenista y su cruzada educativa. Recordemos: existió una reforma educacional, que no sólo se vio reflejada en escuelas. El desarrollo cultural se dio en varios sentidos, en el teatro, en la radio, en el cine; surgieron nuevas revistas culturales en las que escritores y toda clase de artistas daban a conocer sus obras. "El nacionalismo propició, como lo hemos visto, la

¹⁴⁹ Monsiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. El nacionalismo cultural*. En *Historia ... (op.cit.)* 2. p. 1421

revalidación de los autores literarios mexicanos del siglo XIX y del costumbrismo[...]"¹⁵⁰

Con la educación socialista renacerían varias cosas: el optimismo que caracterizó a la época vasconcelista, la improvisación y la oposición religiosa. El arzobispo Pascual Díaz condenó la educación socialista aun antes de que entrara en vigor el decreto y llegó a manejar el castigo de la excomunión para los maestros que impartieran educación socialista; resurgió la improvisación porque no se llegaría jamás a precisar ante la sociedad el concepto de socialista que calificaba a la educación[...]. En las escuelas era frecuente el canto de la *Internacional* y numerosos himnos obreristas, junto con otros destinados a combatir el alcoholismo.

El optimismo era también muy grande. Muchos profesores y escritores se entusiasmaron con la idea de que, a través de la educación, México podría tener, a corto plazo, una sociedad sin clases.¹⁵¹

La educación se integraría al resto de las reformas que se emprendieron en este período. Cárdenas manejó un lenguaje socialista y agrarista en varios sentidos, en el que, indiscutiblemente la literatura regionalista, la literatura de la tierra, la indigenista, tenía un papel primordial. Este lenguaje agrarista, educacional, tenía implícito un contenido nacionalista, éste fue el enfoque que habría cobrado más fuerza en período cardenista y que se prolongó hasta el avilacamachista.

Cierto que paralelamente a los géneros típicamente nacionalistas, la comedia ranchera y el indigenismo, surgieron y se desarrollaron otros; unos desprendidos directamente de las inquietudes nacionalistas, como el melodrama familiar y la nostalgia porfiriana, otros completamente ajenos, como la comedia musical, el cine cómico o el melodrama arrabalero.

¹⁵⁰ De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. p. 151

¹⁵¹ *Historia General...* (op.cit.). p. 2593

El moralismo y el escapismo nacionalistas fueron los principales agentes del melodrama familiar, que ya en la etapa muda hicieron su aparición[...]¹⁵²

Las doctrinas nacionalistas se adaptaban a varios aspectos de la vida en México. Incluso en el cine se dio este auge regionalista y nacionalista con cintas como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), que proyectaba a México en el extranjero; este cine de provincia, de comedia ranchera, este cine nacionalista se siguió produciendo durante veinte años más. "El nacionalismo hizo, pues, posible, la continuación de temas y actitudes. Por tal motivo se hicieron nuevas versiones de películas argumentales mudas[...]"¹⁵³

Por sus tipos, *Allá en el rancho grande* pertenece a la corriente del costumbrismo influido por el realismo español; sus personajes, más que personajes, son tipos o arquetipos tomados del teatro costumbrista[...]
Allá en el rancho grande es síntesis, amalgama, combinación o *cocktail* de diversas manifestaciones de la cultura mexicana, algunas de procedencia decimonónica, narrada cinematográficamente, para lo cual Fernando de Fuentes era un maestro.¹⁵⁴

Sin embargo, existían ciertos políticos y sociales que se desarrollaban al interior de nuestro país. Aunque por un lado Cárdenas buscó impulsar la cultura, se iniciaba una de las etapas más oscuras por las que ha atravesado la política mexicana, nos referimos a la entrada de Ávila Camacho al poder y a aquel conflicto que surgió hacia 1938, que culminó con la derrota de Almazán y un gran grupo de la población incoforme con las elecciones realizadas durante el año de 1940.

¹⁵² De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo...* (op.cit.) p. 162-193

¹⁵³ *Idem.* p. 151

¹⁵⁴ *Idem.* p. 152

4.1.2. El Avilacamachismo y su momento cultural

El fenómeno cultural iniciado durante el Cardenismo continuó hasta los años cuarenta. Aun existía un fuerte interés por rescatar lo nacional, como ejemplo, surgieron trabajos que buscaban identificar lo propio "como el que coordinó Otto Mayer-Serra entre 1944 y 1947 y que se publicó en dos tomos titulados *música y músicos en América Latina*. Con esta compilación de textos quedaba clara la necesidad de una visión general del fenómeno latinoamericano sin que éste se desprendiera de su contexto social e histórico, aunque separado claramente lo latinoamericano de lo angloamericano."¹⁵⁵

De igual forma que en años anteriores, este fenómeno cultural trascendió cinematográficamente. El interés de los realizadores mexicanos era crear filmes que concientizaran a la sociedad de peligros tales como la prostitución, la violencia, y todos aquellos horrores que atentaran contra los valores morales. Es así que establecieron jerarquías delimitando el grado de significación de estos valores y principios, que 'los buenos mexicanos' deberían seguir; además, se establecían las consecuencias de la transgresión de los mismos.

A principios de los años cuarenta, expropiándose cualquier obra literaria disponible, el cine mexicano descubre, a través del mundo novelesco de Rómulo Gallegos, el melodrama del regionalismo continental. Primero es *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes (1943); gran éxito de taquilla incapaz de resistir el paso del tiempo: el relato se apoya en el folklorismo verbal para erigir personajes curiosos hasta la caricatura; el personaje arquetípico de María Félix campea sus pantalones de montar con un fuste en la mano, soportando estoicamente el peso de una mitología llanera en el borde de lo risible; todo ello con el objeto de que el enfrentamiento con la barbarie que domina en las pradera

¹⁵⁵ Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares...* (op.cit.) p. 29-30

venezolanas con la luz redentora proveniente de Europa imponga su fácil simbolismo.¹⁶⁶

Estamos hablando entonces del período presidencial de Ávila Camacho durante los años de 1940 y 1946. ¿Qué sucedía entonces en México? Sabemos que en el mundo se iniciaba una de las más terribles guerras de la que ha sido testigo la humanidad y al mismo tiempo nuestro país obtenía beneficios económicos, aprovechando lo que el conflicto podría ofrecerle con relación al resto del mundo.

A consecuencia del conflicto mundial, las exportaciones mexicanas aumentaron un 100 por ciento entre 1939 y 1945. Al final de la contienda, el monto de las reservas de divisas en el Banco de México era considerable; se pudo proseguir así un tipo de industrialización que requería fuertes importaciones de bienes de capital.¹⁶⁷

El interés del gobierno era crear una instrucción enfocada a mantener la moral social mexicana, para revalorizar la forma en la que México podía ser visto en el extranjero. Así, la prostituta se convirtió en uno de los modelos rechazados por excelencia. Hemos mencionado con anterioridad el caso de *Santa* de Federico Gamboa y su claro incumplimiento con la sociedad, pero como ésta, existen muchas otras obras en las que no era la mujer la transgresora, si no los padres o los hijos en diferentes circunstancias; basta con echar un vistazo a los muchos filmes inspirados en la literatura; de nuevo *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950).

¹⁶⁶ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura ... (op.cit.)* p. 247

¹⁶⁷ Meyer, Lorenzo. *La encrucijada. El crecimiento económico. En Historia General... (op.cit.)* p. 1279

Las películas mexicanas que tratan el tema de la familia son el mejor reflejo del primero de esos estadios. La familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa[...] La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico.¹⁵⁸

Pero cuáles fueron los valores establecidos por estos filmes; la familia ocupa el lugar principal, era el órgano fundamental de la sociedad mexicana, y que como mencionamos anteriormente, era atacada infinitamente y respondía a los ataques de forma digna, saliendo generalmente airosa. Los miembros de la familia eran embestidos de manera constante, y eran las hijas los blancos principales para vividores, para la calle y la prostitución, eran ellas quienes se encontraban a merced de la inmundicia.

Para mantener unida a la familia se requieren dos fuerzas centrípedas tan indispensables como bienvenidas: la obediencia y la resignación. La supervisada enseñanza y las buenas costumbres no tienen otro objeto que fomentar esas virtudes. Pero si sobreviene la desobediencia, amerita la expulsión, la espalda de los suyos, el silencio reprobatorio, el suicidio moral. [...]

Autónoma, victoriosa, omnívora y filtrante, la familia que aplaude el cine mexicano consumirla gustosamente el fracaso de todos sus miembros como un sacrificio legítimo a su carácter de pilar firme e inmune a la sociedad.¹⁵⁹

Consideramos que existen tres temáticas fundamentales en el cine nacional en esta época, la provincia, la prostituta y la familia, de las cuales sin lugar a dudas,

¹⁵⁸ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura...* (op.cit.) p. 49-50

¹⁵⁹ *Idem.* p. 51-52

la familia tiene el papel principal.¹⁶⁰ Establecemos esta consideración a partir de la transgresión de los valores, la familia es el núcleo que recibe todos los embates, los miembros de él sobreviven las tragedias, ya sea en la provincia o en la ciudad: "después de su desvirginación sugerida, Santa conoce la deshonra total[...] razón suficiente para que sus hermanos la expulsen de su casa".¹⁶¹

El final de los años treinta y el comienzo de los cuarenta corresponde en México al paso de la inoperante y fugaz euforia proletaria del régimen del general Cárdenas, al equilibrio moderador del régimen del general Ávila Camacho. En esta época se consolida un nuevo tipo de clase media. Ella empieza a imponer sus gustos[...]¹⁶²

Nos encontramos con que el indigenismo, la novela de la revolución, la novela de la tierra, el romanticismo y otras corrientes literarias invadieron las pantallas.

Los habitantes, los ambientes, los decorados, los valores y los prejuicios de la provincia dominan, sin oposición ninguna, la historia del cine mexicano[...] la provincia terminará por aparecer, física o espiritualmente, absoluta o relativamente, al final del camino. La moral provinciana es la única que obedece porque el cine mexicano es un cine

¹⁶⁰ Jorge Ayala Blanco en su libro *Aventura...* (*op.cit.*) distingue una serie de temáticas fundamentales, en su primer capítulo "Los temas y las series" analiza: La revolución, la añoranza porfiriana, la familia, la comedia ranchera, la provincia, la ciudad, la prostituta, la violencia, los adolescentes, los indígenas, el horror. Además, considera un segundo conjunto de temáticas a las que denomina "Fuera de serie", en donde incluye: El pícaro, el pelado, el arralgo, la barbarie, la elocuencia del odio, la angustia, el humor negro, la vida alegre. En estos dos primeros capítulos se encierran filmes realizados a partir de los años treinta y hasta bien entrados los cincuenta, que son las décadas que nos interesan. Sin embargo, consideramos que dicha separación temática no es inherente a nuestro estudio. Finalmente, en su tercer capítulo al que titula "La nueva frontera", toca temas relacionados con: La subjetividad poética, la alienación, el tedio de la provincia, la frustración erótica, la consecuencia límite, el mundo infantil, el lirismo, en fin.

¹⁶¹ *Idem.* p. 129

¹⁶² *Idem.* p. 49-50

hecho por tráfugas de la provincia y estimado principalmente a consumidores de la provincia.¹⁶³

Doña Bárbara surge en el momento de la doctrina nacionalista avilacamachista. Nos encontramos así con una serie de modelos surgidos durante el cardenismo y establecidos en el período presidencial de Ávila Camacho, un aspecto que tal vez fue fundamental para la cinta. El conflicto tiene lugar en la llanura y los personajes están estrechamente ligados al ambiente, están profundamente influidos por prejuicios y costumbres; el filme encuentra el camino hacia la conciliación, se vuelve a los valores: la dignidad y la amistad, la deshonra. Estos aspectos son fundamentales en el filme y en la novela, a partir de que ambas obras representan un mismo momento cultural.

Es indudable que los factores políticos tuvieron una fuerte incidencia en el desarrollo del cine mexicano, sin embargo, únicamente nos enfocamos a observar aquellos que están relacionados con la cultura y las artes, en este caso con un nacionalismo que determinó los cambios en la cinematografía. Durante el alemanismo el ambiente cultural se vio severamente modificado, debido a los intereses que se persiguieron durante este período. No obstante, debemos recordar que la doctrina nacionalista ha sido propia del pueblo mexicano al paso de los años y se ha encontrado presente en la mayoría de las manifestaciones culturales y artísticas.

4.1.3. La cultura en el Alemanismo

Miguel Alemán fue Secretario de Gobernación de 1940 a 1945, ya que a partir de este último año, se preparó como candidato por parte del PRM (que se convirtió en el PRI en 1946) para las elecciones presidenciales próximas a realizarse. En

¹⁶³ *Idem.* p. 84

1946, Miguel Alemán Valdés sucedió a Ávila Camacho en la silla presidencial. Durante su período se rodeó de un ambiente intelectual universitario, buscando darle un nuevo enfoque a la cultura en el país, una cultura creada principalmente para proyectar a México al exterior con una capital moderna y con una Ciudad Universitaria única en el mundo.

Al dejar Ávila Camacho la presidencia, México presentaba ya ciertos rasgos característicos de una sociedad 'moderna', urbana e industrial. Por primera vez se pudo invertir de manera sostenida más del 12 por ciento del producto nacional; 40 por ciento de esta inversión fue hecha con recursos gubernamentales [...]

Durante la presidencia de Miguel Alemán, esta estrategia se consolidó. La inversión privada creció notablemente, en tanto que las grandes obras oficiales se multiplicaron. Las inversiones en irrigación favorecieron al agricultor[...]¹⁶⁴

Las alianzas estratégicas que México estableció durante la Segunda Guerra Mundial, le permitieron la cristalización de proyectos de cooperación económica y política, con el objetivo de lograr la industrialización de México. Muchos de estos acuerdos fructificaron favorablemente para la economía mexicana y por consecuencia, para la cinematografía, y fueron la antesala para el gobierno de Miguel Alemán.

En la década de 1950 era un hecho aceptado internacionalmente que la economía mexicana había entrado ya en un proceso de cambio cualitativo irreversible [...]

Las exportaciones en 1950 aumentaron en un 28 por ciento respecto del año pasado, y las de 1951 en un 20 por ciento [...]

¹⁶⁴ Meyer, Lorenzo. "La encrucijada. El crecimiento económico." En *Historia General...* (op.cit.) p. 1279, 1280.

La economía mexicana iba a desarrollarse atendiendo sobre todo a las fuerzas del mercado[...] La política económica de los años cincuenta continuó con los lineamientos establecidos en la década anterior. La simbiosis que había empezado entre la élite política y económica se moderó un tanto y se trató de evitar la repetición de casos escandalosos de corrupción [...]¹⁶⁵

Los cambios de las manifestaciones culturales se modificaron durante el período presidencial alemanista y se daban a la par de los cambios políticos y sociales. A diferencia de algunos países de Hispanoamérica, "en México, por ejemplo, la tendencia de estereotipar fue impulsada sobre todo por el régimen alemanista (1946-1952), produciendo verdaderas deformaciones de los valores folclóricos."¹⁶⁶ Aún así, grandes figuras de las artes engalanaron al país con sus obras, muchas de las cuales se realizaron desde las décadas de los treinta y los cuarenta. En la década de los cincuenta, Diego Rivera fue una de estas figuras que durante 1935 concluyó uno de sus proyectos artísticos, los frescos sobre la historia del país en el Palacio Nacional en el Zócalo de la ciudad de México y durante 1944, pintó dos murales en el Instituto Nacional de Cardiología y, en 1947 pintó *Sueño de la Alameda* para el Hotel del Prado. José Clemente Orozco fue otro de los grandes muralistas que desarrolló sus obras en esta época. En 1934 realizó grandes murales en el Palacio de Bellas Artes y en 1941, en la Suprema Corte de Justicia de la ciudad de México. En la misma década trabajó en los murales del Palacio de Gobierno de Guadalajara, en el Hospicio Cabañas y en la Universidad de Guadalajara.

Hemos observado brevemente un panorama político-social de México durante tres períodos presidenciales. Existen sin embargo, muchos otros aspectos tanto políticos, sociales y culturales que no pudimos mencionar por lo extenso del espacio temporal. No obstante, hay un hecho histórico en este período que es fundamental en la orientación de la cinematografía nacional, el de la cruzada

¹⁶⁵ *Idem.* p. 1281, 1282, 1284.

¹⁶⁶ Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares...* (op.cit.) p. 30

educativa y el nacionalismo revolucionario. Sin embargo, desde nuestra mirada no podemos considerar un gobierno todo poderoso y determinante para el surgimiento de las diferentes manifestaciones artísticas. Son principalmente los cambios sociales los que determinan el giro de los acontecimientos culturales. El genio, la sensibilidad artística, la visión de la belleza, son únicas e irrepetibles en cada caso particular.

4.2. La Época de Oro del cine nacional

Cuando hablamos de la Época de Oro del cine nacional, parece que se tratara de un ensueño, real pero fantástico, intangible para nuestra generación, para quienes el cine, la cinematografía, se presenta como algo que sólo los estadounidenses y tal vez los franceses manejan como industria. La Época de Oro fue un suspiro, único, intenso, vívido; pero al fin y al cabo, un suspiro. Afortunadamente accesible para nuestra nueva generación, para quienes sus imágenes se pasean cotidianamente a través del televisor; tan vívido que quisiéramos regresar a este destello luminoso y apresarlos.

Se considera que la Época de Oro en nuestro cine surgió como resultado de la Segunda Guerra Mundial. Pero siempre existen inquietudes al respecto. Fue consecuencia de varios hechos entrelazados. Al ingresar Estados Unidos a la guerra, disminuyó de manera significativa la producción fílmica que venía realizando desde hace varios años. Se dice que nuestro país absorbió la producción norteamericana; más precisamente, México tuvo la oportunidad de dominar el mercado que los Estados Unidos tenía en el extranjero; México exportaba a España y Argentina, convirtiéndose de esta manera en el mayor productor hispano en el ámbito mundial. Sin embargo, nosotros consideramos que más allá de estos factores, existieron realizadores ingeniosos que conjugaron su capacidad y su arte, para crear obras fílmicas únicas en la historia cinematográfica nacional.

Durante la Segunda Guerra Mundial disminuyó la producción hollywoodense, que ya dominaba el mercado latinoamericano y los productores mexicanos vieron en ello la oportunidad de sustituir a los norteamericanos en ese mercado. Para aumentar la producción obtuvieron del gobierno no sólo la supresión de los impuestos, sino además, la creación de Banco Cinematográfico, destinado a otorgarles crédito.¹⁶⁷

El período que delimita la Época Dorada es controvertido, ya mencionamos que algunos lo ubican entre 1936 y 1946, otros entre 1942 y 1948. Si tomamos en cuenta en número de filmes realizados en estos lapsos de tiempo, diríamos que se establece a partir de 1943, cuando las cintas realizadas se incrementaron a setenta, en 1944 se filmaron setenta y cuatro y para 1945, ochenta y tres. Pero recordemos que no sólo tomamos en cuenta la cantidad, también la calidad. entonces diremos que se trata de los años que corren a partir de 1936 y hasta inicios de los años cincuenta; tres períodos presidenciales completos, Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán; lapso de tiempo en el que la cinematografía logra un equilibrio entre cantidad y calidad. Recordemos que la guerra fue el detonador y que nuestro país se une al conflicto en 1942, año en el que el número de los filmes ascendía a cuarenta y siete cintas.

Los años cuarenta y tempranos cincuenta, los de la llamada edad de oro del cine mexicano, cuentan con una sensibilidad particular que conviene comprender.

La industria cinematográfica de estos años se caracteriza por una producción hecha con premura. Se filma con rapidez, se privilegia el aspecto comercial y la técnica es siempre precaria[...]¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ruy Sánchez, Alberto. *Cine mexicano: producción social de una estética*. En *Hojas...* (op.cit.) p. 140

¹⁶⁸ En el ensayo escrito por Julia Tuñón *Sensibilidad y cine mexicano en la Época de Oro*, CD *Cien años de cine mexicano, 1896-1996*. CONACULTA-CINETECA NACIONAL-UNIVERSIDAD DE COLIMA.

Durante la Época de Oro de nuestro cine se concretan y desarrollan algunas de las generalidades temáticas que se manejarían durante los años siguientes. Habíamos visto que durante los años treinta, el cine de charros y la comedia ranchera predominaban la temática cinematográfica. Pero hacia los años cuarenta, parecen tener un inesperado descenso. Aún así se realizaron algunos filmes que continuaron que esta línea y lo interesante al respecto, es que también la literatura tenía incidencia en ellos. Encontramos pues, que en "la comedia ranchera participa también de antecedentes literarios de mayor estirpe. Para encontrar las raíces de muchas películas del género deberíamos de remitirnos al teatro clásico y romántico universal[...] De *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla procede, *Me he de comer esa tuna* de Miguel Zacarías".¹⁶⁹ Durante 1940, la producción de filmes enfocados a la comedia ranchera disminuyó significativamente. En este año se filmaron 29 cintas, y sólo cuatro de ellas contenían esta temática, las restantes abordaban el tema urbano o el drama amoroso. El cine de los años cuarenta se caracterizó primordialmente por ser un cine ciudadano.

Directores como Ismael Rodríguez, Roberto Galvaldón, Bustillo Oro y el mismo Fernando de Fuentes fueron los que impulsaron el desarrollo de la filmografía nacional, estableciendo particularidades temáticas cinematográficas que se desarrollarían en años posteriores: la prostituta, la familia, la provincia, la ciudad.

En el cine de la Época de Oro se consolida los géneros y las presencias cinematográficas que mejor los encarnan. Frente a mitologías hollywoodenses se convoca al pasmo y suscitan el afán por imitar (muy azarosamente) modas y costumbres norteamericanas, surge la opción de un *star system* nacional que favorece la familiaridad del público con sus estrellas, acortando considerablemente la distancia entre los productores locales y sus espectadores[...] el público cuenta

¹⁶⁹ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura...* (op.cit.) p. 65

ya con un prototipo de comicidad urbana[...] una pareja romántica[...];
modelos de virilidad y simpatía campiranas[...]¹⁷⁰

En la temática familiar, Fernando de Fuentes fue uno de los primeros en hacer una crítica al autoritarismo ejercido por los padres a los hijos en su cinta *La familia Dressel* (1936). Pero a la que le siguieron cintas similares durante toda la década de los cuarenta. "La familia estaba llamada a ser el núcleo heroico que recurría a todas sus armas"¹⁷¹; se trataba de cintas en donde "los valores tradicionales de la familia atacarían en todos sus frentes"¹⁷² a todo evento que embistiera al núcleo. El más significativo filme en esta línea fue *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), en donde el director hace una "crítica puntual a la familia patriarcal cinematográfica, sitiada por la modernidad."¹⁷³

Por otra parte, *Una familia de tantas* no alude a ninguno de los clichés del género al que pertenece. La familia de clase media se va a desintegrar y va a perder su armonía, los miembros de ella son exactamente los acostumbrados[...] Esa familia no merece continuar integrada y su armonía no es sino la resultante de los vectores que apuntan a la Injusticia y el atraso[...] Los convencionalismos del género quedan invertidos[...]¹⁷⁴

Es cierto que el aspecto político fue un factor esencial, pero como vemos, en el cine mexicano también se conjugaron el ingenio y destreza de los realizadores para lograr cintas de gran calidad. Además, actores y actrices, al lado de argumentos e historias interesantes, hicieron de la Época de Oro un momento único.

¹⁷⁰ Monsiváis, Carlos. *A través del espejo*. p 22

¹⁷¹ García, Gustavo. *Época de...* (op.cit.) p. 21

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura...* (op.cit.) p. 58

La mujer de la calle, la prostituta; otra de las temáticas características de la Época de Oro, aunque como recordaremos, las particularidades de este género no se establecieron en este período, mas sí se consolidaron. Mencionamos con anterioridad, que las dos primeras cintas en esta línea fueron *Santa* (Antonio Moreno, 1929) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933).

Pero fue a mediados de la década de los cuarenta, que el tema invadió las pantallas en México, en las que la prostituta se paseaba por las calles con el cigarrillo en la mano, de vestido elegante, fuera del cabaret. Durante el periodo avilacamachista, este género desapareció casi por completo, y es así que "El cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo[...] renace cuando descubre que la ansiada figura tutelar puede revivificarse mediante las devoradoras y las ladronzuelas."¹⁷⁵ De *Santa* y *La mujer del puerto*, el cine pasa a cintas como *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) y *Aventurera* (Alberto Gout, 1949).

La temática de la provincia también se consolida hasta la segunda mitad de los años cuarenta con una serie de filmes representativos, en esta temática "los ambientes, las costumbres, los decorados, los valores y los prejuicios de la provincia dominan, sin oposición ninguna, la historia del cine mexicano[...] la percepción del melodrama de pueblo continúa siendo elemental[...] trasciende en más de un punto la comedia ranchera[...] prolonga un realismo epidérmico."¹⁷⁶ Surgen así cintas como *El muchacho alegre* (Alejandro Galindo, 1947), y las muchas cintas realizadas por Emilio Fernández y su equipo de trabajo, el *star system mexicano* (Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, Pedro Armendáriz, Dolores Del Río), entre las más representativas de este género encontramos *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947).

De la provincia se pasa a la ciudad. Las cintas en las que la ciudad toma el papel primordial fueron muchas durante la Época Dorada. Encontramos que la ciudad de México también asaltó las salas cinematográficas y los dramas narrados en estos

¹⁷⁵ *Idem.* p. 136

¹⁷⁶ *Idem.* p. 84

filmes eran muy variados. Surgieron de esta forma una serie de personajes urbanos: el dandy, el comerciante, el carpintero, la misma prostituta. Los filmes más significativos, sin lugar a dudas, son aquellos de drama urbano, algunos donde Ismael Rodríguez y Pedro Infante formaron un dúo dedicado a lograr la filmación de cintas como *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. "El cine urbano abarcó géneros diferentes, que ocasionalmente se mezclaron. En el arrabal, a falta de obreros, podía haber familias[...] orientado a idealizar a su público popular, en el arrabal no se podía mentir tanto como en otros espacios."¹⁷⁷

La identificación del público mexicano con sus estrellas es, durante la llamada Época de Oro (1935-1955, aproximadamente), inmediata y entrañable, y la popularidad de la que hasta nuestros días gozan las comedias y los melodramas de los cuarentas y los cincuentas informan cabalmente su perdurabilidad y arraigo.¹⁷⁸

Dentro del período presidencial de Ávila Camacho la industria recibió los mayores beneficios. La situación del país era propicia para el crecimiento de la industria cinematográfica. "Los cambios de la industria cinematográfica no pueden ser aislados de los cambios de rumbo en la política del país[...]"¹⁷⁹ El surgimiento de los premios Ariel que se empezaron a otorgar en 1946 y en donde *La Barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), se llevó la noche recibiendo un total de nueve estatuillas. Además, el público mexicano de dicha época se veía reflejado en los prototipos de la vida rural de los filmes, lo que aumentaba su éxito.

Uno de los directores significativos durante la Época de Oro del cine nacional fue Fernando de Fuentes. Sus filmes fueron representativos durante este período, *Doña Bárbara* (1943) por ejemplo, se mantuvo más de cinco semanas en

¹⁷⁷ García, Gustavo. *Época...* (op.cit.) p. 35

¹⁷⁸ Carlos Bonfil, en su ensayo *Los grandes ...* (op.cit.)

¹⁷⁹ Ruy Sánchez, Alberto. "Cine mexicano: producción social de una estética." En *Hojas...* (op.cit.) p. 135

cartelera, el triple de lo que duraban las cintas de la época. Por lo tanto, se hace necesario establecer la incidencia del director en la vida fílmica nacional.

4.2.1. Fernando de Fuentes en la Época de Oro

Pieza clave en la Época de Oro, Fernando de Fuentes es un personaje fundamental en el cine nacional y lo es más aún, con relación a nuestro tema de estudio: la literatura en el cine mexicano. Consideraremos la necesidad del cineasta por la literatura, intrínsecamente ligada a su formación, a sus pasiones. Fernando de Fuentes Carrau fue un hombre interesado en la poesía. Nació el 13 de diciembre de 1894 en Veracruz. A los 23 años, en octubre 12 de 1917, publicó sus primeros poemas en *El Universal ilustrado*. Quizás en este momento, el poeta se preguntaba cómo decir con imágenes "Se adormece el jardín, pleno de esencias; y como una estrella sin rumbo, cruza el cielo como una blanca fuga de inocencias."¹⁸⁰

El cine mexicano es insuficiente artísticamente porque es una expresión falsificada y anémica de una sensualidad postiza que no está nutrida por la vida mexicana, ni engarzada armoniosamente por nuestra cultura[...]
En esta situación se pierden todas las capacidades, todos los esfuerzos de alguna actriz inteligente y sensible como Andrea Palma, de directores aptos, como Fernando de Fuentes.¹⁸¹

En 1931 tuvo su primer acercamiento con el cine, trabajó como exhibidor con una idea innovadora, la de poner títulos a los filmes sonoros recién llegados del extranjero. Más adelante, ingresó a la producción de *Santa* (Antonio Moreno,

¹⁸⁰ De Fuentes, Fernando. *El jardín*. En García Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes, 1894-1958*. p. 13

¹⁸¹ Alvarado, José. *El fracaso del cine mexicano*. En la revista *Universidad de México*. Julio-Agosto 2002, No.613-614, p. 130

1931), en donde tuvo la oportunidad de trabajar como asistente de producción; su segundo acercamiento fue al lado del mismo director, en *Águilas frente al sol* (1932) donde se desarrolló como editor; en *Una vida por otra* (John H. Auer, 1932), se desempeñó como director de diálogos.

Su carrera se inició con un filme basado en la adaptación de una obra literaria. Comenzó con la *Santa* de Antonio Moreno en el año de 1931. La primera cinta en la que De Fuentes trabajó como director fue *El anónimo* (1932), que fue superada por sus siguientes cintas. Estos primeros filmes, le brindaron un claro panorama de cuál sería el camino a seguir en sus siguientes producciones. Para 1933 trabajó como director de *La Calandria* que también estuvo basada en una obra literaria. Sin haber sido una obra de mayor trascendencia en la filmografía nacional, consiguió atraer la atención del público mexicano en estos inicios del cine sonoro.

La Calandria posee virtudes: es como *Santa*, una ojeada a la vida y las costumbres familiares de la clase media de los treinta; Fernando de Fuentes tiene una mirada sumamente aguda en el trato físico de sus personajes, cualidad que desde luego también está presente en *Allá en el Rancho Grande* y en la mayoría de sus películas; a veces el físico de los personajes es una caricatura de sí mismos[...] A De Fuentes le son suficientes unos close ups a la cara de los actores para comunicar al espectador la calidad moral del personaje[...] De Fuentes dio a la adaptación un tono melodramático y así el suicidio resulta sorprendente, pero más sorprendente aún, es el antiguo novio amartillando el ataúd.¹⁸²

Continuó con su labor como director con *El Tigre de Yautepec* y *El prisionero trece*, ambas de 1933, en donde encontramos un sentido fílmico más profundo. "De Fuentes logró su primera buena película gracias al género más adecuado a su

¹⁸² De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo...* (op.cit.) p. 134, 136-137, 138-140

talento: la tragedia revolucionaria[...] Con su forma correcta y algo académica de contar las cosas para hacerlas desembocar a veces en un delirio puro[...]”¹⁸³

Recapitulemos. Durante la década de los treinta, las producciones giraban alrededor de temas costumbristas y folclóricos. En México florecían filmes históricos relativos a la Revolución y a la vida social y rural de nuestro país, una muestra de ello son *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935) o *Allá en el Rancho Grande* (1936).

Con un guión de Mauricio Magdaleno y con los diálogos realizados por el mismo De Fuentes y por Juan Bustillo Oro, *El compadre Mendoza* refleja la Revolución mexicana desde un ángulo distinto, en donde los personajes se evidencian de forma franca, "Lo que importa, pues a De Fuentes es el clima de crisis que crea la guerra civil. La decisión es algo que se arranca a los hombres y los compromete vitalmente. A través de la sátira trágica, el director pasa al pensamiento ético y de ahí a la metáfora amplia."¹⁸⁴

Vámonos con Pancho Villa filmada en 1935 con una guión de Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, inspirado en la novela de Rafael F. Muñoz fue la más acertada de sus cintas según la crítica cinematográfica. La cinta "posee un interés especial para la historia del cine mexicano[...] es la primera superproducción mexicana[...] Y se logró lo increíble en el cine mexicano: una adaptación a la altura -y en momentos superior- al libro, por otro lado, excelente muestra de la literatura de la Revolución Mexicana."¹⁸⁵

Durante 1934, De Fuentes trabajó en uno de los temas más difíciles de nuestra filmografía, el cine de terror. *El fantasma del convento* (1934) se exhibió como una de las primeras cintas mexicanas del género. Sin embargo, no logró el éxito que los realizadores esperaban obtener en una cinta tan innovadora en su momento. Duró una semana en exhibición, y pasó a la historia de la filmografía nacional lejos de la excitación del público mexicano.

¹⁸³ García Riera, Emilio. *Fernando...* (op.cit.) p. 95

¹⁸⁴ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura...* (op.cit.) p. 22

¹⁸⁵ Monsiváis, Carlos. *El Anuario*. En García Riera Emilio. *Fernando...* (op.cit.) p. 121

Considerado como el autor de uno de los géneros más representativos del cine nacional, la comedia ranchera. Su cinta *Allá en el Rancho Grande* (1936), estableció las generalidades temáticas de los filmes rancheros. El charro cantor con la guitarra en mano, en la cantina, la enamorada de trenzas, el malvado traicionero. Uno de los filmes más taquilleros de su momento, la cinta logró darle al cine nacional una imagen en el extranjero. De Fuentes establecía, sin saberlo tal vez en su momento, los estereotipos manejados infinitamente en nuestro cine.

Allá en el rancho grande sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de aquellos años[...] es la suma y síntesis de las corrientes literarias llegadas a México desde el siglo pasado o antes, es sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades, parodia costumbrista, es teatro de género mexicano llevado a la pantalla con las características del nacionalismo mexicano de la Revolución, aunque sin el sentido político de la revista mexicana de 1920, no obstante ser obra de un mismo autor.¹⁸⁶

No obstante, De Fuentes no tenía un claro conocimiento de lo que había logrado. Pasaron varios años hasta que estableciera una línea clara con relación al cine ranchero con cintas como *Así se quiere en Jalisco* (1942), *Jalisco canta en Sevilla* (1948), su segunda versión de *Allá en el Rancho Grande* (1948), *Los hijos de María Morales* (1952). Fue un realizador redituable en su momento para esta temática del cine nacional, estrechamente ligada con lo rural, con el drama amoroso tan bien representado en otras de sus cintas. Fue un creador imprescindible en este momento histórico, en la Época de Oro.

Con la adaptación y la filmación de *Doña Bárbara* (1943) cambió las expectativas del público y de los realizadores. Para De Fuentes representó un nuevo éxito (y tal vez el más importante) dentro de su carrera filmica, al crear el estereotipo interminable de la mujer malvada; reforzándolo en el mismo año en su cinta *La*

¹⁸⁶ De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo...* (op.cit.) p. 142

mujer sin alma, en donde la transgresión de los valores familiares y morales tienen, como es natural, una consecuencia fatídica. Estos elementos fueron reforzados en *La Devoradora* (1946), en donde de nuevo, estas trazas de la naturaleza femenina maldita, atacan la integridad de las virtudes humanas.

Existieron dos cuestiones fundamentales determinantes dentro de la carrera del realizador, la temática ranchera y aquella, la relacionada con su "devoradora". Existieron dos cintas en la carrera del director veracruzano que marcaron la orientación de su cine y del cine nacional, *Allá en Rancho Grande* (1936) y *Doña Bárbara* (1943).¹⁸⁷ Protagonista de la Época de Oro, Fernando de Fuentes merece que echemos un vistazo a su monstruo, que observemos su pieza como una obra de arte independiente, aislada, concreta por sí; independiente a la novela de Gallegos y capaz de rehacer nuestra visión del análisis fílmico nacional.

¹⁸⁷ Consultar el Anexo 4 *Filmografía de Fernando de Fuentes*.

CAPÍTULO V

***Doña Bárbara*, el filme de Fernando de Fuentes**

Doña Bárbara es tal vez uno de los fenómenos creativos más representativos en el cine nacional. A lo largo del presente documento hemos tropezado con las generalidades que nos llevarán a observar la obra de Fernando de Fuentes de manera autónoma. Debemos ver la cinta estrechamente ligada a la literatura, pero como una obra de arte independiente. Recordemos: el director es el artista, y su pieza, es el filme.

El estudio de una cinta adaptada de una obra literaria, puede representar para nosotros una serie de problemas relacionados estrechamente con la semiótica, con esta ciencia que estudia las formas de funcionamiento y recepción de los distintos sistemas de signos de comunicación. Pero recordemos que el cine forma parte de un fenómeno social, es en sí un fenómeno social y debemos estudiar el filme principalmente desde esta perspectiva.

Por ello, se hace necesario observar que nuestra tesis, este capítulo en particular es un estudio al que podríamos llamar hermenéutico, a partir de que buscamos definir los principios y los métodos de la crítica y la interpretación del filme en todas sus formas: como un fenómeno social, como un lenguaje compuesto de símbolos y, como una forma de arte con un conjunto de reglas que rigen su realización.

5.1. El filme: un gran éxito cinematográfico

Doña Bárbara es considerado uno de los principales filmes de Fernando de Fuentes, junto con otras de sus cintas como *El compadre Mendoza* (1933) y *Allá en el Rancho Grande* (1936). La cinta, filmada en 1943, tuvo un éxito estremecedor para los realizadores y actores, incluso para la misma compañía productora, Grovas S.A. Estrenada un 16 de septiembre, nadie esperaba que durara seis semanas en exhibición, cuando gran parte de los filmes de la época duraban una o dos, si acaso, cuatro. *Doña Bárbara* rehace nuestro universo fílmico, retoma una temática contemporánea en donde la modernidad, la barbarie, la tradición, el melodrama amoroso, un personaje atrayente, entre otros, proporcionaron un éxito a la filmografía nacional.

Fernando de Fuentes permitió la participación activa de Rómulo Gallegos en la realización del filme: "En el Puerto de Veracruz encontró Rómulo Gallegos los llanos necesarios para la filmación de los exteriores de *Doña Bárbara* que más se asemejan a los escenarios venezolanos de su novela."¹⁸⁸ En *Doña Bárbara* se conjugó el genio de varios artistas, lo que nos refuerza la idea de que la Época Dorada no sólo fue consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, sino de que efectivamente, el genio estético de realizadores mexicanos logró traspasar las barreras del momento político y social. Salvador Elizondo relata:

[...] Grovas había programado realizar esa cinta; ya había adquirido los derechos de la novela [...] Entonces pensé la conveniencia de traer a Rómulo Gallegos [...] le ofrecimos una comida en un restaurante construido al lado del cine Chapultepec, con el fin de presentarle a los elementos que iban a tomar parte en la película [...] Al día siguiente él me buscó y me dijo: -Don Salvador, he reflexionado que me importa

¹⁸⁸ García Riera, Emilio. *Fernando... (op.cit.)* p. 67

cómo salga la película; me quedo y le ayudo a la adaptación. Se realizó el filme y fue un gran éxito.¹⁸⁹

La cinta fue una de las más éxito taquillero hasta el momento. "La cantidad total que ha recaudado *Doña Bárbara* en el cinema Palacio ascendía el lunes 18 del presente a 221 mil pesos. No se había visto en México caso igual."¹⁹⁰ El éxito económico es un claro reflejo de que la cinta fue vista por un amplio público, que deleitó y disfrutó una de las más grandes producciones del momento. En las páginas de *El Universal* se leía lo siguiente:

Reclén llegada de Venezuela, con el color de sus paisajes ante los ojos, con el rumor de sus ríos y el recuerdo de sus sabanas, al proyectarse en la pantalla las primeras escenas de *Doña Bárbara*, reconozco esos mismos ríos, anchos, profundos, ese mismo estremecimiento tropical de sus casas de campo, ese aire inconfundible que huele a flores tostadas al sol y que ambienta desde el primer momento la película en pleno corazón venezolano.

Fernando de Fuentes, el gran realizador de esta obra de arte, ha puesto en ella, quizá, lo mejor de toda su carrera de buen director, consciente y moderno. Con un innegable respeto para la obra de Rómulo Gallegos, ha sabido resaltar en ella momentos y emociones que en las páginas de un libro se disminuyeron ante el exceso de belleza literaria. Paso a paso nos hace recorrer De Fuentes, emocionados y curiosos, las trayectorias que en contacto con la Naturaleza, son como ella, sorprendentes y violentas unas veces, delicadas y tiernas otras. Ni un detalle de mal gusto, ni nada que sea innecesario, ni que distraiga de la trama, viene a perturbar el hondo interés del drama que al final se pierde en el horizonte misterioso de una desesperación que raya de luz el amor de *Marisela* y *Santos Luzardo*[...] ¹⁹¹

¹⁸⁹ *Idem.* p. 66

¹⁹⁰ *La Pantalla* del 25 de Octubre de 1943. *Idem.* p. 69.

¹⁹¹ Comentario de la escritora venezolana María Álvarez Burgos para *La Esfera* en *El Universal* el 19 de septiembre de 1943. *Idem.* p. 169.

Doña Bárbara es desde nuestra mirada una consecuencia afortunada de la literatura hispanoamericana en el cine mexicano, sobresale entre muchas otras cintas, nacionales e internacionales, de entre aquellas que entorpecen la mirada de la novela y embrutece al mismo tiempo la calidad fílmica. La cinta es una de las más representativas del cine nacional, por su contenido estético y social, por sus personajes y sus ambientes. Los laureles en torno a la misma, se encuentran estrechamente ligados a la novela, nos parece en extremo difícil interpretar una obra separada de la otra.

Doña Bárbara fue elegida por la Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos la mejor película nacional de 1943 y la de mejor argumento. Agustín Isunza y María Elena Marqués recibieron a su vez los premios a las mejores coactuaciones masculinas y femeninas.¹⁹²

En aquellos días, aún antes del estreno de la cinta, la prensa especulaba sobre el éxito del filme y se expresaba de la siguiente forma:

Doña Bárbara. Película nuestra; de nuestras amplias tierras hispanoamericanas. Se refleja la vida de un pueblo hermano.

Este solo hecho es bastante para desear y querer que sea un triunfo.

Ante los que dicen que no hay para llevar a la pantalla, que todo está muy trillado, *Doña Bárbara* se alza como ejemplo y lección.

¿Acaso no hay vida, acción e historia en los pueblo hispanoamericanos, que valga la pena contar?

Doña Bárbara nos plantea la verdad. Y si queremos fincar nuestro cine en las Repúblicas del Sur, éste es el camino a seguir.¹⁹³

¹⁹² *Idem.* p. 67

¹⁹³ Nota anónima tomada de la revista *La República* del 22 de abril de 1943. *Idem.* p. 68.

La cinta plantea un conflicto irreconciliable, la lucha del bien y el mal, de la civilización contra la barbarie, del conocimiento racional en riña con los instintos y la ignorancia. Los personajes en la imagen, se nos presentan respaldados por una serie de *picadas y contrapicadas*. Son *Doña Bárbara* (María Félix) y *Santos Luzardo* (Julián Soler), los representa en un choque constante. Es así que nos muestra a *Santos Luzardo* impenetrable ante los embates de su entorno, al llano, no existe en él duda alguna con relación a sus convicciones, si acaso vemos un instante de pensamientos sombríos consecuentes de la vida que lleva su primo *Lorenzo Barquero* (Andrés Soler) enfrascado en la bebida (escena 36).

Santos se mantiene indiferente a las arremetidas de la llanura, a la discusión con la *Doña*, al ataque recibido contra sus ideas y contra su gente. Incluso se mantiene indiferente a la lucha discreta propuesta por *Marisela* (María Elena Marqués), que se empeña en recordarle constante que es un producto de la ignorancia y el abandono. De rostro imperturbable, *Santos Luzardo* logra sus metas en el Arauca. Creemos que la forma en la que De Fuentes utiliza la cámara dando vida a los personajes en su cinta es otro elemento de las facultades que contribuyeron a hacer de esta película un éxito.

La duda no consistía en que el cine nacional –en un grado ya de adelanto que nadie discute-, pudiera demostrar en la pantalla los interesantes sucesos que forman la admirable novela de Rómulo Gallegos: está en si sería posible conservar en la película todo el carácter, toda la hondura, permítasenos la palabra, de tan preclado libro.

Y sí, señores, *Doña Bárbara*, película, sabe tanto a tierra virgen como *Doña Bárbara*, libro.

Ello se debe, principalmente, a que fue el mismo Rómulo Gallegos quien hizo el arreglo cinematográfico de su obra, así como los diálogos, pero también tienen parte del éxito el director, Fernando de Fuentes y los artistas del reparto, que estudiaron sus papeles y los volvieron con positiva devoción.

La labor de De Fuentes debe haber tenido sus dificultades y nuestra única duda con respecto a ello consiste en saber si los venezolanos hallarán a *Doña Bárbara* debidamente ambientada. Si es así, el triunfo de director compatriota será completo[...] ¹⁹⁴

Como podemos ver, la prensa de la época tomó con gran entusiasmo el hecho de que un director mexicano se haya decidido a llevar a la pantalla la obra de Rómulo Gallegos y que incluso, el escritor participara directamente en la cinta. Pero fue el ojo de De Fuentes el que causó sensación en el público mexicano y el que permitió el surgimiento de grandes mitos en la filmografía nacional. María Félix es uno de ellos.

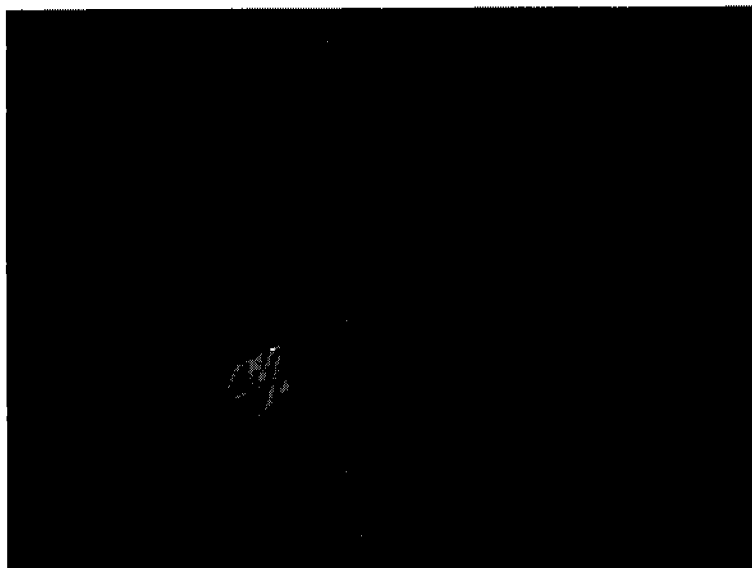
5.1.1. El surgimiento de un mito: *La Doña*

Doña Bárbara en su incivilidad, desata y confronta sentimientos a su alrededor. Descubre pasiones, embruja a los hombres, levanta curiosidades, rencores. Incluso, hace surgir en *Santos* sentimientos de lástima y estimación. El ambiente favorece al personaje y a la trama de la historia, los altares, el caballo; estos elementos hacen que la trama confronte al espectador; la escena en la que la *Doña Bárbara* pone al personaje central, a Julián Soler de espaldas a los santos, nos provoca una sensación extraña y atemorizante, como si temiésemos el destino de tan interesante caballero (escena 18). Hasta *Juan Primito* (Agustín Isunza) a su lado, provoca en el espectador una emoción preocupante, al andar buscando por las tierras de *El Miedo* a "los rebullones del infierno".

Doña Bárbara fue la película que afirmó al personaje de María Félix, una actriz que a lo largo de toda su carrera representaría papeles de hembra fatal por su hermosura y muchas veces de machorra. También en 1943

¹⁹⁴ Nota tomada de *El Redondel* el 19 de abril de 1943, artículo de Alfonso de Icaza. *Idem*. p. 169.

Fernando de Fuentes volvió a dirigirla en *La mujer sin alma* melodrama otra vez inspirado en una novela de autor célebre (en este caso el francés Daudet) y cuyo título ya da idea de la condición de la vampresa asignada a su personaje principal.¹⁹⁵



En esta toma vemos una contrapicada de *Doña Bárbara* en una de las primeras escenas de la cinta, cuando Fernando de Fuentes nos muestra por primera vez a la fatal mujer.

Es con *Doña Bárbara*, el personaje, donde Fernando de Fuentes se encontró con un fenómeno descomunal que cambiaría los estereotipos del cine nacional. Quizás nunca pensó que su personaje traspasaría las barreras del tiempo y del espacio, creando un estereotipo único e infinito en el cine mexicano, en los medios de comunicación y en la actriz. De Fuentes tal vez nunca imaginó el monstruo que había surgido en torno a la trama y a los personajes. *Doña Bárbara*, marcó la carrera de María Félix, con aquel cigarrillo que la actriz nunca se quitó de los labios y con aquella ceja que levantada sin motivo alguno; marcó su figura de sarcástica mujer fatal, impidiéndonos saber si la actriz estaba realmente

¹⁹⁵ *Idem.* p. 69

capacitada para realizar otro tipo de papeles con una inteligencia artística al nivel en el que fue catalogada. No logrando de ser al paso de los años, *la doña, la devoradora, la hembra maldita*. De Fuentes sin imaginarlo, creó un gigante interminable, que sigue llenando el ojo y el oído de los fanáticos del cine nacional y de los perseguidores insaciables de su personaje central, aún cuando la actriz hubiese llegado a trabajar con directores de talla internacional, como Luis Buñuel en la cinta *Los ambiciosos* (1959).

A partir de su tercer película, *Doña Bárbara*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1943, se cumplen sus aspiraciones de popularidad; se convierte en una estrella[...] María Félix satisfizo con plenitud el sueño de tener una 'estrella' propia con todas las características del *star system* norteamericano, entonces de moda: fanatismo, seguidores, idólatras, tumultos, gritos, empujones, cartas amorosas, fetichismo [...] En torno a su figura surgió el comentario, el chisme, el halago, la murmuración mezquina y gazmoña, la leyenda. Se le inventaron romances, historias, declaraciones absurdas [...] Se convirtió en una figura mítica, legendaria, inasequible [...] ¹⁹⁶

Doña Bárbara fue también un personaje repetido infinitamente en el cine mexicano y del que surgieron muchas versiones con sus consecuentes modificaciones, pero la esencia del mismo se mantuvo con el paso de los años, llevando no sólo a María Félix a su realización, también a un sin número de actrices mexicanas.

¹⁹⁶ De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo...* (op.cit.) p. 204



Un estereotipo repetido en el cine mexicano. Aquí observamos a la mujer fatal envuelta en un ambiente creado por el director, otro de los elementos que proporcionaron éxito al filme. La mujer entre sombras, vestida de negro, también dio lugar al surgimiento del mito de *La Doña*.

La carrera de De Fuentes tuvo una cardinal incidencia con la literatura. Gran parte de sus filmes tuvieron una estrecha relación con esta forma de arte. La más representativa de ellas, sin lugar a dudas fue *Doña Bárbara* (1943) que marcó la línea que manejaría dentro de su filmografía y la de muchos otros realizadores. Al año siguiente realizó *La mujer sin alma* (1944). "Dos años y pico después de *La mujer sin alma*, De Fuentes hizo un nuevo drama con María Félix en su recurrente pose de mujer fatal o vampiresa: *La Devoradora*."¹⁹⁷ Cintas en las que efectivamente, su personaje femenino principal era un claro reflejo de la mujer fatal creada por él y por Gallegos en la cinta de 1943. El rico ambiente intelectual por el que estuvo rodeado De Fuentes desde sus inicios cinematográficos fue fundamental, trabajó al lado de grandes escritores y realizadores de nuestro cine como Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa.

¹⁹⁷ García Riera, Emilio. *Fernando de...* (op.cit.) p. 72

Trabajar con personajes arquetípicos no debió ser una tarea sencilla para el realizador. Pero De Fuentes lo logra de forma excepcional. Todos los elementos dentro del filme confluyen armónicamente, aún cuando existen con respecto a la cinta puntos de vista encontrados. Por ejemplo, Emilio García Riera considera que el director sólo logra una cinta pobre, que busca reflejar los simbolismos de la novela sin lograrlo.

Al enamorarse de nuevo, la doña vuelve a su condición femenina soltándose las trenzas y abriéndose un poco la blusa; desiste de sus brujerías [...] y acaba desapareciendo después de que sus tendencias masculinoides casi la llevan a hacer con su hija y Soler lo que los marineros hicieron con ella [...] En vista de que la vida le es difícil tanto en el plan de mujer como en el plan de hombre, la doña desaparece.

Las anteriores definiciones pueden parecer malintencionadas. Lo cierto es que son las que sugiere una realización tan plana, fría y poco inspirada como la de De Fuentes, incapaz de ver en los personajes otra dimensión que no sea la estrictamente literaria. Si el inacabable diálogo no nos dijera que la *Doña* es la devoradora de hombres y otras linderas, sería muy difícil imaginarlo ante la imagen de una María Félix muy bella y más bien tranquila [...] En cuanto a la civilización, uno corre el riesgo de antipatizar profundamente con ella [...] La verdad es que entre un lenguaje culto que permite decir "La violencia ejercida no justifica nunca la ejercitada" y "no tengas grima a la gloria roja del homicida", u otro inculto que permite que Isunza le ofrezca una fruta a la Marqués "para la sabrosura de tu boca", muy bien puede uno preferir el segundo y regresar de esa civilización tan redicha y tan burguesa.¹⁹⁸

Pero en este sentido, García Riera olvida un factor fundamental: el filme debe legitimizar su propio lenguaje y al lograrlo, la obra cinematográfica debe ser vista independiente.

¹⁹⁸ García Riera, Emilio. *Historia Documental...* (op.cit.) p. 135-136

5.2. Simbolismo visual

Al hablar en los primeros capítulos de nuestra tesis sobre las relaciones que se establecen entre el cine y la literatura, mencionamos todos aquellos aspectos que confluyen entre estas formas de arte. Ambas obras de *Doña Bárbara* son independientes. Fernando de Fuentes buscó establecer un punto de vista artístico personal, el toque, la firma del autor en su obra de arte; Rómulo Gallegos lo hizo a través de la novela. ¿Pero cómo inicia De Fuentes esta traslación de simbolismos?, ¿de qué elementos técnicos y artísticos se vale para lograrlos?, ¿dónde, en la cinta, confluyen los rudimentos fílmicos con los literarios?

Para responder a estas preguntas hemos decidido primeramente establecer qué es lo que entendemos por relato y por discurso, tanto en la novela como en el filme. En segundo lugar, hemos establecido cuáles son los simbolismos dentro de la cinta y al mismo tiempo, aquellos elementos de los que se vale Fernando de Fuentes para lograr la traslación de los mismos a su obra. Buscamos descubrir las dificultades con las que se enfrentó el director para lograrlo. En un apartado al que hemos denominado *Relación de escenas*, buscamos dar al lector las herramientas que le permitan comprender la obra de Fernando de Fuentes de manera autónoma, explicando la eficacia de las mismas dentro de cada secuencia para la narración de la historia.

5.2.1. La imagen: relato y discurso

Toda imagen fílmica pretende contar una historia, como todo enunciado escrito o verbal crea un modelo imaginario en el lector, una imagen. El relato y el discurso se traducen de manera distinta en ambos lenguajes. El relato es el conocimiento detallado que damos de un hecho; es una gran frase en donde encontramos los

tiempos, los aspectos, los modos, las personas.¹⁹⁹ Es así, que en el relato encontramos las herramientas de las que se valió el novelista o el director de cine para contarnos su historia, en qué tiempos la desarrolla, de qué personajes se vale y en qué situaciones los coloca. Por otro lado, el discurso es la facultad racional por la que deducimos ciertas cosas o situaciones extrayéndolas de sus principios y conociéndolas por signos y señales. Para Roland Barthes, el discurso está estructurado fundamentalmente de frases homólogas y al mismo tiempo tiene sus unidades, sus reglas y su gramática.²⁰⁰

En el caso de *Doña Bárbara*, la novela, deducimos ciertas cosas a partir de que las sacamos de sus principios, conociéndolas a través de los símbolos que crea el escritor. Aquí, el discurso se establece por medio de una serie de frases que conforman una unidad. El discurso empleado por Fernando de Fuentes para contar su historia, es similar al empleado por Gallegos. Pero De Fuentes introduce otros elementos que nos demuestran que va más allá de la lucha civilización-barbarie. Se trata de un drama amoroso surgido dentro de este ambiente de modernidad, atraso y tradición.

Existen cuestiones que en ocasiones nos parecen obvias en un discurso: suponemos que cuando existe un enfrentamiento entre el bien y el mal, el primero resultará triunfante para satisfacción del espectador, que comúnmente espera que los buenos ganen la batalla. En la cinta observamos un enfrentamiento, un combate por parte de *Santos*, una lucha a la que corresponde la victoria del protagonista. En la novela también existe esta lucha, pero en ambas obras el resultado es similar, no el mismo, debido a que Fernando de Fuentes modificó el discurso. La obra de Gallegos trata de la lucha entre la civilización y la barbarie, respaldada por elementos de traición y maldad. En el filme se trata de una lucha entre el bien y el mal, del amor y el rencor, sustentada por un matiz del combate entre la integridad y la arbitrariedad, en el que la victoria se traduce en el triunfo amoroso de *Marisela* y *Santos*.

¹⁹⁹ Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. p. 9

²⁰⁰ *Idem*. p. 10

Comprender un relato no es sólo desentrañarse de la historia, es también reconocer, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.²⁰¹

Vemos el cine en el tiempo presente de nuestra conciencia, aun cuando se trate de un recuerdo; la historia es y está en presente. Incluso los sueños tienen esta cualidad, aunque para nosotros no sean una realidad perceptible. El cine es un lenguaje que establece una relación de palabras e imágenes, en donde la voz y los sonidos representan un parte fundamental en la narración de la historia. Pero el cine no sólo narra, también representa los hechos que está contando, por tal motivo cuenta con herramientas fundamentales como emisor: por una parte cuenta con la narración oral que es más inmediata que la escrita, debido a que la segunda llega diferida al lector; nosotros en la cinta podemos escuchar a los personajes con una determinada intención en los diálogos, lo que de inmediato modifica nuestra percepción. El cine a través de las imágenes se anticipa al imaginario del espectador. En un relato oral o escrito podemos encontrar la descripción de un espacio que el receptor tiene que traducir a una representación inmaterial: 'un bosque verde en donde cantaban las aves y por el que corría un río ruidoso', se traduce en el cine a la representación de la imagen con los sonidos que nos refuerzan el ambiente. La cinta entonces se adelanta al imaginario del receptor; "la película pertenece a la categoría de los relatos, aunque la imagen se pueda situar antes de esta gran forma del imaginario humano."²⁰²

Marcel Martin establece una serie de criterios relacionados con las características fundamentales de la imagen fílmica. En el cine, la pantalla dispersa la atención del espectador, debido a que existen más elementos distractores; en un *long shot* podemos obtener información general del contexto en el que se desarrolla la historia. El primer plano es fundamental en la narración cinematográfica, un

²⁰¹ *Idem.* p. 11

²⁰² Gaudreault André, Jost François. *El relato cinematográfico.* p. 29

primer plano brinda varios elementos de la historia. Al mismo tiempo podemos obtener información detallada en un *close up* debido a la cercanía de la imagen: un cigarrillo en mano, la mirada de una persona, un anillo de matrimonio.

Martin menciona que el recurso de la pantalla rectangular hace al cine "impertinentemente sensible", debido a que el espectador se ve obligado a girar la cabeza para observar los diferentes elementos que se introducen en la pantalla, además de que proporciona profundidad, incomparable a cualquier otro medio audiovisual. A la pantalla rectangular, se aúna el sonido, capaz de reproducir los diferentes elementos de la novela o de la fuente, sin que tengamos que imaginarlos. El sonido y la pantalla nos permiten vivir en presente la novela, ya no imaginarla, vivirla. Por otro lado, François Jost menciona:

Cuando tratamos de resumir una novela, independientemente de cómo lo hagamos, las palabras no bastan: hacen falta una serie de preposiciones que formen frases más o menos complejas (...) la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. La posibilidad de pensar cualquier relato en términos de resultado define la narratividad como tal y legitima un análisis estructural (...) Un plano se parece más a un enunciado que a una palabra.²⁰³

Para Martin, el cine tiene una cualidad artística única debido a que cuenta con naturaleza propia; el cine no copia la fuente, no ilustra una historia, introduce sus propios elementos: la música, el sonido, profundidad, encuadre, diversos tipos de tomas y planos. En este sentido todo tipo de audacias están permitidas en el encuadre. Entonces, la lectura no sólo se hace a través de un texto, también podemos hacerla a través de una imagen que nos permite comprender el sentido de una representación. En el cine, el espectador representa al lector de la novela, que a partir de una serie de imágenes, de planos, lleva el hilo argumental de un

²⁰³ *Idem.* p. 29

relato. En este caso Fernando de Fuentes recurre a los movimientos de cámara, a los diálogos, al montaje y al sonido para contarnos su historia. Encontramos entonces que "los límites entre el espacio de la historia y el espacio de discurso no son fáciles de establecer [...] El ángulo, la distancia, son controlados por la colocación de la cámara que elige el director. La vida no ofrece una razón fundamental predeterminada para estas colocaciones, son elecciones, producto del arte del director."²⁰⁴ Es así que aquellos conflictos que merecen mención, en ocasiones se convierten en segundos luminosos. "Al novelista se le permite combinar en un solo parlamento lo que parece probable que haya dicho en varias charlas separadas [...]"²⁰⁵ En cambio, para el director este problema se transforma en otra mirada, "el resumen presenta problemas para el cine y los directores a menudo recurren a artimañas[...]"²⁰⁶ artimañas a las que acudió, indudablemente Fernando de Fuentes.

Al mismo tiempo, regresamos con Martín que establece una cuestión fundamental: la imagen fílmica afecta todo lo que reproduce. Recordemos que en el cine, un plano equivale a un enunciado y, varios planos estructuran el relato. Encontramos una primera escena en la que *Santos Luzardo* va en un bongo, a punto de llegar a *Altamira*. Descubrimos que han pasado muchos años desde su partida, puesto que nos lo hace saber *Antonio* cuando *Santos* pisa el hato. Ha pasado mucho tiempo. Nos damos cuenta de que *Altamira* se ve severamente descuidada gracias a un *paneo* que De Fuentes introduce para enseñarnos el paisaje, de ese modo es como se trasladan los elementos del abandono del hato y de las bellezas de la tierra venezolana a la imagen, no es necesario narrar: "Pero era un cuadro de desolación dentro del grandioso marco de la llanura. Ya le habían dicho a *Santos Luzardo* que en *Altamira* no se paraban sino unas paraparas."²⁰⁷ La imagen sustituye y narra, describe la situación, sustituye al narrador de la novela, toma el control de la situación, afecta lo que reproduce. *Santos Luzardo* en un bongo mientras el bonguero pide la guarda 'del viejito', De Fuentes lo logra en la pantalla.

²⁰⁴ Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. p. 105

²⁰⁵ *Idem*. p. 72

²⁰⁶ *Idem*.

²⁰⁷ Gallegos, Rómulo. *Dofia...* (op.cit.) p. 23

Para continuar, debemos comprender un aspecto primordial. Generalmente, existe una confusión entre el narrador y el autor, y se tiende a equipararlos. Son elementos distintos en la obra de arte, ya sea novela o filme. El autor es real, es el creador (De Fuentes, Gallegos). El narrador es introducido en la obra por el autor, para tomar las riendas de la misma. Es así que Rómulo Gallegos a través de él nos dice: "Del que seguían las bestias, sendero abierto por las pezuñas del ganado, se levantan con silencioso vuelo las lechuzas,"²⁰⁸ el narrador en las manos del autor de la novela. En el filme la imagen juega el papel del narrador en las manos del director, en las manos de Fernando de Fuentes.

Las dificultades relacionadas con la narración de la obra literaria, no parecen ser un problema para el director, que sabe salvar aquellas relacionadas con los personajes arquetípicos creados por Gallegos. Recordemos que para ello, el director se vale de los diálogos, de movimientos de cámara, de la musicalización y el montaje. Los signos en un filme no son palabras escritas, sino imágenes que se suceden una a otra. Pon ejemplo, dentro de la novela, el conflicto entre *Luzardos* y *Barqueros* es la lucha que ha ganado la barbarie ante la civilización; la 'sin razón' había salido triunfante y había llevado a *Santos* al exilio de su propia tierra. Pero, el personaje regresa a ganar la guerra, regresa a la lucha en contra de esta cerrazón y los acontecimientos anteriores son lo que lo impulsan a la lucha. En la cinta, el director omite ciertas partes de este discurso, pero busca introducirlas a lo largo de la narración. La exposición de la lucha entre *Luzardos* y *Barqueros*, queda reducida a un simple intercambio de palabras entre *Lorenzo* y *Santos*. "Un Luzardo en casa de un Barquero y todavía viven los dos para contarlo." (escena 11) Los detalles no son explicados y, a nuestro juicio, tampoco son necesarios. Los elementos que introduce De Fuentes para darnos a conocer la situación son suficientes, y los diálogos respaldan el conflicto, pero aun, las imágenes narran la situación; basta con recordar el ataque que emprende *Lorenzo* en contra de *Santos* al llegar al palmar, y la serie de enfrentamientos verbales que hacen a *Santos* lanzar algunas miradas pensativas (escena 36). El suspenso esta presente en la cinta, aunque la

²⁰⁸ *Idem.* p. 23

fuente ya nos haya informado lo que sucederá, en la pantalla el espectador se encuentra inmerso en la expectativa: espera saber cómo sucederá en la imagen.

Continuemos. Existen elementos, símbolos que son contrarios por naturaleza. Por ejemplo, sabemos que lo opuesto al fuego es el agua; a lo bueno, lo malo; a lo blanco, lo negro; a la luz, la obscuridad. No necesitamos recibir la explicación meticulosa de ellos, las funciones están claramente establecidas como opuestos. Es así, que si en la pantalla observamos a dos contrincantes luchando y, uno de ellos viste de blanco y el otro de negro, no necesitamos que nos expliquen cuál de ellos es el que busca combatir por el bien y cuál por el mal; intuimos lo evidente.

Pero las funciones no sólo se dan en el plano visual, también surgen en el plano verbal y sentimental.²⁰⁹ Cuando observamos en la pantalla a *Santos Luzardo* conversar con *Doña Bárbara* (escena 30), él busca establecer un interrogatorio al que forzosamente corresponde una respuesta. Cuando nosotros inquirimos algo, esperamos un resultado, y la función se traduce como la 'pregunta' con su determinante, la 'respuesta'. Es así que estos elementos se introducen en un plano más profundo que involucra los sentimientos. La respuesta de *Doña Bárbara* es inesperada para *Santos*: "si yo me hubiera encontrado con hombres como usted, otra sería mi historia", incluso podemos interpretarla como una declaración de amistad y honestidad, a la que también corresponde un resultado que *Santos* se niega a otorgar, omitiendo parte del resultado. Al mismo tiempo, las intenciones de la mujer podemos traducirlas como un intento de desafiar al protagonista; existe un descubrimiento por parte de *Doña Bárbara* al exponer sus sentimientos, al que corresponde un cambio de su persona y el reconocimiento por parte de *Santos*.

Gran parte de estas funciones están sustentadas en un filme por elementos que son propios del cine. Los amoríos de la *Doña* adquieren significado en la cinta por los diálogos entre peones de *El miedo*, "usted no sabe de los que aquí se acostaron mayordomos y amanecieron peones", puede parecernos simple, pero

²⁰⁹ **Función:** Que es principal o fundamental, que encabeza u orienta. Diccionario en línea *Colegio de México*

estas rudimentos nos permiten comprender situaciones que, en ocasiones, no pueden ser contadas dentro del filme.

Dentro de todo este universo de las funciones del relato, debe existir una naturaleza integradora que le dará sentido a la narración fílmica, a la lectura. Las unidades entre esta clase de las funciones, "no tienen la misma importancia; algunas constituyen verdaderos nudos del relato; otras, no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones del nudo."²¹⁰ Debe existir una línea narrativa dentro del relato, si en la acción de la cinta únicamente observáramos aquellas partes de la lucha entre *Santos* y *Doña Bárbara*, fragmentos elementales del discurso quedarían fuera: los antecedentes y la conclusión. Por ejemplo, muchas de estas situaciones dentro del filme se establecen donde la tensión disminuye, pero siguen siendo soporte para la narración de la historia. Ver a *Lorenzo Barquero* caminando en busca de *Doña Bárbara*, hace que la intensidad de la acción descienda (*escena 5*).

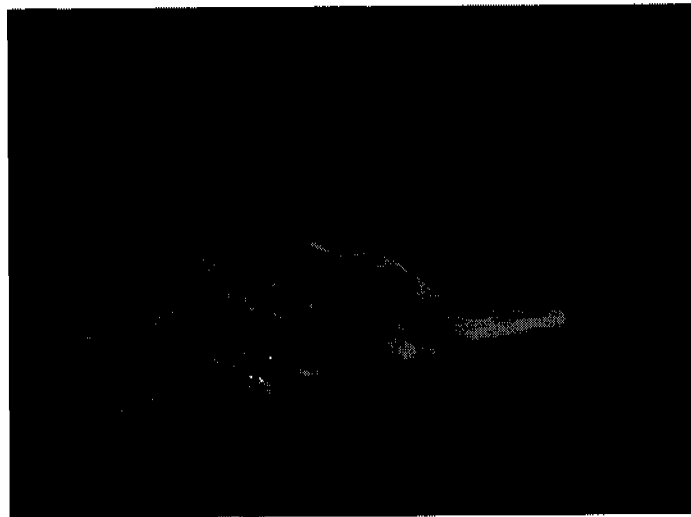
De Fuentes se vale de funciones cardinales para mantener la acción, son éstas las que nos permiten llegar a los momentos de clímax; cuando *Doña Bárbara* tiene el primer encuentro en el filme con *Lorenzo Barquero*, la intensidad aumenta, el espectador está deseoso de saber cuál es el conflicto entre la mujer y el 'medio hombre' que se interpone en su camino, para descubrir al final de la secuencia que trágicamente *Marisela* es hija de la temible mujer. "Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre."²¹¹

De Fuentes logra brincar la linealidad del relato. Ya mencionamos que inicia con la llegada de *Santos* al Arauca, pero regresa en la temporalidad de la historia para contarnos la trágica violación de *Doña Bárbara*. Aunque existe la narración en la imagen, el director introduce a un narrador en voz *en off* que nos dice que sucedió con la joven:

²¹⁰ Barthes, Roland. *Análisis... (op.cit.)* p. 15

²¹¹ *Idem.* p. 15

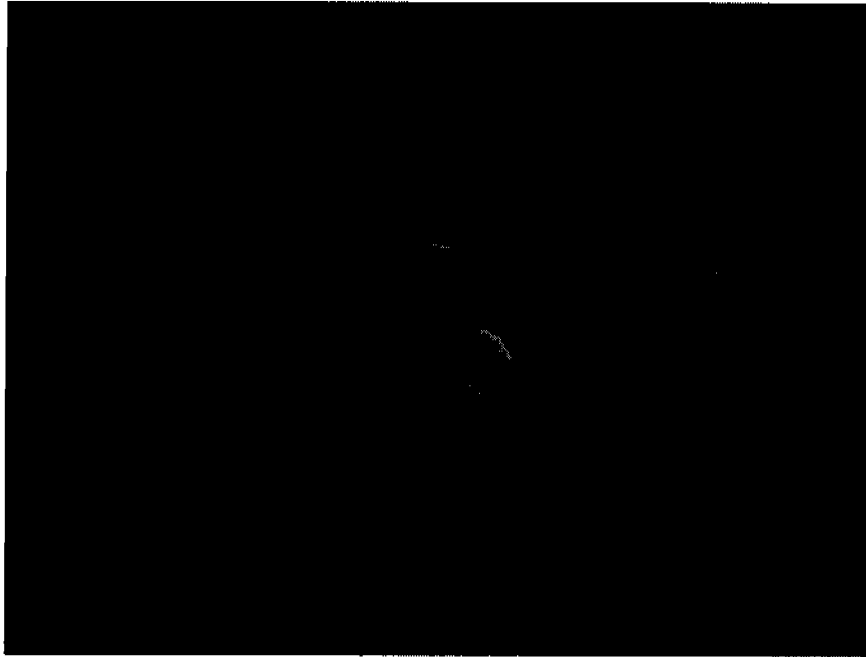
Eran seis hombres a bordo; rudos, brutales[...] La mala pasión asechaba y, una noche, aprovechando que el patrón estaba fuera, los marineros se jugaron a las cartas la doncella de la muchacha[...] Ya sólo rencor podrá abrigar su alma y nada aplacará su sombrío aborrecimiento de los hombres[...] Tiempo después aparece[...] mercando víveres por cueros de reses[...] Así empieza su fortuna, lo demás lo hacen sus brujerías y sus malas artes[...] Señora de vidas y haciendas, rebaños y sabana. El llano la teme y la obedece[...] Doña Bárbara, la temible Doña Bárbara. (**escenas 2 y 3**)



Las piernas descubiertas representan la pérdida del pudor de Doña Bárbara.

Encontramos la inocencia perturbada, un símbolo latente y consecuencia fatal de los perjuicios ocasionados por la *Doña*; tropezamos con la vergüenza, después de que la protagonista, niña en corazón, sufre el ataque de los hombres infames. No olvidemos que el guión fue escrito por Rómulo Gallegos y es claro que está presente el toque del escritor. Pero recordemos que en la novela, el relato del novelista es distinto, es aún más trágico. El cine tiene un carácter significativo, todo lo que aparece en la pantalla es significativo debido a que no se trata de lementos colocados al azar: "la imagen reproduce lo real y, en un segundo paso y

eventualmente, afecta nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un significado ideológico y moral."²¹²



Los hombres de la embarcación a punto de atacar a *Doña Bárbara* a través del ojo de Fernando de Fuentes.

El punto de vista del director es una cualidad única del filme, de la cinematografía. Cuando nosotros leemos una novela o un cuento sólo podemos imaginar lo que sucede en la historia, no tenemos la libertad de observar las cosas desde cierto ángulo o perspectiva. Ni siquiera el teatro nos permite tener este punto de vista debido a que las cosas y las situaciones nos son presentadas desde un sólo ángulo. En la escena anterior (arriba) encontramos el punto de vista de Fernando de Fuentes, su mirada ante estos marineros analfabetas que destruyen la inocencia de la protagonista; es como si observásemos el horror de la joven al saber lo que le sucedería. El cine nos permite ver las cosas como si estuviéramos ahí, en tiempo

²¹² Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. p.34

presente. No sucede lo mismo con la novela, debido a que el escritor nos narra, nos cuenta lo sucedido. (abajo)

Era la rebelión que hace algún tiempo venía preparándose por causa de la perturbadora belleza de la guaricha[...] Ella sólo recordaba que había caído de bruces por una conmoción subitánea y lanzando un grito que le desgarró la garganta. Lo demás, sucedió sin que ella se diese cuenta y fue[...] el festín de su doncellez para los vengadores de Asdrúbal. Barbarita, como se diese cuenta también de las siniestras intenciones del taita, miró a los rebeldes como a sus salvadores y corrió hacia ellos; mas, al advertir cómo la miraban, se detuvo, con el corazón helado por el terror, y maquinalmente tomó al sitio donde la dejara Asdrúbal.²¹³

La imagen cinematográfica es unívoca, es decir, el contenido simbólico no puede ser ambiguo, debido a que representa el punto de vista del director, su contexto cinematográfico. Pero por otro lado, el espectador también puede no entender lo que el director quiso decir, debido a que sus gustos y opiniones al respecto pueden ser distintas, lo que representa un contexto cultural. "Así, pues, la imagen es unívoca en su contenido material propio, pero sorprendentemente maleable [...] susceptible a toda clase de interpretaciones."²¹⁴

Observamos las piernas desnudas y el pudor que lleva a la joven a cubrirse, a bajar la mirada, a descubrirse sometida, a un sentimiento de ira reflejado en su rostro y en su mirada (**escena 2**).

Jakobson siendo uno de los representantes de la escuela realista consideraba que se podía caracterizar a un personaje por una serie de rasgos accesorios.²¹⁵ En el filme se recurren a ellos y estos rasgos se convierten en simbolismos; un rasgo característico de *Doña Bárbara* es la obscuridad, las sombras, que pueden

²¹³ Gallegos, Rómulo. *Doña...* (op.cit.) p. 14

²¹⁴ Martín, Marcel. *El lenguaje...* (op.cit.) p. 33

traducirse como una serie de accesorios que refuerzan su imagen de mujer malvada. Existen otros rasgos en la pantalla nos refuerzan estos opuestos. Si nosotros observamos a un personaje inmiscuido en un problema y se aproxima una tormenta, intuimos que las cosas no irán bien para éste. En el filme *Marisela ve tolveneras* levantándose por el viento en la sabana después de un encuentro con su madre y, cuando los peones del miedo advierten la llegada de una tormenta a *Altamira*, la situación se complica para los buenos y para los malos dentro de la cinta.

El relato cuenta con ciertos elementos de carácter funcional, "el alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato con elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, a otro nivel."²¹⁶ Fernando de Fuentes desarrolla distintas funciones dentro de su filme que se colocan en varios niveles. Retoma los espacios oscuros como una función que le permitirá a lo largo de filme, tener el control de *Doña Bárbara* para sí, y sobre los demás; es un personaje tan fuerte, que probablemente De Fuentes también sintió perder el control de la situación.

La escena constituye, por medios ya filmicos, una unidad que todavía se siente como concreta y como análoga a las que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada). En la escena, el significante es fragmentario, pero el significado se siente como unitario. Todos los perfiles son interpretados como tomados de una masa común pues la visión de un film es, de hecho, un fenómeno más complejo que pone en juego constantemente tres actividades distintas (percepciones, reestructuraciones del campo, memoria inmediata) que operan sin cesar una sobre la otra y trabajan sobre los datos que se proporcionan a sí mismas.²¹⁷

²¹⁵ Puig, Luisa. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. p. 34

²¹⁶ Barthes, Roland. *Análisis...* (op.cit.) p. 12

²¹⁷ Christian Metz. "La gran sintagmática del film narrativo." En *Análisis...* (op.cit.) p. 155

Existen diferentes partes del discurso narrativo que tienen un carácter funcional, como las escenas; dentro de ellas, otros elementos tienen carácter más profundo, cuestiones psicológicas, aquellas relacionadas con los personajes, los sentimientos, las conductas. El director confiere un mayor sentido a estos elementos dentro del filme. Si observamos nuevamente nuestra *Relación de escenas*, nos percataremos que por sí solas narran una historia; cada una de ellas, aunque con una relación funcional, representan una acción distinta dentro de la cinta. Desde la llegada de Santos a Altamira, hasta su amor triunfante con Marisela. Una secuencia se compone por un determinado número de escenas relativas a una acción del filme; Roland Barthes la define como "una sucesión de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad; se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario."²¹⁸ Es por tal motivo que seleccionamos las escenas más representativas dentro de cada secuencia, incluyendo la descripción de cada una de ellas, para conocer el inicio y el fin de las mismas.

La secuencia constituye una unidad más inmediata, más específicamente fílmica aun, la de una acción compleja que se desarrolla en varios lugares[...] Contrariamente a la escena, la secuencia no es el lugar en que coinciden –aunque sólo fuera en principio– el tiempo fílmico y el tiempo diegético.²¹⁹

Las escenas de enfrentamientos entre Doña Bárbara y Santos Luzardo, De Fuentes las respalda con una serie de tomas *picados* (escena 8) y *contrapicados* (escena 12) en las que un personaje retoma la discusión con mayor o menor énfasis.

²¹⁸ Barthes, Roland. *Análisis...* (op.cit.) p. 20

²¹⁹ Christian Metz. "La gran sintagmática del film narrativo." En *Análisis...* (op.cit.) p. 155

5.2.2. Símbolos y metáforas

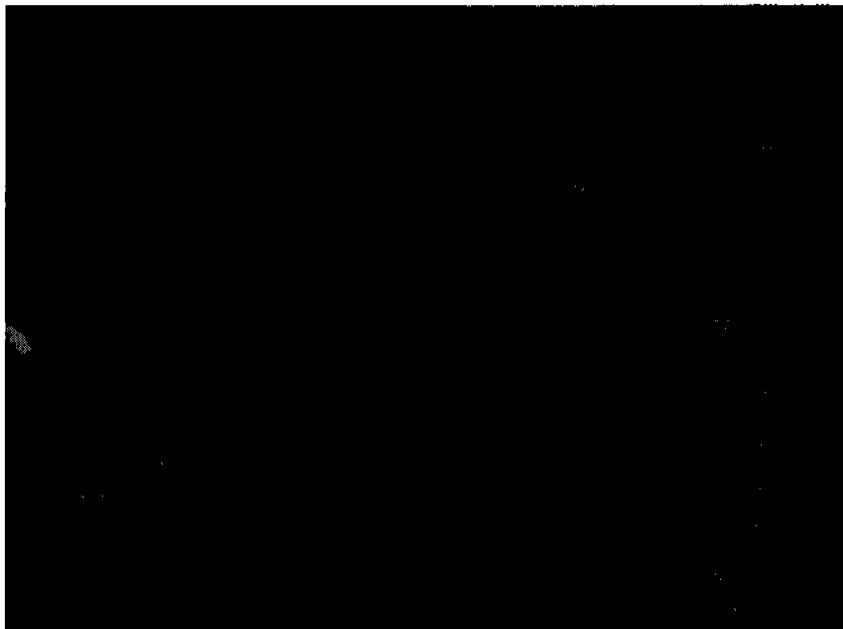
Todo lo que aparece en la pantalla tiene un sentido. El símbolo va más allá de lo que ofrece. La utilización del símbolo en el cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerir al espectador un más allá de lo que le ofrece la simple percepción de su contenido aparente.²²⁰

¿Cómo descubrimos en la cinta que *Doña Bárbara* es en realidad la barbarie?. Este elemento se encuentra representado simbólicamente en la cinta y lo descubrimos a partir del diálogo que se establece en las primeras escenas entre *Don Guillermo y Lorenzo Barquero*, cuando éste último menciona, "¿qué no son acaso lo mismo ella y la llanura?" (*escena 4*) Además, encontramos a la *Doña* golpeando y sometiendo a aquellos hombres que se encuentra en su camino. Sí vemos el golpe que le da a *Lorenzo* con el fute cuando éste trata de detenerla (*escena 5*). Este es un elemento fundamental, el fuetazo dado al hombre que fue su pareja, quien es el padre de su hija. No sólo los diálogos (como lo afirma García Riera) nos narran la situación, también hay elementos que nos refuerzan la acción. Es la mirada que le dirige a *Paiba* cuando éste se quiere tomar ciertas libertades y ella busca responder (*escena 8*); el golpe siempre, la amenaza no verbal, el "tráemelo como sea" que le dice a *Melquíades* cuando le pide que le lleve a *Santos Luzardo* (*escena 46*), las monedas arrojadas a *Marisela* en el piso (*escena 6*); el ataque lanzado en *El Miedo* a la joven y los fallidos atentados que realiza en contra de su hija (*escena 39*). Es la "hembra maldita" en la imagen, porque todas estas cuestiones van respaldadas de simbolismos, del cigarrillo en los labios, sus actitudes y vestimentas masculinas que terminan por deshabilitarla como mujer ante los ojos de *Santos*.

Es así que el director narra, representa con imágenes los hechos que conoce; "los signos del narrador parecen a primera vista más visibles y más numerosos que los

²²⁰ Martin, Marcel. *El lenguaje...* (op.cit.) p. 101

signos del lector."²²¹ *Doña Bárbara* y *Santos Luzardo* son una pareja de oposición dentro de ambas obras, lo que a nosotros interesa en este momento son sus encuentros dentro del filme. Para concretar esta situación, Fernando de Fuentes considera diversas posibilidades figurativas, pero todas ellas con un contenido determinado. "El uso simbólico en el film consiste en reemplazar un objeto, un gesto o un sujeto por un signo."²²² *Doña Bárbara* se rodea de espacios oscuros con elementos femeninos, aunque ella se presente ante nosotros como una mujer ruda y hasta cierto punto masculina. *Santos* por su parte, en sus distintos encuentros, está rodeado de otro tipo de cualidades. Ambos son componentes contrarios y opuestos, lo que observamos en la siguiente escena (abajo).

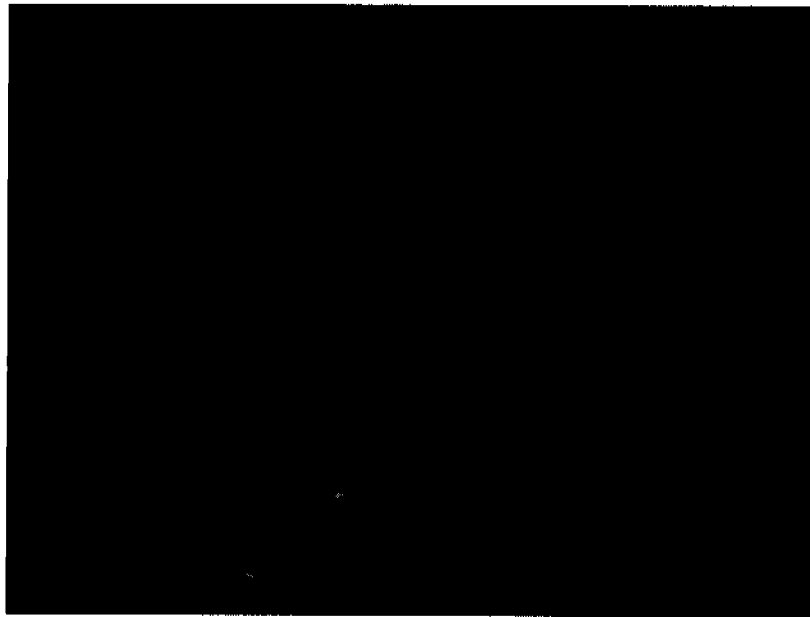


***Santos Luzardo* de negro y *Doña Bárbara* de blanco, los opuestos en la cinta representados por el director siempre por colores contrarios.**

Recordemos que los los símbolos son fundamentales para los fines de interacción social. Nosotros, por asociación sabemos que el blanco y el negro son opuestos; el primero representa la luz, la pureza, el honor, la virtud; en el caso de *Santos*, la

²²¹ Barthes, Roland. *Análisis...* (op.cit.) p. 25

civilidad. En cambio, el negro es asociado con la aflicción, con el duelo, con el desconsuelo; en el caso de la *Doña*, con el quebranto de la mujer ante sus enemigos y ante ella misma. "Los símbolos ideológicos sirven para expresar ideas que traspasan ampliamente los límites de la historia en la que están integradas y que parecen reflejar la actitud del realizador ante los problemas humanos más importantes."²²³ Fernando de Fuentes se hace de esta función para completar el relato de su obra y darle mayor intensidad a estos momentos. Es así que "el signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación."²²⁴



***Doña Bárbara* entre las sombras creadas por Fernando de Fuentes.**

Quizás aquí se haga necesario delimitar. ¿Qué elementos en la cinta simbolizan las brujerías de la *doña*?, ¿cuál es el amor que siente *Marisela* por *Santos*?, ¿cuáles nos demuestran que *Marisela* forma parte de la civilización y de la barbarie?, ¿cómo sabemos que la *Doña* representa la barbarie, en imágenes y no

²²² Martin, Marcel. El lenguaje... (*op.cit.*) p. 102

²²³ *Idem.* p. 114

en diálogos?, ¿cómo sabemos que *Doña Bárbara* representa el mal y *Santos Luzardo* el bien?

La brujería también afecta a los personajes en el filme, las creencias de los lugareños son fundamentales (*escena 33*). Este elemento es reflejado en la locura de *Juan Primito* que camina por la llanura enloquecido por los *rebullones* y por los conjuros que crea *Doña Bárbara* en torno a *Santos Luzardo* (*escena 19*). Los encontramos proyectados en imagen al observar el altar de *Doña Bárbara* que pone al santo de *Santos Luzardo* de espaldas a los santos, irónicamente, paradójicamente. La vemos en la urgencia de *Marisela* por rescatar el retrato de *Santos* que también simboliza su amor, por el que se disputan madre e hija en un encuentro acalorado (*escena 39*). También cuando *Balbino Paiba* se siente amedrentado por los tratos de la *Doña Bárbara* con el socio, y cuando en algún punto los peones mencionan "el cristiano ya está alumbrado". Los elementos lingüísticos se transforman en un altar donde la *Doña* tiene sus veladoras y sus santos, sus pájaros disecados y sus cortinas negras. Pero estos elementos visuales, aunque nos parezcan pocos, confluyen en un todo que nos acerca a una realidad retratada y viviente, la brujería (*escena 18*). Aquí, El socio se convierte en la voz, la misma que la *Doña* y con sus propias palabras, "las cosas vuelven al lugar de donde vinieron".

Hay cuestiones que son muy específicas en la cinta de De Fuentes, esta simple escenografía nos dice claramente que el elemento de las brujerías está presente. No sólo es eso, hay varias cuestiones en el filme relacionadas con la superchería. El espejo roto por la doña y que *Juan Primito* recoge preocupado diciéndole "mala señal *Doña*" (*escena 17*), las monedas arrojadas a *Marisela* que responde con un "no lo cojas papá" y la misma respuesta de *Juan Primito* con un "no le habrá echado mal de ojo". La inquietud de *Marisela* al saber el embrujo que se creó sobre *Santos*. "Los personajes existen y se mueven en un espacio que existe de

²²⁴ Eco, Umberto. *Signo*. p. 21

manera abstracta en el nivel narrativo profundo, es decir, anterior a cualquier tipo de materialización."²²⁵ En el cine por el contrario, el escenario es explícito.



***Doña Bárbara* en su altar con la foto de Santos. De Fuentes considera el relato de la brujería estrechamente ligado al cristianismo mexicano.**

Santos Luzardo en el altar de *Doña Bárbara*, es una evidencia del poder sobrenatural de la *Doña*; la brujería sólo es posible por medio del retrato de cabeza de *Santos*; es testimonio del atraso y únicamente cuenta con el poder que le confieren los demás. Cuando *Santos* descubre las hechicerías de la *Doña*, reduce el significado del elemento, dando lugar a la razón. El símbolo reside en la composición de la imagen. Hay símbolos que constituyen un contapunto entre dos acciones en una misma imagen.

Los personajes, tanto en la novela como en el filme, no pueden ser vistos sólo en esencia de su función psicológica. Existe en este sentido una diferencia fundamental entre la novela y el filme. La *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos podemos alcanzar a comprenderla gracias al relato del autor, no se hace

²²⁵ Chatman, Seymour. *Historia y discurso...* (op.cit.) p. 148

necesario que nos dé una descripción minuciosa de sus características físicas, que influyan de forma determinante en la manera en la que percibimos al personaje. En el caso de la obra de De Fuentes esta cuestión es muy distinta; se hace necesario ver a la *Doña*, rodeada de toda esta clase de símbolos para que la asociemos con una mujer fatal. Estamos seguros de que el resultado hubiese sido distinto, si observáramos a una María Félix rodeada de ademanes y vestidos femeninos; con el cabello suelto y con actitudes educadas, elementos que la sacan del contexto de villana y la presentan vulnerable ante el personaje masculino, ante *Santos Luzardo*.

El problema es simple: "el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; sino describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo."²²⁶ Efectivamente, no estamos aquí para descubrir específicamente si *Doña Bárbara* infunde o no temor al espectador, sino para rescatar aquellos elementos de los que se valió el director para darle esta intención al filme.

Una *Doña Bárbara* arquetípica en la novela de Rómulo Gallegos, se revela a los ojos expectantes en una *Doña Bárbara* viviente a través del ojo de Fernando de Fuentes. El director introduce elementos que hacen a la mujer fatal más creíble a los ojos receptivos. Es así como introduce el cigarrillo, el fuste en mano. Quizás, la introducción de los hábitos comunes que dan al personaje mayor veracidad. La introducción de claroscuros, de tomas en *close ups* que reflejan el rostro duro y la ceja levantada le dan mayor énfasis a la acción (**escena 24**). "La distinción entre rasgo y hábito es muy útil para la teoría narrativa, así como la caracterización del rasgo como un gran sistema de hábitos interdependientes."²²⁷

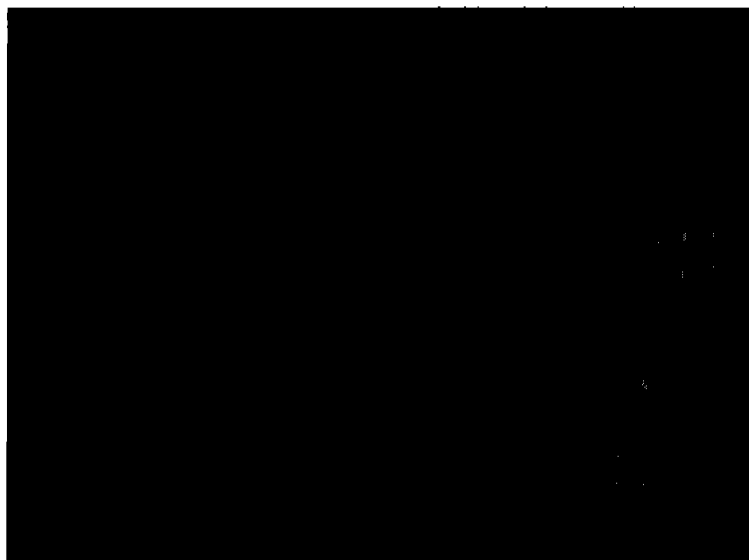
Pues bien. ¿Cómo descubrimos que *Santos* es la luz? Aunque el nombre también nos dé una respuesta explícita en la cinta y los diálogos la respalden, se hace necesario mencionar aquellas cuestiones particulares. Se trata de la ambientación

²²⁶ Barthes, Roland. *Análisis...* (op.cit.) p. 25

²²⁷ Chatman, Seymour. *Historia y discurso...* (op.cit.) p. 131

desarrollada por De Fuentes en la película. Descubrimos que *Santos* aparece regularmente en espacios abiertos, en lugares luminosos (**escena 2, 9**). Cuando *Santos* llega a *Altamira* hace un día soleado, cuando le lava la cara a *Marisela* el cielo abierto nos da una visión divina (**escena 12**). Incluso observamos una garza blanca en un lago, como símbolo de pureza.

Existe una secuencia elemental dentro de la cinta, el momento del encuentro entre *Doña Bárbara* y *Santos Luzardo* (**abajo**). Es aquí donde se concreta de forma clara e indiscutible la lucha de la civilización contra la barbarie, es en esta escena donde encontramos el discurso expuesto por Fernando de Fuentes.



La escena más expresiva en la cinta. El encuentro del bien (*Santos Luzardo*) y el mal (*Doña Bárbara*) a través del ojo de Fernando de Fuentes. *Santos* viste de blanco y las figuras a su alrededor son concisas; en caso contrario, *Doña Bárbara* viste de negro y una vez más, en un espacio de sombras.

Es aquí cuando los simbolismos se apoderan de la pantalla. ¿Qué significa la luz?, es consecuencia de la claridad, de la verdad, de la lucidez. Y es cuando vemos a *Santos* caminando por su tierra con los rayos del sol golpeándolo, y en espacios luminosos durante sus encuentros con la *Doña*. No lo encontramos acongojado por

la muerte de *Melquíades*, o desesperado y enloquecido por el robo de las plumas. Es un hombre entero siempre seguro de sus actos, sin titubeos. No hay más, no encontramos a *Santos* sometido y desilusionado en su labor civilizadora, no lo encontramos desesperado y poco a poco sometido a las necesidades del llano.

- La metáfora aporta un nuevo elemento que puede ser útil para la comprensión del relato. Fernando de Fuentes recurre a la metáfora para señalarnos ciertas cuestiones drámaticas. "Llamo metáfora a la yuxtaposición por medio del montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en el espectador una impresión psicológica que facilite la percepción y asimilación de la idea que el director expresa."²²⁸



Garzas llegando a *Altamira*, como reflejo de la tranquilidad.

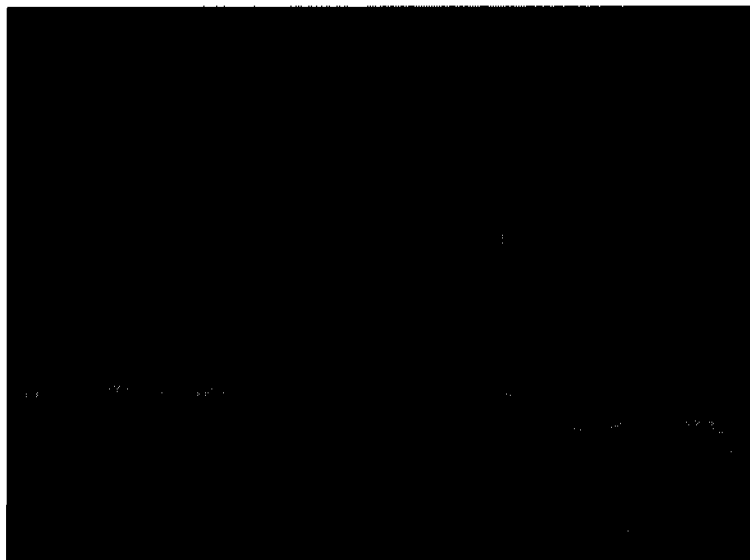
Nos encontramos, por ejemplo, aves que representan la calma, el remanso, la pureza. Es así que el director nos muestra una garza cuando *Santos* le lava el rostro a *Marisela* cerca del río o cuando llega la calma a *Altamira* y ésta empieza de nuevo su avance. Recórdemos que las plumas del ave son las que proporcionarán el dinero para la construcción de la cerca. (**escenas 12 y 35**)

²²⁸ Martin, Marcel. *El lenguaje...* (op.cit.). p. 102



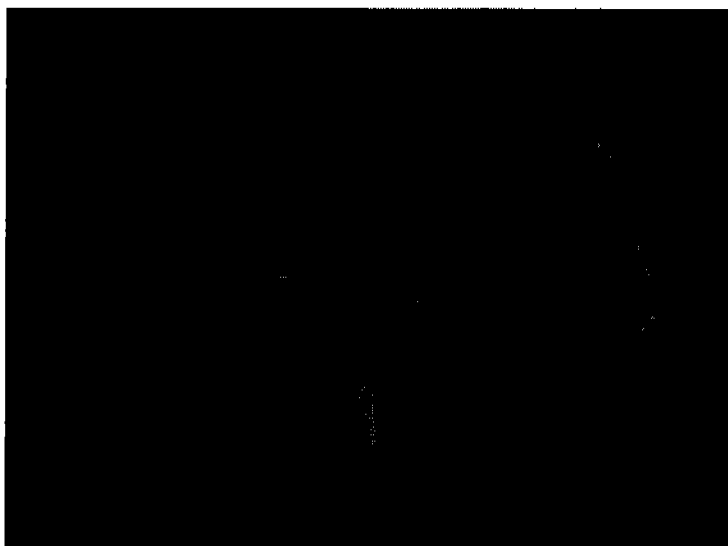
Santos lava el rostro de *Marisela* con un cielo claro sobre ellos; la luz ilumina a la pareja.

Las flores que arregla *Marisela* en sus encuentros con *Santos* en la casa de *Altamira* son metáforas de la inocencia de la joven; una flor es asociada con la belleza, con la perfección y el esplendor, incluso la virtud.



El director elige sus propios simbolismos dentro de la cinta. Aquí observamos a *Marisela* sonriente en la casa de *Altamira* al lado de *Santos* rodeada por flores.

De Fuentes toma las riendas de la historia y traduce: la lindeza, el esplendor, no existen antes de *Santos* ni sin él. Vemos a una *Marisela* llena de gracia (*anterior*); sin *Santos* (*abajo*), sin el icono que la convierte en un ser superior, se rompe el encanto y llega la desgracia: la muerte del padre, el conflicto con la madre, el ataque de *Guillermo Danger*.



***Marisela en la desgracia y en el llanto sin Santos a través del ojo del director.
Lorenzo ha muerto.***

Pero más allá de estos símbolos, De Fuentes juega con la imagen. *Marisela* se ve empuqueñecida (*siguiente*) durante sus encuentros con su madre. Para el director la inocencia y el esplendor de la joven se han terminado y su divinidad ha quedado sometida ante el pesado negro de su madre. "Son símbolos dramáticos los que tienen un valor directo en la acción y contribuyen a su desarrollo, dotando al espectador de un factor útil para la comprensión de la historia."²²⁹

²²⁹ Martín, Marcel. *El lenguaje...* (op.cit.) p. 112



La toma nos muestra una figura pequeña y asustada de *Marisela* al lado de su madre, que se muestra de nuevo con vestimenta oscura, entre sombras y fatal, segura de sus actos malévolos.

En este relato, la fotografía juega un papel fundamental, "una fotografía no solamente representa un objeto, sino que constituye implícitamente su huella."²³⁰ Algunos pasan desapercibidos al ojo del espectador ajeno a la novela. Nosotros nos topamos constantemente con ellos. Por ejemplo, "beber whisky en el *hall* de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de esperar, pero es también y al mismo tiempo el indicio de una cierta atmósfera (modernidad)."²³¹ En el caso del filme *Doña Bárbara*, observar a *Lorenzo* beber whisky dentro de una choza mugrienta y con harapos, nos transmite una atmósfera de sordidez y pobreza, junto con un panorama de incivildad y atraso (escena 4). Una mano temblorosa en *Lorenzo*, nos refuerza la idea de que se trata de un hombre alcohólico; un *Don Guillermo* meciéndose en una hamaca, le da ése toque de niño del que habla Rómulo Gallegos en la novela. Por ejemplo, el cigarrillo en la mano de la *Doña* pudiera parecernos hasta cierto punto elegante en los labios de una mujer más femenina, rodeada del ambiente propicio, un

²³⁰ *Idem.* p. 59

²³¹ Barthes, Roland. *Análisis...* p. 17

restaurante por ejemplo. En los labios de esta mujer, que aunque es bella tiene características hombrunas, se convierte en un elemento de choque a los ojos de lector visual.

De igual forma, cómo sabemos que la llanura, la tierra, también es la devoradora de hombres, si no por el diálogo que establecen *Santos* y *Lorenzo* al momento de conocerse. En la cinta *Santos* es un personaje que se mantiene entero en toda la trama. No encontramos a la tierra como la describe Gallegos, no encontramos a la sabana que se come al hombre y que ocasionará la desgracia del último de los *Luzardo*. Por el contrario, la sabana parece ser un lugar placentero y agradable, con fiestas y canciones de guitarra, con agradables salidas a caballo. Pero no hay que esquivar la mirada. Después de que *Marisela* se encuentra con *Doña Bárbara* en la llanura, ella se encuentra meditando y afectada emocionalmente observando las tolvaneras de la sabana (*escena 25*). Los ambientes por ejemplo, tal vez no son muy representativos, quizás no intervienen en el desarrollo de la historia o en las decisiones que tomarán los personajes. En la novela observamos que el clima puede brindar serenidad o locura a los personajes. En la cinta por el contrario, este elemento se desvanece en algunas secuencias, por ejemplo, cuando los peones de *Altamira* descansan en su casucha y empieza la tormenta, el invierno[...] también se desata la tormenta en la cinta y en los sentimientos de los personajes (*escena 34*).

5.2.3. Montaje y temporalidad

A través del cine los directores son capaces de dominar el tiempo. El cine puede transformar libremente este elemento y el montaje es una de las herramientas que nos permite lograrlo. Existe una estrecha relación entre estos elementos filmicos. El montaje es fundamental para la resolución de una serie de problemas narrativos. Contar el conflicto de *Doña Bárbara* cuando decide terminar con la vida de *Marisela*, sólo se logra en la imagen gracias a la superposición de imágenes.

El montaje como construcción de una inteligibilidad mediante aproximaciones diversas no ha sido superado de ninguna manera, puesto que el film es de todos modos discurso[...] representa una forma elemental de la gran sintagmática del film, pues cada plano aísla en principio un motivo único: las relaciones entre motivos coinciden con las relaciones entre planos, lo cual hace el análisis más fácil que en las formas complejas de la sintagmática cinematográfica.²³²

Recordemos que "la cámara puede realizar cambios de punto de vista muy fluidos gracias a su habilidad para moverse brusca o suavemente en cualquier dirección. La variación del punto de vista puede efectuarse con un simple corte, o con un desplazamiento o panorámica de la cámara."²³³ Cuando *Doña Bárbara* y *Santos Luzardo* tienen un enfrentamiento verbal en la casa de *El Miedo*, las tomas pasan de *picados* a *contrapicados*, dándole la razón a uno u otro personaje (*escena 30*). Lo mismo sucede con las escenas en donde la *Doña* se impone ante peones, ante *Marisela*, ante *Lorenzo Barquero*; ella es vista en *cotrapicada* (*escena 5*), en ocasiones los que hablan con ella en *picada*. En espacios oscuros como su cuarto de brujería (*siguiente*); esta toma también representa el punto de vista del director.

²³² Christian Metz. "La gran sintagmática del film narrativo." En *Análisis...* (*op.cit.*) p. 159



Juan Primito observa las brujerías de la Doña. Su locura desde el punto de vista del director.

El sintagma descriptivo[...] la sucesión de las imágenes en la pantalla corresponde únicamente a series de coexistencias espaciales entre los hechos presentados (observamos que el significante es siempre lineal y consecutivo, en tanto que el significado puede serlo o no)[...] Un sintagma descriptivo puede recaer sobre acciones cuyo tipo de relaciones inteligible sea el paralelismo espacial y acciones que el espectador no puede conectar mentalmente en el tiempo[...] el sintagma descriptivo es el único que en los encadenamientos temporales del significante, no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado.²³⁴

Comprendemos entonces que "las películas son mucho más que un conjunto de imágenes individuales[...] la movilidad constante hace al espacio de la historia muy flexible sin destruir la importante ilusión de que se está ahí[...]"²³⁵ De Fuentes juega con estos puntos, introduciendo una serie de *paneos* mientras la *Doña* o *Santos* se pasean por *Altamira* o por la llanura a caballo. Cuando *Doña Bárbara*

²³³ Chatman, Seymour. *Historia y discurso...* (op.cit.) p. 172

²³⁴ Christian Metz. "La gran sintagmática del film narrativo." En *Análisis...* (op.cit.) p. 158

²³⁵ Chatman, Seymour. *Historia y discurso...* (op.cit.) p. 108

sale a galope de la casa de *Don Guillermo*, no lo vemos en pantalla, pero suponemos la acción. Existen panorámicas o *full shots* en donde el espectador se coloca en un ambiente venezolano, en un hato abandonado.

En la novela el discurso es el siguiente:

Despacio y con fruición asesina, sacó el arma de la cañonera de la montura y apuntó al pecho de su hija, que hacía blanco a la luz de la lámpara. [...] Se quedó contemplando, largo rato, a la hija feliz, y aquella ansia de formas nuevas que tanto había atormentado, tomó cuerpo en una emoción maternal desconocida para su corazón. ¡Por fin el amor de Asdrúbal[...] se reposaba en un sentimiento noble.²³⁶

En el filme existen dos motivos que narrar: la intención de la madre por matar a *Marisela*, y el conflicto que surge cuando en ella nace el amor filial. De Fuentes recurre precisamente a la coincidencia de planos. "El montaje paralelo o montaje alternado no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de narración que mantiene juntas cosas diferentes de la acción."²³⁷

El plano autónomo no se reduce solamente al famoso plano secuencia, sino que comporta también algunas de esas imágenes llamadas insertas, así como diversas[...] se distinguen cuatro grandes subtipos de inserciones: las imágenes no-diegéticas (metáforas puras), las imágenes llamadas subjetivas (que no son en absoluto consideradas como presentes, sino como ausentes por el héroe diegético), ejemplo: recuerdo, sueño[...] (sustraídas a su ubicación fílmica normal y colocadas deliberadamente como enclaves dentro de un sintagma extraño que lo recibe[...])²³⁸

²³⁶ Gallegos, Rómulo. *Doña...* (op.cit.) p. 171

²³⁷ Christian Metz. "La gran sintagmática del film narrativo." En *Análisis...* (op.cit.) p. 155

²³⁸ *Idem.* p. 158

Ya habíamos mencionado con anterioridad, que el montaje es uno de los elementos que proporcionó el éxito al filme y es una herramienta fundamental para la narración en manos del director.



El montaje de dos imágenes nos permite presenciar el recuerdo de Doña Bárbara por Asdrúbal, cuando ésta intenta asesinar a Marisela.

La temporalidad surge también gracias al montaje, ambos aspectos fundamentales en el relato de De Fuentes. Si regresamos nuevamente nuestra *Relación de escenas*, observaremos los tiempos de los que dispuso De Fuentes para la narración del discurso. La cinta tiene un orden sucesivo temporal que cumple con la finalidad del sintagma.²³⁹ Los tiempos, como lo sabemos, son distintos: "La duración trata de la relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los sucesos en la historia en sí."²⁴⁰ Por tal motivo la inmediatez del filme nos lleva a comprender en pocos minutos, cuestiones que en la novela ocupan capítulos enteros. Aunque nos

²³⁹ **Sintagma:** Orden sucesivo o temporal que siguen los elementos lingüísticos al hablar o escribir. Dos o más fonemas en contraste en la cadena hablada como los que forman la emisión sonora; dos o más morfemas que componen una palabra, como *cantar*; dos o más palabras que componen una oración, como *los gatos persiguen a los ratones*, forman sintagmas. Diccionario en línea Colegio de México.

²⁴⁰ Chatman, Seymour. *Historia y discurso...* (op.cit.) p. 71

parece que De Fuentes trasladó a secuencias, gran parte de los capítulos que contiene la novela.²⁴¹

La narración en la cinta, sin embargo, no es lineal, aunque la veamos siempre en presente, inicia con *Santos Luzardo* a bordo de un bongo llegando a *Altamira* y se detiene temporalmente para volver a un pasado inmediato: la historia de la *trágica mujer* y, regresa al presente con *Lorenzo* y *Don Guillermo* bebiendo y charlando sobre la llegada de *Santos*. En la novela la situación es similar, pero Gallegos regresa más en el tiempo para contarnos la historia de los *Luzardo* y los *Barquero*. En el filme, estos saltos de tiempo sólo se logran gracias al montaje. Nosotros en una realidad tangible, no podemos regresar en el tiempo y recibir visual y auditivamente un suceso; esto sólo es posible en la pantalla.

Es así que descubrimos el ataque perpetuado a la doña con todas sus implicaciones, sin detenerse en los momentos del desconuelo de su alma trágicamente atormentada; "la temporalidad no es sino una clase estructural del relato, el tiempo sólo existe funcionalmente; el verdadero tiempo es una ilusión referencial realista."²⁴²

5.2.4. Sonido y música

Ya mencionamos que una obra cinematográfica cuenta con varios elementos y en este caso el sonido y la música son esenciales. De Fuentes se vale de ellos para enfatizar alguna cuestión primordial de la cinta. Momentos de clímax, como cuando *Doña Bárbara* está decidida a terminar con la vida de su propia hija (**escena 56**) o cuando la observamos frente a su altar (**escena 33**). Algunas partes de la obra literaria sólo se hacen posibles a través de este instrumento primordial; los aspectos auditivos también narran; en lugar de ver caer la lluvia, podemos

²⁴¹ Ver cuadro *Relación de secuencias*.

²⁴² Barthes, Roland. *Análisis...* (op.cit.) p. 18-19

escucharla (escena 34). El sonido dentro del cine no puede separarse de sus demás medios de expresión, recórdemos que la palabra posee un valor y una intención emotiva. El sonido está constantemente en movimiento acompañando a la imagen, añadiendo sensibilidad a la historia.

La música en la cinta acompaña los sentimientos de los personajes y la intensidad en la acción, "puede contribuir a reforzar con vigor la importancia y la densidad dramática de un momento o de un acto dándole una dimensión lírica."²⁴³ Cuando Santos camina por *Altamira* observando el paisaje el momento se vuelve melosamente placentero para el espectador, también en sus distintos encuentros con *Marisela*. Otras secuencias en la cinta respaldan esta dimensión lírica; principalmente aquella de la fiesta en *Altamira*, en la que los personajes se someten al contexto musical, mientras Santos Luzardo hace una anónima declaración de amor a través de las coplas que amenizan el festejo.

Por otro lado, cuando *Doña Bárbara* está meditabunda sentada en su escritorio, la música lúgubre le da un mayor énfasis a sus actos malévolos. De igual forma cuando lanza sus maleficios contra Santos la música acompaña al acto terrible. Esto también lo vemos cuando *Juan Primito* camina preocupado por los *rebullones* que cubren el cielo, la música nos dice que algo malo está a punto de suceder: "al crear la atmósfera y recalcar las peripecias, la música puede dar apoyo a una o dos acciones paralelas,"²⁴⁴ como sucede en esta parte de la cinta en la que vemos dos escenas que cambian el estadio de las cosas (escenas 17, 18, 19). Cuando *Doña Bárbara* se acerca a *Marisela* en la llanura (escenas 23) la intensidad de la música aumenta mostrándonos que el mal se acerca y, disminuye poco a poco mientras *Doña Bárbara* cabalga por la sabana, para aumentar después al recordar las palabras que *Don Guillermo* le había dicho sobre tener cuidado con los espejismos de la sabana (escena 24).

²⁴³ Martin, Marcel. *El lenguaje...* (op.cit.) p. 137

²⁴⁴ *Idem.* p. 136

Pero también existen algunos momentos de crisis en los que la música parece ausente, lo que aumenta la intensidad de la situación; Marcel Martín menciona que el silencio también tiene un valor dramático, recordemos la escena en la que *Lorenzo* le dice a *Santos* que no le tenga grima a la gloria roja del homicida (*escena 36*); el silencio se traduce en el espectador como la duda del protagonista ante su afán de justicia.

Afortunadamente Fernando de Fuentes no inunda la cinta con este elemento, que en ocasiones puede ser perjudicial para un filme, debido a que la música llega a suplantar la imagen y distraer la mirada del espectador. Al final de la cinta, la música aumenta la intensidad acompañando los sentimientos de *Doña Bárbara* como si fuera un reflejo del odio que siente por su hija; al momento en que recuerda su amor por *Asdrúbal* y ella baja el arma temiendo destruir el futuro de su hija, la intensidad disminuye. "La música expresa plenamente las implicaciones psicológicas y meramente existenciales de algunas situaciones dramáticas".²⁴⁵

Los sonidos en la cinta tienen un aporte significativo, están creados principalmente para mantener una impresión de la realidad del ambiente. Al mismo tiempo este elemento permite mantener la continuidad entre los fragmentos de la cinta. Debemos recordar que el cine es un fenómeno audio-visual, en el que estos dos elementos se entrelazan, siendo al mismo tiempo independientes e inseparables, debido a que la imagen narra por sí sola, pero la música, el sonido y el empleo de la palabra, brindan intensidad a la historia y al desarrollo de la misma. En el filme la voz del socio (*en off*) que escucha *Doña Bárbara* después de su encuentro con *Santos* y con *Marisela*, es un reflejo de sus sentimientos más íntimos: "la voz *en off* brinda al cine el amplio campo de la psicología y posibilita la exteriorización de las ideas más íntimas (*monólogo interior*)."²⁴⁶

²⁴⁵ *Idem.* p. 102

²⁴⁶ *Idem.* p. 125

La intensidad se logra gracias a la conjunción de estos dos elementos. Cuando el cadáver de *Melquíades* entra en el hato de *El Miedo* escuchamos el aullar de los coyotes, como un reflejo de la tragedia o de malos presagios dentro de la cinta. Aquí también se introduce una metáfora, que consiste en crear un paralelo entre el contenido visual (el cadáver, la obscuridad, el temor) y el sonoro (los aullidos).

5.2.5. Otros componentes en la cinta

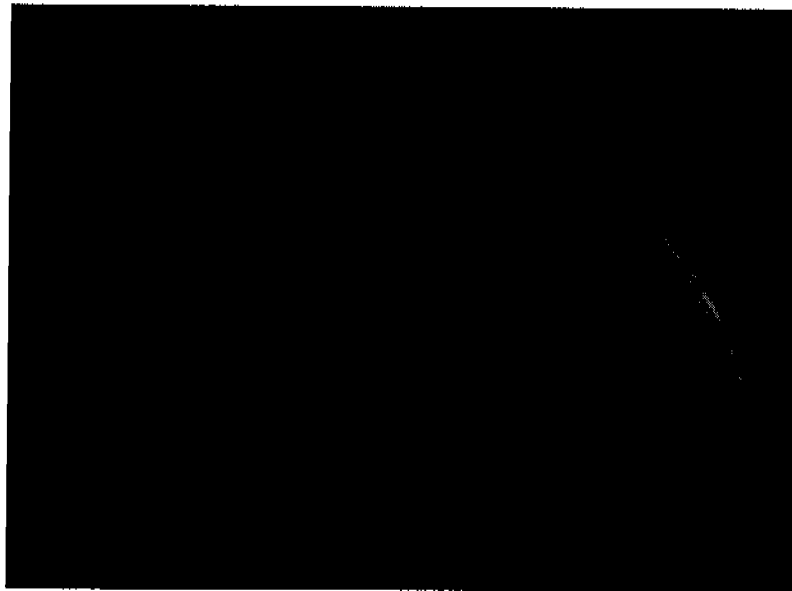
Fernando de Fuentes se toma libertades que sólo le son posibles al director. Así como el entorno individual modifica nuestra visión del filme como espectadores, también modifica la del director al crear la cinta. Por tanto, el realizador tiene la libertad de matizar. Existen otros componentes en el filme que tal vez pueden pasar desapercibidos al ojo del espectador. No obstante merecen mención al conformar una parte sustancial dentro de la misma. Recordemos que el director no sólo se dio a la tarea de exponer el conflicto del bien y el mal, sino que nos relató una historia de amor en la que insertó una serie de situaciones que contribuyeron a hacer la cinta única en su momento.

Fernando de Fuentes incluyó en el filme acontecimientos inexistentes en la novela, pero que le brindan un mayor énfasis a la narración de la cinta y que pueden ayudar a conservar el orden temporal de la misma. Toda cinta cuenta con esta cualidad, aunque en ocasiones nos parezca que existen filmes verdaderamente extraños y atemporales. Una cinta puede iniciar con un recuerdo, por el final o por la parte media de la historia. Por ejemplo, en la narración literaria, en este caso la novela que nos interesa, la historia inicia con un antecedente, pero en el filme la llegada de Santos y se brinca a una situación anterior. Sin embargo, algunos consideran que "contrariamente al verbo, que nos sitúa inmediatamente en el

plano temporal, la imagen cinematográfica sólo conoce un único tiempo, y deberíamos admitir, que en el cine «todo está siempre presente».²⁴⁷

En la novela nunca hay encuentros entre *Doña Bárbara* y *Lorenzo Barquero* después de que ella le había robado todo; de igual forma, *Lorenzo* nunca le pide ayuda para su hija; menos aún, *Doña Bárbara* nunca le envía un consejo a su hija. No obstante, el director busca constantemente conservar los tiempos del filme y su coincidencia con la novela, traduciendo a un nuevo lenguaje la descripción de *Balbino Paiba* al peinarse el bigote en sus ratos de enojo.

Fernando de Fuentes busca introducir en su cinta algunos toques de comedia; no olvidemos la frase del *coronel Pernalete* cuando habla con *Santos* y busca explicarle la muerte natural de *Carmelito* mediante un argumento de “fue un lapsus calamidad”; o la discusión del mismo *coronel* con *Mujiquita* cuando le exige: “póngamele un punto a esa h”.



El coronel Pernalete le señala a Mujiquita el instrumento de su autoridad. Estos personajes representan el atraso para el director, retratados con matices de comedia.

²⁴⁷ Gaudreault André, Jost François. *El relato cinematográfico.... (op.cit.)* p. 109

Como observamos, Fernando de Fuentes crea su propio lenguaje, aún cuando Rómulo Gallegos haya participado en la realización del guión. El director va más allá cimentando su historia en una serie de elementos que sólo le serán propios a la cinematografía. El director incluso busca rescatar circunstancias y ambientes para darle un mayor realismo a la cinta. Recórdemos que el cine es también un fenómeno social que establece valores y reafirma costumbres que vemos representadas, plasmadas. De esta forma el vestuario típico de la llanura, el paisaje, los ríos, la llanura y los hatos, incluso el lenguaje con sus "aricas" y sus "arepas", se convierten en elementos que nos transportan a esta realidad venezolana, un tanto matizada y endulzada por Fernando de Fuentes.

Más allá de un drama que detalle la lucha civilización-barbarie, *Doña Bárbara*, es una historia de amor, un melodrama. El conflicto en la cinta está estrechamente ligado a los sentimientos de Santos Luzardo por Marisela, de *Doña Bárbara* por Santos Luzardo. En ocasiones olvidamos que en el contenido existen la civilidad y el atraso. De Fuentes se tomó libertades que sólo le son posibles al creador. Plasmó en su producto final, sus inquietudes, sus anhelos, su punto de vista. *Doña Bárbara* retoma ese valor de lo típico que no podía faltar en los filmes nacionales y al que Fernando de Fuentes se negaba a renunciar. Pero aún con todos estos bemoles, sin lugar a dudas la cinta de De Fuentes traspasó las barreras del lenguaje escrito, legitimando su propio lenguaje, llevándonos a conocer la visión personal de un artista del cine mexicano.

CONCLUSIONES

En un filme, el relato debe ser considerado independiente de las fuentes utilizadas para su realización, se trate de libros, historietas, canciones o de películas mismas. El filme por sí sólo narra una historia, que merece ser vista de esa forma. La obra cinematográfica es un producto artístico independiente, autónomo, completo y concreto, aun cuando esté inspirado en una obra literaria o pretenda reproducir a esta última. Al traducir la novela, cuento o drama a un guión que será la base de la producción fílmica, adquiere una nueva vida y justificará su existencia por medio de la narración de la historia, pero con otro lenguaje: el lenguaje de las imágenes y los sonidos.

El lenguaje literario encuentra sus fundamentos en los signos y los símbolos, en la palabra escrita, en los diálogos y descripciones que el autor inventa, en las imágenes que crea y proyecta; pero aun cuando todo esto sea cierto, la materia fundamental con la que realiza su obra son las palabras, el lenguaje escrito. El autor construye signos y símbolos y al mismo tiempo recrea imágenes. En tanto que en la narración cinematográfica, los signos y los símbolos, gran parte de la descripción y de la ambientación se presentan a través de imágenes que encuentran apoyo en los movimientos que realiza la cámara, en los personajes y en el sonido, en la música, en el montaje y en los efectos.

El estudio de la imagen fílmica tiene varias vertientes debido a que cuenta con muchos más elementos que una obra literaria. Observamos los modos de producción en la cinta: sus antecedentes, su contexto y la fuente. Su funcionamiento: el emisor Fernando de Fuentes, el filme y el mensaje, *Dofia Bárbara*. El efecto que ocasionó en los espectadores: el surgimiento de un mito. Esto nos permite tener un acercamiento hacia los distintos sistemas de signos y símbolos que conforman el lenguaje cinematográfico. Adaptar no significa ilustrar una historia. La obra fílmica legitima su propio lenguaje al traducir la fuente. El cine

al conjugar una serie de elementos que sólo le son propios al director, traduce esa realidad creando un nuevo lenguaje.

La independencia autónoma del filme como obra de arte se encuentra entonces en el tipo de lenguaje que utiliza para llevar adelante la narración. Rómulo Gallegos nos narra la vida del llano, la actividad en las fincas llaneras venezolanas, costumbres, tradiciones, bailes, tertulias, comida, lenguaje, supercherías, leyendas. *Doña Bárbara* es una novela con una profunda necesidad por advertir al lector las consecuencias de los actos de sus personajes. Fernando de Fuentes al exponer su punto de vista, nos brinda nuevos componentes de la historia, acude a nuestra percepción para modificar el discurso por medio de nuestros sentidos. El cine es un lenguaje audiovisual, creado para los sentidos.

En el filme existen elementos tienen carácter más profundo, cuestiones psicológicas, aquellas relacionadas con los personajes, los sentimientos, las conductas. El filme es por sí mismo independiente: Fernando de Fuentes logró traducir los elementos de la obra de Gallegos a la imagen, al sonido, al movimiento.

Realizamos el estudio del filme por medio de la imagen, sin ella, sólo hubiésemos podido recurrir al discurso narrativo del filme de manera verbal e imaginar lo que sucede en pantalla. Recurrimos a la imagen para resolver gran parte de nuestras dudas; asistimos a la escena para comprender lo que sucede en la secuencia; nos encontramos con la fotografía para comprender las intenciones del director. La imagen resolvió nuestras inquietudes con relación a los componentes que conforman a *Doña Bárbara*.

De Fuentes desarrolla su relato con imágenes, es así que se hace posible la comprensión de la historia. Nosotros vemos la *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes como una obra de arte con el toque original del autor. Conocemos un nuevo aspecto del estudio cinematográfico nacional.

Las grandes cinematografías del ámbito internacional han evolucionado constantemente, siguiendo una línea temática sustentada principalmente en la literatura. Han existido argumentos originales e innovadores, pero encontramos que gran parte de ellos se han apoyado en la literatura. Los grandes dramas, las mayores fantasías y los horrores más terribles han surgido de este género del arte. Hoy en día, la literatura popular, principalmente la historieta, ha invadido la pantalla atrapando la mirada del espectador con personajes fantásticos, mitad araña mitad hombre, capaces de llevar a cabo acciones impensables para los seres comunes.

El cine permitió abrir caminos extraordinarios, lograr cosas que nunca hubiésemos imaginado, conocer personajes tan fantásticos y tan terribles que sólo existen en nuestros sueños, llevarnos a espacios y tiempos que nunca estarán accesibles a una realidad cotidiana. El cine lo ha logrado no sólo a través del texto, lo ha logrado a través de la imagen, del sonido, del color, de su realidad.

La literatura y el cine al conjuntarse crearon un fenómeno artístico y social fuera de lo común. Sin embargo, aun cuando este fenómeno dio la vuelta al mundo y logró de forma extraordinaria mantener el desarrollo del cine norteamericano, el francés y el inglés, la adaptación de la literatura en nuestro país se estancó y desapareció casi por completo, como si se tratase de un método obsoleto.

El encanto de nuestro cine se fue dispersando, abriendo el paso a los *churros* en donde actores y actrices de menor calidad, al lado de directores mediocres recién formados y de muy malas historias, lo llevaron a la ruina. Fueron pocos y escasos los intentos del cine de arte, y pocos los directores que conservaron el toque del artista, Luis Buñuel fue uno de estos entusiastas de la estética fílmica, reflejándolo en cintas como *Los olvidados* (1950), *Nazarín* (1958) y *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) o *Simón del desierto* (1965). Lamentablemente, realizadores de la talla de Gilberto Martínez Solares se ajustaron a las exigencias de las compañías productoras, aceptando argumentos pobres y actuaciones deficientes.

Los realizadores de este cine mexicano olvidaron que tenían un público asiduo a las salas, consciente de la pantalla, de sus personajes y sus ambientes, y crearon un ambiente nuevo de sordidez vulgar, en el que las mucamas, los alcohólicos, el hambre, las prostitutas, la muerte y el vicio, se presentaron más explícitos que nunca, para abrir paso en años posteriores a las ficheras, los narcotraficantes, los secuestradores, violadores y asaltantes; lo peor de nuestra sociedad mostrada sin vacilaciones de carácter ético o estético, obteniendo imágenes tan oscuras que no sabíamos a ciencia cierta lo que sucedía en la acción y con un audio de tan mala calidad, que con trabajos entendíamos lo que se decía en la pantalla. Nos encontramos con que el cine se vio afectado por la incompetencia sindical, por productores ambiciosos que sacrificaron la calidad por la cantidad, por malas administraciones presidenciales y por una tutela del estado que contribuyó a hundirlo, entre otros factores.

Aún dentro de este clima deficiente que ha perseguido a nuestro cine desde la década de los sesenta, surgieron argumentos interesantes, actuaciones significativas y directores que intentaron revivir nuestra industria. Tan sólo debemos recordar a Luis Alcoriza con su trilogía *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964); Arturo Ripstein con su filme *El castillo de la pureza* de 1973, a Jorge Fons con *Los albañiles* de 1976 o a Alberto Issac con *El rincón de las vírgenes* (1972).

Dentro de este ambiente fracasos cinematográficos abrumando a los pocos filmes con una intención artística, figuraron escritores en el ambiente filmico. Juan Rulfo fue quizás uno de los principales durante la década de los sesenta. Además de la filmación de varias de sus historias, entre cuentos y novelas, Juan Rulfo participó activamente en la realización de diálogos y argumentos. Algunos son *El Despojo* (Antonio Reynoso, 1962) donde participó en la elaboración de los diálogos; *Paloma herida* (Emilio Fernández, 1962), realizador del argumento y la adaptación junto con el director; y la tan famosa cinta *El gallo de Oro*, dirigida por uno de los grandes durante la Época de oro, Roberto Gavaldón, el argumento fue de Rulfo, el guión fue de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón.

Además de Rulfo surgieron nuevos escritores en la escena fílmica, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez trabajaron como guionistas y argumentistas; un ejemplo de ello es el filme *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964), donde el argumento y el guión corrieron a cargo de Emilio García Riera, Gabriel García Márquez y Alberto Isaac. Por su parte, Carlos Fuentes trabajó al lado de Carlos Velo como argumentista y guionista en la cinta *Pedro Páramo* (1966) basada en la obra homónima de Juan Rulfo.

Durante la década de los noventa surgieron cintas con nuevas intenciones artísticas, lejos de aquél cine de los años ochenta que insistía en señalar las inequidades sociales. Surgieron entonces *La mujer de Benjamín* (1990) de Carlos Carrera, *Sólo con tu pareja* (1990) de Alfonso Cuarón o *El bulto* (1991). Hacia 1992 surgió *Como agua para chocolate* dirigida por Alfonso Arau que rescató las relaciones cine-literatura. *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons llenó las salas alrededor del mundo, reiterando que el cine nacional estaba retomando las riendas de la industria; basada también en la novela del mismo nombre escrita por Naguib Mahfouz, nos recordó que aún existen historias interesantes que contar. *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999), basada en la novela de Gabriel García Márquez, buscó de nuevo unir los hilos entre la literatura y el cine.

Estas cintas nos demostraron una vez más que es posible la existencia de un público mexicano interesado por la temática y por el desarrollo, por el contenido artístico de la película. En estas cintas se combinaron aspectos fundamentales: buenos argumentos, personajes atrayentes, actuaciones de primera y direcciones innovadoras para el cine nacional. Entre el cine y la literatura, entre el cine y las artes existe una estrecha relación, relación que hemos retomado y estudiado en torno a la cinematografía nacional.

Esta tesis nos recuerda que el cine nacional puede ir más allá. El cine es un fenómeno social, en el que intervienen profundos aspectos de la naturaleza humana: inquietudes, sentimientos, principios, valores; cuestiones que modifican de manera particular en cada individuo la recepción del mensaje. Somos espectadores activos, percibimos nuestro entorno y nuestra realidad emitiendo

juicios, valorando. El cine debe analizarse también desde esta perspectiva humana y social, buscando siempre la interpretación del lenguaje fílmico, buscando definir sus principios, sus métodos, sus reglas y su arte.

ANEXO 1
Relación de escenas

Escena	Tiempo	Contenido
0	0:0:00 - 0:02:05	Títulos: CLASA, título de la obra literaria y autor, créditos.
1	0:02:06 - 0:03:06	Un bonguero pide la bendición de Dios, separa la embarcación de tierra. En el barco Santos Luzardo sentado habla con el encargado del bongo sobre Doña Bárbara y su llegada a Altamira.
2	0:03:07 - 0:05:50	Imágenes de ríos, Doña Bárbara en una embarcación con seis hombres. En un puerto un hombre, Asdrúbal, pide permiso para subir, el capitán se lo concede. Doña Bárbara y el joven se observan enamorados, los hombres en la embarcación juegan a las cartas y los miran, uno de ellos saca un arma y mata a Asdrúbal, Doña Bárbara observa asustada, los hombres se van sobre ella. Doña Bárbara despierta con las piernas descubiertas, se cubre y su rostro refleja ira.
3	0:05:51 - 0:06:41	Las aguas de un río. Doña Bárbara en una embarcación servida de tres bongueros. Doña Bárbara sobre un caballo con imágenes del llano y las haciendas.



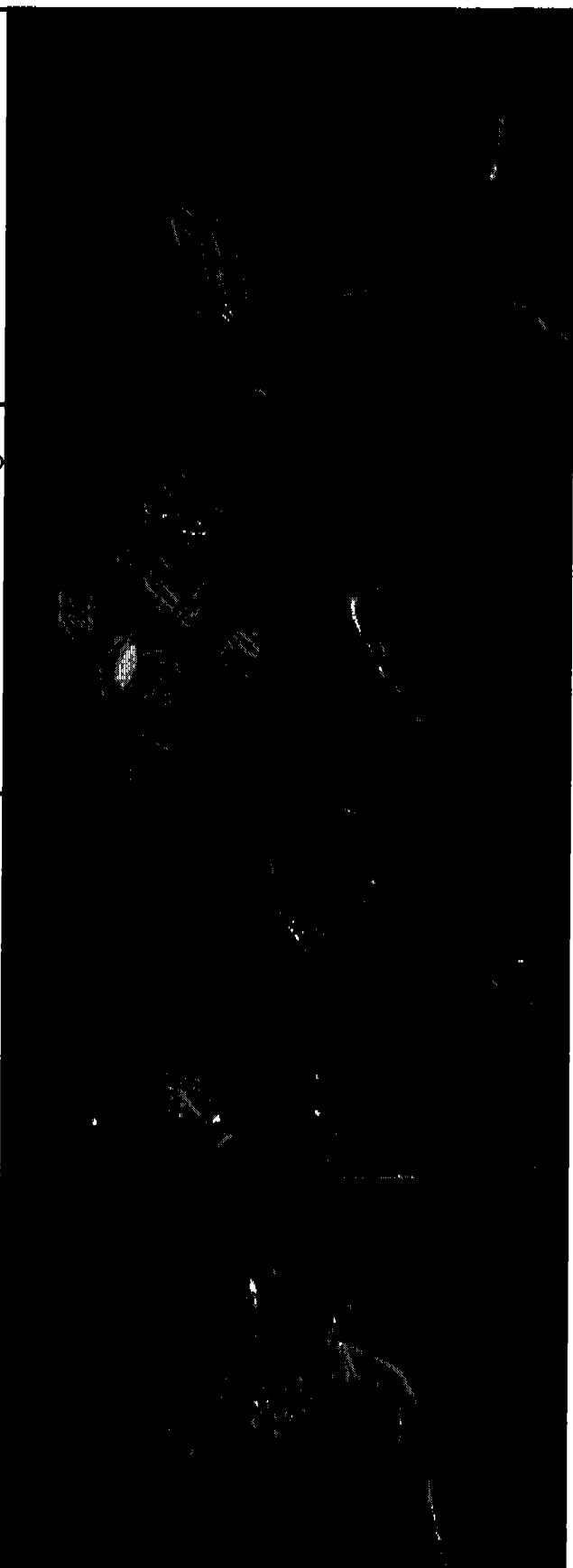
4	0:06:42 - 0:11:34	Lorenzo Barquero sentado, fuma y bebe una copa, habla de Doña Bárbara como la mujer fatal. Don Guillermo en una hamaca meciéndose. Ambos conversan sobre la crueldad de la mujer, el abandono que le dio a Lorenzo y la llegada de Santos Luzardo a Altamira. Lorenzo molesto sigue bebiendo. Don Guillermo le propone a Lorenzo un negocio por su hija Marisela, Lorenzo se molesta y lanza el vaso al piso, sale de la casa. Don Guillermo advierte el enojo de Lorenzo.
5	0:11:35 - 0:13:19	Lorenzo Barquero camina por el llano. Doña Bárbara viene a caballo con tres hombres. Lorenzo se le acerca y toma al caballo de la rienda, le pide a Doña Bárbara que proteja a su hija Marisela de Don Guillermo; ella se molesta. Lorenzo detiene el caballo, Doña Bárbara le da un fuetazo y emprende su camino.
6	0:13:20 - 0:16:16	Marisela sentada debajo de un arbusto. Juan Primito se hinca junto a ella y le ofrece la fruta en su sombrero. Hablan un poco. Doña Bárbara se acerca a caballo, Marisela y Juan Primito advierten su presencia y él se esconde. Doña Bárbara se detiene y le arroja un pañuelo, emprende su camino. Lorenzo Barquero presencia la situación y se apresura hincándose con Marisela, Juan Primito sale, Lorenzo va a tomar el pañuelo y Marisela lo detiene. Ambos se retiran.
7	0:16:17 - 0:20:25	Embarcación acercándose a tierra con Santos Luzardo. El bonguero anuncia su llegada. En tierra cinco hombres lo esperan. Santos brinca del bongo y saluda a Melesio, éste le presenta a su hijo Antonio, se estrechan las manos. Antonio le presenta a otros peones, María Nieves y Pajarote. Santos mira a un hombre recargado que se presenta como Carmellito. Caminan un poco por Altamira, hablan del daño hecho por Doña Bárbara a la hacienda. Melesio invita a Santos a su casa y se retiran.



8	0:20:26 - 0:26:48	Doña Bárbara y Juan Primito en El Miedo, ella se sienta y lo cuestiona por esconderse y llevar comida a Marisela mientras él le quita las espuelas, Juan Primito le da el pañuelo que arrojó a Marisela, se lo quita y le pide que se vaya. Entra Balbino Paiba y se sienta. Doña Bárbara a su lado enciende un cigarrillo. Hablan sobre el ganado robado y sobre Santos; él la cuestiona sobre su relación, ella molesta intenta golpearlo, interrumpe Melquíades que lleva dinero y noticias de Santos.
9	0:26:49 - 0:27:35	Una palmera en la sabana, caballos corriendo y pastando. Santos Luzardo camina por Altamira observando sus bellezas.
10	0:27:26 - 0:31:00	Carmelito piensa irse de Altamira y Antonio lo detiene. Santos Luzardo discute con Balbino Paiba y lo destituye de su mayordomía en la hacienda. Santos doma el caballo entre la algarabía de los peones y sale a cabalgar al llano.
11	0:31:01 - 0:35:28	Santos entra a la casa de Lorenzo Barquero, quien trata de atacarlo cuando descubre que es su antiguo enemigo, pero desiste. Don Guillermo entra en la choza a cerrar un trato con Lorenzo por Marisela comprometiendo la palabra de Santos. Don Guillermo se retira y Santos sale de la choza.

12	0:35:29 - 0:39:31	<p>Marisela recostada en la yerba. Santos se acerca en su caballo y le pregunta su nombre. Baja del caballo, habla con ella, le lava la cara en el río, le cepilla el cabello y le dice que su padre y ella irán a vivir con él en Altamira y parte. Marisela se queda pensativa y sonriente.</p>
13	0:39:32 - 0:42:07	<p>Santos acude a la Jefatura Civil del pueblo. Discute con su antiguo compañero de escuela Mujiquita los fraudes y robos realizados por Doña Bárbara y éste acepta exigir su presencia en la jefatura lo antes posible.</p>
14	0:42:07 - 0:43:11	<p>Doña Bárbara con Don Guillermo hablan sobre la carta que recién recibieron que les exige presentarse en la jefatura al término de la distancia y salen.</p>
15	0:43:12 - 0:50:18	<p>En la jefatura el coronel Pernalet dicta unos textos a Mujiquita, llegan Doña Bárbara y Don Guillermo, se presenta Santos Luzardo quien exige a ambos propietarios el cercado de sus propiedades. Doña Bárbara acepta y Santos deja la jefatura. Doña Bárbara y don Guillermo parten molestos.</p>

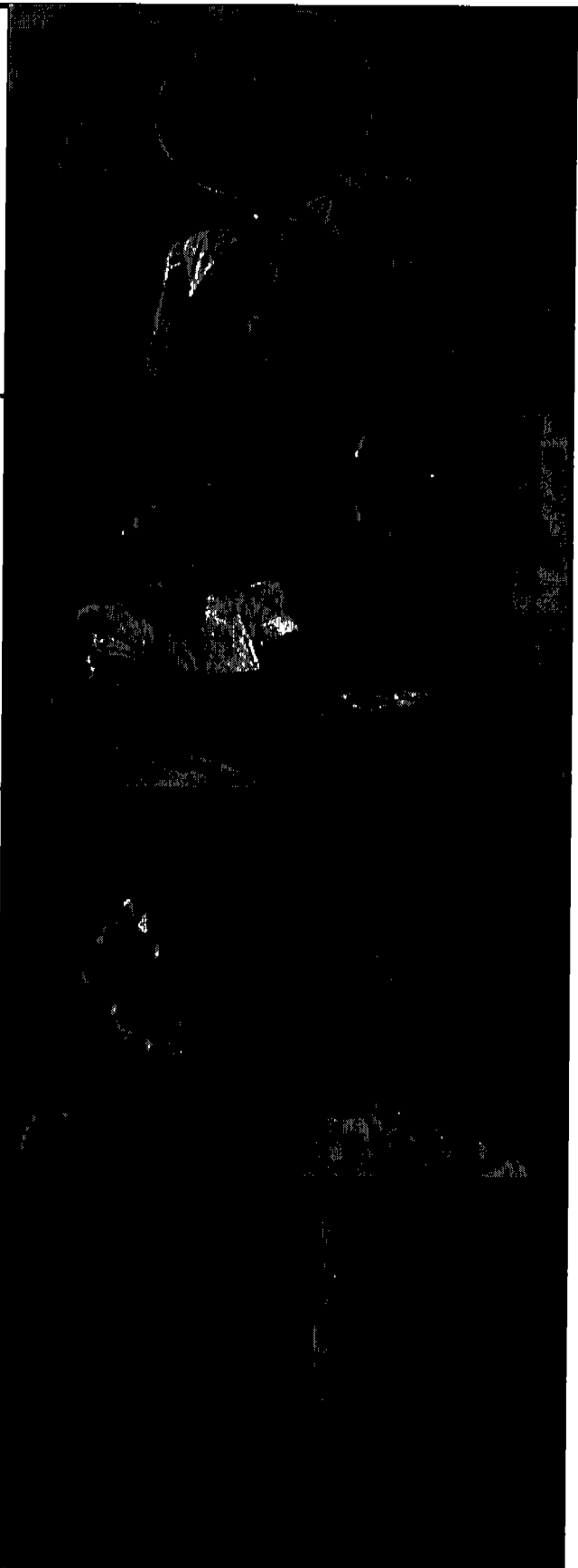
16	0:50:09 - 0:52:26	Lorenzo Barquero en la casa de Altamira sentado en una silla, Marisela le muestra algunos vestidos, Santos ingresa y corrige a Marisela al hablar, ambos discuten sobre las lecciones de la joven. Marisela sale, Santos se acerca a Lorenzo pidiéndole ánimo.
17	0:52:27 - 0:55:00	Doña Bárbara sentada en su escritorio saca un espejo de un cajón y lo rompe, mira la foto de Santos en un periódico dentro del escritorio, le dice a Juan Primito que recoja el espejo y éste augura mala suerte, además de preguntarle que hará con el retrato, ella le pide que se retire. Corta la foto de Santos y la pega en un cartón. Pasa a otra habitación.
18	0:55:01 - 0:56:59	En la otra habitación hay un altar donde coloca la foto de Santos y conjura a los espíritus. Juan Primito la observa desde la puerta y se persigna.
19	0:57:00 - 0:59:30	De noche, los peones de El Miedo hablan sobre sus fechorías. Juan Primito camina por la hacienda, los peones le preguntan si busca rebullones, Juan Primito mira al cielo y dice que los rebullones andan alborotados.



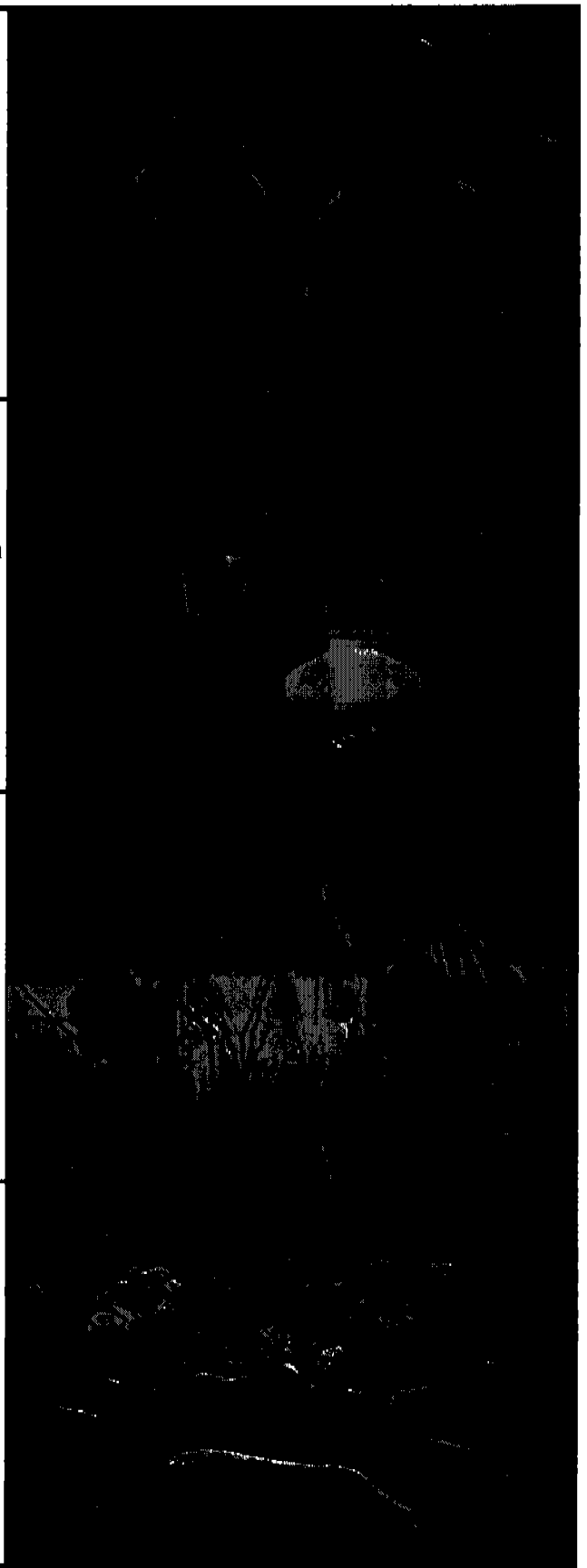
20	0:59:31 - 0:59:49	De noche, Juan Primito arriba de un techo con una charola en las manos ofrece de comer a los rebullones invisibles.
21	0:59:50 - 1:03:09	Marisela en el patio de la casa de Altamira canta y corta flores. Santos se acerca y hablan un poco. Carmelito le lleva a Marisela a la yegua Catira, ella dice que no tiene traje para montar, Santos le dice que lo busqué, ella entra a la casa, Carmelito dice a Santos que son buenos amansadores, Santos sonríe entra a la casa.
22	1:03:10 - 1:05:29	Doña Bárbara sentada en casa de Don Guillermo, hablan sobre Santos Luzardo y Marisela. Ella observa unos hombres a caballo, se va. Don Guillermo le dice que tenga cuidado con los espejismos de la sabana.
23	1:05:30 - 1:07:20	En la llanura abierta están Marisela, Santos, Carmelito y Antonio a caballo hablando sobre los linderos de la propiedad. Doña Bárbara se acerca a caballo, saluda a Santos y se dirige a Marisela, la mira fijamente. Santos se acerca y le pide recoger el ganado de Altamira de las tierras de El Miedo. Doña Bárbara acepta y parte. Marisela y los otros emprenden el camino.



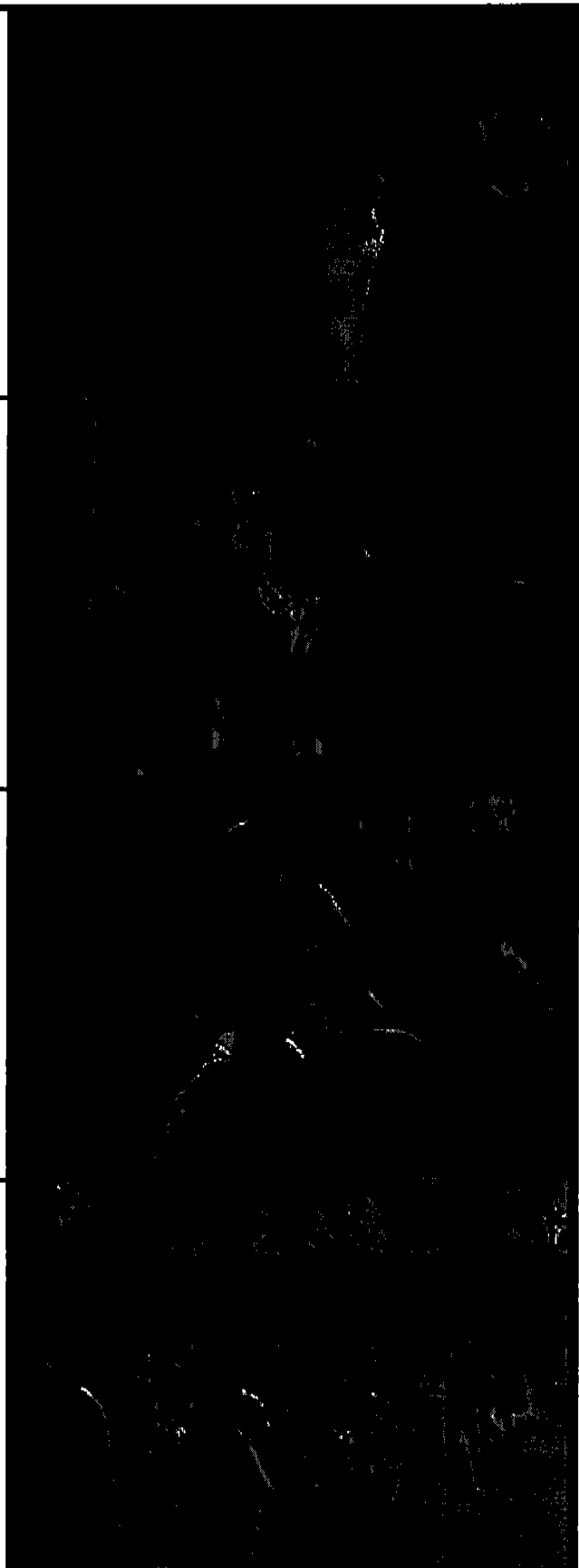
24	1:07:21 - 1:07:46	Doña Bárbara por la llanura a caballo recuerda las palabras de Don Guillermo sobre tener cuidado con los espejismos de la sabana.
25	1:07:47 - 1:08:21	Se levantan tolveneras. Marisela pensativa en Altamira, Santos la consuela y le avisa que habrá fiesta en la hacienda.
26	1:08:22 - 1:15:04	Marisela y Santos bailan en la fiesta de Altamira. Marisela canta unas coplas. Camina hacia un árbol que está en el jardín de la casa con dos chicas que le preguntan sobre Santos; advierten la presencia del joven y se retiran. Santos se acerca, Marisela lo cuestiona sobre las coplas dedicadas a ella y al ver su indiferencia le dice antipático.
27	1:15:05 - 1:17:13	Balbino Piba fuma un cigarrillo sentado en el pórtico de El Miedo. Doña Bárbara se pasea por ahí con un vestido puesto y lo cuestiona sobre su presencia en la casa. Intercambian palabras. Los peones observan a Doña Bárbara y mencionan su vestimenta y el hechizo hecho a Santos.



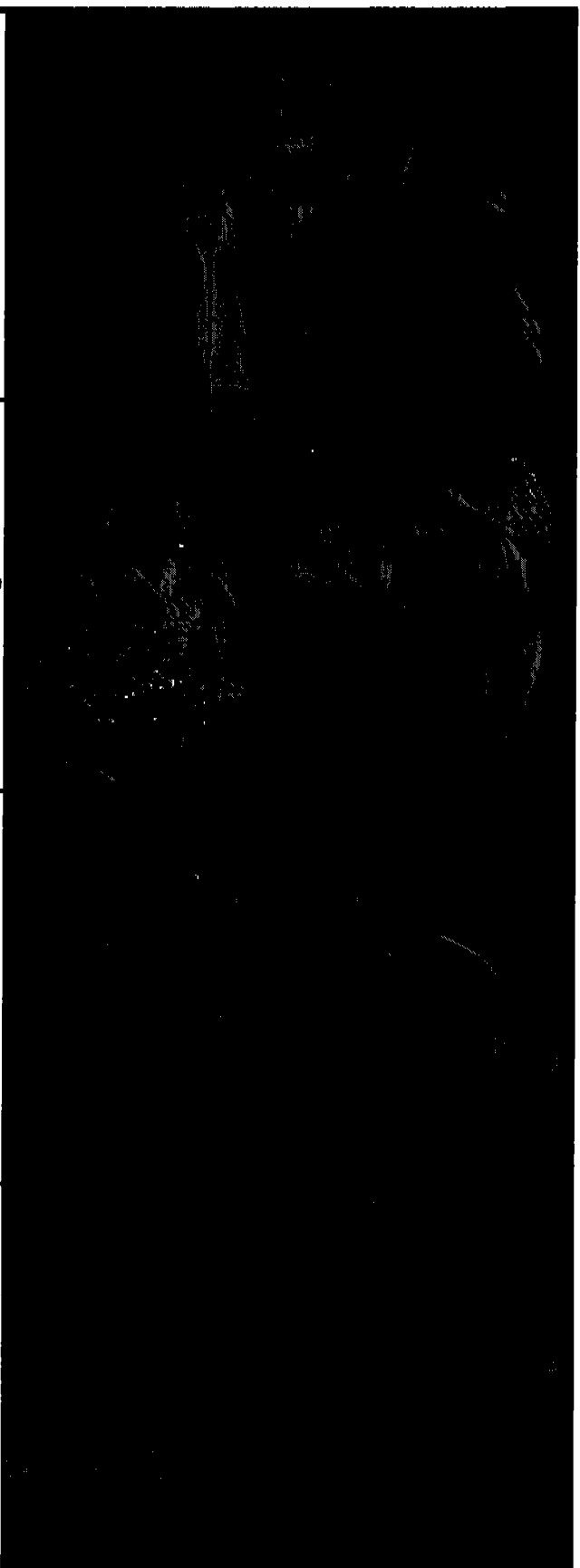
28	1:17:14 - 1:18:11	Los peones de Altamira se preparan para salir a recoger el ganado de las tierras de El Miedo, ensillan sus caballos.
29	1:18:12 - 1:19:31	Santos Luzardo en la casa de Altamira toma una taza de café. Lorenzo baja las escaleras, Santos le avisa de la pronta entrada de Marisela a una escuela para Señoritas en Caracas. Lorenzo se molesta por no poder pagar el costo de dicha escuela, Santos le dice que él la pagará. Marisela escucha la conversación desde su habitación.
30	1:19:32 - 1:22:53	En la llanura los peones atajan las reses a caballo. Santos se da un descanso en una choza bebiendo agua. Doña Bárbara se le acerca, Santos le ofrece agua, ella bebe y conversan. Él la cuestiona sobre el daño hecho a sí misma y hacia los demás. Se miran un momento y éste se va. Ella se jacta de haberlo atrapado.
31	1:22:54 - 1:23:22	Santos Luzardo llevando el ganado por la llanura con algunos peones de Altamira.



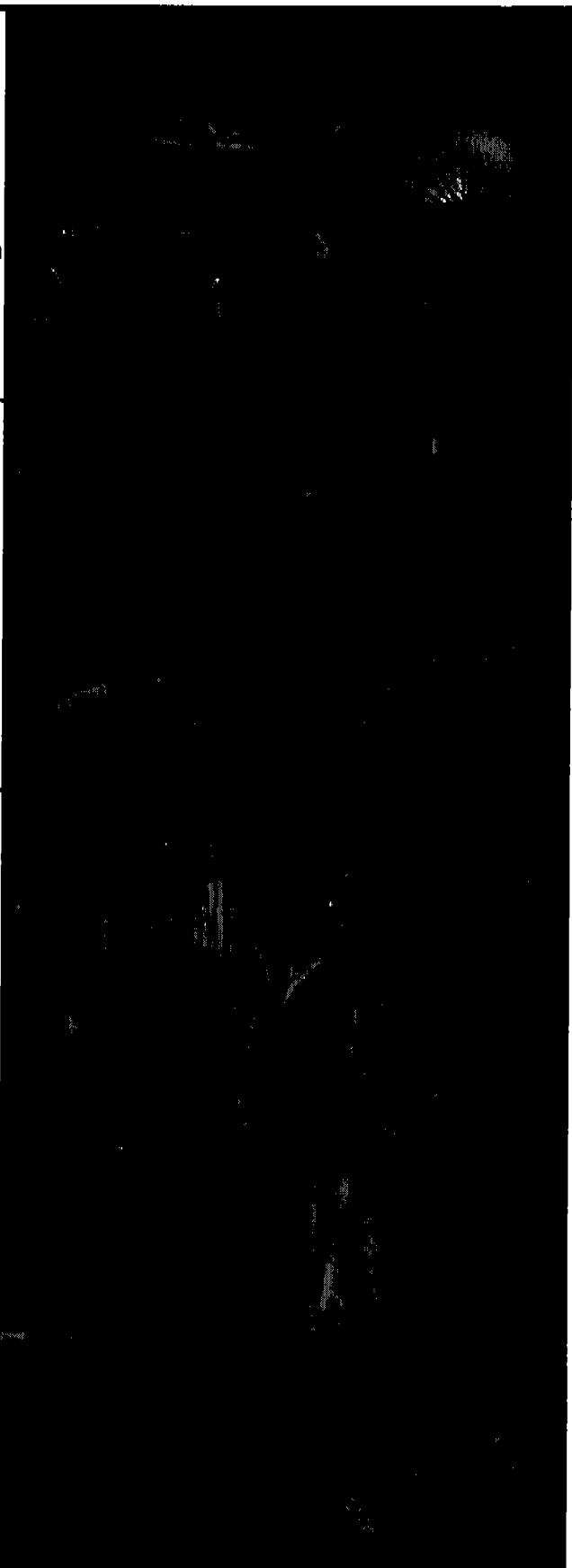
32	01:23:23 - 01:23:52	Santos Luzardo regresa a la casa de Altamira y encuentra un letrero que dice "Colegio de <i>ceñoritas</i> " corrige a Marisela su ortografía y entra a la casa. Marisela lo espía y sonríe.
33	1:23:53 - 1:24:34	Doña Bárbara entra a su habitación, mira el retrato de Santos en su altar y lo endereza.
34	1:24:35 - 1:26:24	Los peones de Altamira conversan sobre Doña Bárbara y Santos, Pajarote canta una copla y advierten la llegada del invierno con la lluvia.
35	1:26:25 - 1:27:23	Garzas volando, hombres salen en barças. Los peones recogen la pluma de garza en un lago de Altamira. Carmelito y Antonio hablan de venderla en San Fernando y sobre el alambre para la cerca.



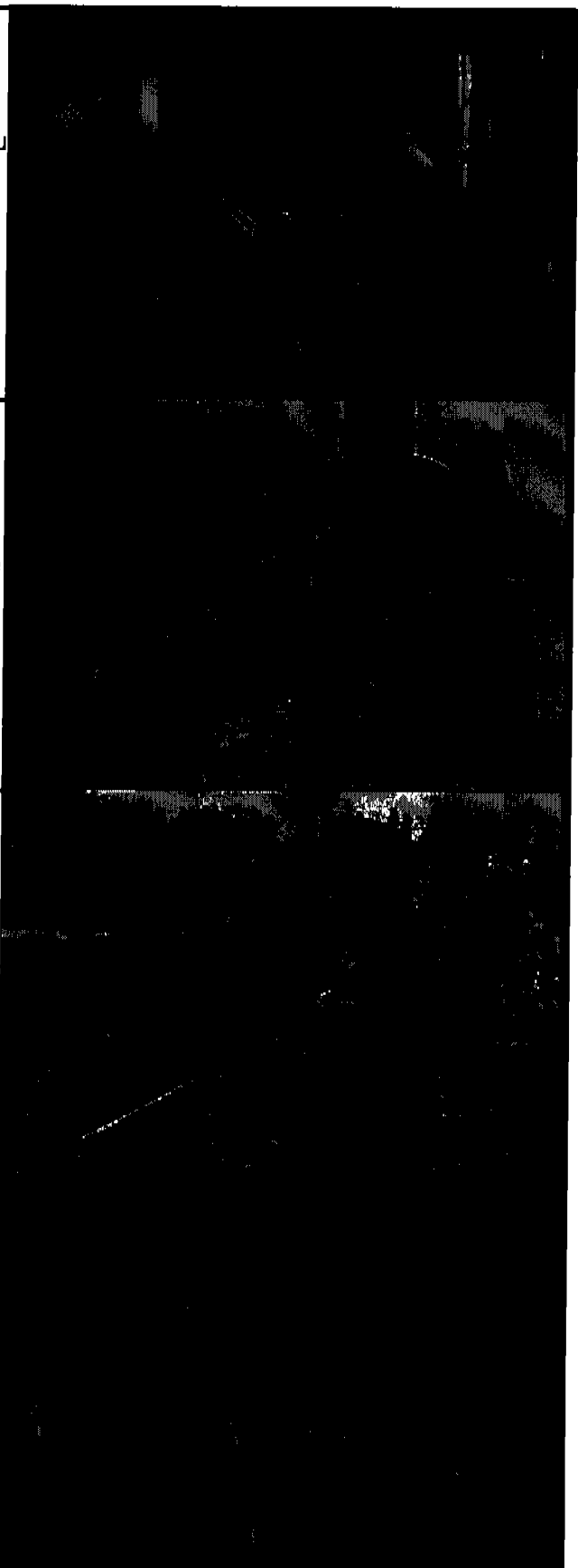
36	1:27:24 - 1:28:21	En Altamira Santos y Lorenzo hablan sobre la cerca, el respeto al derecho ajeno y Doña Bárbara. Lorenzo le dice que no tenga "grima a la gloria roja del homicida", Santos se sorprende y se queda pensativo.
37	1:28:22 - 1:30:58	Marisela pone flores en la terraza de Altamira, Juan Primito la saluda y le lleva miel de arica, le dice que el retrato de Santos está en la casa de la Doña de cabeza y alumbrado, que los rebullones andan sueltos. Marisela se sorprende y le dice que le ensille a la Catira para dirigirse a El Miedo.
38	1:30:59 - 1:35:19	Doña Bárbara en El Miedo advierte la llegada de Santos y se embellece. Santos entra, Doña Bárbara lo saluda con las trenzas sueltas. Santos la mira, ella lo invita a sentarse. Hablan sobre las propiedades, él le pide que regrese a Marisela las tierras que le pertenecen, ella responde que ha visto muy bonita a Marisela desde que vive con él. Indignado, Santos señala lo grosero del comentario y se retira. Doña Bárbara busca su revolver, pero Santos ha salido. Ella camina a su habitación meditabunda.
39	1:35:20 - 1:37:36	Marisela llega a caballo a El Miedo con Juan Primito, baja de caballo y entra a la casa, pregunta a Juan Primito por el cuarto de Doña Bárbara, entra a él y el retrato de Santos en el altar. Doña Bárbara sale a su encuentro diciéndole a Marisela que Santos le pertenece y pelean. Santos llega al rescate de la joven, salen de la casa.



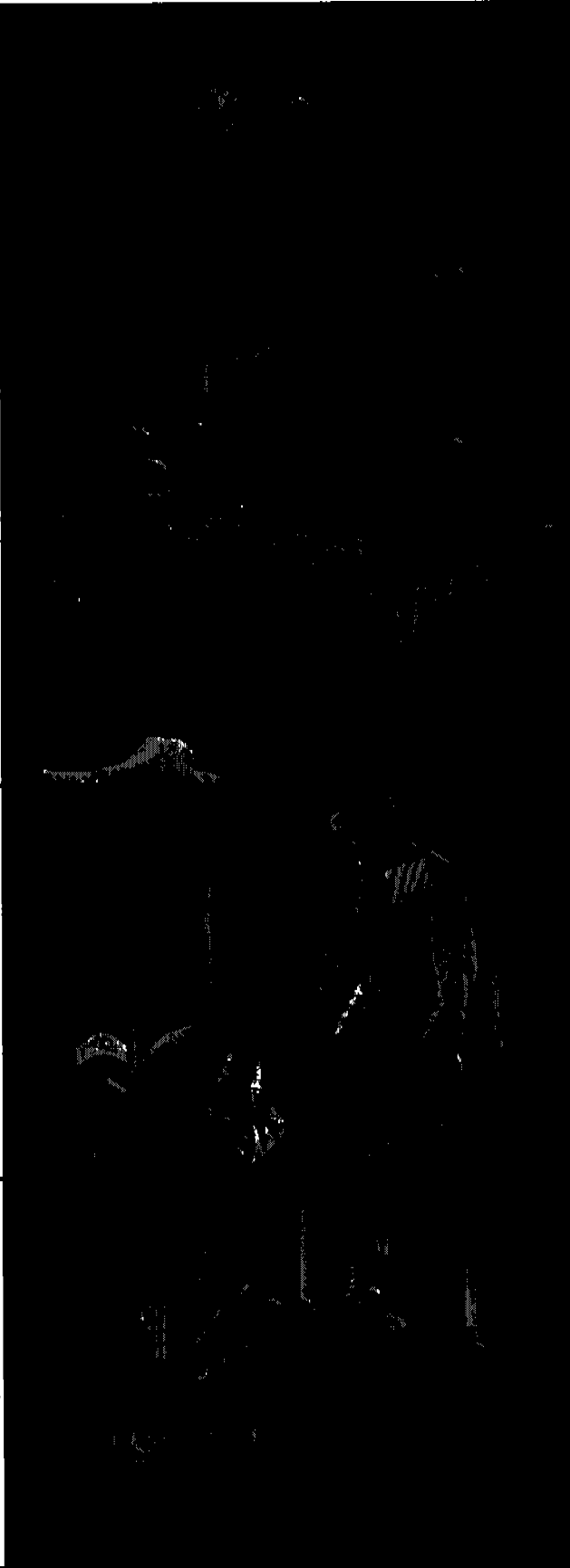
40	1:37:37 - 1:40:07	Doña Bárbara se queda pensativa, mira el retrato de Santos y escucha sus propias palabras. Juan Primito y Melquíades la miran desde la puerta y dicen que habla con El socio. La Doña piensa en entregar sus malas obras.
41	1:40:08 - 1:41:08	Marisela llora en su cama, Lorenzo entra a la habitación y la consuela. Marisela le cuestiona ser hija de Doña Bárbara. Lorenzo sale perturbado.
42	1:41:09 - 1:42:28	Lorenzo baja las escaleras y busca una botella dentro de un mueble. Santos lo cuestiona por regresar a la bebida, pero es interrumpido por Antonlo que le informa que han asesinado a Carmelito y han robado las plumas de garza. Ambos salen apresurados. Lorenzo sube de nuevo las escaleras.
43	1:42:29 - 1:43:01	Marisela entristecida en su habitación. Lorenzo entra y le pide que vuelvan al palmar mientras Santos está ausente.



44	1:43:02 - 1:46:46	En la jefatura Santos discute con Mujiquita y con el coronel Pernaleta su falta de ética con respecto al asesinato de Carmelito y el robo de las plumas. A su partida el coronel menciona la mano de Doña Bárbara metida en el asunto.
45	1:46:47 - 1:48:55	Doña Bárbara cuestiona a Balbino Piba sobre el robo de las plumas, éste se pone nervioso y se va. Doña Bárbara le pide a Juan Primito que lo siga.
46	1:48:56 - 1:49:41	Doña Bárbara se acerca a Melquíades recargado en una cerca y le pide que le lleve a Santos, éste le pregunta qué sucederá si Santos no quiere acompañarlo, ella le exige que cumpla su voluntad.
47	1:49:42 - 1:53:16	Balbino habla con Don Guillermo en su casa y le ofrece ganado robado. Don Guillermo cuestiona si le ofrece plumas de garza o ganado. Juan Primito escucha fuera. Don Guillermo le pregunta sobre su estancia en el Chaparral del Totumo donde murió Carmelito y sobre un objeto que supuestamente encontró de Balbino en ese sitio. Balbino confiesa y le apunta con su revólver, sale de la casa al ver que el anfitrión le jugaba una broma. Don Guillermo sonríe por su logro.



48	1:53:17 - 1:55:42	Marisela llega al palmar con Lorenzo y deja libre a la Catira, entran a la casa y Don Guillermo se presenta con una botella de wisky que Lorenzo bebe rápidamente. Marisela regaña al padre y Don Guillermo la abraza bruscamente a tono de juego, ella pide ayuda a Lorenzo y éste en un intento por defenderla cae al piso. Marisela corre en su ayuda, pero él muere casi de inmediato. Don Guillermo presencia la escena y se quita el sombrero.
49	1:55:43 - 1:57:23	Santos a caballo se topa con Melquíades quien le dice debe llevarlo con Doña Bárbara. Santos se resiste y Melquíades saca su revolver, Santos se defiende y le dispara de frente. Sale Pajarote que estaba escondido para defenderlo. Santos agradece la acción.
50	1:57:24 - 1:59:30	Don Guillermo observa la llegada de Santos al palmar. Santos consuela a Marisela que está junto a su padre muerto y le menciona que ha matado a Melquíades. Don Guillermo escucha fuera la conversación.
51	1:59:31 - 2:01:32	Llega un caballo a El Miedo con el cadáver de Melquíades. Doña Bárbara y los peones se acercan, ella pregunta por la herida, los peones responden que la tiene en la sien y que la persona que disparó no lo tenía de frente. Doña Bárbara pregunta por Balbino, al no encontrarse pide a sus peones que lo sigan y que recuperen las plumas robadas.



52	2:01:33 - 2:02:24	Balbino Paiba desentierra las plumas junto al pie de un árbol, los peones de Doña Bárbara lo sorprenden y le dan muerte.
53	2:02:25 - 2:06:35	Doña Bárbara en su despacho recibe a Don Guillermo que le avisa el regreso de Marisela al palmar y la muerte de Lorenzo en el mismo sitio, además de escuchar a Santos declarar a Marisela ser el asesino de Melquíades. Doña Bárbara insiste en que el asesino ha sido Balbino y que sus peones le han dado muerte. Don Guillermo se despide definitivamente diciéndole que Santos está con Marisela en el palmar.
54	2:06:36 - 2:06:47	Doña Bárbara sale apresurada pidiéndole a Juan Primito que ensille su caballo.
55	2:06:48 - 2:07:18	Los peones de El Miedo hablan sobre Doña Bárbara y el castigo que le dio a Balbino Paiba por el robo de las plumas de garza. Ellos temen correr la misma suerte del peón y deciden abandonar la hacienda.

56	2:07:19 - 2:09:17	Doña Bárbara a caballo llega al palmar, ve a Santos consolando a Marisela, saca el revolver para matar a la joven. Pero ve un reflejo de su vida pasada con Asdrúbal en la nueva pareja y desiste. Tira su revolver, da la vuelta, monta su caballo y se va.
57	2:09:18 - 2:10:24	Doña Bárbara regresa a El Miedo, la recibe Juan Primito y le dice que todos los peones se han ido. Ella le responde que también él debe irse. Juan primito escucha a los rebullones.
58	2:10:25 - 2:11:19	Doña Bárbara entra a su habitación, toma el retrato de Santos y lo estrecha mientras apaga sus velas.
59	2:11:20 - 2:11:59	Santos Luzardo y Marisela mirando la sabana. Narrador explica que ha desaparecido la devoradora.

60	2:12:00 - 2:12:21	Fin, compañía productora y dirección.
----	-------------------	---------------------------------------



ANEXO 2

Doña Bárbara (1943) Ficha filmica

Producción: Grovas, S.A. y Fernando de Fuentes

Dirección: Fernando de Fuentes

Coodirector: Miguel M. Delgado

Asistente: Américo Fernández

Arguemento: Tomado de la novela de Rómulo Gallegos

Adaptación y diálogos: Rómulo Gallegos

Fotografía: Alex Phillips

Música: Francisco Domínguez

Compositor musical: Prudencio Esaa con canciones creadas exclusivamente para el filme.

Escenografía: Jesús Bracho

Locaciones: Veracruz

Edición: Charles L. Kimball

Operador de cámara: Rosalío Solano

Interpretes:

María Felix (Doña Bárbara)

Jullán Soler (Santos Luzardo)

María Elena Marqués (Marisela)

Andrés Soler (Lorenzo Barquero)

Charles Rooner (Don Guillermo)

Agustín Isunza (Juan Primito)

Miguel Inclán (Melquíades)

Eduardo Arozamena (Melesio Sandoval)

Antonio R. Frausto (Antonio Sandoval)

Pedro Galindo (María Nieves)

Paco Astol (Bachiller Mijiquita)

Arturo Soto Rangel (Coronel Pernalete)

Manuel Dondé (Carmelito López)

Felipe Montoya (Balbino Paiba)

Luis Jiménez Morán (Pajarote)

Alfonso Bedoya (Peón)

Duración: 138 mins.

La filmación corrió a partir de 5 de marzo de 1943, la cinta fue estrenada el 16 de septiembre del mismo año en el cine Palacio

Sinopsis

Santos Luzardo regresa al hato de Altamira perteneciente a su familia en la sabana venezolana, después de haber pasado varios años en Caracas. Se encuentra con una hacienda abandonada y con que su mayordomo Balbino Paiba le ha robado, a quien él desconocía en persona y al que había contratado por sugerencia de su vecina Doña Bárbara, dueña del hato vecino El miedo. En su primera salida a reconocer sus tierras, Santos se encuentra con un antiguo pariente, Lorenzo Barquero, quien vive dependiente del whisky que le proporciona Don Guillermo (su vecino) y en total abandono gracias a los malos tratos que le ha propocionado Doña Bárbara, quien lo dejó en la ruina y con una hija, después de haber sido su amante. Santos decide llevarse a Lorenzo y a su hija Marisela a Altamira, después de presenciar el trueque que Don Guillermo pretendía hacer con Lorenzo al cambiar botellas de whisky por la joven. Santos se da a la tarea de educar a la Marisela, quien ha vivido salvaje, enseñándole las buenas costumbres, a leer y a escribir.

Doña Bárbara por su parte se entera de la llegada de Santos Luzardo y al verlo en una fotografía de un periódico entregada por Melquíades, uno de sus peones, le recuerda a su primer y único amor, Asdrúbal. Santos se entera de las fechorías causadas por Doña Bárbara y por su gente en contra de las tierras luzarderas de Altamira y acude a la Jefatura a imponer una denuncia para que se cumpla la ley. Al encontrarse en el juzgado con Doña Bárbara y con Don Guillermo, se sorprende al darse cuenta que ella está dispuesta a poner la cerca propuesta por Santos entre las propiedades y a hacer valer la ley del llano. Doña Bárbara en su necesidad de atrapar a Santos realiza brujerías y busca cambiar su actitud. Santos le pide como prueba de honestidad que le devuelva a Marisela la propiedad que le corresponde; sin embargo ella le insinúa a Santos en tono grosero que tiene a la muchacha viviendo con él. Éste se molesta y sale de la casa, para minutos después rescatar a Marisela de las garras de su madre que se disputa con ella una foto de Santos y el amor del joven.

Santos Luzardo saca poco a poco adelante su hacienda hasta que se entera del robo de las valiosas plumas de garza que había enviado con Carmelito, uno de sus peones, a San Fernando para venderlas. Marisela aprovecha la ausencia de Santos para salir de Altamira y regresar a su casa, en donde Don Guillermo embriaga de nuevo a Lorenzo y ocasiona su muerte. El peón de Altamira, María Nieves, mata a Melquíades cuando éste pretende emboscar a Santos para llevarlo con Doña Bárbara.

Doña Bárbara averigua por medio de Juan Primito que Balbino fue el ladrón de las plumas y manda a sus peones a que lo maten. Santos regresa por Marisela y la encuentra con su padre muerto. Doña Bárbara ve a Santos con Marisela e intenta matarla, pero desiste al acordarse de su amor por Asdrúbal. Los peones de El miedo abandonan la finca y Doña Bárbara se queda sola, desiste de sus hechicerías y despide a su último peón Juan Primito.

Marisela y Santos se ven felices sobre las tierras de Altamira.

LITERATURA Y CINE MEXICANO, 1896-1958

El presente cuadro nos permite acercarnos a la significación que tuvo la literatura en la filmografía nacional. En él, encontraremos las obras que tuvieron una estrecha relación con los filmes. Sin embargo, no hemos manifestado en cada caso particular, si se trata de una adaptación o de una cinta basada en un libro determinado. Nos encontramos, muchas de las veces, que podría tratarse de reproducción fiel de una obra literaria, como si se ilustrara una historia, tomando en cuenta hasta los detalles mínimos que suelen pasar desapercibidos para el lector. En segundo lugar, era posible la adaptación de la obra literaria, retomando simplemente el argumento de la misma. Finalmente, existieron cintas que se inspiraban en la obra, aquellas que sólo consideraban las características de los personajes y sus nombres, la trama central de la historia, o un aspecto que permitiera llevar un hilo conductor en la cinta.

Existieron también aquellas que fueron adaptaciones veladas, en donde existía una estrecha relación con alguna obra, de la que no se reconoce la fuente. Por tal caso no hemos incluido cintas en las que suponemos existe un origen literario, debido a que en los créditos del filme no aparecen datos relacionados con la obra; ejemplo de ello son *El Ceniciento* (Gilberto Martínez Solares, 1951) o *El Bello Durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952). Esta relación se limita al contexto previo e inmediato de la trayectoria de Fernando de Fuentes y de la filmación de *Doña Bárbara*.

BIBLIOGRAFIA

- Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968. 454 p.
 De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1987. 225 p.
 García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era, 1992-199. (Vols. 1-9)
 García Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes*. México: Cineteca Nacional, CONACULTA, 1988. 230 p.

Literatura y cine mexicano 1896 - 1958

Epoca muda

1896 - 1929

Año	Filme	Director	Obra y autor	Adaptación
1899	<i>Don Juan Tenorio</i>	Salvador Toscano	Obra homónima de José Zomilla	Vista de la obra teatral.
1909	<i>Don Juan Tenorio</i>	Enrique Rosas	Obra homónima de José Zomilla	Vista de la obra teatral.
1916	<i>El pobre Balbuena</i>	Manuel Noriega	Pieza homónima de Carlos Amiches y Enrique García Álvarez	Manuel Noriega
1917	<i>El amor que triunfa (El amor que huye)</i>	Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez Arredondo	Pieza <i>El amor que huye</i> de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, y de la zarzuela homónima de Julio Pardo.	Manuel Cirerol Sansores

1917	<i>La luz, trágico de la vida moderna</i>	J. Jamet y Ezequiel Carrasco Martínez	Obra <i>El fuego</i> de Gabriel D'Annunzio	Señor Genin
1917	<i>Tabaré</i>	Luis Lezama	Obra homónima de Juan Zorrilla de San Martín	Luis Lezama
1918	<i>Cuauhtémoc</i>	Manuel de la Bandera	Pieza homónima de Tomás Domínguez Yáñez	Señora de Domínguez Yáñez y Manuel de la Bandera
1918	<i>María</i>	Rafael Bermúdez Zatarain	Novela homónima de Jorge Isaacs	Rafael Bermúdez Zatarain
1918	<i>Santa</i>	Luis G. Peredo	Novela homónima de Federico ^a Gamboa	Luis G. Peredo
1919	<i>Confesión trágica</i>	Carlos E. González, Juan Manuel Ramos y Fernando Sáyago	Poema homónimo de Fray Juan José de Velarde	José Manuel Ramos
1919	<i>Dos corazones</i>	Francisco de Lavillete	Novela <i>Helen et Mathilde</i> de Adolphe de Bellot	Francisco de Lavillete
1919	<i>Juan Soldado</i>	Enrique Castilla	Cuento homónimo del general Francisco L. Urquiza	Enrique Castilla
1919	<i>La llaga</i>	Luis G. Peredo	Novela homónima de Federico Gamboa	Luis G. Peredo
1919	<i>Viaje Redondo</i>	José Manuel Ramos	Obra de Carlos Noriega Hope	José Manuel Ramos
1920	<i>El escándalo</i>	Alfredo B. Cuellar	Pieza <i>The scandal</i> de Cosmo Hamilton	Alfredo B. Cuellar
1920	<i>Partida ganada</i>	Enrique Castilla	Cuento homónima de Guillermo Ross	José Manuel Ramos
1920	<i>El Zarco</i>	José Manuel Ramos	Novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano	Rafael Bermúdez Zatarain
1921	<i>Amnesia (Dos almas en una)</i>	Ernesto Vollrath	Poema homónimo de Amado Nervo	José Manuel Ramos
1921	<i>Carmen</i>	Ernesto Vollrath	Novela homónima de Pedro Castera	Adolfo Quezada Jr.
1921	<i>La dama de las camelias</i>	Carlos Stahl	Novela homónima de Alejandro Dumas	Carlos Stahl
1921	<i>En la hacienda</i>	Ernesto Vollrath	Zarzuela homónima de Federico Carlos Kegel	José Manuel Ramos
1921	<i>Miudad y miñad (Malditas sean las mujeres)</i>	Carlos Stahl	Novela homónima de Manuel Ibo Alfaro	Carlos Stahl
1921	<i>La parcela</i>	Ernesto Vollrath	Novela homónima de José López Portillo y Rojas	José Manuel Ramos
1921	<i>La Thais</i>	María Cantoni	Novela homónima de Anatole France	María Cantoni
1922	<i>Luz de redención</i>	Rafael Trujillo	Novela homónima de la Condesa de Campoblanco	Rafael Trujillo
1927	<i>Yo soy tu padre</i>	Juan Bustillo Oro	Novela <i>La vida extravagante</i> de Baltasar de Maurice Leblanc	Juan Bustillo Oro

Cine Sororo

1931

Total de Filmes realizados: 3

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Santa</i>	Antonio Moreno	Novela <i>Santa</i> de Federico Gamboa	Carlos Noriega Hope

1933

Total de Filmes realizados: 21

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>La Calandria (Calandria)</i>	Fernando de Fuentes	Novela <i>La Calandria</i> de Rafael Delgado	Fernando de Fuentes, José Castellot Jr.
<i>La mujer del puerto</i>	Arcady Boytler	Novela <i>Le port</i> de Guy de Maupassant y el cuento <i>Natasha</i> de León Tolstoi	Guz Águila y Raphael J. Sevilla.
<i>Tiburón</i>	Juan Bustillo Oro	Pieza <i>Volpone</i> de Ben Jonson	Diálogos de Guz Águila y Carlos Nájera Juan Bustillo Oro

1934

Total de filmes realizados: 24

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Clemencia</i>	Chano Urueta	Novela <i>Clemencia</i> de Ignacio Manuel Altamirano	Carlos Noriega Hope, Gustavo Sáenz de Sicilia y Chano Urueta
<i>El escándalo</i>	Chano Urueta	Novela <i>El escándalo</i> de Pedro Antonio de Alarcón	Chano Urueta
<i>El primo Basilio</i>	Carlos Nájera	Novela homónima de José María Eça de Queiroz	Carlos Nájera

1935

Total de filmes realizados: 22

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Madre Querida</i>	Juan Orol	Historia <i>Huérfanos del destino</i> de Julián Cisneros Tamayo	Juan Orol y Guillermo Barqueriza
<i>Monja, casada, virgen y mártir</i>	Juan Bustillo Oro	Novela <i>Monja i casada, virgen i mártir</i> de Vicente Riva Palacio	Juan Bustillo Oro
<i>El 113</i>	Raphael J. Sevilla	Pieza teatral <i>El soldado de San Marcial</i> de Vicente Gómez y Félix González Llana	Raphael J. Sevilla
<i>Marín Garatuza</i>	Gabriel Soria	Novela homónima de Vicente Riva Palacio	Pablo Prida y Gabriel Soria
<i>Vámonos con Pancho Villa</i>	Fernando de Fuentes	Novela homónima de Rafael F. Muñoz	Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia

1935

Total de filmes realizados: 26

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Malditas sean las mujeres</i>	Juan Bustillo Oro	Novela homónima de Manuel Ibo Alfaro	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú
<i>Nostradamus</i>	Juan Bustillo Oro	Novela homónima de Michel Zevaco	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú
<i>Suprema Ley</i>	Rafael E. Portas	Novela <i>Suprema ley</i> de Federico Gamboa	Rafael E. Portas
<i>¡Esos hombres! (Malditos sean los hombres)</i>	Rolando Aguilar	Pieza teatral de Catalina D'Erzell	Rolando Aguilar y Catalina D'Erzell

1937

Total de filmes realizados: 39

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Abnegación</i>	Rafael E. Portas	Pieza teatral <i>Dueña y señora</i> de Adolfo Torrado y Leandro Navarro	Rafael E. Portas y Vicente Oroná
<i>Don Juan Tenorio</i>	René Cardona	Pieza homónima de José Zomilla	René Cardona
<i>La llaga</i>	Ramón Peón	Novela homónima de Federico Gamboa	Julián Cisneros Tamayo

1938

Total de filmes realizados: 58

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Los bandidos de Río Frío</i>	Leonardo Westphal	Novela homónima de Manuel Payno	Alfonso Patiño Gómez
<i>Un domingo en la tarde</i>	Rafael E. Portas	Novela <i>Amor y Gloria</i> de Joaquín Pablos	Rafael E. Portas y Alfonso Patiño Gómez
<i>El Indio</i>	Armando Vargas de la Maza	Novela homónima de Gregorio López y Fuentes	Armando Vargas de la Maza y Celestino Gorostiza
<i>María</i>	Chano Urueta	Novela <i>María</i> de Jorge Isaacs	Chano Urueta y José López Rubio
<i>Nobleza Ranchera</i>	Alfredo del Diestro	Novela <i>La Parcela</i> de José López-Portillo y Rojas	A. D. Cavaletti
<i>Padre Mercader</i>	Luis Amendolla	Pieza homónima de Carlos Díaz Durfoo	Antonio Helú y Luis Amendolla
<i>Sangre en las montañas</i>	Jaime L. Contreras	Cuento <i>Sangre en las montañas</i> de Alejandro Cuevas	Jaime L. Contreras

1939

Total de filmes realizados: 38

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Adiós mi chaparita</i>	René Cardona	Novela <i>Rancho Estradeño</i> de Rosa de Castaño	Ernesto Cortázar y Rosa Castaño
<i>Carne de Cabaret (Rosa la terciopelo)</i>	Alfonso Patiño Gómez	Poema de José de Jesús Núñez y Domínguez	Alfonso Patiño Gómez
<i>Corazón de niño</i>	Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo	Novela <i>Corazón</i> de Edmundo D'Amicis	Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo
<i>En un burro tres baturros</i>	José Benavides Jr.	Pieza teatral de Alberto Novión	José Benavides Jr.
<i>El fantasma de media noche</i>	Raphael J. Sevilla	Novela <i>En un burro tres baturros</i> de Arturo Ávila Gandolín	Gustavo Sáenz de Sicilia e Íñigo de Martino
<i>La locura de don Juan</i>	Gilberto Martínez Solares	Pieza homónima de Carlos Arniches	Marco Aurelio Galindo
<i>Los de Abajo (Con la División del Norte)</i>	Chano Urueta	Novela homónima de Mariano Azuela	Chano Urueta
<i>Odio</i>	Fernando Soler y William Rowland	Novela <i>The mill on the floss</i> de George Elliot	Fernando Soler y Hans Mandel
<i>Papacito lindo (El viejo verde)</i>	Fernando de Fuentes	Pieza <i>Miquette et sa Mere (El último aristócrata)</i> de R. de Flers y A. de Caillavet	Fernando Soler y Fernando de Fuentes
<i>¡Que viene mi marido!</i>	Chano Urueta	Pieza homónima de Carlos Arniches	Chano Urueta

1940

Total de filmes realizados: 30

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Al son de la marimba</i>	Juan Bustillo Oro	Pieza <i>Los molineros de Aragón</i> de Augusto Martínez Olmedilla	Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero
<i>Hombre o Demonio (Don Juan Manuel)</i>	Miguel Contreras Torres	Leyendas de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza	Miguel Contreras Torres
<i>El Jefe Máximo</i>	Fernando de Fuentes	Pieza <i>Los Caciques</i> de Carlos Arniches	Fernando de Fuentes y Rafael F. Muñoz
<i>Mala yerba</i>	Gabriel Soría	Novela homónima de Mariano Azuela	Gabriel Soría

1941

Total de filmes realizados: 38

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Amor Chicano</i>	Raphael J. Sevilla	Cuento <i>Cabañero y Marqués</i> de Carlos Capilla	Eduardo Ugarte y Julio de Saradez

<i>El barbero Prodigioso</i>	Fernando Soler	Obra Teatral de Paulino Masip Roca	Paulino Masip
<i>El Conde de Montecristo</i>	Chano Urueta	Novela homónima de Alejandro Dumas	Chano Urueta
<i>La Gallina cieca</i>	Fernando de Fuentes	Pieza homónima de Arnaldo Malifatti y Nicolás de las Llanderas	Fernando de Fuentes y Carlos Orellana
<i>Unidos por el eje</i>	René Cardona	Pieza Teatral de Alfonso Lapena y J. Blanco	René Cardona
<i>¿Quién te quiere a ti?</i>	Rolando Aguilar	Pieza homónima de Luis Vargas	Rolando Aguilar
<i>¡Ay Jalisco no te rajes!</i>	Joselito Rodríguez	Novela homónima de Aurelio Robles Castillo	Ismael Rodríguez, Josefito Rodríguez y Roberto Rodríguez

1942			
Total de filmes realizados: 47			
Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Aventuras de Cucuruchito y Pinocho</i>	Carlos Vejar	Cuento homónimo de Salvador Bartolozzi y Magda Donato	Carlos Véjar Jr.
<i>Casa de mujeres (La Historia de siete pecadoras)</i>	Gabriel Soria	Pieza homónima de Enrique Suárez de Deza	Gabriel Soria y Ralf Block
<i>Dulce Madre Mía</i>	Alfonso Patiño Gómez	Cuento homónimo <i>De los Apenninos a los Andes</i> de Edmundo de Amicis	Alfonso Patiño Gómez
<i>Historia de un gran amor</i>	Julio Bracho	Novela <i>El niño de la bola</i> de Pedro Antonio de Alarcón	Julio Bracho
<i>Los tres mosqueteros</i>	Miguel M. Delgado	Novela homónima de Alejandro Dumas	Jaime Salvador
<i>El verdugo de Sevilla</i>	Fernando Soler	Pieza homónima de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez	Paulino Masip
<i>¡Qué hombre tan simpático!</i>	Fernando Soler	Pieza homónima de Carlos Arniches	Fernando Soler y Carlos Orellana

1943			
Total de filmes realizados: 70			
Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Adulterio</i>	José Díaz Morales	Novela <i>El abuelo</i> de Benito Pérez Galdós	José Díaz Morales
<i>Camión o alegre</i>	Miguel Morayta	Pieza teatral de Arnaldo Malifatti y Nicolás de las Llanderas	Adolfo Fernández Bustamante
<i>El camino de los gatos</i>	Chano Urueta	Novela homónima de Hermann Sudermann	Chano Urueta
<i>La corte del faraón</i>	Julio Bracho	Pieza homónima de Miguel Palacios y Guillermo Perrín	Julio Bracho y Neftalí Beltrán
<i>La dama de las Carnelias</i>	Gabriel Soria	Novela homónima de Alejandro Dumas	Robert Tasker
<i>Distinto amanecer</i>	Julio Bracho	Novela <i>La vida conyugal</i> de Max Aub	Julio Bracho
<i>Divorciadas</i>	Alejandro Galindo	Novela homónima de Julia Guzmán	Alejandro Galindo y Julián Guzmán

Doña Bárbara	Fernando de Fuentes	Novela homónima de Rómulo Gallegos	Rómulo Gallegos y Fernando de Fuentes
Flor silvestre	Emilio Fernández	Novela <i>Sucedó ayer</i> de Fernando Robles	Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno
La fuga	Norman Foster	Obra <i>Bola de sebo</i> de Guy Maupassant	Norman Foster
El herrero (Felipe Derblay)	Ramón Pereda	Novela <i>Felipe Derblay</i> de Jorge Ohnet	Ramón Pereda
La hija del cielo (El final de Norma)	Juan J. Ortega	Novela <i>El final de Norma</i> de Pedro Antonio de Alarcón	Juan J. Ortega
El hombre de la máscara de hierro	Marco Aurelio Galindo	Novela homónima de Alejandro Dumas	Marco Aurelio Galindo
Internado para señoritas	Gilberto Martínez Solares	Obra de Ladislao Fodor	Adolfo Fernández Bustamante
El jorobado (Enrique Lagardere)	Jaime Salvador	Novela homónima de Paul Féval	Óscar Dancigers y Jaime Salvador
El médico de las locas	Alfonso Patiño Gómez	Novela homónima de Xavier Montépin	Alfonso Patiño Gómez
Miguel Strogoff (El correo del Zar)	Miguel M. Delgado	Novela homónima de Julio Verne	Joseph N. Ermolief
Los Miserables	Fernando A. Rivero	Novela homónima de Victor Hugo	Fernando A. Rivero y Robert Tasker
La mujer sin alma	Fernando de Fuentes	Novela <i>La razón social</i> de Alphonse Daudet	Alfonso Lapena
Murallas de Pasión	Víctor Urruchúa	Pieza teatral <i>La muralla</i> de Neftalí Beltrán	Víctor Urruchúa y Rafael Porfilió
Nana	Roberto Gavaldón y Celestino Gorostiza	Novela homónima de Emilio Zolá	Celestino Gorostiza y Alberto Santander
No matarás	Chano Urueta	Obra de Joaquín Margall	Chano Urueta
Resurrección	Gilberto Martínez Solares	Novela homónima de León Tolstói	Gilberto Martínez Solares y Eduardo Ugarte
Romeo y Julieta	Miguel M. Delgado	Pieza homónima de William Shakespeare	Jaime Salvador
El Rosario	Juan J. Ortega	Novela homónima de Florencia Barclay	Luis G. Basurto
Santa	Norman Foster	Novela homónima de Federico Gamboa	Alfredo B. Crevenna y Francisco de P. Cabrera
La vida inútil de Pito Pérez	Miguel Contreras Torres	Novela homónima de José Rubén Romero	Miguel Contreras Torres

1944		
Total de filmes realizados: 74		
Filme	Director	Obra y autor
El abanico de Lady Windermere	Juan J. Ortega	Obra homónima de Óscar Wilde
Amok	Antonio Momplet	Inspirado en una historia de Stefan Zweig
El amor de los amores	Antonio Mediz Bolio	Novela homónima de Ricardo León
		Luis G. Basurto
		Los diálogos corrieron a cargo de Max Aub y en la colaboración del guión trabajó Erwin Wallfisch
		Antonio Mediz Bolio
		Guion

La Barraca	Roberto Gavaldón	Novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez	Libertad Blasco Ibáñez, Paulino Masip. Diálogos de Abel Veilla
Bésame mucho	Eduardo Ugarte	Pieza <i>La casa de la salud</i> de Antonio Paso y Joaquín Dicenta	Eduardo Ugarte, Nefalí Beltrán, Emilio Gómez Muriel.
Imprudencia	Julián Soler	Obra de Henry Bataille	Nefalí Beltrán y Pablo González
Diario de una mujer	José Benavides Jr.	<i>Solamente una vez</i> de Miguel Morayta	Adolfo Fernández Bustamante
El Corsario Negro	Chano Urueta	Novela homónima de Emilio Salgari	Adolfo Fernández Bustamante, Chano Urueta, Antonio Momplet
Las dos huérfanas	José Benavides Jr.	Novela y pieza teatral de Albert D'Ennery	José Benavides Jr., Elvira de la Mora. Diálogos: Adolfo Fernández Bustamante
Los hijos de Don Venancio	Joaquín Pardavé	<i>Los tres berretines</i> de Amoldo Maifatti y Nicolás de las Llanderas	Joaquín Pardavé
El niño de las monjas	Julio Villareal	Novela homónima de Juan López Núñez	Sebastián Gabriel Rovira, Mario del Río
La trepadora	Gilberto Martínez Solares	Novela homónima de Rómulo Gallegos	Rómulo Gallegos
El gran Makakikus	Humberto Gómez Landero	<i>El ricachón en la corte</i> de Molière	Humberto Gómez Landero
El rey se divierte	Fernando De Fuentes	<i>Los reyes en el destierro</i> de Alphonse Daudet	Fernando De Fuentes y Alfonso Lapena
El capitán Malacara	Carlos Orellana	<i>El capitán veneno</i> de Pedro Antonio de Alarcón	Carlos Orellana
El precio de una vida	René Cardona	<i>Cuento Vetas</i> de Gilberto Calderón	Salvador Pruneda, Ramón Pérez Peiáez.
Nosotros	Fernando A. Rivero	<i>Destino</i> de Ernesto Cortazar y Alfredo Robledo	Fernando A. Rivero
La pícara Susana (La señorita es así)	Fernando Cortés	Pieza <i>Ma soeur et moi</i> de Luois Vemeuil y Georges Berr	Fernando Cortés y Nefalí Beltrán Guión técnico: Elvira de la Mora
El secreto de la softerona	Miguel M. Delgado	Obra de Eugeni Marlit	Juan Roca y Francisco Reiguera
Tuya en cuerpo y alma (Las damas blancas)	Alberto Gout	Novela <i>Las damas blancas</i> de Worcester de Florencia Barclay	Alberto Gout Diálogos de Antonio Vargas
El mexicano (El despertar de una nación)	Agustín P. Delgado	Cuento homónimo de Jack London	José Revueltas, Agustín P. Delgado y Raphael J. Sevilla
Más allá del amor	Adolfo Fernández Bustamante	Cuento homónimo de Pascual García Peña	Adolfo Fernández Bustamante y Elvira de la Mora
Me he de comer esa tuna	Miguel Zacarías	Obra <i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla	Miguel Zacarías
El recuerdo de aquella noche (Deseo)	Chano Urueta	Novela <i>Misterio</i> de Hugo Conway	Chano Urueta
Entre hermanos	Ramón Peón	Novela homónima de Federico Gamboa	Carlos Velo, Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.
Un corazón burfado	José Benavides Jr.	Novela homónima de Alberto Insúa	Guión técnico de Carlos Velo Gustavo Villatoro

<i>Una sombra en mi destino (La sombra)</i>	Alberto Gout	Pieza <i>La sombra</i> de Darío Nicodemi	Alberto Gout, Juan Antonio Vargas, Miguel Morayta.
<i>Como todas las madres</i>	Fernando Soler	Pieza Teatral <i>Maternidad</i> de Catalina D'Erzell	Catalina D'Erzell
<i>El jagüey de las ruinas</i>	Gilberto Martínez Solares	Novela homónima de Sara García Iglesias	Sara García Iglesias y Gilberto Martínez Solares
<i>Recuerdos de mi valle</i>	Miguel Morayta	Novela <i>Desamor</i> de Francisco Fernández Villegas	Miguel Morayta

1945

Total de filmes realizados: 83

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Amar es vivir</i>	Juan J. Ortega	Obra <i>La Gioconda</i> de Gabrielle D'Anunzio	José Carbó y Juan J. Ortega Diálogos de Ramón Pérez Peláez
<i>Amor de una vida</i>	Miguel Morayta	Novela homónima de Ladislao Bus Fekete	José Revueitas, Rafael M. Saaavedra, Miguel Morayta
<i>El amor las vuelve locas</i>	Fernando Cortés	Obra de Enrique Suárez de Deza	Nefialí Beltrán, Fernando Cortés
<i>Los buitres (Los buitres sobre el tejado)</i>	Alberto Gout	Pieza homónima de José Carbó	Alberto Gout, José Carbó
<i>Canaima (El dios del mal)</i>	Juan Bustillo Oro	Novela homónima de Rómulo Gallegos	Juan Bustillo Oro
<i>Canfactors</i>	Julio Bracho	Novela homónima de Rómulo Gallegos	Julio Bracho, Jesús Cárdenas, José Revueitas, Diálogos de Rómulo Gallegos y Julio Bracho
<i>Las casadas engañan de 4 a 6</i>	Fernando Cortés	Pieza <i>Dos docenas de rosas escarlatas</i> de Aldo Benedetti	Fernando Cortés, Jaime Salvador y Nefialí Beltrán.
<i>Las cinco advertencias de Satanás</i>	Julían Soler	Pieza homónima de Enrique Jardiel Poncela	Julían Soler, Antonio Mosell, Carlos Sampelayo.
<i>El deseo</i>	Chano Urueta	Novela homónima de Hermann Sudermann	Chano Urueta
<i>El desquite</i>	Roberto Ratti	Novela homónima de María de la Luz Perea y Esparza	Roberto Ratti, Nefialí Beltrán.
<i>El que murió de amor</i>	Miguel Morayta	Cuento homónimo de Teófilo Gauthier	Miguel Morayta Diálogos de Carlos León
<i>Embrujo antillano</i>	Geza P. Polaty	Cuento <i>La veguerita</i> de Ángel Lázaro	Geza P. Polaty, Martín Domínguez, Egon Eis, Juan Oroí.
<i>Espinas de una flor</i>	Ramón Peón	Novela homónima de Francisco Camprodon	Ramón Pereda
<i>Flor de durazno</i>	Miguel Zacarías	Novela homónima de Hugo Wast	Miguel Zacarías
<i>Flor de un día</i>	Ramón Peón	Novela homónima de Francisco Camprodon	Ramón Pereda

Mamá Inés	Fernando Soler	Pieza homónima de Enrique Suárez de Deza	Fernando Soler y Paulino Masip
El monje blanco	Julio Bracho	Pieza teatral en verso de Eduardo Marquina	Julio Bracho, Jesús Cárdenas. Diálogos de Xavier Villaurrutia
Nuestros maridos	Victor Urruchúa	Novela homónima de Julia Guzmán	Victor Urruchúa
Papá Lebonard	Ramón Peón	Obra de Jean Aicard	Ramón Pereda
Pepita Jiménez	Emilio Fernández	Novela homónima de Juan Valera	Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández
El socio	Roberto Gavaldón	Novela homónima de Genaro Prieto	Tito Davison, Chano Urueta
Sol y sombra	Rafael E. Portas	Pieza homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén	Enrique Bohorquez, Rafael Solana
Tú eres la luz	Alejandro Galindo	Cuento homónimo de Luis Liró	Leopoldo Baeza y Aceves
Usted tiene ojos de mujer fatal	Ramón Peón	Pieza homónima de Enrique Jardiel Poncela	Ramón Pereda Diálogos adicionales de Carlos Sampelayo
Vértigo	Antonio Momplet	Novela homónima de Pierre Bemoit	Mauricio Magdaleno, Antonio Momplet
La virgen moderna	Joaquín Pardavé	Pieza homónima de Mademoiselle de Jacques Deval	Joaquín Pardavé, Tito Davison
La viuda celosa	Fernando Cortés	Pieza teatral <i>La viuda valenciana</i> de Lope de Vega	Max Aub, Fernando Cortés

1945

Total de filmes realizados: 71

Filme	Director	Obra y autor	Guión
A la sombra de la fuente	Roberto Gavaldón	Novela <i>Wintersef</i> de Maxwell Anderson	Salvador Novo, José Revueltas
Bel Ami (El buen mozo o la historia de un canalla)	Antonio Momplet, José Díaz Morales	Novela homónima de Guy Maupassant	Francisco Navarro
Cásate y verás	Carlos Orellana	Pieza homónima de Miguel Mihura, Prado y Yáñez	Carlos Orellana, Ramiro Gómez Kemp
Don Simón de Lira	Julio Bracho	Pieza <i>Volpone</i> de Ben Jonson	Julio Bracho Diálogos de Xavier Villaurrutia
En tiempos de la inquisición	Juan Bustillo Oro	Pieza <i>La Sorciere (La hechicera)</i> de Victorien Sardou	Juan Bustillo Oro
Festín de buitres	Ramón Peón	Novela <i>El gran Galeoto</i> de José Echegaray	Felipe Montoya
Gran Casino	Luis Buñuel	Novela <i>El rugido del paraíso</i> de Michael Weber	Mauricio Magdaleno con la colaboración de Edmundo Báez
Los maridos engañan de 7 a 9	Fernando Cortés	Pieza homónima de Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari	Fernando Cortés

<i>La mujer de todos</i>	Julio Bracho	Obra de Robert Thoren	Mauricio Magdaleno, Julio Bracho, Antonio Momplet. Diálogos de Xavier Villaurrutia
<i>No te cases con mi mujer</i>	Fernando Cortés	Pieza teatral <i>Un marido de ida y vuelta</i> de Enrique Jardiel Pondela	Nefitai Beltrán, Fernando Cortés, José Baviera, Carlos Sampelayo.
<i>La noche y tú</i>	Chano Urueta	Obra <i>El caballero Varona</i> de Jacinto Grau	Chano Urueta
<i>La otra</i>	Roberto Gavaldón	Cuento homónimo de Rian James	José Revueillas y Roberto Gavaldón
<i>El pasajero diez mil</i>	Miguel Morayta	Pieza <i>Su majestad el dólar</i> de Carlos Aguirre Aszcanyi	Eduardo Ugarte
<i>Ramona</i>	Víctor Urruchúa	Novela homónima de Helen Hunt Jackson	Leopoldo Baeza y Aceves Diálogos de Tito Davison
<i>Rocamboles</i>	Ramón Peón	Novela homónima de Pierre-Alexis Ponson Du Terral	Ramón Pereda
<i>El secreto de Juan Palomo</i>	Miguel Morayta	Novela homónima de Manuel Fernández y González	Miguel Morayta Diálogos de Rafael M. Saavedra
<i>Los siete niños de Ecija</i>	Miguel Morayta	Novela homónima de Manuel Fernández y González	Miguel Morayta
<i>Sucedió en Jalisco (Los cristeros)</i>	Raúl de Anda	Novela homónima de José Guadalupe de Anda	Raúl De Anda y Carlos Gaytán
<i>Tabaré</i>	Luis Lezama	Poema de Juan Zornilla de San Martín	Luis Lezama
<i>El tigre de Jalisco</i>	René Cardona	Novela <i>El bandido generoso</i> de Pedro Neyra y Pablo Sánchez Mora	Paulino Masip
<i>Todo un caballero</i>	Miguel M. Delgado	Pieza <i>Hat, coat and glove</i> de Wilhelm Sepyer	Salvador Novo

1947			
Total de filmes realizados: 57			
Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Algo flota sobre el agua</i>	Alfredo B. Crevenna	Novela homónima de Lajos Zilahy	Egon Eis y Edmundo Báez
<i>Ángel o demonio</i>	Víctor Urruchúa	Novela homónima de José Navarro Costabella	Víctor Urruchúa y José Giaccardi
<i>Barrio de Pasiones</i>	Alfonso Fernández Bustamante	Cuento <i>La mansa</i> de Fyodor Dostoievsky	Max Aub, Miguel Salikind, Adolfo Fernández Bustamante
<i>La bien pagada</i>	Alberto Gout	Novela <i>José María Carretero</i>	Alberto Gout
<i>La casa colorada</i>	Miguel Morayta	Novela homónima de Ángel Moya Sarmiento	Miguel Morayta y Ángel Moya Sarmiento

La casa de Troya	Carlos Orellana	Novela homónima de Alejandro Pérez Lugin	Carlos Orellana, Egon Eis, Manuel Alfolaquirre
El casado casa quiere	Gilberto Martínez Solares	Pieza homónima de Pedro Calderón de la Barca	Gilberto Martínez Solares
La esposa arrodillada	Roberto Gavaldón	Cuento homónimo de Ladislao Fodor	Alfredo B. Crevenna, Edmundo Báez, Tito Davison, José Revueltas y Roberto Gavaldón
La hermana impura	Miguel Morayta	Novela homónima de José Manuel Puig Casauranc	Leopoldo Baeza y Aceves
Hermoso ideal	Alejandro Galindo	Novela <i>Beau idéal</i> de Percival Christopher Wren	Alejandro Galindo y Salvador Novo
La María	Alfonso Fernández Bustamante	Zarzuela con letra de Gustavo Sánchez Garralda	Alfonso Fernández Bustamante
La sin ventura	Tito Davison	Novela de José María Carretero	Mauricio Magdaleno
Soledad	Miguel Zacarías	Novela homónima de Silvia Guermico	Miguel Zacarías y Edmundo Báez
Yo soy tu padre	Emilio Gómez Muriel	Pieza <i>Mi papá</i> de Carlos Amiches	Joaquín Pardavé
A volar joven	Miguel M. Delgado	Historia <i>Ademai Aviateur</i> de Paul Colline	Jaime Salvador

1948

Total de filmes realizados: 84

Filme	Director	Obra y autor	Guión
Quando los padres se quedan solos	Juan Bustillo Oro	Pieza <i>¿Qué hacemos con los viejos?</i> de José Lucio	Paulino Masip y Humberto Gómez Landero
Dueña y Señora	Tito Davison	Pieza homónima de Adolfo Torrado y Leandro Navarro	Tito Davison y Edmundo Báez
Enrédate y verás	Carlos Orellana	Pieza <i>El hombre que todo lo envreda</i> de Julián Moyron	Janet Alcoriza, Luis Alcoriza, Julián Moyron
El cuñitero	Emilio Gómez Muriel	Novela homónima de Javier López Ferrer	Emilio Gómez Muriel y Stella Inda
Lola Casanova	Matilde Landeta	Obra de Francisco Rojas González	Enrique Cansino, Matilde Landeta
Una mujer con pasado (La Venus azteca)	Raphael J. Sevilla	Novela <i>La Venus azteca</i> de Ladislao López Negrete	Raphael J. Sevilla
Prisión de sueños	Victor Urruchúa	Pieza <i>Primer sueño</i> de José de Jesús Aceves	Victor Urruchúa

Rosenda	Julio Bracho	Cuento homónimo de José Rubén Romero	Julio Bracho, Salvador Elizondo Pani
El supersabio	Miguel M. Delgado	Historia <i>Ne le créez pas sur les toits</i> de Alex Joffe y J. Bernard Luc	Jaime Salvador e Ítigo de Martino
La Vorágine (Abismos de Amor)	Miguel Zacarías	Novela homónima de José Eustasio Rivera	Jesús Grovas y Miguel Zacarías

1949

Total de filmes realizados: 108

Filme	Director	Obra y autor	Guión
El baño de Afrodita	Tito Davison	Pieza La cura de Pedro Muñoz Seca y García Velloso	Cesar Tiempo, Tito Davison
Canas al aire	Raphael J. Sevilla	Pieza <i>L'amant de madame Vidal</i> de Louis Verneuil	Raphael J. Sevilla Diálogos de Arturo Mori y Carlos León
El charro y la dama	Fernando Cortés	Obra <i>La fierecilla domada</i> de William Shakespeare	Pedro De Urdimalas y Fernando Cortés
El colmillo de Buda	Juan Bustillo Oro	Pieza homónima de Pedro Muñoz Seca	Juan Bustillo Oro
Cuide a su marido	Fernando Soler	Pieza <i>La doncella de mi mujer</i> de Federico Reparaz	Fernando Soler
La dama del alba	Emilio Gómez Muñiel	Pieza homónima de Alejandro Casona	Emilio Gómez Muñiel y Salvador Elizondo Pani
Dinero maldito (La ciudad)	Fernando A. Rivero	Obra <i>La ciudad</i> de Carlos Arconini	Diálogos adicionales de Xavier Villaurrutia
Dos pesos dejada (El padre desconocido)	Joaquín Pardavé	Novela <i>La prudencia de A. Fernández de Villar</i>	Leopoldo Baeza y Aceves Joaquín Pardavé
Doña Diabla	Tito Davison	Pieza homónima de Luis Fernández Ardavin	Edmundo Báez y Tito Davison Diálogos adicionales de Ricardo López Méndez
Duelo en las montañas	Emilio Fernández	Novela <i>Nido de hidalgos</i> de Iván Turgeniev	Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno
El gran calavera	Fernando Soler y Luis Buñuel	Pieza homónima de Adolfo Torrado	Janet Alcoriza y Luis Alconiza
Un grito en la noche	Miguel Morayta	Novela homónima de Pedro Mata	Miguel Morayta y Ramón Pérez Peláez
Las joyas del pecado	Alfredo B. Crevenna	Cuento homónimo de Guy Maupassant	Edmundo Báez y Egon Eis
Lluvia Roja	René Cardona	Novela homónima de Jesús Goytortua Santos	Mauricio Magdaleno
La makquería	Emilio Fernández	Pieza homónima de Jacinto Benavente	Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
Mujer de medianoche	Víctor Urruchúa	Novela homónima de Alejandro Núñez Alonso	Víctor Urruchúa

La negra angustia	Matilde Landeta	Obra homónima de Francisco Rojas González	Matilde Landeta
Novia a la medida	Gilberto Martínez Solares	Obra homónima de Antonio Paso y Ricardo González del Toro	Gilberto Martínez Solares y Pedro de Urdimalias
Otra primavera	Alfredo B. Crevenna	Pieza homónima de Rodolfo Usigli	Egon Eis y Edmundo Báez
La posesión	Julio Bracho	Novela La parcela de José López Portillo y Rojas	Julio Bracho Y María Luisa Algarra
Las puertas del presidio	Emilio Gómez Muñel	Novela Los vivos muertos de Eduardo Zamacois	Emilio Gómez Muñel y Jesús Cárdenas
Rencor de la tierra (Prueba de Dios)	Alfredo B. Crevenna	Pieza homónima de Edmundo Báez	Edmundo Báez y Egon Eis
Rondalla	Victor Umuchúa	Obra Están florando los trigales de Gustavo Sáenz de Sicilia	Rafael Portillo y Victor Umuchúa
La venenosa	Miguel Morayta	Novela de José María Carretero	Antonio de la Villa y Miguel Morayta
La vida en broma	Jaime Salvador	Pieza homónima de Georges Feydeau	Jaime Salvador
La virgen desnuda	Miguel Morayta	Novela de José María Carretero	Miguel Morayta y Pablo Morales

1956

Total de filmes realizados: 123

Filme	Director	Obra y autor	Guión
Anacleto se divorcia	Joselito Rodríguez	Pieza homónima de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	Joselito Rodríguez y Carlos Orellana
Azahares para tu boda	Julión Soler	Así es la vida de Eduardo Malfatti	Julión Soler y Mauricio Magdaleno
La ciudad perdida	Agustín P. Delgado	Historieta Adrián Rubí de José G. Cruz	Agustín P. Delgado y José P. Cruz
Deseada	Roberto Gavaldón	Pieza teatral La ermita, la fuente y el río de Eduardo Marquina	José Revueltas y Roberto Gavaldón. La transcripción literaria corrió a cargo de José Baviera.
Doña Clarines	Eduardo Ugarte	Pieza homónima de Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero	Diálogos de Antonio Médez Botío Eduardo Ugarte y Egon Eis.
Doña Perfecta	Alejandro Galindo	Novela homónima de Benito Pérez Galdós	Diálogos adicionales de Carlos León Alejandro Galindo, Íñigo de Martino, Gunther Gerzso, Francisco de P. Cabrera.
Entre tu amor y el cielo	Emilio Gómez Muñel	Pieza El místico de Santiago Rusiñol	Max Aub y Mauricio Magdaleno
El grito de la carne	Fernando Soler	El epiflogo de Enrique Utoff	Nefelí Beltrán y Fernando Soler
Hombres sin alma	Juan Oro	Historia Pecal de José G. Cruz	Juan Oro
El infierno de los pobres	Juan Oro	Historia Pecal de José G. Cruz	Juan Oro
Inmaculada	Julio Bracho	Novela homónima de Catalina D'Erzell	Julio Bracho

La loca de la casa	Juan Bustillo Oro	Novela homónima de Benito Pérez Galdós	Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira
Madre Querida	Juan Oro	Historia <i>Huérfanos del destino</i> de Julián Cisneros Tamayo	Juan Oro
María de Montecristo	Luis Cesar Amadori	Cuento <i>Montecristo's adventure</i> de Grisha Malinin	Gabriel Peña
Mi marido	Jaime Salvador	Novela de José María Carretero	Jaime Salvador
Mi mujer no es mía	Fernando Soler	Pieza <i>Mujercita mía</i> de Antonio Paso	Fernando Soler
Muchachas de uniforme	Alfredo B. Crevenna	Pieza homónima de Cristina Winsloe	Edmundo Báez y Egon Eis
Una mujer sin destino	Jaime Salvador	Novela homónima de Leandro Blanco	Jaime Salvador
Para que la cuña apriete	Rafael E. Portas	Cuento homónimo de Ladislao López Negrete	Rafael E. Portas y Max Aub
Pecado	Luis Cesar Amadori	Pieza <i>La cortina verde</i> de Julio Dantes	Luis Cesar Amadori
Perdición de mujeres	Juan Oro	Historia <i>Fercal</i> de José G. Cruz	Juan Oro
Por la puerta falsa	Fernando de Fuentes	Historia <i>Campos Celis</i> de Mauricio Magdaleno	Mauricio Magdaleno
Primero soy mexicano	Joaquín Pardavé	Novela <i>Mi hijo el doñor</i> de Florencio Sánchez	Joaquín Pardavé
Recién casados... no molestar	Fernando Cortés	Pieza <i>El aprendiz de amante</i> de Víctor Ruiz Iriarte	Neftalí Beltrán, Fernando Cortés, Adolfo Varela.
Tierra baja	Miguel Zacarías	Pieza homónima de Ángel Quimera	Miguel Zacarías
Vagabunda	Miguel Morayta	Zona roja de Mané Sierra y Francisco Ibarra	Jesús Cárdenas
Yo quiero ser tonta	Fernando Ugarte	Comedia musical <i>Las estrellas</i> de Carlos Amiches	Manuel Ahtolaguire y Eduardo Ugarte. Diálogos adicionales de Carlos León. Guión Técnico de Eduardo Ugarte y Egon Eis.

1951

Total de filmes realizados: 102

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Crimen y Castigo</i>	Fernando de Fuentes	Obra homónima de Fiodor Dostoiévsky	Paulino Masip
<i>Enseñame a besar</i>	Tito Davison	Pieza homónima de Manuel Linares Rivas	Jesús Cárdenas, Tito Davison y Julio Alejandro
<i>La estatua de carne</i>	Chano Urueta	<i>La Gioconda</i> de Gabrielle D'Annunzio	Mauricio Magdaleno y Gregorio Walerstein
<i>La hija del engaño (Don Quixote el amargao)</i>	Luis Buñuel	Pieza homónima de Carlos Arniches	Janet Alcoriza y Luis Alcoriza

<i>La huella de unos labios</i>	Juan Bustillo Oro	Cuento <i>El cuello de la camina</i> de William Irish	Juan Bustillo Oro
<i>Lobo y Armiño</i>	Juan J. Ortega	Pieza homónima de Alvaro Puga Fischer	Miguel Álvarez Acosta y Juan J. Ortega
<i>Mamá nos quita los novios</i>	Roberto Rodríguez	Pieza teatral de Adolfo Torrado	Roberto Rodríguez y Ricardo Parada León
<i>El mar y tú</i>	Emilio Fernández	Poema <i>Marcial Ortega el costero</i> de Servando Acuña R.	Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
<i>Mi adorado Salvaje</i>	Jaime Salvador	Novela homónima de M. Delly	Jaime Salvador
<i>Mi esposa y la otra</i>	Alfredo B. Crevenna	<i>Los chicos crecen</i> de Carlos Santiago Damei y Camilo F. Darther	Arturo Maiuri y Edmundo Báez
<i>Una mujer sin amor</i>	Luis Buñuel	Novela <i>Pedro y Juan</i> de Guy de Maupassant	Jaime Salvador
<i>La noche es nuestra</i>	Fernando A. Rivero	Novela <i>Irresponsables</i> de Pedro Mata	Victoria Mora y Fernando A. Rivero
<i>Nunca debieron amarse</i>	Ramón Peón	Pieza <i>Tierra levanina</i> de Bernardo Morales San Martín	Samuel Alazraki
<i>Pompeyo el Conquistador</i>	René Cardona	Pieza teatral <i>Las Tocas</i> de José Muñoz Román	Sebastián Gabriel Rovira y Antonio Monsell
<i>Un príncipe de la iglesia</i>	Miguel M. Leigado	Pieza <i>El gran cardenal</i> de Jan Van Layden	Manuel Reachí, Charles Bennet y Jaime Salvador, con la asesoría del Presbitero Manuel Gómez y de Eduardo Enrique Ríos
<i>Mátenme porque me muero</i>	Ismael Rodríguez	Novela <i>Esperame en Siberia</i> de Enrique Jardiel Poncela	Pedro de Urdimalas e Ismael Rodríguez

1952

Total de filmes realizados: 102

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Ansiedad</i>	Miguel Zacarías	Cuento <i>El pañuelo</i> de Juan Timonela	Miguel Zacarías
<i>El cuarto cerrado</i>	Chano Urueta	Novela <i>El cuarto sellado</i> de Ignacio Gómez Dávila	Jaime Salvador
<i>La Diosa de Tahití (Los chacales de la isla verde)</i>	Juan Orol	<i>El compadre sivestre</i> de Ícaro Cisneros	Juan Orol y Julián Cisneros Tamayo
<i>Él</i>	Luis Buñuel	Novela de Mercedes Pinto	Luis Alcoriza y Luis Buñuel
<i>Ella, Lucifer y yo</i>	Miguel Morayta	Novela <i>El amante invisible</i> de Alberto Insúa	Miguel Morayta

Esos de Pénjamo	Juan Bustillo Oro	Pieza <i>Un bebé de París</i> de Camilo F. J. Darthes y Carlos Santiago Darnel	Juan Bustillo Oro
Eugenia Grandet	Emilio Gómez Muriel	Novela homónima de Honorato de Balzac	Emilio Gómez Muriel, Julio Alejandro y Arduino Maiuri
La extraña pasajera	Fernando A. Rivero	Obra de Carlos Luquín y Alejandro Núñez Alonso	Fernando A. Rivero
Hijos artificiales	Fernando Soler	Pieza homónima de Joaquín Abati y Federico Reparaz	Fernando Soler
La mentira	Juan J. Ortega	Novela homónima de Caridad Bravo Adams	Juan J. Ortega, José Revueeltas
Misericordia	Zacarías Gómez Urquiza	Novela homónima de Benito Pérez Galdós	Zacarías Gómez Urquiza
Ni pobres, ni ricos	Fernando Cortés	Pieza <i>Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario</i> de Antonio de Lara Tono y Miguel Mihura	Fernando Galliana, Fernando Cortés y Alfredo Varela
No te ofendas Beatriz	Julián Soler	Pieza homónima de Carlos Amiches y Joaquín Abati	Janet Alcoriza y Luis Alcoriza
Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Crusoe)	Luis Buñuel	Novela homónima de Daniel Defoe	Phillip Ansel Roll y Luis Buñuel
Sólo para maridos	Fernando Soler	Pieza homónima de Antonio Paso y Joaquín Abati	Fernando Soler
Tío de mi vida	Julián Soler	Pieza homónima de Antonio Paso y José Sánchez	
Las tres perfectas casadas	Roberto Gavaldón	Pieza homónima de Alejandro Casona	Mauricio Magdaleno, José Revueeltas y Roberto Gavaldón.

1953			
Total de filmes realizados: 84			
Filme	Director	Obra y autor	Guión
Abismos de pasión	Luis Buñuel	<i>Cumbres Borrascosas</i> de Emily Brontë	Julio Alejandro, Luis Buñuel y Arduino Maiuri
Borrasca en las almas	Ismael Rodríguez	Pieza teatral <i>Frente a la muerte</i> de Luis G. Basurto	Ismael Rodríguez y Carlos Orellana
Camelia	Roberto Gavaldón	<i>La dama de las camelias</i> de Alejandro Dumas	Roberto Gavaldón y Edmundo Báez
Canción de Cuna	Fernando de Fuentes	Pieza homónima de María Martínez Sierra y Gregorio Martínez Sierra	Paulino Masip
Cuando vuelvas a mí	José Baviera	Novela <i>Mar de pastores</i> de María de la Luz Perea	José Baviera

Los Fernández de Perarvillo	Alejandro Galindo	Pieza teatral de Juan M. Durán y Casahonda	Marco Aurelio Galindo y Alejandro Galindo
Mulata	Gilberto Martínez Solares	<i>Mulata, la estampa negra</i> de Roberto Olivencia	Gilberto Martínez Solares Diálogos de Ulises Petit de Murat
El niño y la niebla	Roberto Gavaldón	Pieza teatral del Rodolfo Usigli	Roberto Gavaldón y Edmundo Báez.
Los Orgullosos (Les Orgueilleux)	Yves Allegret y Rafael E. Portas	<i>Thypus</i> de Jean Paul Sartre	Jean Clouzot y Jean Aurenche
Raíces	Benito Alazraki	Cuentos Indigenistas de Francisco Rojas González	Benito Alazraki, Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo, Jomi García Ascot, Fernando Espejo.
Romance de fieras	Ismael Rodríguez	Novela Gabriela de María Asunción Aiza Banduni	Ismael Rodríguez y Carlos Orellana
Siete mujeres	Juan Bustillo Oro	Pieza teatral de Adolfo Torrado y Leonardo Navarro	Julio Alejandro y Juan Bustillo Oro

1954

Total de filmes realizados: 119

Filme	Director	Obra y autor	Guión
El asesino X	Juan Bustillo Oro	Pieza teatral <i>Honor y vida</i> de Alfredo del Diestro	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú
El caso de la mujer asesinadita	Tito Davison	Pieza teatral de Miguel Mihura y Álvaro de La Iglesia	Julio Alejandro y Tito Davison
De carne somos	Roberto Gavaldón	<i>La lámpara encendida</i> de Eduardo Borrás	Julio Alejandro y Roberto Gavaldón
La Entrega	Julían Soler	Novela <i>Nada menos que todo un hombre</i> de Miguel Unamuno	Ulises Petit de Murat y Tito Davison
Un extraño en la escalera	Tulio Demicheli	Pieza teatral de Ladislao Fodor	Tulio Demicheli
Historia de un marido infiel	Alejandro Galindo	Obra de Gilberto Sánchez	Gabriel Ramírez
María la voz	Julio Bracho	Cuento homónimo de Juan de la Cabada	Jesús Cárdenas y Julio Bracho
La mujer ajena	Juan Bustillo Oro	Realidad de Benito Pérez Galdós	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú
La mujer X	Julían Soler	Pieza <i>Madame X</i> de Alexandre Bisson	Julían Soler y Edmundo Báez
Necesita un marido (Me lo dijo)	José Díaz Morales	Pieza <i>Un marido a precio fijo</i> de Luisa María Linares	José Díaz Morales, Carlos Sampelayo, Alfredo Varela
Padre contra hijo	Juan Bustillo Oro	Pieza teatral <i>Yo quiero</i> de Carlos Amiches	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú
Pies de gato	Rogelio A. González	Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno	Alfredo Varela
El pirata negro (The black pirate)	Allen H. Miner	<i>El torbellino</i> de Jonson McCullhey	Al C. Ward

<i>Pueblo, canto y esperanza</i>	Julían Soler, Alfredo B. Crevenna, Rogelio A. González	Cuento <i>San Abul</i> de Félix Pita Rodríguez, <i>El machete</i> de Julio Posada, <i>Tierra de Plata y oro</i> de Ladislao López Negrete	Gabriel Martínez Osante, Leonel Guillemprieto, Alfonso Patiño Gómez, Ladislao López Negrete, José Arenas Aguilar, Rogelio A. González
<i>La rebelión de los colgados</i>	Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna	Novela homónima de B. Traven	B. Traven
<i>El río y la muerte</i>	Luis Buñuel	Novela <i>Muro blanco en roca negra</i> de Miguel Álvarez Acosta	Luis Alcoriza, Luis Buñuel
<i>Rosalba</i>	Humberto Gómez Landero	Pieza teatral <i>Rosalba y los llaveros</i> de Emilio Carballido	Humberto Gómez Landero
<i>Sombra verde</i>	Roberto Gavaldón	Novela homónima de Ramiro Torres Septién	Luis Alcoriza, Roberto Gavaldón y José Revueltas Diálogos adicionales de Rafael García Travesi
<i>El vendedor de muñecas</i>	Chano Urueta	Pieza teatral de Nemesio García Naranjo	Julio Alejandro

1955

Total de filmes realizados: 92

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>Canasta de cuentos mexicanos</i>	Julio Bracho	Libro de B. Traven	Carlos Ortigosa, Juan de la Cabada
<i>La carga de los rurales</i>	José Díaz Morales, Louis King	Novela homónima de Freg Freiburger y William Tunerg	D. D. Beauchamp
<i>Chilam Balam</i>	Iñigo de Martino	Pieza <i>Conquista y fundación</i> de Carlos Buendía Lara	Iñigo de Martino y Adolfo Torres Portillo
<i>Del brazo y por la calle</i>	Juan Bustillo Oro	Pieza homónima de Alejandro Mook	Alfonso Patiño Gómez y Jaime Salvador
<i>Cuatro contra el imperio</i>	Jaime Salvador	Novela <i>Los tres Mosqueteros</i> de Alejandro Dumas	Alfonso Patiño Gómez y Jaime Salvador
<i>Después de la tormenta</i>	Roberto Gavaldón	<i>El otro hermano</i> de Julio Alejandro	Roberto Gavaldón y Julio Alejandro
<i>La Doncella de Piedra</i>	Miguel M. Delgado	Novela <i>Sobre la misma tierra</i> de Rómulo Gallegos	Ramón Pérez Peláez
<i>Encrucijada</i>	Raphael J. Sevilla	Novela homónima de Ladislao López Negrete	Raphael J. Sevilla
<i>Ensayo de un crimen</i>	Luis Buñuel	Novela homónima de Rodolfo Usigli	Luis Buñuel y Eduardo Ugarte
<i>Feliz año amor mío</i>	Tulio Demicheli	Novela <i>Carta de un desconocido</i> de Stefan Zweig	Julio Alejandro

Llamas contra el viento	Emilio Gómez Muriel	Poema <i>Carito a la vida profunda</i> de Porfirio Barba Jacob	Edmundo Báez y Alfredo B. Crevenna
Locura pasional	Tulio Demicheli	Novela <i>La sonata a Kreutzer</i> de León Tolstoi	Tulio Demicheli
El médico de las locas	Miguel Morayta	Novela homónima de Javier Montepin	Carlos León, Óscar J. Brooks, Miguel Morayta.
Mi desconocida esposa	Alberto Gout	Novela <i>La vida empieza a media noche</i> de Luisa María Linares	Alberto Gout y Edmundo Báez
Orgullo de mujer	Miguel M. Delgado	Novela <i>El otro</i> de Cañad Bravo Adams	Ramón Pérez Peláez
Talpa	Alfredo B. Crevenna	Cuento homónimo de Juan Ruifo	Edmundo Báez
La tercera Palabra	Julián Soler	Pieza homónima de Alejandro Casona	Luis Alcoriza
Un vago sin oficio	Zacarías Gómez Urquiza	Novela <i>El Periquillo Sarniento</i> de José Joaquín Fernández Lizardi	Samuel Alazraqui

1956

Total de filmes realizados: 102

Filme	Director	Obra y autor	Guión
<i>A dónde van nuestros hijos</i>	Benito Alazraki	<i>Pieza Medio tono</i> de Rodolfo Usigli	Francisco de P. Cabrera y Benito Alazraki
<i>Alma de acero</i>	Miguel Morayta	<i>Los hermanos Corsos</i> de Alejandro Dumas	Antonio Monsell, Sebastián Gabriel Rovira
<i>Las aventuras de Pito Pérez</i>	Juan Bustillo Oro	<i>La vida inútil de Pito Pérez</i> de José Rubén Romero	Fernando de Fuentes Diálogos adicionales de María Luisa Algarrá y Juan Bustillo Oro
<i>Cielito Lindo</i>	Miguel M. Delgado	<i>Mientras la muerte llega</i> de Miguel N. Lira	Ramón Pérez Peláez y Eduardo Galindo
<i>Una cita de amor</i>	Emilio Fernández	<i>El niño de la bola</i> de Pedro Antonio de Alarcón	Mauricio Magdaleno
<i>La culta dama</i>	Rogelio A. González	<i>Pieza homónima</i> de Salvador Novo	Rogelio A. González
<i>Dios no lo quiera</i>	Tulio Demicheli	<i>Un tal Servando Gómez</i> de Samuel Eichelbaum	Alfredo Varela y Tulio Demicheli
<i>La dulce enemiga</i>	Tito Davison	<i>Pieza L'Ennemie</i> de André Paul Antoine	Tulio Demicheli, Tito Davison y Ulises Petit de Murat
<i>Escuela de rateros</i>	Rogelio A. González	<i>Pieza teatral</i> de Carlos Llopi	Luis Alcoriza
<i>Escuela de Suegras</i>	Gilberto Martínez Solares	<i>Pieza homónima</i> de Sixto Pondal	Gilberto Martínez Solares
<i>Felicidad</i>	Alfonso Corona Blake	<i>Pieza homónima</i> de Emilio Carballido	Zacarías Gómez Urquiza

El fin de un imperio	Jaime Salvador	Los tres Mosqueteros de Alejandro Dumas	Jaime Salvador
La herida luminosa	Tulio Demicheli	Pieza homónima de José María Segarra	Julio Coll y Tulio Demicheli. Traducida del catalán por José María Peman
El impostor	Emilio Fernández	El gesticulador de Rodolfo Usigli	Ramón Obón y Rafael García Travesi
La muerte en este jardín	Luis Buñuel	Novela homónima de José André Lacour	Luis Alconiza, Luis Buñuel y Raymond Queneau
Los tres mosqueteros y medio	Gilberto Martínez Solares	Los tres Mosqueteros de Alejandro Dumas	Gilberto Martínez Solares y Alejandro Verbitsky
Vainilla, bronce y morir (Una mujer más)	Rogelio A. González	Novela homónima de Lilia Rosa	Rogelio A. González, Íñigo de Martino y Adolfo Torres Portillo
Viva el amor	Mauricio de la Sema	Pieza Cuando ella es la otra de Víctor Ruiz Iriarte	Alfredo Varela y Mauricio de la Sema

1957

Total de filmes realizados: 103

Filme	Director	Obra y autor	Guión
A media luz los tres	Julián Soler	Pieza homónima de Miguel Mihura	Luis Alconiza
Desnúdate Lucrecia	Tulio Demicheli	Pieza Ato Ato, número equivocado de Julio Assmussen	Tulio Demicheli y Alfredo Varela
Flor de mayo (Topolobampo)	Roberto Gavaldón	Novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez	Julián Silvera, Edwin Blum, Libertad Blasco Ibáñez, Íñigo de Martino.
El gran premio	Carlos Orellana	Pieza homónima de Arnaldo Maifalitti y Nicolás de las Llanderas	Carlos Orellana
Los hijos del divorcio	Mauricio de la Sema	Obra de Miguel Bravo Rayes	José Luis Galiana y Fernando Galiana
Mi esposa me comprende	Julián Soler	Pieza Sexteto de Ladislao Fodor	Edmundo Báez
Pulgarcito	René Cardona	Cuento homónimo de Charles Perrault	René Cardona y Adolfo Torres Portillo
El salvaje	Rafael Baledón	Los Iky de P. Archibachev	Ramón Obón
Socios para la aventura	Miguel Morayta	Novela homónima de Luisa María Linares	Alfredo Salazar y Miguel Morayta
Sucedió en México	Ramón Pereda	Pieza Ella o el diablo de Rafael López Haro	Ramón Pereda
La venenosa	Miguel Morayta	Sobre novela de José María Carretero	María Luisa Algarra
El Zarco	Miguel M. Delgado	Novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano	Eduardo Galindo

ANEXO 4

FILMOGRAFÍA DE FERNANDO DE FUENTES

Año de producción	Filme	Ficha Filmica
1931	<i>Santa</i>	<p>Dirección: Antonio Moreno Producción: Cía Nacional Productora de películas Argumento: Sobre la novela homónima de Federico Gamboa Adaptación: Carlos Noriega Hope Diálogos: Carlos Noriega Hope Fotografía: Alex Phillips Música: Agustín Lara Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Aniceto Ortega. Interprétes: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed, Mimí Derba, Joaquín Busquets, Feliciano Rueda, Alberto Martí, Carlos Bocanegra, Jorge Peón, Nena Betancourt, Ricardo Cartí, Jorge Marrón, Rosita Arriaga, Sofía Álvarez, Raúl de Anda, Parkey Hussain, Ismael Rodríguez, Luz Alba, Lupita Gallardo. Fernando de Fuentes participa como el ayudante de asistente de producción.</p>
1932	<i>Águilas frente al sol</i>	<p>Dirección: Antonio Moreno Producción: Cía Nacional Productora de películas Argumento: Gustavo Sáenz de Sicilia Adaptación: Gustavo Sáenz de Sicilia Fotografía: Alex Phillips Música: Adolfo Giron Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Fernando de Fuentes Interprétes: Jorge Lewis, Hilda Moreno, Joaquín Busquets, Conchita Ballesteros, José Soriano Viosca, Eduardo Vivas, Ramón Peón, Manuel Tamés, Joaquín Pardavé, Fernando Porredón, Paco Martínez, Víctor Urruchúa, Julio Villareal, Alberto Martí, Joaquín Coss, Ina del Mar, Raúl de Anda, Rosita Arriaga, Jorge Peón.</p>
1932	<i>Una vida por otra</i>	<p>Dirección: John H. Auer Producción: Cía Nacional Productora Argumento: Gustavo Sáenz de Sicilia y John H. Auer Adaptación: Carlos Noriega Hope y Fernando de Fuentes Diálogos: Fernando de Fuentes (como director de diálogos) Fotografía: Alex Phillips Operador de Cámara: Agustín P. Delgado Música: Manuel Sereijo Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Aniceto Ortega. Interprétes: Nancy Torres, Julio Villareal, Gloria Iturbe, Rosita Arriaga, Joaquín Coss, Alfredo Del Diestro, Sofía Álvarez, Víctor Urruchúa, Emma Roldán, Ricardo cartí, Jorge Peón, Carlos López 'Chafan', Jesús Melgarejo, Batriz Ramos, Conchita Geltin Arcos.</p>

1932	<i>El anónimo</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Cía Nacional Productora Argumento y adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Ross Fisher Música: Manuel Sereijo Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Aniceto Ortega Interpretes: Gloria Iturbe, Carlos Orellana, Julio Villareal, Gloria Rubio, Luis G. Barreiro, Elena Valdés, Emma Henkel, Fernando A. Rivero, Adela Jaloma, Emma Roldán</p>
1933	<i>El Tigre de Yautepec</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: FESA Argumento: Jorge Pezet Adaptación: Fernando de Fuentes y Jorge Pezet Fotografía: Alex Phillips Música: Guillermo A. Posadas Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Fernando de Fuentes Intérpretes: Pepe Ortiz, Lupita Gallardo, Adria Delhort, Consuelo Segarra, Antonio R. Frausto, Alberto Miguel, Joaquín Busquets, Dolores Camarillo, Rodolfo Calvo, Iris Blanco, Enrique Cantalaúba, Julio Alarcón, Cesar Rendón, Victorio Blanco, Miguel M. Delgado, Max Langler.</p>
1933	<i>El prisionero trece</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Cía Nacional Productora Argumento: Miguel Ruiz Fotografía: Ross Fisher Música: Guillermo A. Posadas Sonido: José B. Carles Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Aniceto Ortega Intérpretes: Alfredo Del Diestro, Luis G. Barreiro, Adela Sequeyro, Arturo Campoamor, Adela Jaloma, Emma Roldán, Alicia Bolaños, Arturo R. Frausto, Luis Sánchez Tello, Joaquín Coss, Ricardo Carti, Octavio Martínez, Fernando A. Rivero, Ana Guerrero, Roberto Gavaldón, Eduardo Landeta, Raúl De Anda.</p>
1933	<i>El compadre Mendoza</i>	<p>Producción: Interamericana Films y Águila Films Duración: 85 mins. Diálogos: Fernando de Fuentes y Bustillo Oro Guión: Mauricio Madaleno Producción: Rafael Ángel Frías y José Castellot, Jr. (Interamericana); Antonio Prida Santacilia (Águila) Fotografía: Alex Phillips Edición: Fernando de Fuentes</p>

1933	<i>La Calandria</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Hispano- Mexicana Cinematográfica Argumento y adaptación: Fernando de Fuentes sobre la novela de Rafael Delgado Fotografía: Ross Fisher Música: Joaquín Pardavé Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Fernando de Fuentes Interpretes: Carmen Guerrero, Paco Berrondo, Adria Delhort, Francisco Zárraga, Rosita Arriaga, Julio Villarreal, Luis G. Barreiro, Emma Roldán, Antonio R. Fruasto, Ricardo Carti, Ana Guerrero, Jorge Peón, Octavio Martínez, Consuelo Segarra, Dolores Camarillo, Miguel Ruiz, Pakey Hussian, Clotilde Tovar, María Valdealde, Alberto Díaz.</p>
1934	<i>El fantasma del convento</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: FESA Argumento: Jorge Pezet, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Ross Fisher Música: Max Urban Escenografía: Fernando A. Rivero Edición: Fernando de Fuentes Interpretes: Marta Roel, Enrique del Campo, Carlos Villatoro, Paco Martínez, Victorio Blanco, José I. Rocha.</p>
1934	<i>Cruz Diablo</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Mex-Art Argumento: Vicente Oroná Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Alex Phillips Música: Max Urban Escenografía: Jorge Fernández Edición: Fernando de Fuentes, Fernando C. Tamayo, Harry Foster Interpretes: Ramón Preda, Lupita Gallardo, Julián Soler, Vicente Oroná, Rosita Arriaga, Juan José Martínez Casado, Matilde Brillas, Manuel Tamés, Paco Martínez, Emilio Fernández, Carlos López 'Chafán'.</p>
1934	<i>La familia Dressel</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Impulsora Cinematográfica S.A. Argumento: Fernando de Fuentes Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Alex Phillips y Ross Fisher Música: Juan S. Garrido Escenografía: Francisco Gómez palacio Edición: Fernando de Fuentes Interpretes: Consuelo Frank, Jorge Vélez, Rosita Arriaga, Ramón Armengod, Julián Soler, Manuel Tamés, Liebe Wolf, Carlos López 'Chafán', Fernando Wagner, Esther Fernández.</p>

1935	<i>Vámonos con Pancho Villa</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: CLASA Argumento: Novela de Rafael F. Muñoz Adaptación: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia Fotografía: Jack Draper y Gabriel Figueroa Música: Silvestre Revueitas Escenografía: Mariano Rodríguez Granada, Antonio Ruiz Edición: José Noeriega Interpretes: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Tamés, Ramón Vallarino, Carlos López 'Chaflán', Raúl de Anda, Rafael F. Muñoz, Alfonso Sánchez Tello, Paco Martínez, Dolores Camarillo, Consuelo Segarra, David Valle González, Max Langler, Miguel M. Delgado, Silvestre Revueitas, Jesús Maljarejo, Pedro Valenzuela.</p>
1936	<i>Las mujeres mandan</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: CLASA Argumento: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Antonio Helú Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Jack Draper y Gabriel Figueroa Música: Eduardo Martínez Moncada, Juan S. Garrido. Escenografía: Arturo Pani Jr., Mariano Rodríguez Granada, Antonio Ruiz Edición: José Noriega Interpretes: Alfredo del Diestro, Marina Tamayo, Sara García, Joaquín Coss, Manuel Buendía, Carmen Conde, Héctor Carini, Carlos López 'Chaflán', Dolores Camarillo, Emillo Fernández.</p>
1936	<i>Allá en el Rancho Grande</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Alfonso Rivas Bustamante, Fernando de Fuentes Argumento: Guzmán Águila, Luz Guzmán De Arellano Adaptación: Fernando de Fuentes y Guzmán Águila Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Lorenzo Barcelata Escenografía: Jorge Fernández Edición: Fernando de Fuentes Interpretes: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata, Emma Roldán, Carlos López 'Chaflán', Margarita Cortés, Dolores Camarillo, Manuel Noriega, Hernán Vera, Alfonso Sánchez Tello, David Valle González, Carlos L. Cabello, Armando Alemán, Gaspar Núñez, Lucha María Ávila, Clifford Carr, Paco Martínez, Juan García, Jesús Maljarejo, Emillo Fernández, Olga Falcón.</p>
1937	<i>Bajo el cielo de México</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Cía. Mexicana de películas Argumento: Luz Guzmán De Arellano Adaptación: Fernando de Fuentes y Guzmán Águila Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Manuel Esperón (Orquestación) Escenografía: Jorge Fernández Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Vilma Vidal, Rafael Falcón, Domingo Soler, Carlos López 'Chaflán', Joaquín Pardavé, Lorenzo Barcelata, María Luisa Zea, Emma Roldán, Rosa Castro, Dolores Camarillo, Manuel Esperón, Fernando A. Rivero, Hernán Vera, Rafael Icardo, Joaquín Coss.</p>

1938	<i>La casa del ogro</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Cía. Mexicana de películas Argumento: Fernando Corral Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Max Urban Escenografía: Jorge Fernández Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Fernando Soler, Alfredo Del Diestro, Arturo De Córdova, Elena D'Orgaz, Albarto Martí, Emma Roldán, Manuel Tamés, Natalia Ortiz, Amalia ferriz, Gloria marín, Alberto Galán, Consuelo Segarra, Arturo manrique, Luis G. Barreiro, Adela Paloma, Luz MaríaÁvila, Narciso Busquets.</p>
1938	<i>La Zandunga</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Films Selectos Argumento: Rafael Saavedra Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Ross Fisher Música: Max Urban Escenografía: Jorge Fernández Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Lupe Vélez, Rafael Falcón, Arturo De Córdova, Joaquín Pardavé, Carlos López 'Chaflán', Miería Luisa Zea, Manuel Noriega, Rafael Icardo, Carmen Cortés, Antonio Mendoza, Enrique Carrielo, Álvaro González, Jesús Melgarejo.</p>
1939	<i>Papacito lindo</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Cía. Mexicana de películas Argumento: Inspirada en la pieza El último Aristocrata de R. de Fires Adaptación: Fernando de Fuentes y Fernando Soler Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Max Urban Escenografía: Manuel Fontanals Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Fernando Soler, Manolita Saval, Sara García, Julián Soler, Manuel Noriega, Rafael Icardo, Antonio Bravo, Aurora Ruiz, Armando Velasco, Raúl Guerrero, Crox Alvarado, Humberto Rodríguez, Jorge Marrón.</p>
1940	<i>Allá en el trópico</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Fernando de Fuentes Argumento: Guz Águila Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Manuel Esperón Escenografía: Jorge Fernández Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández, Emma Roldán, Carlos López 'Chaflán', Sara García, Manuel Noriega, René Cardona, Hernán Vera, Joaquín Coss, Dolores Caramillo, Alfonso Sánchez Tello, Vicenta Roig, Jullo Ahuet, Manuel Dondé, José I. Rocha.</p>

1940	<i>El jefe máximo</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Fernando de Fuentes, Financiera de Películas Argumento: Inspirado en la pieza Los caciques de Carlos Arniches Adaptación: Fernando de Fuentes y Rafael F. Muñoz Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Manuel Esperón Escenografía: Manuel Fontanals Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Leopoldo Ortín, Gloria Marín, Joaquín Pardavé, Manuel Tamés, Emma Roldán, Lula G. Barreiro, Alfredo Del Diestro, Pedro Armendaríz, Conchita Gentil Arcos, Gerardo Castillo, Manuel Noriega, María Clavería, Amalia Ferríz, José I. Rocha, Raúl Guerrero, Manuel Dondé.</p>
1941	<i>La gallina ciega</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Films mundiales Argumento: Sobre la pieza de Armando Malfatti y N. Landeras Adaptación: Fernando de Fuentes y Carlos Orellana Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Raúl Lavista Escenografía: Jorge Fernández Edición: Emillo Gómez Muriel Interpretes: Sara García, Domingo Soler, David Silva, Gloria Marín, Carmen Molina, Alfredo Varela, Emma Roldán, Miguel Montemayor, Virginia Manzano, Josefina Romagnoli, Narciso Busquets, Ernesto Alonso, Edmundo Espino, Manuel Dondé, Lupe del Castillo, Hernán Vera, Salvador Quiroz.</p>
1941	<i>Creo en Dios</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Fernando de Fuentes, Financiera de Películas Argumento: Fernando de Fuentes Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: Gabriel Figueroa Música: Joge Pérez Escenografía: Manuel Fontanals Edición: Charles L. Kimball Interpretes: Fernando Soler, Isabela Corona, Miguel Inclán, Miguel Angel Ferriz, Matilde Palou, Dolores Camarillo, Consuelo Segarra, Salvador Quiroz, Angel T. Sala, Paz Villegas, Joaquín Coss, Manuel Dondé, José Elias Moreno.</p>
1942	<i>Así se quiere en Jalisco</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Fernando de Fuentes y Grovas Argumento: Guz Águila, inspirado en una obra de Carlos Arniches Adaptación: Fernando de Fuentes Fotografía: John W. Boyle y Agustín Martínez Solares Música: Manuel Esperón Escenografía: Jorge Fernández Edición: Mario González Interpretes: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Florencio Castelló, Dolores Camarillo, Eduardo Arozamena, Antonio R. Frausto, Lupe Inclán, Conchita Gentil Arcos, Manuel Roche, Paco Astol, Paz Villegas, Lupe Del Castillo, David Valle González, Hernán Vera, Salvador Quiroz, Humberto Rodríguez.</p>

1943	<i>Doña Bárbara</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Grovas, S.A. y Fernando de Fuentes Coodirector: Miguel M. Delgado Argumento: Tomado de la novela de Rómulo Gallegos Adaptación y diálogos: Fernando de Fuentes y Rómulo Gallegos Fotografía: Alex Phillips Música: Francisco Domínguez Compositor musical: Prudencio Esaa con canciones creadas exclusivamente para el filme. Escenografía: Jesús Bracho Edición: Charles L. Kimball Interpretes: María Félix, Julián Soler, María Elena Marqués, Andrés Soler, Charles Rooner, Agustín Isunza, Miguel Inclán, Eduardo Arozamena, Antonio R. Frausto, Pedro Galindo, Paco Astol, Arturo Soto Rangel, Manuel Dondé, Felipe Montoya, Luis Jiménez Morán, Alfonso Bedoya.</p>
1943	<i>La mujer sin alma</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Cinematográfica de Guadalajara Argumento: Guz Águila, inspirado en la novela La razón social de Alphonse Daudet Adaptación: Fernando de Fuentes y Alfonso Lapena Fotografía: Víctor Herrera Música: Francisco Domínguez Escenografía: Jesús Bracho Edición: Rafael Ceballos Interpretes: Fernando Soler, María Félix, Andrés Soler, Antonio Badú, Chela Campos, Carlos Villatoro, Carlos Martínez Baena, Virginia Serret, Emma Roldán, Mimí Derba, Luis G. Barreiro, Rafael Icardo, María Gentil Arcos, Salvador Quiroz, José Arratia.</p>
1944	<i>El rey se divierte (Mi cuate el rey)</i>	<p>Dirección: Fernando De Fuentes Producción: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes Argumento: Obra Los reyes en el destierro de Alphonse Daudet Adaptación: Fernando de Fuentes y Alfonso Lapena Fotografía: Agustín Martínez Solares Música: Rosallo Ramírez Escenografía: Vicente Petit Edición: José W. Bustos Interpretes: Fernando Soler, Sara Guash, Tomás Perrín, Andrés Soler, Emilla Gulú, Carlos Martínez Buena, Indra Salva, Salvador Quiroz, José Elias Moreno, Fanny Schiller, Angel Di Stefani, Federico Mariscal, Carlos Villarías, Humberto Rodríguez, Edmundo Espino, Manuel Dondé, José Ruiz Vélez, Ramón García Larrea.</p>
1945	<i>La selva de fuego</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Dyana, Jesús Grovas y Mauricio de la Serna Argumento: Antonio Mediz Bolio Adaptación: Fernando de Fuentes, Tito Davison y Paulino Masip Fotografía: Agustín Martínez Solares Música: Max Urban Escenografía: Edward Fitzgerald Edición: José W. Bustos Interpretes: Dolores del Río, Arturo de Córdova, Miguel Inclán, Gilberto González, José Torvay, Manuel Dondé, Daniel Herrera, Felipe Montoya, Juan José Laboriel, Antonio Palacios, Enrique González Alonso, Alberto Catalá, Paco Astol, Guillermo Bravo Sosa.</p>

1945	<i>Hasta que perdió Jalisco</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes Argumento: Paulino Masip Adaptación: Fernando de Fuentes y Paulino Masip Fotografía: Ignacio Torres Música: Manuel Esperón y Julio Cortazar Escenografía: Vicente Petit Edición: José W. Bustos Interpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Armando Soto la Marina, Federico Mariscal, Eugenia Galindo, Antonio Díaz, Alfonso Bedoya, Eduardo Noriega, Rita Bauzá, Manuel Noriega, Julio Ahuet, José Muñoz, Humberto Rodríguez, Hernán Vera, José I. Rocha, Trío Calaveras, Maricachí Vargas Tecatitlán.</p>
1946	<i>La Devoradora</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes Argumento: Paulino Masip Adaptación: Fernando de Fuentes y Paulino Masip Fotografía: Ignacio Torres Música: Rosalío Ramírez Escenografía: Vicente Petit Edición: José W. Bustos Interpretes: María Félix, Luis Aldás, Julio Villareal, Felipe de Alba, Arturo Soto Rangel, Conchita Gentil Arcos, Salvador Quiroz, Manuel Arvide, Manuel Trejo Morales, Humberto Rodríguez, Lidia Manero, Salvador García.</p>
1948	<i>Allá en el Rancho Grande</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes Argumento: Luis Guzmán Aguilera y Antonio Guzmán Aguilera Adaptación: Fernando de Fuentes y Guz Águila Fotografía: Jack Draper Música: Manuel Esperón Escenografía: Carlos Toussaint Edición: José W. Bustos Interpretes: Jorge Negrete, Lilia Valle, Eduardo Noriega, Armando Soto la Marina, Lupe Inclán, Alicia Caro, Luis Pérez Meza, Juan Calvo, Lupe Inclán, Salvador Quiroz, Ernesto Camilli, Alma Delia Fuentes, Luis Rodríguez, Mary Montoya, Jorge Arriaga, Humberto Rodríguez, Silvia Derbez, José Muñoz, Ignacio Peón, Pepe Martínez, Ricardo Adalid, Félix Medel.</p>
1948	<i>Jalisco canta en Sevilla</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Dyana y Fernando de Fuentes Argumento: Adolfo Torrado y Paulino Masip Adaptación: Fernando de Fuentes, Adolfo Torrado y Paulino Masip Fotografía: Victor Herrera Música: Manuel L. Quiroga, Juan Quintero, Manuel Esperón, Gustavo Adolfo Becquer, Ernesto Cortazar Escenografía: Sigfredo Burmann Interpretes: Jorge Negrete, Carmen Sevilla, Armando Soto la Marina, Jesús Tordesillas, Leonor María, Ena Sedefio, Ángel de Andrés, Manuel Arbó, Arturo Marín, Gabriel Alqara, Custodia España, Antonio Almorós.</p>

1950	<i>Por la puerta falsa</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Diana Films y Fernando de Fuentes Argumento: Mauricio Magdaleno sobre su historia Campos Cells Adaptación: Fernando de Fuentes y Mauricio Magdaleno Fotografía: Jorge Stahl Música: Raúl Lavista Escenografía: Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: Pedro Armendáriz, Rita Macedo, Luis Beristáin, Andrea Palma, José del Río, Ramón Gay, Enrique Díaz Indiano, Antonio R. Frausto, Eduardo Vivas, José Muñoz, Enedina Díaz de León, Aurora Ruiz, Humberto Rodríguez, Joaquín Roche.</p>
1950	<i>Hipólito el de Santa</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Producciones Dyana y Fernando de Fuentes Argumento: Miguel Gamboa Adaptación: Fernando de Fuentes, Janet Alcoriza y Luis Alcoriza Fotografía: Jorge Stahl Música: Gonzalo Curiel Escenografía: Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: José Luis Jiménez, Esther Fernández, Carlos Cores, Jaime Jiménez Pons, Emma Roldán, José Torvay, Ángel de Andrés, Eva Calvo, Lonka Becker, Ricardo Adalid, José Muñoz, Humberto Rodríguez.</p>
1951	<i>Crimen y Castigo</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Fernando de Fuentes Argumento: Novela homónima de Fyodor Dostolevski Adaptación: Paulino Masip Fotografía: Jorge Stahl Música: Raúl Lavista (temas de Tchalovski) Escenografía: Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: Roberto Cañedo, Lilla Prado, Carlos López Moctezuma, Luis Beristáin, Elba Peralta, Fanny Schiller, Lupe Castillo, Juan Pulido, Nicolás Rodríguez, Salvador Quiroz, José Escanero, Humberto Rodríguez, Ramón Sánchez.</p>
1952	<i>Los hijos de María Morales</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Diana Films y Fernando de Fuentes Argumento: Fernando Méndez Adaptación: Paulino Masip y Ernesto Cortázar Fotografía: Ignacio Torres Música: Manuel Esperón y José Alfredo Jiménez Escenografía: Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: Pedro Infante, Irma Dorantes, Antonio Badú, Carmen González, Andrés Soler, Emma Roldán, Verónica Loyo, Tito Novaro, Lupe Carriles, Josefina Leines, Rafael Estrada, José Muñoz, Hernán Vera, Carlos Bravo, Salvador Quiroz, Humberto Rodríguez, Lupe Inclán, Pepe Nava.</p>

1953	<i>Tres citas con el destino</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes, Florian Rey y León Klimovsky Producción: México- Argentina- España, Unión Films, Oro Films, Plus Ultra. Argumento: Miguel Miura, Alberto Guirri, Emilio Villalba y Alejandro Verbitzky Fotografía: Ricardo Torres, Rosalío Solano y Alberto Solfer Música: Jesús González Gancy Escenografía: Enrique Salva y Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: Amparo Rivelles, Antonio Vilar, Lolita Sevilla, Miguel Arbó, Rosita Royo, José G. Rey, Jorge Mistral, Fernando Cortés, Sara Guash, Tito Novaro, Fernando Galiana, Narciso Ibáñez, Olga Zubarry, Santiago Gómez Cou, Nathán Pinzón, Alba Solís, Maurice Jouvot.</p>
1953	<i>CanCIÓN de cuna</i>	<p>Dirección: Fernando de Fuentes Producción: Diana Films y Fernando de Fuentes Argumento: Pieza de María y Gregorio Martínez Sierra Adaptación: Paulino Masip Fotografía: Jorge Stahl Música: Gustavo César Carrión (Temas de Chopin) Escenografía: Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: María Elena Marqués, Carmen González, Alma Della Fuentes, Anita Blanch, César del Campo, Sara Guash, Fernando Cortés, Queta Lavat, Matilde Palou, Verónica Loyo, Beatriz Ramos, Josefina Liner, Marcela Quevedo, Ana María Villaseñor.</p>
1954	<i>Escuela de vagabundos</i>	<p>Dirección: Rogelio A. González Producción: Diana Films y Fernando de Fuentes Argumento: John Jevne Adaptación: Paulino Masip y Fernando de Fuentes Fotografía: Rosalío Solano Música: Manuel Esperón Escenografía: Javier Torres Torija Edición: José W. Bustos Interpretes: Pedro Infante, Miroslava, Blanca de Castejón, Óscar Pulido, Annabelle Gutiérrez, Fernando Casanova, Dolores Camarillo, Eduardo Alcaraz, Carlos Bravo, Óscar Ortiz de Pinedo, Rogelio Fernández, Liliana Durán, José Muñoz, Aurora Walker, Carlos Robles Gil.</p>

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968. 454 p.
De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1987. 225 p.
García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era, 1992-1999. (Vols. 1-9)
García Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes*. México: Cineteca Nacional, CONACULTA, 1988. 230 p.

Bibliografía

- Alvarado, José. "El fracaso del cine mexicano". En *Universidad de México*. México: UNAM, No. 613-614, Julio-Agosto 2002.
- Arias Avaca, Ernesto. *La novela y el cine: Los problemas de la adaptación cinematográfica*. México: el autor, 1990. Tesis (lic. en ciencias de la comunicación) UNAM, FCPyS.
- Aristarco, Guido. *Novela y antinovela: El cine italiano después del neorrealismo*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1996. 120 p.
- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. La Habana: Arte y literatura, 1984. 226 p.
- Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968. 454 p.
- Bandelli, Pío. *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna, 1970. 436 p.
- Bardem, Juan Antonio (et.al.). *Arte, literatura y discurso cinematográfico*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. 98 p.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1996. 229 p.
- Bettetini, Gianfranco. *Cine: Lengua y escritura*. México: FCE, 1975. 303 p.
- Bikandi-Mejias, Aitor. *Galaxia textual*. Madrid: Pliegos, 1997. 188 p.
- Bonfil, Carlos. *Los grandes momentos del cine mexicano*. CD Room. *Ensayo*. En *Cien años de cine mexicano*. México: CONACULTA; Colima: Universidad de Colima, 1996.
- Buñuel, Luis. *Nazarín: Guión cinematográfico de Luis Buñuel y Julio Alejandro; basado en la novela de Benito Pérez Galdos*. México: IPN, 1996. 229 p.
- Chatman Seymour, Benjamin. *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990. 298 p.
- Chevallier, Jacques. *Entre el sueño y la vigilia: el cine francés*. Nueva revista de política, cultura y arte. Madrid, No. 2, febrero 2002. p.28
- Choren De Ballester, Josefina (et.al.). *Literatura mexicana e hispanoamericana*. 6ta. edición, México: Publicaciones Cultural. 310 p.
- Company-Ramon, Juan. *El trazo de la letra a través de la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987. 121 p.
- Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. México: Clío, 1996. 85 p.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. México: UNAM, 2000. (Colección filmografía nacional, Vols. I, II, III)

De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1987. 225 p.

Eco, Humberto. *Signo*. Barcelona: Labor, 1988. 446 p.

Enciclopedia ilustrada del cine. Vols. I, II, III. Barcelona: Labor, 1973.

Ferreras, Daniel F. *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allan Poe a Freddy Kruger*. Madrid: Vosa, 1995. 135 p.

Gaudreault Andre, Jost François. *El realto cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. 176 p.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Porrúa, 2000. 178 p. (Colección *Sean cuantos* No. 305)

García, Gustavo y Aviña Rafael. *Época de oro del cine mexicano*. México: Cilo, 1997. 85 p.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era, 1992-1999. (Vols. 1-9)

García Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes*. México: Cineteca Nacional, CONACULTA, 1988. 230 p.

Gonzalo, Manuel (et.al.). *Los escritores del 98 y el cine*. Valladolid: Fancy, 1999. 175 p.

Gombrich, Ernst Hans. *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate, 1997. Introducción.

Hernández R., Rafael. *Historia de la literatura universal*. México: Esfinge, 1983. 330 p.

Historia de México. 2da. Edición, México: Salvat, 2da. 13 Tomos

Historia General de México. México: El Colegio de México, 1976. (2 tomos) 1585 p.

Ianni, Octavio. *El Estado capitalista en la época de Cárdenas*. México: ERA, 1991. 146 p.

Leal, Juan Felipe (et.al.). *Vistas que no se ven: Filmografía mexicana 1896-1910*. México: UNAM, 1999. 143 p.

Lemaitre, Henri. *El cine y las bellas artes*. Buenos Aires: Losange, 1959. 126 p. (Colección de Estudios Cinematográficos; 19)

Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. España: Gedisa, 1996. 271 p.

Martínez, Catalina. *Expresionismo alemán*. España: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995. 238 p.

Millán, María del Carmen. *Literatura mexicana*. 2da. edición, México: Esfinge, 349 p.

- Miquel, Angel. "Orígenes de la narrativa cinematográfica". En *Universidad de México*. México; UNAM, No. 608, febrero 2002.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. 3ra. edición, España: Siglo XXI. 519 p.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel de la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos, 1993. 255 p.
- Monsiváis, Carlos. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: IMCINE, 1994. 230 p.
- Morales Padrón, Francisco. *América en sus novelas*. Madrid: Cultura Hispánica, 1983. 309 p.
- Ocampo, Aurora. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: UNAM, 1973. 234 p.
- Onaindia, Mario. *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1996. 224 p.
- Panorama literario universal*. México: Fernández, 1994. 462 p.
- Panorama literario hispanoamericano*. México: Fernández, 1998. 288 p.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992. 222 p.
- Peredo Castro, Francisco. *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. México: El autor, 1990. 380 p. (licenciado en ciencias de la comunicación) UNAM, FCPyS.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural*. México: CIESAS, 2002.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*. México: CIESAS, 2002. 149 p.
- Petit de Murat, Ulyses. *El guión cinematográfico*. México: Editorial Alameda, 1954. 318 p.
- Pastor Cisneros, Susana. *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante, España: Universidad de Alicante, 1996. 175 p.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América I*. 2da. edición, Argentina: Alfa. 357 p.
- Ramírez, Gabriel. *El cine de Griffith*. México: ERA, 1972. 294 p. (Cine Club)
- Ramón, David. *Sensualidad*. México: UNAM, 1989. 139 p.
- Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. México: UNAM, 1973. 271 p.
- Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México*. México: Siglo XXI, 1979. 262 p.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. 129 p.

Ruy Sánchez, Alberto. "Cine mexicano: producción social de una estética". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano.* México: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Vol. II.)

Salvador Marañón, Alicia. *Cine, literatura e historia.* Madrid: De la Torre, 1997. 364 p.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial.* 9a. edición, México: Siglo XXI, 1985. 828 p.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine.* Barcelona: Paidós, 2000. 238 p.

Tuñón, Julia. "Sensibilidad y cine mexicano en la Época de Oro", CD Room. *Ensayo. En Cien años de cine mexicano.* México: CONACULTA; Colima: Universidad de Colima, 1996.

Vázquez Mantecón, Álvaro. "Los orígenes de Santa y la biografía de un calavera". En *Universidad de México.* México; UNAM, No. 609, Marzo 2002.

Villegas López, Manuel. "Cine, teatro y novela". En *El cine: Enciclopedia del séptimo arte.* Barcelona: Burulan, 1973.

Bibliografía de Anexos

Amador, María Luisa; Ayala Blanco Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1920, 1929*. México: UNAM, Filmoteca, 1999. 605 p.

Amador, María Luisa; Ayala Blanco Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1930, 1939*. México: UNAM, Coordinación de Extensión Universitaria, Filmoteca, 1980. 448 p.

Amador, María Luisa; Ayala Blanco Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1940, 1949*. México: UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, 1982. 594 p.

Amador, María Luisa; Ayala Blanco Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1950, 1959*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1985. 606 p.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era, 1976.

García Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes*. México: CONACULTA, Cineteca Nacional, 1988. 230 p.