

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**“AUTOPSIA DE UN GÉNERO, ISMAEL RODRÍGUEZ Y SUS
FANTASMAS TRASGRESORES”**

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

RICARDO VALENTIN BERNAL VERA

ASESOR: JORGE OLVERA VAZQUEZ

ABRIL 2010



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.

A mis padres

una cajita de chicles y la fuerza de la honestidad nos trajo hasta aquí. Eso no cambia.

A Eligio, emergente en más de un sentido. Por las botas negras, la mente indomable y la incomparable alegría de sentirse acompañado.

A Arturo e Iván. Viene después de una carcajada un resoplo de gusto, un relamerse por haberlo hecho bien, no pido más.

A Paulo y su extraña forma de mantenernos unidos.

A mi abuela
Ah recabrón
pasó por mí

Agradecimiento

A Jorge Olvera por el tiempo, la secreta analogía y la profunda amistad que no ha sido nunca ni será, porque es.

y a Películas Rodríguez por permitir y soportar esta autopsia de primera mano y por perpetuar la experiencia cinematográfica.

No quiero soñar mil veces las mismas cosas

Ni contemplarlas sabiamente.

Daniel Melero

Índice

	Pág.
Introducción	1
Capítulo 1 Los tres Rodríguez	
1.1 Ismael I. El Inicio	4
1.2 Ismael II. La comedia ranchera	13
1.3 Ismael III. Los 60 y su ruptura	29
Capítulo 2 Nosotros los géneros	
Una aproximación	46
Capítulo 3 <i>Autopsia de un Fantasma</i>	
3.1 Ficha técnica y sinopsis	49
3.2 La autopsia	54
Conclusión	82
Fuentes	87

Introducción

Hay muchas imágenes creadas por Ismael Rodríguez que ahora ya forman parte del inconsciente colectivo. Pepe el Toro entregando su amorcito corazón a la chorreada, el cariño que Dios me ha dado para quererlo; tan fiel como para desmentir las cositas malas de mi.

Sin embargo, existen un par de cuadros implantados en la mente de quien escribe estas líneas: un par de niños hojeando un libro junto al bote de basura y un ventrílocuo ebrio como pareja inusual de Titino.

La primera era un gancho para mantener la atención en la historia, que también se contaba en los letreros de la tienda, en las tablas pasadas por la sierra y en las defensas de los camiones. La segunda era un recuerdo inquietante de las peripecias que llevaron al oficial de tránsito —Luis Aguilar— a terminar borracho en la calle, obligando al hermano de Neto a trabajar con alguien que no era Carlos.

Estos elementos condujeron la búsqueda hacia el universo de uno de los principales directores de la cinematografía mexicana, ya en el camino aparecería una pieza extraña por sí misma, sorprendente por pertenecer al menor de los Rodríguez: *Autopsia de un Fantasma*

La vida secreta de esta obra resulta bastante interesante y para advertirla se ha abarcado en este análisis la trayectoria de su realizador curiosamente paralela al desarrollo de la industria cinematográfica mexicana, desde los intentos fallidos por nacer pasando por sus primeras palabras, los años locos en que se busca identidad, hasta su consumación y autonomía para andar sólo por el mundo.

Hablamos de los años vividos, de los compañeros de ruta que fortalecieron el carácter y estuvieron ahí para dar un ejemplo y supieron hacerse a un lado para permitir el vuelo, de las figuras guía y de las famas intermitentes en su andar.

También tenemos una conversación reflexiva para desentrañar el origen de los fantasmas lindantes en toda la obra de Ismael Rodríguez y que marcadamente se ven reflejados en esta autopsia.

La autopsia para nada pretende ser definitiva y está escrita en un estilo abierto sin alejarse de las márgenes académicas, la obra en cuestión es revisada con la minucia que permiten las competencias lectoras de este escriba emergente, reconociendo en todo momento que puede estar escrita desde sus cenizas, pues ninguna película es igual, ni siquiera en sí misma. No puede ser tomado como un tratado teórico pero si como una pertinente sugerencia a revisar el texto cinematográfico que de tan singular, envuelve la experiencia en un ejercicio lúdico de reconocimiento como espectador.

Sobre si los fantasmas son transgresores: lo son. Su naturaleza misma los ubica fuera de este mundo, lo fascinante es reconocer por qué lo son y eso es lo que pretendemos dilucidar.



Capítulo 1

Los tres Rodríguez

1.1 Ismael I. El inicio

Me dices que cómo soy.
Pues yo que voy a saber cómo soy.
Eso pregúntaselo a mi mujer,
con la seguridad de que tampoco lo sabe.

Ismael Rodríguez

Estaba Carranza sentado en la silla presidencial, cuando desde Querétaro recibe una carta de amor —a la patria— en donde se encumbran los anhelos de la revolución: La carta magna.

Es el año de 1917, la primera guerra es bautizada como Mundial —con la entrada de los Estados Unidos al conflicto— y entre otros tantos, en México se registran los nacimientos de Juan Rulfo, Rodolfo Guzmán Huerta, Pedro Infante Cruz e Ismael Rodríguez Ruelas.

Muchos años después, en medio de un llano en llamas, el Santo vería erigirse, tomados de la mano al ídolo y al cineasta de nosotros los pobres. La cultura popular de mediados del siglo XX, gira en torno a estos y otros tantos personajes, forjadores de una identidad mexicana ideal y compleja.

La llegada del décimo hijo de la familia Rodríguez Ruelas, coincide con el surgimiento del “nuevo cine mexicano”. Hasta entonces el cine en México había mostrado eventos de la vida corriente: la salida de misa o de la fábrica. Los tomavistas recorrían el país entero en busca de material inmediato al público a quien sería exhibido; sin embargo, los avatares de la trashumancia y la carencia de recursos propician el principio y fin del proceso y la búsqueda de nuevas formas y técnicas.

Esta creciente inquietud de los realizadores de la época los condujo hacia temas de mayor alcance popular, los acontecimientos políticos o el día a día de la Revolución; eventos que cada vez interesaban más al gran público.

La ruptura entre lo viejo y lo nuevo, es ineludible. Como consecuencia, el cine es desvirtuado “oficialmente”; la censura moral y política retira de las salas al documental de la Revolución —“si los he toreado cornudos, 'cuantimás' los toreo sin cuernos”— para programarlo en ocasiones especiales, como los pasajes mostrados de la vida de Zapata y Villa una vez que estos fueron asesinados. Esto ocasionó el replanteamiento del derrotero cinematográfico.

Había un cambio muy profundo en el concepto del cine y de las personas que lo harían. Con anterioridad los elementos fueron unos pragmáticos que aprendieron el oficio retratando a las personas, obligados por la necesidad de programar asuntos que llamaran la atención. Ahora los individuos se preparaban concienzudamente para filmar películas de argumento.¹

A manera de exploración se realizaron cintas de argumento histórico, estas se inscribieron más en el modelo de cine-verdad, que en el de ficción, llegando algunas a convertirse en material de apoyo didáctico en la Escuela Nacional Preparatoria. La primera película considerada de argumento y de largo metraje fue *La Luz*, de la cual se dice es un plagio de *Il Fuoco* (1916), un enredo amoroso entre un pintor y una poetisa, dirigida por Giovanni Pastrone.

La raíz de los diversos vicios y aciertos en que caerá la cinematografía mexicana se encuentra en esta experiencia filmica.

La luz a la postre resulta una curiosa alegoría de las constantes que prevalecerán en la producción nacional: se inspiraba en un arquetipo extranjero, pero mostraba escenarios típicamente mexicanos... en resumidas cuentas, la cinematografía italiana

¹ Aurelio de los Reyes y otros. *80 años de cine en México*. UNAM. México. 1977. p. 57

aportó al cine nacional dos elementos: el melodrama y el culto a la “estrella”.²

A lo largo de su historia el cine nacional cumplirá incontables ciclos propiciados tanto por las condiciones políticas y económicas del país, como por los caprichos y aficiones del presidente en turno, lo que le lleva a sufrir más de un “alumbramiento”, de la misma manera en que Ismael Rodríguez habría de salir al encuentro de más de un nacimiento antes de llegar a ser el más pequeño de la familia.

Fuimos diez hijos, de los cuales vivimos seis; por cierto que hubo dos Ismaeles antes que yo; soy el tercero... los dos primeros murieron; ya era cosa de amor propio que hubiese un Ismael en la familia y a mí me tocó.³

Un hombre comerciante y su esposa con nueve hijos a su cargo, viviendo en las entrañas de la Ciudad de México, esperan al último de los inquilinos de esta vecindad ubicada a media cuadra de las instalaciones de Televisión. Allí nace el genio y la leyenda —sobre la misma calle el suelo que lo ve nacer y la fábrica que, amén del tiempo, lo mantendrá vivo en el consciente colectivo—.

“Cuando surgió la clase media en México, se dividió en tres clases: clase media alta, clase media media y clase media fregadona.”⁴ Ismael va a transitar por todas; luego de nacer en un ambiente humilde, la economía familiar favorece un poco y les es posible montar una panadería.

² Ídem p. 61

³ En Cineteca Nacional dentro del archivo perteneciente a Ismael Rodríguez, existe un texto sobre la vida del autor, asumimos está relacionado con la celebración de la entrega de la Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico que el cineasta recibió en 2003; sin embargo no contiene trazas del autor del texto, ni paginación, ni fecha. Parece ser una entrevista a la que le suprimieron las preguntas y da como resultado una autobiografía, por este motivo y por su valor documental la referiremos a lo largo del texto únicamente como “Archivo Cineteca”. A este archivo también pertenecen todas aquellas elocuciones en primera persona y que versan sobre Ismael Rodríguez dentro del cuerpo de este texto.

⁴ Chava Flores. *La casa de la Lupe, Chava Flores 36 éxitos originales vol. 2*, 2008.

Empieza su formación con buenos resultados en la escuela primaria pues “se supone que fui brillante en la escuela... A medida que pasó el tiempo fui siendo menos y menos brillante y ahora, pues...olvídese” y mejores en el negocio familiar: “desde muy pequeño ayudaba a mi papá... no por necesidad, sino porque me gustaba entretenerme en algo y meterme con los panaderos a oír esas palabrotas.”

“Si sabes enseña, si no sabes, aprende”, era la campaña de alfabetización promovida por Vasconcelos, estaba orientada particularmente a las artes visuales y aunque estableció la escuela de pintura y escultura, desdeñó por completo al cine, por considerarlo “yankee y carente de toda tradición nacional”.

Ese subestimar las posibilidades del cine creemos que en algo fue culpable de que el estado no impulsara la creación de una escuela de cine mexicano. Y mientras tanto, el cine norteamericano penetraba más hondo en el cine nacional.⁵

Sin embargo, el maestro Vasconcelos no pudo ver el apoyo que ante su causa nacionalista le ofrecían los “inventos” cinematográficos —aparatos proyectores, cintas para revelar, fijar y tintar películas, cámaras para película estereoscópica, entre otros. Todos de hechura nacional y a partir de trabajos propios y originales— que por cuenta propia siguieron pululando a lo largo del país en un intento por emancipar a nuestro cine de aquel infortunado canon estadounidense.

Por todo el país la educación era puesta al “aire libre” con el trabajo de la escuela muralista de Rivera, Orozco y Siqueiros. La “misión escolar” recorría las plazas públicas, estaba compuesta por lectores de historia y geografía, un profesor de “primeras letras” y orquestas populares del

⁵ Aurelio de los Reyes y otros. ídem. P. 83

departamento de Bellas Artes. “El cine también ayudaba proyectando frases... a la vez películas científicas o de viajes retenían a las masas.”⁶

A esta educación institucional se le tiene que agregar la instrucción religiosa aplicada propiamente en casa —se debe comulgar mínimo cada mes, guardar los días santos, rezar el rosario y asistir a misa—, pues estaba prohibido el culto público fuera de los recintos religiosos.

Cuando teníamos la panadería empezó la persecución religiosa; recuerdo que en el negocio había una entrada secreta hacia un caserón enorme, donde se hacía misa a pesar de estar prohibido (...) Un día se soltaron por todo México globos de papel, con aire caliente dentro, que llevaban propaganda religiosa; veían salir de la panadería los globos y detuvieron a mi hermano Joselito y a mi papá.⁷

La amenaza de cárcel e incluso fusilamiento obliga a la familia a abandonar el país con rumbo a Los Ángeles, en donde tienen compadres y amigos y la comodidad del lenguaje: nunca aprendieron a hablar inglés. Allá montan una nueva panadería.

En la familia ya se notaba una veta artística, Roberto estudió fotografía y “llegó a ser muy bueno en esa especialidad”, Joselito, por su parte, “fue el primero que hizo un aparato receptor de radio en México”. Ismael llega a su nuevo país para terminar la primaria, al tiempo que sus hermanos se adentran en el negocio del cine como ayudantes y oficiales en el área de producción.

Por medio del “instructor” de Roberto, un camarógrafo “de apellido Vallejo, más gringo que mexicano”, se hacen de una vieja cámara y Joselito se especializa cada vez más en el sonido. Los dos hermanos empiezan a rodar cintas experimentales, más como una inquietud del oficio que como una declaración estética. Una de sus historias llega a exhibirse en un cine

⁶ *Ibíd*em p. 81

⁷ Archivo Cineteca

de su localidad, contaba con actuaciones de amigos, familiares y del pequeño Ismael, caracterizado de traje y bigote, envuelto en un romance.

Cinco años conforman el exilio de los Rodríguez, periodo importante para la cinematografía mundial: Chaplin ya había entregado su conmovedora *The Kid* (1921), en Alemania deambula el *Nosferatu* (1922) de Murnau y la distópica *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, en Rusia se propala el movimiento *Kino pravda*⁸, es el tiempo de los futuristas y el *Octubre* (1928) de Einsestein. En Francia Marcel Duchamp trastoca la médula del cine y filma *Anémic Cinéma* (1926), y el talento de dos genios —Salvador Dali y Luis Buñuel— abre, literalmente, el ojo surrealista en el cine: 17 minutos de libre asociación en *Un perro andaluz* (1929).

En los Estados Unidos *Plane Crazy* (1928) mostraba a un personaje secundario que se tornaría emblemático para la cultura popular: Mickey Mouse, escrito y dirigido por Walt Disney. La popularidad alcanzada por este ratón animado, bien le pudo haber valido su inclusión en el *Star System* en donde nombres como Charles Chaplin, Mary Pickford, D. W. Griffith y Douglas Fairbanks, garantizaban entradas a las salas de exhibición. La maquinaria comercial, estaba en marcha.

Para esos tiempos la *Warner*, una de las productoras más prominentes de la nueva y entusiasta industria, desarrolló un sistema sonoro tan eficaz como para prescindir de los títulos: discos con voces en *off* y alguna pieza musical como ancestro directo de la banda sonora. Ya en 1927 la misma *Warner* lanzó *The jazz Singer*, montaje de *Broadway* que el público recibió gustoso en su versión filmica y primera cinta con sonido “integrado”.⁹

En México la literatura fue la fuente de inspiración para el cine, las pasiones humanas, amores tormentosos y la religión, ocuparon las

⁸ Algo así como cine-verdad, un intento por reconfigurar al cine para lograr transmitir la verdad cinematográfica capturada por la cámara y el uso de la edición como vehículo artístico, logrando piezas visuales equiparables a una sinfonía musical. Alcanzará su punto máximo con Dziga Vertov, y su película *El hombre con la cámara de cine* (1929)

⁹ Conozca más, *La historia del cine 1895-2008*, Mayo, 2008. P. 37

pantallas. Se realizó la primera adaptación de *Santa*, la novela de Federico Gamboa, por otro lado la ausencia en pantalla del problema en el campo, como tema cinematográfico, propició su condición de tabú. *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, se convierte en el trabajo más notable de la época del cine mudo.

Ya con el sonido como parte integral de la imagen, el cine tomó aún más fuerza. El cantante de jazz embelesó a las multitudes y aumentó las expectativas de la gente ante el espectáculo, esto hizo que el conseguir sonido directo y voz se convirtiera en el propósito de los productores. Hasta entonces sólo se conseguía reproducir una pista de sonido y voces durante la proyección, mas ésta era independiente a la imagen, es decir era un sonido asíncrono. El ideal era conseguir la grabación del sonido en la misma cinta en que se imprime la imagen, para así evitar los problemas de mala sincronía.

Esta inquietud permeó el ánimo de los jóvenes Rodríguez, cineastas emprendedores, “se les ocurrió a los dos, ya que empezaba el cine sonoro, construir un aparato grabador de sonido para montar en el mismo tripe el sistema doble de sonido con la cámara”¹⁰.

Con este invento a cuestas regresan a México y participan en la nueva adaptación filmica de *Santa* (1931).

En un gesto de lo que podría considerarse como el más puro "nacionalismo", los empresarios de la Nacional Productora, encabezados por Juan de la Cruz Alarcón, partieron a Hollywood para contratar a los hermanos Rodríguez Ruelas en calidad de sonidistas y a varios actores mexicanos que habían hecho carrera en el cine "hispano" (Lupita Tovar, Ernesto Gillén), ello con el objeto de que participaran en la producción de una versión sonora de *Santa*, la novela homónima de don Federico Gamboa en la que se describía la vida de una jovencita del pueblo de Chimalistac que, víctima de

¹⁰ Archivo Cineteca

un engaño amoroso, terminaba convertida en prostituta: un típico tránsito de la "pureza" a la degradación física y moral.¹¹

Luego de una pugna con la RCA la cual originalmente se encargaría del sonido, son los hermanos Rodríguez los encomendados a realizar la producción, para esto echan mano de la gente con la que trabajaron en Estados Unidos, de aquí se formaría un importante grupo de producción, que culminaría con la creación de la productora Películas Rodríguez.

En plena filmación de la película dirigida por el español Antonio Moreno, regresa el resto de la familia y se reintegra a la vida en México, el joven Ismael asiste a las filmaciones y se le emplea como extra, "participé en dos escenitas; salgo de espaldas entre el montón". Su comunión con el cine se vislumbra eterna.

Consigue un empleo como mozo de staff, entre sus funciones estaban la de hacer de todo: ayudante de carpintero, laboratorista, proyccionista, ayudante de sonido e incluso actor. De más estaba pensar su reincorporación a la escuela, como deseaba su padre.

Uno de los puestos en que se desempeñó con más frecuencia, fue el de microfonista, lo que le impulsa a regresar a Estados Unidos para especializarse en sonido. La Ciudad de México de aquellos días vivía una total efervescencia, conoce a Miguel Zacarias, el "Creador de estrellas", quien le ofrece un rol estelar junto al "chato" Ortín, "yo estaba a punto de partir y no desistí de mi propósito... de haber aceptado a lo mejor hubiera hecho una carrera como actor".¹²

De regreso en Estados Unidos inmediatamente empieza a "conectarse con el medio", "siempre fui un "cinero". Asiste a los estrenos

¹¹ Rosario Vidal Bonifaz. *Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)*. Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, enero-junio, número 29 Distrito Federal, México pp. 17-28

¹² Archivo Cineteca

de todas la películas que puede y hace afición por “(...) igual los filmes fantásticos que aquellos que trataban temas creíbles, humanos”.

Se instala a vivir con un viejo amigo; conocido de los tiempos de la panadería. Los personajes peculiares empiezan a poblar su vida:

Él era el dueño de un taller de compostura de zapatos; se llamaba Felipe del Río, de León, Guanajuato. Por cierto: es el único hombre que conozco que fue fusilado. Los seis balazos que le atravesaron el cuerpo, de milagro no tocaron órganos vitales y el tiro de gracia en la cabeza le rodeó el cráneo en sedal. Lo velaron, y como vieron que se movía lo escondieron, enterraron la caja con ladrillos.¹³

Culmina su carrera en el Radio-Television Institute of California “que era de cuatro años, la terminé en dos”. Regresa en 1939 y encuentra en las salas Tacuba, Centenario, Roma y en el Teatro iris, la presentación de las cintas de Fritz Lang, Capra, Hitchcock, Renoir y Von Sternberg; el régimen de Lázaro Cárdenas ha cambiado el esquema de exhibición, por primera vez se dan a conocer películas de la Unión Soviética. Einsestein, Tissé y Alexandrov hacen gala de su teoría del montaje y del carácter social del cine.

Originalmente se había determinado la proyección de estas películas extranjeras con subtítulos, pero dado que el 65% de la población eran iletrados, se optó por el doblaje y posteriormente por adaptar los argumentos de películas exitosas y producirlas con escritores, músicos y actores de Latinoamérica y España. Palacio Chino, Rex, Alameda, Bucareli e Hipódromo abren sus puertas a estas producciones y completan las cerca de 50 salas cinematográficas en funcionamiento para 1940.

¹³ ídem



1.2 Ismael II: La comedia Ranchera

Desde chico siempre quise irme con un circo
y ahorita me dan la oportunidad,
así que yo encantado

Alfonso Reyes

El mundo vuelve a agitarse y las manos de los Estados Unidos vuelven a estar involucradas, es el año de 1941. Europa hierve en ataques, ocupaciones, tratados, alianzas y traiciones. La guerra vuelve a la vida de los hombres con el dolor indeleble de antes.

Acá, en el rancho grande, la situación ha cambiado, luego de la revolución, la sombra del caudillo será figura perenne en la silla presidencial. Obregón relanza el trabajo de la secretaria de educación pública y la deja en manos del maestro Vasconcelos: escuelas rurales, artes y oficios y grandes lecturas se hacen por todo el país; a Plutarco Elías Calles le tocaría pagar la factura a los cristeros.

Obregón vuelve a levantar la mano para presidente, pero es asesinado sin conseguir el cargo. Lázaro Cárdenas volvería a dar prioridad a la educación —con intermitentes coqueteos al pensamiento social-

comunista—, materializa la expropiación petrolera y da refugio a cientos de exiliados del mundo, españoles en su mayoría.

Por su parte Manuel Ávila Camacho tendrá que lidiar con la imagen de México ante el conflicto internacional, no sin antes dejar las cosas en total paz con los Estados Unidos. André Bretón llega al país “México es un país surrealista, a lo que siguió el también célebre chiste de que, en efecto, aquí Kafka sería escritor costumbrista”¹⁴. Se crea el Colegio de México, las plumas de Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Gorostiza, Torres Bodet y Salvador Novo dan perfil y voz al sector cultural del país.

Destaca el acercamiento de los Revueltas al cine, José como adaptador conforma una magnífica mancuerna con Roberto Gavaldón; y Silvestre por su parte, imprime sus notas nacionalistas al documental ficcionado *Redes* (1935) y a *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936) donde no sólo compone la música, incluso aparece como pianista tocando *La cucaracha*.

“...el cine mexicano se coloca como unas de las industrias más importantes del país. La segunda guerra mundial impide a los países imperialistas, enfrascados en la lucha, abastecer en ese momento el mercado mexicano, lo que redundo en impulso a su desarrollo económico.”¹⁵

Mientras Ismael madura por la senda académica, el cine mexicano lo hace en la calle, o mejor dicho, en el ejido. Surge el héroe charro, una maniobra evolutiva: del héroe del campo de batalla, al charro cantor del campo hacendado. El alquimista responsable de este experimento es el ruso, Serguei Einsestein, la forma en que aprehende un país ajeno, tan disímil del propio en *¡Que viva México!* (1935) sienta las bases para esta aleación de poesía y costumbre.

¹⁴ José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1 la vida en México de 1940 a 1970*. México. Planeta. 1990. p. 20.

¹⁵ Aurelio de los Reyes y otros. *80 años de cine en México*. México. UNAM. 1977. p. 124.

Einsenstein muestra la asimilación de los temas y la plástica del nacionalismo mexicano: la cultura popular, el culto de lo prehispánico, el folclor, la revolución mexicana, el paisaje, el maguey y el indio como objetos fotográficos; esto fue el aprendizaje que le proporcionó su relación con artistas y escritores como Diego Rivera y Adolfo Best Maugard.¹⁶

Esta es la primera de dos vertientes de tan novísimo arte mexicano, la siguiente es la emanada por *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, pues plasma el espíritu de realidad —a su vez heredado de las vistas de la revolución— y desamparo. La conformidad ante el drama que es la vida.

Muchos serán los herederos de esa composición, de esa visión mística que arroba por igual al campesino que al pequeño burgués ilustrado y resplandece a toda una “Época de oro”.

(...) debido a la identificación que el público encontraba en los modelos propuestos en la pantalla: la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la pobreza sobrellevada con honradez, la desgracia asumida como pobreza, etc., que encarnaban los ídolos. En la búsqueda de una identidad nacional, la gente encontró modelos de conducta, de lenguaje, de costumbres.¹⁷

La Época de Oro del cine mexicano es una amplia bonanza en la producción, exhibición e incluso exportación cinematográfica. Es la etapa de mayor auge económico en la industria, también es el punto máximo en la creatividad de muchos de sus actores, músicos, directores y cinefotógrafos.

Su espacio temporal puede variar a decir de distintos críticos e historiadores, sin embargo existen dos acontecimientos claros que la delimitan —los márgenes pueden ensanchar o amilantar pero no alteran su peso específico—: *Allá en el rancho grande* (1936) y la muerte de Pedro Infante (1958).

¹⁶ Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, Einsenstein en México. revista Clío, 1996, México DF, p. 71.

¹⁷ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Grijalbo, México, 1993.

Muchos nombres van a mencionarse en tan amplio periodo, también ha de experimentarse en temáticas, géneros, figuras, ejercicios y genios. El brillo de la época se consigue a partir de hombres y momentos.

Los hombres: por un lado, el niño despertando ante su vocación, Ismael Rodríguez, viendo, en locación, el invento de sus hermanos, un aparato llamado *Rodríguez Sound Recording System*, el cual permitía la realización de películas sonoras. Por otro lado encontramos al joven decidido a grabar su nombre en la historia con letras de oro, Fernando de Fuentes, el asistente del asistente; acostumbrado a trabajar bajo presión, ante paupérrimos presupuestos y cubriendo infinitas funciones, consciente de que no hay mejor escuela que el trabajo constante. El momento: la filmación de *Santa* (1931).

Ambos fueron cómplices en el nacimiento del cine sonoro en México, compartieron el set de filmación, Fernando de Fuentes como asistente de Ramón Peón, quien a su vez asiste al director, Enrique Rosas; Ismael Rodríguez como el último de una dinastía entregada al cine, apareciendo a cuadro fugazmente, saludando su destino. En las manos de este par de genios el cine habrá de conseguir su estatus de arte, fuga y edificación.

En De Fuentes se encontrarán los más importantes temas, desde la Revolución hasta la figura del inmigrante acaudalado en México; sin temor a los géneros saltará de uno a otro cambiando de rostro como los retratos en la pared del compadre Mendoza.

El cine mexicano se conforma a la par de su talento, entrega su obra maestra en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y da rumbo al melodrama mexicano —esquema fundamental de la producción nacional— que él mismo cuestionará, una vez instituida la figura del macho cinematográfico, con *Doña Bárbara* (1943) e incluso reinventará con *La*

casa del ogro (1938), “fuente de todo el cine de vecindad de la siguiente década”¹⁸. De este Fuentes abrevará el joven Ismael.

De Fuentes es el artífice de una estética que habrá de repetirse hasta el cansancio en los años siguientes.

Un coronel ordena, sin saberlo, el fusilamiento de su propio hijo. Por otro lado, la relación trágica entre un hacendado oportunista y un general zapatista. Y, finalmente, la epopeya revolucionaria al lado del Centauro del Norte... *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!*¹⁹ (1935) (...) la mayor trilogía sobre la revolución emprendida por uno de los realizadores más singulares y exitosos que ha dado México (...) ²⁰

Sin embargo, estas películas representaron un fracaso en taquilla, su infortunio se debe a que están cargadas de excesiva realidad, sus personajes tienen el sinsabor de la revolución a flor de piel, se ven reflejados como utensilios sociales, dilapidados sus ideales por una causa de beneficio restringido.

El dinero del régimen cardenista ha subsidiado estas producciones y no habrá de permitir tal denuncia, en *El prisionero 13*, De Fuentes se ve obligado a modificar la trama y reducirla al delirio de un borracho, así la película representa un exposición ejemplar sobre los efectos del alcoholismo.

De estos reveses aprenderá el director y será capaz de crear una obra infalible ante el público y tan perspicaz como para evadir la censura: *Allá en el rancho grande* (1936) es el caldo de cultivo para la mayoría de los

¹⁸ Gustavo García. *Las lecciones de Fernando De Fuentes*. Revista Estudios Cinematográficos. CUEC-UNAM. Año 10. Núm. 28. 2005. DF. México p. 79

¹⁹ En julio de 1994, la revista mexicana SOMOS -con motivo de su número 100- publicó una edición especial dedicada a las 100 mejores películas del cine mexicano. Ubicándola en el número 1. Para realizar la selección, la revista invitó a 25 especialistas en nuestra cinematografía, entre los que destacan críticos como Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent; historiadores de la talla de Eduardo de la Vega Alfaro y Gustavo García; Carlos Monsiváis y el propio Gabriel Figueroa. En <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>

²⁰ Rafael Aviña. *Una mirada insólita temas y géneros del cine mexicano*. México. Océano. 2004

directores del momento, la cinta inaugura el género de la comedia ranchera²¹.

En el camino entre la mordacidad de *El compadre Mendoza* y la ingenuidad desbordada en *Allá en el rancho grande*, se realizarán incontables filmes con el charro cantor como *leitmotiv*: Cantinflas, Joaquín Pardavé, Carlos López Moctezuma y Arturo de Córdova presentes.

Después del éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936), se filmaron muchas películas siguiendo su estilo; pero muy poco de esa ola ranchera era rescatable, pero aún así, este tema dominaba ampliamente el panorama (...). Sin embargo apareció en escena la figura de Jorge Negrete como un charro macho, más verosímil que Tito Guízar. La película que lo encumbró *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941), representaba al macho empistolado (imagen que indignaba a muchos mexicanos, que querían dejar atrás la vida violenta de la revolución). Sin embargo este macho tiene también características épicas, trágicas y de leve ternura.²²

Este Prometeo freudiano, “nuevo macho” es un armado del imaginario Rodríguez —Joselito, Roberto e Ismael—, quienes escribieron el guión y dejaron la dirección a Joselito, la producción corrió a cargo de Producciones Rodríguez Hermanos, fundada años atrás (1939) junto con

²¹ “...de la zarzuela española y el sainete madrileño, la comedia ranchera retoma los enredos y los malentendidos que sostienen sus tramas, las complicaciones en tono amable y jocoso, la música alegre y los intermedios cantados, que forman o no parte de la acción misma. A su vez, el género muestra cierta influencia fílmica de los viejos western musicales estadounidenses (...) sin dejar de lado el teatro de revista burlesco y la picaresca nacional de provincia (...) es la muestra de un cine *exageradamente mexicano*, como el tequila y sus machos bravíos. Su universo es el del mezcal y el mariachi, el de los jarritos de barro y el papel picado, el de los sombreros charros, los zarapes, las trenzas arregladas y el repertorio de trajes típicos (...) los conflictos morales entre lo individual y lo social son casi inexistentes (...) se trata de una épica conciliadora de escapismos gozosos, donde predomina el paternalismo porfiriano, el de la hacienda dichosa con hacendados buenos y peones felices, que parecen vivir un eterno día festivo (...) en la taberna se ahogan las penas o se enfrentan los rencores, y en la hacienda aparecen los brutales contrastes sociales y los vestuarios de lujo; pero en ambas se impone la música y las canciones, sobre cualquier melodrama individual o de pareja (...) crece, sin duda, el culto al macho, una dichosa misoginia que alcanza ribetes de homosexualismo latente, y el género le hace un homenaje en sí mismo. Los buenos son triunfadores y nobles y los malos muy villanos pero casi siempre redimibles. Y los conflictos son siempre los del honor y el amor, en donde se hace uso de todo tipo de personajes secundarios que suelen dar su visto bueno: el patifío, cual fiel escudero; el cura regañón pero comprensivo; la autoridad paternal; el padre colérico y la madre sufriende; sin faltar los tríos y los mariachis cual coro tragicómico.” En Rafael Aviña. *Una mirada insólita temas y géneros del cine mexicano*. México. Océano. 2004

²² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano: la época de oro y después*. México. Grijalbo, 1993

Enrique y Consuelo. José de Jesús “Joselito” Rodríguez ya antes había dirigido con su propia productora, fue *El secreto del sacerdote* (1940) la cinta con la que debutó en la dirección. Roberto, por su parte, lo hace con *Viviré otra vez* (1939), con Joaquín Pardavé como protagonista, cinta que también representa el primer trabajo de Ismael para la productora familiar luego de su regreso de los Estados Unidos, aunque ya antes había sonorizado para otras producciones.

Cuando Roberto lo invita a participar en *Viviré otra vez* (1939), sonorizando, también le deja a su cargo la adaptación. Es la primera vez que escribe y se da cuenta de que no lo hace tan mal; consigue armar diálogos con fluidez, aunque reconoce que tiene por lo menos quince años de atraso en sus lecturas: “Al principio se me dificultaron los diálogos; soy terriblemente lento, aunque me he defendido.”

Cambia las lecturas técnicas por la narrativa, los autores clásicos y los contemporáneos nacionales más representativos, con los que más adelante compartiría. Así va afilando el sentido para el ritmo que requiere la comedia.

Juanito Bustillo Oro me quería bastante y me escuchaba. Recuerdo que en algunas escenas a las que les faltaba el remate cómico, él ofrecía a todo el personal cincuenta pesos, para quien sugiriera un buen remate o un buen chiste. Yo algunas veces me los gané.²³

Empieza entonces otra faceta en Ismael, una faceta en la que tiene necesidad de crear: “Una vez Chano Urueta me dijo: —te pagan por grabar diálogos, no para corregirlos.” Ya es inevitable, tiene la intuición y lo más importante, el talento. En cada producción en la que se encuentra, Ismael sugiere y corrige, “entonces se hizo casi costumbre para algunos que yo fungiera como una especie de director de diálogos.”

²³ Archivo Cineteca

Los nombres empiezan a poblar el mundo cinematográfico Chano Urueta, Roberto Gavaldón, Miguel Zacarías, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Emilio Fernández, en la dirección; Manuel Esperón en la música, en la fotografía Gabriel Figueroa, Jorge Stahl, Jack Draper y Manuel Álvarez Bravo; argumentistas y adaptadores hay de gran calidad, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Ricardo Garibay, entre otros.

La incorporación de Dolores del Río al cine mexicano, su entusiasmo y sus relaciones de amistad con todos los representantes de la cultura mexicana: los pintores, poetas, literatos que nos venían a visitar al cine: Diego Rivera, Alfonso Reyes, Carlos Chávez y Carlos Pellicer, además de Villaurrutia, Novo, Solana y Gorostiza”, contribuyo en aquel momento al enriquecimiento de nuestro cine.²⁴

El nombre de Ismael empieza a figurar en 1942 con la cinta *¡Qué lindo es Michoacán!*, una destacada realización del entonces “director más joven del mundo”, a sus apenas veintidós años de edad ya posee el germen de lo que será su estilo cinematográfico durante toda su filmografía.

Emplea ya la música para exaltar emociones que refuerza con tomas en primer plano, a muy corta distancia del sujeto, de manera frontal, como si quisiera hacer cómplice al espectador y las reitera en cada nueva situación chusca; se percibe en la fotografía la búsqueda de una estética muy cercana al muralismo mexicano —técnica que años más tarde se verá perfeccionada en “las nubes de Gabriel Figueroa”, como se llegó a conocer el estilo del maestro de la luz y de los contrastes cromáticos—.

Ya juega con los pares de diálogos y con los personajes complementarios: el principal y el patiño. Aprovecha ya las canciones para avanzar la acción, como en la secuencia en que Tito Guizar canta el Ave María, justificada por la misa; durante la interpretación se desarrolla el

²⁴ Gabriel Figueroa en Héctor Rivera J. *Tinta sangre del corazón*, Colección periodismo cultural, Conaculta, 1ª edición, México, 1996, p. 98

conflicto de los personajes principales y su relación de inicio antagónica ahora romántica.

Sin embargo, tampoco puede negar la cruz de su parroquia, su instinto cinematográfico está ligado al canon establecido por *Allá en el rancho grande*, indiscriminadamente se interpretan canciones a cuadro con detalles de la fiesta, gente, expresiones faciales y el mariachi; una suerte de fresco que muestra la cultura nacional. Y sus personajes malvados son completamente malvados, lo mismo para los bienhechores: en lo alto de una loma a contraluz se encuentran de frente un par de caballos, una pelea inminente, la cámara se acerca y vemos a los jinetes —protagonista y antagonista— bajar cada quien de su caballo; uno blanco y el otro negro.

Y el final es el amor con un beso, pero el final... final, es el pueblo entero con traje típico cantando *Qué lindo es Michoacán*.

Este es el Ismael que veremos transitar la época de oro. Un Ismael pujando por hacerse de un lugar propio, por formarse un sello característico como el que ya otros ostentan: “el propietario del espíritu del campo era (Mauricio) Magdaleno, el Indio lo interpretaba y yo hacia la imagen”²⁵

Ha salido de puerto seguro para encumbrar una carrera memorable. Pero a este le subyace otro Ismael, un hombre inquieto e irreverente, véase la siguiente secuencia:

En lo que parece el mayor obstáculo en el viaje del héroe, el personaje de Tito Guizar recibe un ultimátum y la oportunidad de pagar, en un plazo determinado, la deuda contraída con su amor y rival, el personaje de Gloria Marín. Música de la región y planos superpuestos para mostrar paso del tiempo, movilidad y multiángulo; la cámara muestra las

²⁵ Gabriel Figueroa, *ídem*

miradas que entre sí se dan los leñadores, viéndose trabajar a marchas forzadas; una edición vertiginosa; aquí un rostro, allá la copa de un árbol, ahora la madera hendida por el hacha y al final de la secuencia un pan arrojado al hormiguero, cámara rápida y las hormigas tomándolo por asalto, alegoría del trabajo en equipo. Luego de esto han pasado 6 de 10 días en el relato.

Este es el otro Ismael, un cerebro lleno de lenguaje cinematográfico. Al igual que Fernando De Fuentes, tiene un tiempo para entretener y otro para exigirse en su oficio; del primer Ismael se favorecerá el cine mexicano en general y la comedia ranchera en particular y del otro Ismael... de ese hablaremos más adelante.

Después de *Qué lindo es Michoacán*, y con los elementos de la comedia ranchera puestos en la mesa; Ismael filma unas cuatro películas; entre ellas la primera que hace con Pedro Infante *Escándalo de estrellas* (1944). Ismael ya había escuchado a Pedro cantar en la radio, y después de conocerlo, habrá de pasar un año para trabajar con él.

Carlos Orellana hizo un filme en el que había tres galanes y se necesitaba un muchacho, un rancherote; la cinta se llamaba *Arriba las mujeres* (1943) y Antonio Badú interpretó uno de los personajes, Víctor Urruchúa el otro y Pedro Infante el tercero (...) Él apenas había aprendido a leer y escribir y, claro, se veía algo torpe; ya después fue distinto.²⁶

Tres películas y un año después, lo convoca para *Cuándo lloran los valientes* (1945) la segunda protagonizada por Pedro Infante “A partir de *Cuando lloran los valientes* surgió la pareja Blanca Estela Pavón-Pedro Infante” y en donde en medio de un secreto familiar, el bastardo es testigo de la muerte de su amada en manos de su mismísimo padre; pero no es hasta *Los tres García* (1946) y su secuela *Vuelven los García* (1946) cuando Ismael empieza a ser referente popular.

²⁶ *Ídem*

En *Los tres García*, la figura materna recae en Sara García, quien al tener que lidiar con tres nietos parranderos, borrachos y mujeriegos, se hace de un carácter fuerte, casi masculino. Bastón en mano, los mete en cintura durante 118 minutos, incluso más allá de la muerte: en su testamento. “El personaje de ella surgió de mis pláticas con Cecil B de Méndez —como llamábamos a Fernando Méndez— quién me proponía algunos argumentos, platicábamos mucho. Me contaba de sus primos los García, relataba que no tenían padres, nada más abuelo, un viejito que los traía (...) le besaban la mano. Entonces yo pensé que era más puntada una abuela, así de “pelo en pecho y puro en boca”.

Llama la atención que Ismael inserte dos personajes citadinos y “gabachizados” supliendo al típico español, con la presencia de John Smith, hombre chistoso, bonachón y padre de la “manzana de la discordia”: Lupita Smith García —que en el nombre lleva la penitencia, o la caracterización del personaje, educada, refinada y abnegada al mismo tiempo— y que es la encargada de “cuidar” al trío García cuando en el lecho de muerte, Sara García la obliga a aceptar tremenda responsabilidad.

El conflicto, típico de la comedia ranchera, gira en torno a la pugna por el amor de Lupita, la prima recién llegada del extranjero, y que al estar frente a tres tipos apuestos, con diferentes rasgos del macho mexicano, se encuentra en una verdadera disyuntiva: por un lado Luis Manuel García (Víctor Manuel Mendoza) poeta nato, que lo mismo dispara una pistola que un verso; por otro, Luis Antonio García (Pedro Infante) encantador por el simple hecho de comer hasta el hartazgo y ser Pedro Infante; y por último José Luis García (Abel Salazar) quizá el menos agraciado, pero el más “responsable”; éste último resulta el ideal para la damisela.

Los tres García conjunta el carisma de Pedro Infante con la emblemática abuelita de México, Sara García. Dicha mancuerna se vuelve memorable. No hay cariño de un nieto a su abuela como el que le profesa Luis Antonio García a Luisa García. Y no hay mayor dolor que el sufrido por éste cuando en *Vuelven los García* muere su *cariño que Dios le ha dado para quererlo...* No hay mayor luto que el cargado a costas por Luis cuando destrozado —porque su *viejita linda* ya no está con él— canta una y otra vez su *cariño que a él lo quiere sin condición* ya sea en la cantina o en la tumba de Luisa García.

Y sobre todo, no hay mayor sacrificio que el de Luis Antonio al enfrentarse en un duelo —o curioso e interesante común acuerdo a posteridad— con su archienemigo: el último hombre de los López. Esto con la finalidad de hacer posible el amor entre el Poeta García y la última descendiente de los López —la última mujer de quien pudiera enamorarse, pues es hermana del asesino de su abuela—.

Y cómo recompensa por sacrificar la vida misma, Ismael Rodríguez otorga una última secuencia en donde asistimos a la boda de los dos García vivos —asistimos nosotros y también Pedro Infante de la mano de Sara García—. Todos llenos de felicidad por estar juntos, aunque sea metafísicamente.

Esta configuración del cine mexicano, luego de una célebre ventura, empieza a resentirse, muchos cambios se dan a nivel social. En el mundo la guerra mundial se ha vuelto fría, y el anticomunismo será bandera internacional, incluso del candidato (ya del PRI) a la presidencia, Miguel Alemán.

Era aquella una época de ruptura, de escándalo, de moverles el piso a las gentes. Eran, en efecto, aquellos años de esplendor, los cuarenta y principios de los cincuenta. Diego Rivera, David Alfaro

Siqueiros exigían justicia social, proclamaban un arte para el pueblo y contra las elites. Detestaban a los intelectuales, a los aristócratas. De ahí surge el muralismo; Diego y Frida pintaban pulquerías para el pueblo. Esto se extiende a todos los campos de la cultura: empieza a haber cambios en la escultura y la arquitectura²⁷

Durante la guerra, los Estados Unidos establecieron un convenio de “apoyo” con el gobierno mexicano, consistía en recibir a inmigrantes como auxilio agrícola en el sur, ahora, con el fin del conflicto bélico también se da fin al flujo de braceros —como también se les conocía—.

La vida en el campo mexicano se ha recrudecido hasta lo precario, la riqueza se ha concentrado en unas cuantas manos y los campesinos con la puerta (legal) del norte cerrada empiezan a emigrar hacia las grandes ciudades, la de México será la más asistida.

La comedia ranchera, también viaja a la capital, en 1947, el “benjamín” de los Rodríguez presenta otro éxito: *Nosotros los pobres*, completamente compenetrado con Pedro Infante. Los mismos elementos, personajes tipos, conflicto amoroso y pueblo, mucho pueblo. El elemento musical mejor acomodado, menos gratuito, como rasgo de personaje; con *amorcito corazón* al oído de la Chorreada (Blanca Estela Pavón); y los créditos siempre tan peculiares, esta vez como una especie de cuento leído por dos niños indigentes.

Nosotros los pobres, la película con más exhibiciones en la historia del cine mexicano, con un Pedro Infante de popularidad progresiva —cuesta arriba en la carrera hacia el ídolo mexicano que llegaría a ser— y con todos los elementos para convertirse en una joya invaluable para el pueblo, no en vano el menor de los Rodríguez pide encarecidamente que su

²⁷ Héctor Rivera J. *Tinta sangre del corazón*, Colección periodismo cultural, Conaculta, 1ª edición, México, 1996, p. 108

estreno sea en el cine Colonial, una sala ubicada cerca del barrio de la Merced.

La inocencia de los hombres de campo viviendo en la ciudad se subraya cuando El Torito (Pedro Infante) es acusado de un crimen que —evidentemente— no cometió y en plena cárcel, saca la casta, defiende el honor, limpia el nombre y obliga a declarar al verdadero culpable —confesión de alto valor: un ojo de la cara— con la ya clásica frase *Pepe el Toro es inocente*.

Un año después y siguiendo el *modus operandi* de *Los tres García*, hace la secuela de *Nosotros los pobres* y la titula *Ustedes los ricos* (1948), con la amenaza y animadversión de la gente pudiente sobre los oprimidos, siempre poniendo en peligro el endeble mundo de los pobres y con la mayor desgracia de todas: la muerte de un hijo.

Recuerdo la escena de *Ustedes los ricos*, en la cual tiene a su niño calcinado en los brazos; le parece escuchar la cancioncita con la que arrullaba y lo ve hacer travesuras y se ríe, se ríe mientras se acuerda de él y la risa va creciendo, creciendo ja, ja, ja y llorando entre carcajadas dolorosas, ahogándolo. Palabra que me dolía el corazón, pero no podía cortar la escena, me dije: tengo dos cámaras, a ver qué pasa. Y él seguía, seguía, seguía hasta que me di cuenta que sufría de verdad muchísimo. Y yo también, igual que todos; así es que pedí el corte. Lo que hizo entonces Pedro, fue correr atrás de los paneles y se puso a llorar y a llorar. Todo el mundo deseaba verlo y pedía que lo trajeran. Al rato el mismo salió ¿estuvo bien, verdad? Y los muchachos soltaron un enorme aplauso²⁸

Ese mismo año filma *Los tres huastecos* (1948), y siempre apostándole al talento de Pedro Infante, lo hace interpretar tres personajes; algo muy inusual para la época, por la dificultad técnica que dicho planteamiento representa, pues coloca en varias escenas a dos o incluso a los tres personajes que interpreta su actor favorito: un sacerdote, un militar y un hombre ateo, bronco y por si fuera poco, padre soltero.

²⁸ *Ibidem*

Las cintas que filma del 47 a finales del 52; son muy similares en cuanto a tono, empleo de la música.

(...) cuando uno juega con valores humanos, sin concesiones, debe contar su película en la forma más creíble y normal, para lo cual es indispensable medirse con la música; es decir, sólo ambiental, meterla de manera casual, como si saliera de un radio o de un tocadiscos.

Todas estas películas, las hace, en su mayoría con Pedro Infante. *La oveja negra* (1949), con su continuación *No desearás a la mujer de tu hijo* (1949); se convierten en una joya de la cinematografía mexicana por la fuerza de sus personajes; la profundidad de su historia y la comicidad que por momentos alcanza; regresa a la ciudad y filma *ATM (A toda máquina)* (1951) y *Qué te ha dado esa mujer* (1951); historia en dos partes —como ya había estado manejando en películas anteriores— y asegura el éxito al hacer la mancuerna Luis Aguilar-Pedro Infante.

Ahora con más experiencia, Ismael se da cuenta de sus vicios, “yo acostumbraba sobremusicalizar mis filmes; así en *Viviré otra vez* se nota de principio a fin la música de fondo (...) vinieron algunas películas europeas (...) y uno empieza a comprender que muchas veces el silencio es más elocuente.”

Las mujeres de mi general (1950) y *Sobre las olas* (1951) son de las últimas películas que Ismael Rodríguez filmaría con Pedro Infante y de las últimas que se catalogarían como “comedias rancheras”; incluyendo años después *Dos tipos de cuidado* (1952) y *Pepe el Toro* (1952).

Pienso que mi relación con él fue única, nunca se volvió a presentar con nadie más (...) He visto películas suyas dirigidas por otros y me siento mal, siento feo. No sé si pueda explicarse; experimentaba como celos (...) casualmente he presenciado pedazos de algunas cintas en la televisión, donde resaltan nada más los trozos de actuación de él, porque era un gran actor, para mí el más completo, el mejor del mundo en su tiempo. Cantaba, tocaba el violín, el

piano, la guitarra y ya le estaba dando a la guitarra hawaiana, muy bonito (...)²⁹

Decide hacer *Pepe el Toro* “a causa de que casi todas las semanas, y en cualquier sala, pasaban siempre alguna de las dos anteriores.” En 1949 muere en un accidente aéreo la actriz Blanca Estela Pavón, a causa de esto el *Torito* aparece como un hombre viudo —nada despreciable— quien ya no le canta más a su Chorreada pero que sí guarda su memoria y la de sus hijos, también muertos.

Por si esto fuera poco, *Torito* casi, casi convertido en un ave de mal agüero, “mata” por accidente a su amigo en una pelea de box, amigo que por cierto le había prestado dinero para emprender una nueva empresa haciendo muebles. Con toda la desgracia del mundo sobre sus hombros, *Pepe el Toro* resulta una digna tercera parte, aunque de menor popularidad que sus antecesoras.

Muchos dicen que el éxito que tuvieron esas cintas se debió a que el público se identificaba con los personajes y las situaciones, pero yo creo que agradaron porque estaban expuestas con sinceridad (...)

La muerte de Blanca Estela, es un pesado dolor para ambos: cineasta y actor, sobre todo para el segundo, quien llevaba con la actriz una relación muy estrecha y llegaría a sentenciar: “es más, sé que voy a terminar en un accidente de aviación y te prevengo: somos el trío triunfador, primero fue la “chorreada” en avión, yo me voy a dar “en la madre” también en avión y tú lo mismo.”

Ismael pasó mucho tiempo temeroso de subirse a los aviones, sobre todo después de que su amigo del alma perdiera la vida, como él mismo lo profetizara.

²⁹ *Ibidem*



1.3 Ismael III: Los 60 y su ruptura

I ask Bobby Dylan
I ask the Beatles
I ask Timothy Leary
But he couldn't help either
 The Who

La década de 1960 posee un atributo particular en la conciencia colectiva, antes que establecerla entre 1959 y 1970 —como se haría con cualquier rango en el calendario gregoriano— se refiere a ella como los Sesenta; así, con mayúscula, asignándole un nombre propio en la historia, una historia de cambios tanto sociales, políticos y económicos.

Cada generación es diferente dentro de sí, y cada juventud detenta el derecho de autoproclamarse en el peor de los mundos posibles. La segunda mitad del siglo XX ha asentado en cada nueva generación un rasgo particular —ya congénito, ya innato—, cicatriz en cada línea hereditaria nueva: hijos de la bomba atómica.

(...) Mucho antes de que cayéramos en batallas sin objeto
 tras cruzar las ciudades que aún quedaban en pie,
 eran ya nuestras mujeres
 viudas, y huérfanos nuestros hijos (...) ³⁰

³⁰ Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, Madrid, Ed. Alianza editorial, colección “área de conocimiento literatura”, 1999, p. 146

Cuadrilla de aventureros de la posguerra. La generación perdida del 18, seguía sin encontrarse en el 45 y la *beat generation* de finales de los 50 delegaría su ritmo y aporreo al *hippie*; “porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”³¹.

La crisis de los misiles pone a la URSS en el continente americano, a Cuba de frente a Estados Unidos —como una reiteración del trabajo de la geografía— y el punto a punto más largo y emblemático que la telefonía puede presumir. Casa Blanca-Kremlin, se lee sobre la etiqueta del “teléfono rojo”.

El *apartheid*³² señalado en camiones y baños públicos, alegoría de un viaje del hombre hacia su propia mierda. *Homo homini lupus*, anunció Thomas Hobbes tres siglos atrás, y en 1948 Sudáfrica es desmembrada, “constitucionalmente”, en razas; negros sin tierras ni voto y blancos, que sin saberlo, estimulan la creación de una conciencia negra a nivel mundial y un movimiento identitario por encima de nacionalidades y credos: el *Black Power*.

Asimismo durante 1961 se declara la independencia de al menos 17 países africanos. Europa dividida por la cortina de hierro. En 1964 Brasil primero, y luego Latinoamérica entera aportan su teología de la liberación³³. La píldora anticonceptiva o *I want to hold your hand*, ambas aclamadas por la feminidad de la época. El existencialismo también es un humanismo, argumentan desde Francia Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir a partir del pensamiento filosófico de Nietzsche,

³¹ Walter Benjamin, Tesis sobre la historia y otros fragmentos, México, Ed. Contrahistoria, 2004, p. 21.

³² Aunque el término *Apartheid* se refiere específicamente al caso sudafricano, lo empleamos aquí en el sentido que tomaría al correr de los años, refiriéndose a eventos de sectarismo y marginalidad de tipo social.

³³ Ideología que será adoptada por la iglesia católica alrededor del mundo, “los derechos del pobre, son derechos de Dios”, decían.

Unamuno y Schopenhauer “...una corriente pesimista, desencantada (“El hombre es una pasión inútil”, decía Sartre), pero humanista e incluso con tintes románticos...”³⁴

Nace así un espíritu colectivo contra el conformismo intelectual que oprime a los *viejos*. Restos de bomba-atómica-nazismo-fascismo, suspendidos en cielo europeo, descienden sobre los hombros de jóvenes insatisfechos —con vestimenta negra y gusto por llevar barba y bigote, “para irritar al adulto establecido”—.

Esta juventud violenta el lenguaje y le agrega la jerga de círculos hasta el momento marginales como el de la escena del jazz. Empiezan a surgir publicaciones clandestinas con la inquietud de los jóvenes como tema central, donde se abordan desde movimientos estrictamente lingüísticos, hasta las nuevas tendencias en el cine —la corriente del “cine libre” francés conocido como *Nouvelle Vague* empezaba a tomar forma y fuerza—. Naciente subcultura juvenil con ligeros tintes subversivos, una ideología que corre por debajo de la tierra: el *underground*; vocera de la “nueva sensibilidad” tornada en “nueva cultura”, cultura alternativa y ya con mucha más forma en contracultura.

La guerra cultural, como la internacional, no es peleada sólo por el aparato político: para ella se movilizan todos los recursos económicos y sociales. Comienza cuando ante la cultura dominante surge una subcultura que diverge de ella. La batalla se traba cuando esta subcultura contradice abiertamente a la cultura dominante: desde entonces se convierte en contracultura.³⁵

En más, la sociedad tendrá que ser capaz de entender y adaptarse ante esta nueva disposición; es esta la verdadera función de las subculturas y contraculturas. Llevar a la cultura establecida a un cambio, una

³⁴ José Agustín, *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Ed. Grijalbo, 1996. p. 20.

³⁵ Luis Brito, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Venezuela, Ed. Nueva sociedad, 1991. p. 16.

automodificación: cambiar para preservar la estructura básica, sin la cual la contracultura pierde identidad. “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre.”³⁶

La economía se estabiliza progresivamente y los países del primer mundo, redimensionan los problemas sociales. En Estados Unidos, Inglaterra o Francia, principalmente, se desarrolla la contracultura de finales de los 50, teniendo esta como máximos propósitos el regreso a la cultura popular y la negación de la cultura existente por arbitraria y desigual. Esta Babel desencantada resulta sana y natural en la mayoría de las sociedades, incluidas las subdesarrolladas, sin embargo, para el país más rico del mundo, el gran vencedor, representan una fractura en el *american way of life*.

La sociedad estadounidense toma como objetivo principal progresar financieramente, mandando bajo el tapete la sensación de vacío posbélica. El *horror vacui* entra y toma asiento en la sala de la clase media, y trae consigo un portafolio con expedientes alfabéticamente organizados: Doctrina Truman, Carrera espacial (narcótico corriente del vecindario), Corea, Cuba, Guerra Fría, KKK, *Mass Media* (y su *tv junkie*), Vietnam...; y recibe como aperitivo de la casa el “experimento democrático” estadounidense: “la transformación constante de cualquier objeto y tema en dinero contante y sonante”³⁷.

Para 1964 los Estados Unidos disfrutaban de la libertad de prensa y el sistema de *Law and order*, marcha sobre ruedas. Además inicia la popularización de la tecnología³⁸ y la cobertura —panorámica de la “Teoría

³⁶ Jorge Luis Borges, *Páginas escogidas*, Casa de las Américas, La Habana, 1988.

³⁷ Mario Maffi, *La cultura underground*, tomo 1, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972, p. 31.

³⁸ El 10 de julio de 1962 fue lanzado el primer satélite comercial de comunicaciones: *Telstar I* cuya primera transmisión presentó la bandera estadounidense ondeando al viento y pudo ser captada hasta Francia. Para

del dominó”— que hacen los medios de comunicación sobre el conflicto de Vietnam, inyecta nuevas voluntades al sector nacionalista de la población.

Por otro lado, la televisión de González Camarena agrega detalle y realismo a la información. "En las imágenes de la guerra de Vietnam, la gente podía ver la sangre en color. Eso fue muy impactante y memorable, tuvo una gran influencia en el movimiento antibélico".³⁹ Amplios sectores de la población, la juventud entre ellos, se oponen abiertamente al conflicto armado.⁴⁰

Sin embargo, este mundo convulsionado de la contracultura, tardará casi media década más en llegar a México, para cuando se abren los primeros cafés existencialistas el movimiento ha muerto o en el mejor de los casos, mutado hacia el hedonismo hippie, la expansión de la conciencia y la introspección para encontrar al verdadero yo.

Sin el rock, la psicodelia, el Lsd25; sin Woodstock ni los Merrypranksters en quien apoyarse, Ismael Rodríguez habrá de realizar el mismo viaje de poder, para encontrar al guerrero en su interior.

Luego de la muerte de Pedro Infante, la forma de ver la vida es distinta para Ismael, no sólo ha perdido a un amigo, se ha ido su alter ego. Según Pessoa “la muerte es una liberación porque morir es no necesitar a otro”, y así ha de andar su camino este nuevo cineasta. Sin embargo, antes de partir, el amigo dejó guisas del nuevo derrotero:

mitad de la década, la televisión tenía presencia en el 90 por ciento de los hogares. Iniciaba así la más vigorosa y eficaz de las colonizaciones: la mediática.

³⁹ *Maravillas Modernas: Tecnología de los 60s*. Prod. Kristina Djocic. Actuality productions Inc. para History Television networks, 2007. Dur.-55min. Min 17:18

⁴⁰ La presión creció durante los siguientes años y para 1973 se ordenó el desalojo de las tropas, dando por terminado el conflicto aunque sólo de manera simbólica, ya que la República de Vietnam seguirá siendo monitorizada por radares de última generación, diseñados *ex profeso*, para continuar la guerra a distancia desde las bases en Camboya, Laos y Tailandia.

Nunca antes de un festival me había interesado el cine internacional, me estaba yendo muy bien con lo que podía dominar más o menos, pero *Tizoc* (1956) me hizo pensar que podía jugar —como se dice en términos beisbolísticos— en las ligas mayores y tuve oportunidad de codearme con los mejores directores del mundo.⁴¹

El ídolo del pueblo no llegaría a ver el corte final de la película. Ha pasado un mes desde su accidente aéreo y la cinta participa en el festival de cine de Berlín en donde recibe el oso de plata por mejor actor, “lo anunciaron en todos los idiomas (...) todos se pusieron de pie y automáticamente guardaron un minuto de silencio”

Luego de *Tizoc* vendría la “trilogía de Pancho Villa”, apenas equiparable a la “trilogía de la Revolución” de Fernando de Fuentes; aquí daría inicio su relación con Ricardo Garibay “a quien conocía ya desde la época en que hicimos una cosa que se llamó *Tierra de hombres* (1956)” cuyos mayores frutos vendrían en la siguiente década.

Antes de finalizar los años 50, se presenta el mayor reto hasta entonces en su oficio de director: *La cucaracha* (1959), con María Félix como soldadera, en franca competencia a cuadro con Dolores del Río; Emilio “Indio” Fernández de vuelta a la pantalla en su papel de galán y el siempre imponente Pedro Armendáriz como el coronel Valentín Razo. La película supone un condensado —casi homenaje— de las viejas glorias del cine de la revolución con figuras mayores como Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso, Flor Silvestre y David Reynoso, retratados por el ya multipremiado Gabriel Figueroa.

La cucaracha junto con *Nazarín* (1958), de Luis Buñuel, forma parte del Festival de Cine de Cannes, siendo la segunda elegida como mejor película. La derrota no lo es tanto, pues ha dejado al “niño terrible del cine

⁴¹ Archivo Cineteca

mexicano” la convicción de hacer un cine más internacional y también más alejado de la taquilla, sin que esto le represente un cambio radical.

Mis películas están filmadas con la idea de que gustaran a todos; agradar al pueblo me permite seguir realizando más cintas, porque si hago cine para gente que va con un pase ¿de dónde saco recursos para rodar otra?⁴²

Comienza otra década a todo motor, los años 60, con la mente abierta y la disposición para emprender nuevos retos, se embarca en una de las pocas coproducciones que realizará en su carrera. *Los Hermanos del Hierro* (1961), una cinta que en su momento sería recibida por la crítica como “un churro de caballitos”, sin embargo, el tiempo le daría su lugar reconociéndola como el anti-western.

Una propuesta de autor ante las convenciones de un género como el Wéstern, violento por definición; construye una historia de introspección del héroe como personaje, en donde la violencia sucede todo el tiempo fuera de escena y a la que se atiende únicamente por alusión en la banda sonora.

El guión corrió a cargo de Ricardo Garibay con quien también trabajó la adaptación, la producción es de Gregorio Walerstein y la música quedó en manos de Raúl Lavista, mención aparte merece la canción de Juan Gaytán quien no imaginaba que *dos palomas al volar* hacen mucho más que dejar solo su nido.

Esta clase de películas son un noventa por ciento acción física; en cambio yo traté de hacer un estudio psicológico de un puñado de personajes sin recurrir al melodrama ⁴³

Se ve el distanciamiento de la tradición, Ismael deja la comodidad del cine clásico para adentrarse en la obra de autor; para dar cuerpo a la imaginación y romper con su *yo* establecido: el último de sus nacimientos.

⁴² *idem*

⁴³ *ibídem*

El director se nace alejado de las convenciones y evoluciona a un cine más intimista, más experimental y distinto de sí mismo; Ismael se apega a una tradición propia: la ruptura.

El cine moderno no es tema aún en la industria nacional, la crítica recibe mal a las cintas de Ismael, fascinados con “la nueva ola” y su incipiente asimilación “*En el balcón vacío*” (1961), de Jomi García Ascot; precisamente desde ahí verá pasar la década, desde el balcón vacío Ismael observa sin inmutarse las pretensiones cosmopolitas del Nuevo Cine; nada de Nueva Ola Francesa, *free cinema* inglés o Nuevo Cine Alemán, para el director de los pobres sigue siendo la comedia humana su elemento natural.

Poco a poco va consiguiendo la internacionalización que se ha propuesto, ya en 1956 había recibido el premio al mejor director por *Tierra de hombres*, en el festival Karlovy Vary, en Checoslovaquia, a donde volvería tiempo después, pero como jurado; en esta nueva ocasión conoce al director estadounidense Frank Capra, con quien entabla una buena relación; “sonriente” es como Capra se refiere a Ismael por una dificultad de pronunciación.

Smiley se encuentra con Juan Rulfo, de quien también era un buen amigo, y le pide un texto, “¿qué me recomiendas tuyo?”, Rulfo, austero como es, contesta que ninguno, pero le sugiere un par de novelas: *Temochic*, de Heriberto Frías y *La Mayordomía*, de Rogelio Barriga Rivas.

Esta última se convertiría en manos de Ricardo Garibay en *Ánimas Trujano, el hombre importante* (1961), con fotografía de Gabriel Figueroa y en el papel principal Toshiro Mifune, uno de los rostros recurrentes en la filmografía del director Akira Kurosawa.

Hay películas que deben filmarse en blanco y negro y otras en color, desde el punto de vista comercial. *Nosotros los pobres* no puede ser en este último; igual que *El hombre de papel*. En cambio, creo que con *Animas Trujano* sí me equivoqué, porque en color pudo haber lucido más el ambiente.⁴⁴

Columba Domínguez, Flor Silvestre y Antonio Aguilar repiten alineación en esta, que a decir del propio Ismael, resultó la película con más premios obtenidos para México.⁴⁵

Para 1963 nuevamente busca al actor japonés, pues se había adaptado muy bien a la forma de trabajar del director y a “la vida occidental sin ningún problema, le encantaban los chiles verdes, traía tres o cuatro en la bolsa y los masticaba como chicles”. Pero esta vez no tiene suerte, pues Mifune ya estaba comprometido en otra producción; ante esto es Ignacio López Tarso quien desempeña el papel de un pepenador mudo, quien se encuentra un billete de muy alta denominación en los basureros donde vive y trabaja.

La cinta es *El hombre de papel* (1963), esta vez se le encomendó a Ricardo Garibay buscar inspiración en la novela *El billete*, de Luis Spota; así lo hace y se vuelve a conformar el equipo ya habitual: “Rogelio (González) y yo éramos inseparables; junto con Orellana, Urdimalas y Ricardo Garibay quién me enseñó a escribir los diálogos.”

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ obtiene una nominación de la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood al "Oscar", por mejor película extranjera. Durante el 5 Festival Cinematográfico de San Francisco obtiene el Primer Premio y la presea "Golden Gate" por mejor película extranjera. En el Festival Cinematográfico de Venecia, Italia, está película obtiene la Copa Volpi en la categoría de mejor actor, para Toshiro Mifune. En el Festival Internacional de Cine en Cork, Irlanda; Premio "Waterford Glass" y Premio "Feile Scannan". Festival de Cine de Turin, Italia: Premio "Placa de Plata" a la mejor película. Festival de cine de Valladolid, España: Premio "Carabela de Plata" a la mejor película. Reseña Internacional de Torino, Italia: Premio "Unita'd'Italia" a la película. Entrega de la Diosa de Plata (PECIME), México: Nominada a la Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Cinedrama. Festival Cinematográfico Israelita, México: "Menorah de Oro" a la mejor película, mejor dirección, mejor adaptación. Asociación Mexicana de Periodistas Cinematográficos: Premio "Cuauhtémoc" por mejor dirección. En la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos, México gana el Premio "Cabeza de Palenque de Oro".

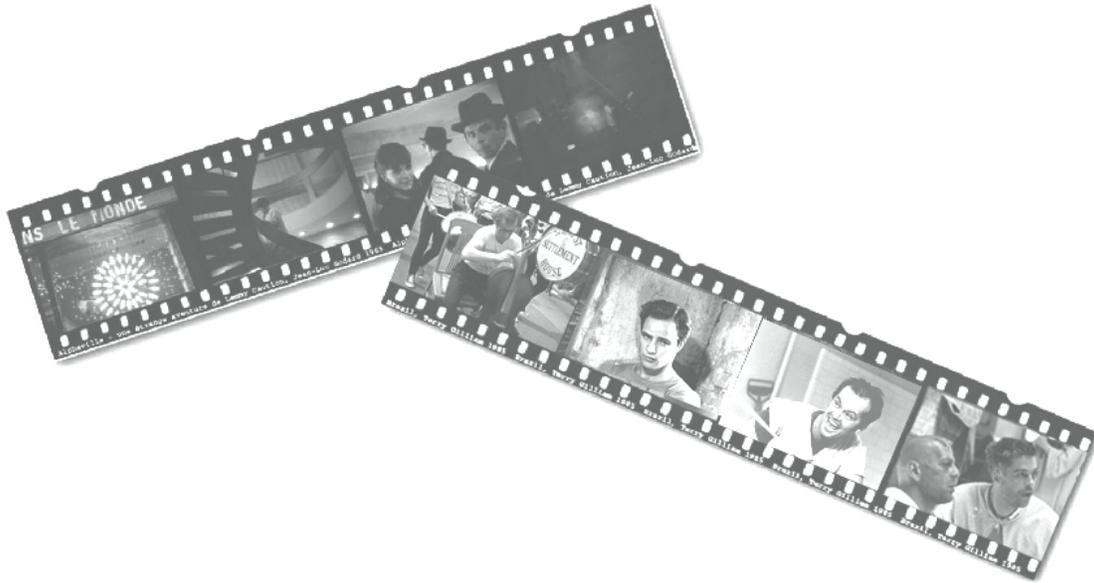
Excelente Luis Aguilar en el papel de ventrílocuo ebrio y en decadencia; entablando el negocio de su vida con Adán, un hombre cuya “manzana” nació podrida y no le permite hablar: “pobrecito mudo, pero quién le manda a traer dinero, además, él pa’que lo quería. En cambio a ti, te va a servir para rehacer tu vida ¿verdad?”, le dice en forma siniestra Titino desde el fondo de su ser.

El trabajo de Ismael ya es ampliamente visto en Europa y no sólo eso, hace tiempo que sus películas tienen ese halo de autor y el espíritu de juventud propio de las vanguardias; “el niño de los directores” ha logrado superar el muro del tercer mundo.

Muchas veces me han señalado: —tú debiste seguir haciendo películas de barriada. — ¿Por qué? Si siempre me ha gustado explorar otros caminos. Y es cierto, ahí está, junto a esos tipos de barriada *El niño y el muro* (1964).

Ismael va a encontrar su madurez en tierras europeas, viaja a España para la preproducción de su última película de festivales: *El niño y el muro*, una sentida fábula sobre los horrores del hombre sobre el hombre, en la piel de un par de niños.

El filme también es la cristalización de sus anhelos, es el signo de interrogación que cierra el cuestionamiento abierto, años atrás por la muerte de Pedro Infante. Nada mal para un genio que “(...) al principio, como no pensaba llegar a ser director hasta de festivales y eso, trataba de hacer filmes comerciales, interesantes”.



Capítulo 2

Nosotros los Géneros

Los Géneros cinematográficos

“El mundo se divide en dos:
los que encañonan y los que cavan.

El revólver lo tengo yo,
así que puedes coger la pala.”

El bueno, el malo y el feo

Un breve esbozo

Desde sus inicios, el cine fue un parteaguas, tanto para la sociedad como para los creadores, quienes de pronto, se vieron frente a una nueva forma de expresión; su evolución, ni tarda, ni perezosa llegó más rápido de lo que canta un gallo y así, sin decir agua va, ya estaba Meliés consagrándose como el padre de los efectos especiales y la fantasía, al lado de Griffith y sus estructuras dramáticas.

Ante tal avalancha, no pasó mucho tiempo cuando ya los críticos sintieron que era “imperante” establecer géneros. Pero ¿por qué era “imperante”? La respuesta es sencilla: porque los géneros resultan un método útil para clasificar y estudiar al séptimo arte.

Si gran parte del análisis del cine se ha enfocado a la obra de directores, sobre todo desde los años cincuenta, el análisis de los géneros cinematográficos permite ampliar la perspectiva (...) Por ejemplo, si uno estudia la filmografía de John Ford, podrá derivar conclusiones sobre su estilo, sus temas, su ideología; y si, en cambio, se estudian sus western, podrán clasificarse como la obra de un autor dentro de un contexto sociopolítico (...)⁴⁶

⁴⁶ Leonardo, García Tsao, *Cómo acercarse a... El cine*; México, 2002, p. 47

Un género, es el grupo o categoría que reúne obras similares; es decir, características o elementos formales y temáticos.

Esta agrupación puede surgir de manera instintiva, cuando —por poner un ejemplo— los espectadores tienen expresiones del tipo *vamos a ver una película de miedo*; o aseguran que es *una película de risa o palomera*. Es decir, el receptor “clasifica” de acuerdo a las características que encuentra como común denominador pero sin emplear los “tecnicismos” correspondientes de melodrama y thriller entre otros.

Para saber a qué género pertenece una película se toman en cuenta dos aspectos: el interno y el externo. El externo incluye los signos visibles, los que aparecen en pantalla, tales como una iconografía definida, la ambientación, la manera en la que visten a los personajes, etc. El interno está relacionado con cuestiones de tono o tratamiento.

En ese sentido, el aspecto externo divide al cine, *grosso modo*, en dos bloques: el documental y la ficción.

El documental nace en el momento mismo en que los hermanos Lumiere hacen que los obreros saliendo de sus talleres queden para siempre en la historia. Un documental puede ser “etnográfico, antropológico, científico, político, musical o de encuesta, entre otras sub categorías”.⁴⁷

La ficción es harina de otro costal y es ahí donde tenemos los géneros cinematográficos más populares.

Actualmente es difícil hablar de un género puro, y siendo sinceros, las clasificaciones están íntimamente ligadas al cine hollywoodense; sin embargo se considera “imperante” dar una definición breve de los géneros más *representativos* según García Tsao, dejando de lado los géneros

⁴⁷ Ibidem. p. 50

teatrales —para después aterrizar en la clasificación ésta sí pertinente— de los géneros en el cine mexicano.

Los géneros populares

- Western: El género más fácil de identificar tanto en su aspecto interno como externo. Lleno de vaqueros, paisajes amplios, pistolas, caballos. Surge en la segunda mitad del siglo pasado y “es la épica estadounidense, la narración de la conquista de sus fronteras, y por ello es un género violento por naturaleza”⁴⁸.
- Comedia. Quizá el género más antiguo, si se considera *El regador regado* de los Lumiere. Su intención es hacer reír y para ello tiene diferentes métodos, desde el humor físico —característico de la época del cine mudo— hasta las comedias negras con un humor irreverente y filosófico.
- Cine fantástico. Con sus dos vertientes: el cine de horror y el cine de ciencia-ficción. El cine de horror en una definición primaria se resume en narrar lo que ocurre cuando lo normal se encuentra amenazado por lo anormal: zombies, asesinos, vampiros, etc.

El cine de ciencia ficción maneja la premisa de la existencia de otros mundos o de un posible futuro en la Tierra.

- Musical. Aquellas películas en las que el canto y el baile son parte intrínseca y fundamental de la trama.
- Thriller. Películas en donde lo principal es el suspenso o el misterio. Su máximo representante es sin duda Alfred Hitchcock. Al igual que

⁴⁸ *Ibidem.* p. 51

en la comedia, el thriller tiene subdivisiones: policiaco, detectivesco, psicológico, de aventuras, etc.

- Cine de gánster. Género dedicado al *bajo mundo*. En donde a pesar de navegar con la bandera de “el crimen no paga” se representa al gánster como un héroe popular que surge de entre lo más bajo para ascender rápidamente en la escala social.
- Cine de época. El cine que más se presta a lo solemne. Tiene una serie de subgéneros que en el nombre llevan la penitencia, o la definición: histórico, biográfico, de capa y espada y épico-bíblico.
- Road movie. Película de carretera, “descendiente” del western. Los personajes realizan un viaje interior a la par que se trasladan en un vehículo en la carretera y recorren una larga distancia. Este género tuvo su auge en los setenta.

Los géneros en el cine mexicano

(Fotogramas para llegar a la *Autopsia de un fantasma*)

Como ya se mencionó, los géneros cinematográficos responden a la agrupación de una serie de características, con el objetivo de facilitar su estudio; en esa línea, queda sentado que cada sociedad, refleja en el cine necesidades y comportamientos diferentes. En el caso de México, un pueblo con tantas “herencias culturales”, no resulta extraño que preponderen algunos géneros más que otros en determinadas épocas. Así, la historia del cine mexicano y por tanto de sus géneros comienza con la comedia ranchera —véase 1.2—: sus charros, sus haciendas, la música y el honor a salvar.

Con el tiempo, otros géneros surgieron y se colocaron en el gusto del público; el melodrama mexicano aprovechó el tema de la familia, las diferencias de clase y los problemas raciales con su argumento sentimental, sus personajes convencionales; su héroe o heroína atravesando pruebas en un viaje en donde el bien y el amor triunfan sobre todo:

(...) sus personajes suelen ser estereotipos: los hay bondadosos y heroicos, como Marga López en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948); los hay cachondos hasta la médula, como la succulenta Malena/Rosa Carmina en la serie de *Percal* (*El infierno de los pobres*, *Perdición de las mujeres*, *Hombres sin alma*; 1950) del binomio Juan Orol-José G. Cruz; o son villanos de una crueldad exasperante, como Miguel Inclán, el padre marihuana y golpeador en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947)⁴⁹

⁴⁹ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Editorial Océano 2004. p.134. A partir de la presente, todas las citas que se hagan de este texto se consignarán las siglas y número de la página entre paréntesis.

Casi a la par del melodrama, el cine navegó con la bandera de que los mexicanos nos reímos hasta de la muerte y emergieron figuras como el Tin Tan, Cantinflas y Mauricio Garcés.

El género de humor ha sido siempre menospreciado y tachado de ingenuo y superficial; pero es sin duda uno de los pilares de nuestra cinematografía.

Del gag visual y musical al albur simple y vulgar, los cómicos del cine mexicano se han convertido en una curiosa y extraña especie en extinción permanente. Ahí están los chispazos geniales de personalidades tan extravagantes como Germán Valdés, los desplantes epilépticos de Resortes, la verbosidad delirante del primer Cantinflas, el erotismo reprimido de Pardavé, o la emotiva gracia del brillante e injustamente olvidado Fernando Soto Mantequilla (UMI p. 143)

Con la agonía de la comedia ranchera, apareció un nuevo género, el del western nacional o cine de caballitos, que incluía pistolas, escenarios mal hechos, canciones rancheras, deficientes peleas de cantina y pésimos argumentos que intentaba representar al viejo oeste en plena provincia mexicana.

A finales de los cuarenta y los cincuenta, tiene auge un género más afortunado, el de rumberas, lleno de cubanos tocando la indispensable música tropical, las curvilíneas mujeres llevadas a la vida nocturna por el destino, el engaño y un burlado amor. Figuras como Tongolele y Ninon Sevilla destilaban sensualidad en sus vidas de aventureras, con sus exóticos bailes y el corazón destrozado.

La añeja pugna entre el bien y el mal, unida a la falta de superhéroes vivos en el papel llamado comic, hace que la cinematografía encuentre en el cine de luchadores el espacio idóneo para esta lucha de poderes.

El Cavernario Galindo, el Médico Asesino, Gardenia Davis, Tarzán López, el Murciélagu Velázquez, Gori Guerrero, o bien Enrique Llanes empezarían a adquirir no precisamente poderes especiales pero sí un nivel

de culto particular. Sin embargo, ninguno como Santo, el Enmascarado de Plata, un verdadero mito de la cultura popular. Un genuino icono nacional, que bien puede ser comparado tanto con las calaveritas de azúcar como con la Virgen de Guadalupe. (UMI p.185)

Es así como se sustituyen los antifaces por las máscaras y se gana metraje con peleas absurdas para cumplir el tiempo requerido, tiempo que la trama y el argumento pueril o insulso no puede llenar.

El cine de luchadores es uno de los primeros géneros híbridos en la cinematografía nacional, mezcla de terror, comedia, melodrama —y lo que se le vaya añadiendo—.

En 1933 con la filmación de la película *La llorona* (Ramón Peón) da inicio en México, a un género nutrido por películas cuyos argumentos y malos efectos especiales se inclinan más a la risa que al horror o al terror; que se empeña en copiar modelos hollywoodenses y que ha tenido pocos momentos brillantes con exponentes como Juan López Moctezuma o Carlos Enrique Taboada.

El género de horror, el patito feo del cine mexicano, opacado y sepultado por los charros y la comedia ranchera, ahondó en temas vampíricos desde “la versión “hispana” de *Drácula*, dirigida por George Melford y Enrique Tovar Ávalos, con Carlos Villarías y Lupita Tovar —filmada al mismo tiempo que la de Bela Legosi, dirigida por Tod Browning en 1931— hasta la brutalidad sanguinolenta de *Cronos* (Guillermo del Toro, 1992)...” (UMI p. 225).

Cine fantástico a lo mexicana

En 1943 Fernando Méndez filma *Calaveras del terror*, con ingredientes muy interesantes entre los que destacan: charros vestidos de negro, calavera en pecho y aventuras policiacas de un mago. Es en ese momento cuando surge el cine fantástico, género curioso que lo mismo pondrá a

extraterrestres en platos de cocina aterrizando sobre la Magdalena Mixhuca en *Santo contra la invasión de los marcianos* (Crevenna, 1966) o a Javier Solís entonando boleros rancheros en el centro mismo del planeta después de combatir a monstruos prehispánicos y criaturas varias de plástico en las grutas de Cacahuamilpa con *Viaje al centro de la Tierra* (Henry Levin, 1959). No hay duda, para la ciencia ficción mexicana el límite no es el cielo, sino el delirio.

Su cine es el paraíso del stock shot, el abuso indiscriminado de las tomas de archivo y el universo de los escenarios de cartón y sus laboratorios con foquitos de luces intermitentes, alambrones y todo tipo de palancas de plástico forradas de papel metálico o de maquinarias absurdamente complicadas para solucionar problemas domésticos, cuál parodia de los excesos tecnológicos de *Tiempos modernos* (1936) con el genio de Chaplin. (UMI p. 221)

Lleno de mujeres sensuales que bailan a gogó en trajes de baño, argumentos descabellados, irrisorios y la sangronada más pedestre, es un cine que explora las vertientes más insospechadas, toma caminos truculentos y crea interesantes piezas para algunos o viles churros para otros.

¡Ah, sí! Hice un “churro” y muy caro: *Autopsia de un fantasma*. Mi equivocación radicó en que durante ese tiempo todos me hacían ver que estaba en boga *Crazy crazy world*⁵⁰ y toda esa serie de comedias locas. Era la época en que “pegaban”, como ahora el sexo; hay ciclos ¿verdad? Así que metí mucho dinero e hice dos versiones inclusive; el problema fue que me pasé de tiempo, además de ponerme a competir casi sin recursos con las producciones extranjeras de ese tipo, apenas pude filmarla en una hacienda de Iztapalapa, no sé, había un abismo y por eso me salió un “churro”.⁵¹

⁵⁰ En el original, sin embargo, se refiere a *It's a Mad Mad Mad World* (1963), de Stanley Kramer

⁵¹ Archivo Cineteca



Capítulo 3

Autopsia de un Fantasma

3.1 Ficha técnica y sinopsis

TÍTULO: Autopsia de un fantasma

Realizador: Ismael Rodríguez

Año: 1966

Estreno: 07 de noviembre de 1968

País: México

Producción: Ismael Rodríguez, Películas Rodríguez,

Productor ejecutivo: Luis Quintanilla Rico.

Lugar de estreno: Variedades, Opera, Reforma, Rio, Colonial, Popotla, Ermita, Alamos.

Tipo de producción: Industrial

Guión: Ismael Rodríguez.

Colaboradores: Mario Hernández, Carlos Pinar.

Diálogos: Pedro de Urdimalas.

Fotografía: Carlos Carbajal.

Música: Raúl Lavista

Edición: Fernando Martínez.

Editor de Sonido: Raúl Portillo

Duración: 95´

Intérpretes: Basil Rathbone, John Carradine, Cameron Mitchell, Amedee Chabot, Carlos Pinar, Alfonso Pompin Iglesias, Nacho Contla, Manuel Palacios Manolin, Estanislao Schillinsky, Susana Cabrera, Famie Kaufman Vitola, Pancho Cordova, Javier López Chabelo, Mario Garcia Harapos, Delia Magana, Ahuizotl Ahui Camacho, Jorge Delong, Hermanas Tejada, Arturo Bigoton Castro, Manuel Trejo Morales.

Rodaje: 10 de diciembre 1966

Estudios: Churubusco

Locaciones: D.F: (Exhacienda de Claveria, Azcapotzalco)

Escenografía: Roberto Silva

Premios: ninguno

Autorización: 42402-A

SINOPSIS

Autopsia de un fantasma cuenta la historia de CANUTO PÉREZ, un Don Juan venido a menos que como castigo por estar burlando doncellas inocentes, no se le permite amar a la única mujer que realmente quiso en su vida. Tal condena, lo obliga —en un acto de despecho— a suicidarse y es así que pasa cuatrocientos años penando.

Un día, la misma voz sobrenatural que lo condenó a tal penuria, le dice que ha reflexionado sobre su situación, y que en vista de que en el último momento se arrepintió de atentar contra su vida, está dispuesto a perdonarlo, siempre y cuando pase una prueba para la que tiene cuatro oportunidades y cuatro días. La prueba consiste en conseguir el verdadero amor de una sola de las mujeres que se aparecerán en su camino y hacer que ella se sacrifique por él.

CANUTO PÉREZ —y su esqueleto humanizado— le señalan el pequeño inconveniente: están encerrados en una casona abandonada, sin poder salir y —lo más importante— sin ninguna mujer alrededor. Es ahí donde hace su aparición SATANÁS, una especie de Celestina que conseguirá a las cuatro mujeres que pueden salvarlo o condenarlo.

Establecidas las condiciones, SATANÁS empieza a mover los hilos para que esa misma tarde lleguen las susodichas.

La primera es VITOLA. SATANÁS le susurra al oído que obligue a su sobrino POMPIN a robar un banco, con ese dinero viaje a Suiza, se rellene de cera su cuerpo, lo haga curvilíneo y sea una famosa bailarina. VITOLA que despierta creyendo que tal disparate salió de su cabeza y es una brillante idea, lo amenaza: “o robas, o no hay desayuno, ahí tú ves”.

La segunda es la DOCTORA GALENA, bella mujer a *go-go* siempre en bikini; madre soltera de ELECTRÓN —cuyo padre no se conoce pues “estaba tan ocupada” que no se sabe quien fue—, e hija del inventor “por accidente” MOLÉCULO PÚLIDO. GALENA llega a la casona, con toda su familia —incluida la sirvienta SUSANA y ROBOTINA “abuelita” de NEUTRÓN— cuando SATÁNAS, disfrazado de su arrendador, les ofrece irse allá en lo que consiguen crear al robot cantante DEMÓSTENES CARUSO y ponerse al corriente de la renta.

MOLÉCULO acepta irse para allá en el momento en el que MANOLIN, hijo de su socio, le informa que su padre ha muerto y que por obvias razones no podrá pagar más su investigación. En la vieja casa no tiene que pagar renta.

POMPIN roba el banco y esconde el dinero —también guiado por SATANÁS— en la vieja casona, pero el peso de su conciencia lo obliga a entregarse al Agente Secretísimo 07 y ½, JAIME BLONDO, quién después de someterlo a un juicio con jurado hippiteca incluido, lo deja en libertad pues POMPIN asegura que cedió el dinero a los pobres del país. Sin embargo, las verdaderas intenciones de JAIME BLONDO son seguir al acusado y robarle el dinero.

La VITOLA quiere que metan a la cárcel a CHABELO, su PADRE y el ABOGADO, pues ellos también pretenden quedarse con el mentado dinero, pero son puestos en libertad y siguen a la VITOLA hasta la vieja casona.

CANUTO intenta conquistar —vestido de Cyrano— a la DOCTORA a *go-go*; pero ella lo rechaza argumentando que para la ciencia él simplemente no existe; desesperado, el fantasma se acerca a SUSANA, la sirvienta, esta vez caracterizando de Sorba el Griego, pero también fracasa.

La VITOLA se encuentra con el ESQUELETO —después de rechazar a CANUTO— y surge el amor a primera vista; contentos por lo que creen

su salvación, CANUTO y el ESQUELETO le dicen a SATÁNAS que por fin una mujer los ama; SATÁNÁS mata sus ilusiones: la mujer se enamoró del ESQUELETO, no de CANUTO. El tiempo corre.

A la par, ROBOTINA vive su propia desgracia: es insurrecta, rebelde y está dispuesta a todo con tal de que su amado nieto no sufra. Su mayor problema es la creación de DEMÓSTENES CARUSO, pues sabe que “esta maravilla de robot” la va a sustituir; así que se pasa el tiempo tratando de destruirlo.

Todos estos extraños personajes se reúnen en la casona; desde CHABELO hasta LA LIMOSNERA que llega con el pretexto de rentar un cuarto “de preferencia para existencialistas” y buscar también —por qué no— el motín.

MOLÉCULO logra darle vida —en presencia de MANOLÍN que para estas alturas, y debido a su amnesia “selectiva”, le ha dado el dinero del entierro de su padre al inventor para acabar su obra cumbre— y resulta un fiasco; DEMÓSTENES no es el mejor cantor de ópera, no recita poemas como un artista; DEMÓSTENES sólo utiliza su boca para “pedorrear” y por si esto fuera poco, está enamorado de su creador. Toda una tragedia.

Los CIENTÍFICOS descubren que la única manera de quitarse al molesto fantasma de encima, es practicándole una autopsia —reduciendo los huesos al polvo, el alma del fantasma queda libre para descansar eternamente—. CANUTO, desolado, se queja en un rincón, su pena es enorme, ROBOTINA lo escucha y sin saber bien a bien quién o qué es; se sacrifica por él, salvándolo. Sin embargo, CANUTO renuncia a su redención y se va a penar por el mundo, cargando los pedazos de su amada.

CHABELO muere quemado a manos de su progenitor —por faltar a la máxima de “no confíes ni en tu propio padre”— y los demás son metidos

a la cárcel, incluida la VITOLA que se despide melodramáticamente de su amado. MANOLIN se va con la DOCTORA a *go-go* quien promete curarlo del mal del olvido que lo acongoja; JAIME BLONDO recupera el preciado dinero y SATANÁS, al ver frustrados sus planes, simula ahorcarse en presencia del público. Después, el telón cae.

3.2 La autopsia

**Siempre me he puesto a pensar
que los churros son muy sabrosos**

Ismael Rodríguez

En la filmografía de Ismael Rodríguez encontramos una amplia gama de géneros, discursos y temas. Una constante en sus más de 60 películas como director y los cerca de 45 guiones como escritor, es su ánimo por reinventar y cuestionar la figura que se ha creado de sí mismo y de su obra.

A fin de identificar ese cuestionamiento, hemos ubicado nuestro análisis en la década de 1960, en esta etapa se muestra una serie de elementos excepcionales en la obra del director de *Nosotros los pobres*.

La cinta sujeto de nuestro análisis es *Autopsia de un fantasma* (1966), la selección de esta película responde a su perfil único dentro de la filmografía de Ismael Rodríguez y cuando menos “peculiar” en la tradición cinematográfica mexicana; aunque pudieran encontrarse símiles, tácitos o aproximados, en otras producciones de la época (1960's), —en cuanto a ritmo, el uso de *gags* visuales del tipo cómico-absurdo, etc.— es la carga sociocultural que posee el director y en menor grado el elenco de actores que la representan, lo que mueven a la exploración del filme.

En cuanto al propósito del estudio, resulta evidente, cuando no obligado, hurgar en esta afrenta que a sí mismo se hace como director aquél que resulta, y se sabe, icono y a la vez directriz del cine mexicano; en sus manos se han reforzado cánones que él mismo ha destrozado para volver a crear. Esto hace de Ismael Rodríguez un director transgresor, por

su capacidad de resemantizar los procesos creativos contenidos en su propia obra. En lo que se refiere a *Autopsia de un fantasma*, habremos de tratarla como la ruptura de rupturas, el ambiente propicio para trasponer las lindes de la enunciación cinematográfica del autor.

Para encontrar el proceso de producción de sentido y contraponerlo con las convenciones establecidas en la obra filmica del director, nos apoyaremos en el esquema “elementos de análisis cinematográfico”⁵³ propuesto por Lauro Zavala.

Las categorías de estudio a referir —cuyo anclaje se encuentra únicamente en aquellos elementos que constituyen dicha trasgresión— son: 2. Inicio (Prólogo o Introducción); 5. Edición (Relación secuencial entre imágenes); 9. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales).

En cuanto al instrumento de análisis, emplearemos el propuesto por Jaques Aumont y Michel Mane, *el fragmento del film*, pues representa una forma bastante lúdica de recrear la experiencia cinematográfica y por su cercanía con el análisis oral —en tanto que los fragmentos a comentar son elegidos arbitrariamente y en función a las competencias lectoras de quien escribe estas líneas— hace del comentario una práctica más personal. También emplearemos fotogramas para apoyar el estudio, sin que estos tengan una función mayor a la de ilustrar la observación dada, apelando si, a su legibilidad en el texto como guía para el lector.

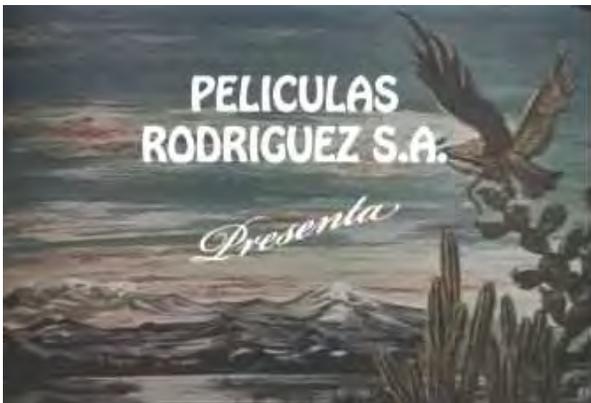
La copia que observamos ha sido proporcionada por Películas Rodríguez, a decir de ellos es un *Check Disk*, una copia directa del filme en 35mm, pero que aún no ha sido sometida a procesos de remasterización, nos apegamos a ella como si de un original se tratase pues es la base de la copia en DVD a editarse en 2010.

⁵³ Lauro Zavala, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, México, 2000

La autopsia

Nuestro filme inicia incluso antes de los créditos, se nos muestra lo que pretende ser el logo institucional de la compañía productora, *Películas Rodríguez S.A. presenta*, destaca el hecho de que dicha imagen no ha sido la antes utilizada en las producciones de Ismael bajo este sello —únicamente se ha registrado su uso en *Animas Trujano* (1962)—.

Atendiendo a los elementos contenidos en la imagen que da fondo a este título —un águila con las alas extendidas, posada sobre un nopal y con una serpiente en el pico— es casi una heráldica.



La inclusión de esta imagen en la cinta, lleva miras a su internacionalización. Si tomamos en cuenta que también existe una versión doblada al inglés y el elenco incluye glorias de la actuación internacional, como el Sherlock Holmes por excelencia:

Basil Rathbone; o la *Miss California 1964* graduada en doctora a go-go, Amadee Chabot —quien incluso continuaría una trayectoria en el cine nacional, en películas del Santo y años más tarde encarnaría el protagónico de la *Agente 00 sexy* (1968) —, no queda duda, se busca repetir la senda comercial recorrida por “el hombre importante”, años atrás fuera del país.

La primera imagen en pantalla: una feria, luego de un fundido desde negro, constituye un paneo izquierda-derecha de la cámara, ilustrando los juegos mecánicos, instalados en la plaza principal de algún pueblo.

Ideológicamente la posición de la cámara sitúa al espectador a distancia de la acción interna, de la feria, es un plano lejano muy por encima del horizonte objetivo de cualquier personaje, sugiriendo cierta omnisciencia. El plano termina con la entrada a la carpa



de variedades *Piccolini*⁵⁴, esta resulta ser la primera referencia extratextual, pues alude a una voz extranjera que denota una característica física y representa un indicio del género al que pertenece el texto cinematográfico.

Prólogo narrativo 0' a 44''



“La diversión más sana es la que gozan los niños. Quien se avergüenza de reír de las cosas simples es un cretino. SOCRATES... (Rodríguez)”

Es el texto que aparece —la tipografía asemeja a una escritura manual— y cierra la frase hermenéutica referente al nombre de la carpa. Sugiriendo al lector que la comedia, esta comedia, es propicia para los niños o para quien se asuma como tal.

⁵⁴ Voz italiana que significa “los más pequeños”

Este epígrafe establece el nivel de verosimilitud contenido en el texto cinematográfico, junto con el plano de inicio, da forma al prólogo narrativo en donde se hace alusión a las convenciones genéricas a exponer.



La secuencia de créditos sucede como parte del espectáculo dado al interior de la carpa y representa un segundo plano de realidad (el primer plano es donde se encuentra quien observa la película: el lector). Según sea el tamaño del plano se suprime o añade un plano de realidad, cuando van a dar inicio los créditos el lector está asistiendo a la realidad de los espectadores metidos en la carpa Piccolini, que a su vez son testigos de una realidad representada en el escenario por las marionetas (tres planos).

Pero cuando la cámara hace un acercamiento y deja fuera de cuadro los rostros de los asistentes a la carpa, entonces se suprime un nivel de realidad: ya sólo es el lector asistiendo a lo que sucede en el

escenario (dos planos).

Esta *mise en abime*, o metaficción: la ficción dentro de la ficción, será un recurso reiterativo en la película y, como veremos más adelante,

será decisivo para entender varios elementos en la poética del director y muy en particular, la presencia del personaje Diablo a cuadro.

Esta forma de presentación de créditos admite una estética diferente al resto del relato. Además, es un elemento interdiscursivo pues emplea el lenguaje de una disciplina como el teatro de marionetas para presentar información sobre la obra cinematográfica. Resulta notable el empleo de esta técnica pues contiene en sí a la figura del *Doppelgänger* o doble; la sombra, para Carl Jung.

La marioneta en el espacio teatral, es la representación del actor, que podría ser quien le da movimiento a través de las cuerdas, o como en este caso uno o varios personajes paródicos pertenecientes a otro texto. Esta figura del *alter*, va a ser empleada en distintos niveles y personajes en la historia.



Toda esta secuencia de créditos contiene en sí a la *intriga de predestinación*, pues muestra elementos de la historia aún antes de que esta se inicie. De manera alusiva encontramos la persecución —luego sabremos que es por el dinero—, la presencia de fantasmas paródicos —representados como una sábana con dibujo humano—, explosiones, esqueletos, diablos, un cañón.

Aunque no nos permite vislumbrar la conclusión del relato —al menos no en un primer nivel—, si lo adivinamos contenido en el título de la película, ya que el conflicto llegará a su desenlace al realizar la autopsia de un fantasma y es este texto, como título principal de la película, el que aparece a manera de epílogo de esta “historia” contada durante los créditos.



En la escena inmediata a los créditos se muestra a una anciana limosnera caminando afuera de la casa del fantasma, anda a prisa pues “parece que va a llover a cubetadas”, y en efecto un chorro de agua cae sobre ella seguido del balde que la contenía, la anciana saca un paraguas completamente roto para cubrirse de las siguientes tres descargas de agua con sus respectivos contenedores.

Esta escena forma parte de la frase indiciada al inicio de la película, antes de los créditos; sin pertenecer ya al prólogo, más bien se puede tomar como lo que Lauro Zavala llama *suspensión de incredulidad* y es la parte del *contrato simbólico*, en donde el lector acepta que está asistiendo a

una ficción creada explícitamente bajo las leyes de lo imaginario. En la sala de proyección se da cuando se apagan las luces y comienza el ritual cinematográfico, en este caso y con los nuevos medios de visionado y almacenamiento (dvd, Blu ray, etc.), la escena ha quedado al calce para reforzar las expectativas mostradas en el prólogo, a propósito del género en el que se inscribe la película.

Además evoca al refranero popular característico de los países latinoamericanos, valiéndose de un tono burlesco sobre el carácter

metonímico del enunciado “una cubeta de agua” —llueve a cubetadas es igual a llueven cubetas y agua—.



Se nos está dando en pantalla la interpretación icónica literal del enunciado “llover a cubetadas”, igual que en el minuto 43:34 en donde —con evocaciones a *Los Locos Adams*—, aparece una mano independiente, al servicio de Moléculo y de la expresión —propia de la crítica cinematográfica “erudita”— “se ve la mano del director”; un elemento siniestro que responde al nombre de Ismael y una forma muy lúdica de la autoreferencialidad.

La primera escena perteneciente a la historia en la narración, se inicia en el minuto 3:30, establece la atmósfera con la cámara en mano recorriendo el escenario en que vive el fantasma, Canuto Pérez. Vuelve a mostrarse el *doppelgänger*, pues el fantasma está desdoblado: mente y cuerpo. El cuerpo se ha reducido a los huesos, después de 400 años de penar por el mundo terrenal y la mente se representa como era visto en los tiempos en que estaba vivo, es decir mantiene la imagen que de él percibía el mundo exterior; otra vez el juego de cajas chinas. Una clara referencia al *aparato psíquico* propuesto por Sigmund Freud (Ello, Yo y Superyó) y la idea del dios único prefigurado en tres personas.





Ícónicamente esta escena trastoca la *regla de los tercios* de las artes visuales, emplea el punto de vista de la cámara ideológicamente, como si fuera la voz del más allá — que no vemos pero se pasea alrededor de sus interlocutores—, lo mismo en *planos generales* como *close up*, en *picada* y en *travelings* que representan el ir y venir del locutor, moviendo al objeto de atención a través de los distintos puntos áureos y echando por tierra la *ley del horizonte* pues este, contrario al canon, no siempre se encuentra en concordancia con la línea de la tierra.

En cuanto al uso del personaje Diablo tiene doble función: como personaje y como narrador. Echa a andar la acción como narrador y después se sienta

como espectador a observar su curso, para intervenir nuevamente y establecer o cambiar el rumbo del relato.

A decir de François Jost, es una cuestión de *focalización interna* — punto de vista o narrador, empleando la terminología de Gérard Genette—, es la manera de obtener información del relato a través de un personaje, es decir, éste posee la misma o más información que el espectador y es capaz de seleccionar y establecer nuevas líneas narrativas.

Esta forma de proporcionar más información que la requerida por el género o código, representa una variación —entendida como infracción al tipo de *focalización dominante*—, es una *paralepsis* pues se muestra al diablo como personaje en los distintos universos: el casero, cartero, mujer “hermosa tentación”, “preciosidad perfumada de azufre” y a la vez se sugiere que conoce el mundo interno de Canuto Pérez.

También tiene intervenciones sin mostrarse a cuadro como en el minuto 52:44 en que la puerta de la casa del fantasma se abre sola y permite la entrada a Vitola, luego de esto en el primer tercio del cuadro de izquierda a derecha, únicamente se muestra la mano del diablo jugando con su cola. O en

59:30 donde luego de que Robotina invierte unos cables a Demóstenes Caruso “si este vive, a mi me hacen chatarra”, únicamente se ve la sombra de la cabeza con cuernos y la cola del diablo en la pared.

Lo anterior es comprendido por Jost en una categoría más ceñida al lenguaje audiovisual y la denomina *focalización perceptiva*, la cual, en una de sus condiciones, consigna una *ocularización interna primaria*, es cuando la cámara se identifica de forma puntal y explícita con la percepción del personaje-narrador: la cámara subjetiva, cámara en mano o en aquellos



planos en los que la presencia de alguna parte del cuerpo humano (una mano, por ejemplo) induce a atribuir lo mostrado a esa mirada.

En el nivel estructural del relato, el diablo es pieza importante en la guía metaficcional, deambula en distintos planos de realidad. Al estar sentado, expectante de la acción, se sugiere fuera de la representación, ya que no puede ser visto. Se establece así el tercero de los niveles: el del lector, el del diablo observando la acción y la acción misma de los personajes.



El resto de los personajes hacen comentarios sobre él, aún sin verlo o interpelando a algunos de sus disfraces, refiriéndose a su olor a azufre o si se va a “sentir como en el infierno”, o si el jamón endiablado “ese si sabe a diablos”. Todas son formas de ironía textual.

El personaje y su función en la historia comparten relación intertextual con *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando Rojas; el Diablo le confiesa a Canuto: “seré tu celestina”. Paródicamente hace de alcahuete entre el fantasma y las hermosas damiselas que deben entregar su amor para que este salve su alma.

Autopsia de un fantasma retoma la visión celestinesca del amor, reconoce su lucha contra el tiempo y no contra la muerte y a partir de la “consumación” de ese amor —con el sacrificio de Robotina—, adquiere ecos ideológicos con la historia de Romeo y Julieta y su amor eternizado en la muerte. Ambos personajes tienen un papel secundario en sus historias, pero mientras Celestina recibe un escarmiento al morir acuchillada, en Satanás se alude el final trágico, pero se reinterpreta en los códigos de la comedia, o en este caso, la farsa.



En la última escena, mira desde un televisor la inmolación de Robotina; lleno de frustración por el fracaso de su plan, trata de asfixiarse con su propia cola, ante el beneplácito del auditorio lleno, que lo observa y pide su muerte. Satanás se dirige al público y con un gesto se niega a hacer lo que le piden. Un sonoro abucheo y la mano del diablo en el interruptor apagan la televisión.

Se carnavaaliza el discurso del personaje sin escrúpulos, la celestina es para Melibea —por las vicisitudes que le hace pasar, hasta llevarla a su muerte—, la representación misma del mal, por eso resulta tan irónico que sea el diablo quien diga “yo seré su celestina”. Este Satanás, como Celestina, utiliza a los personajes para beneficio propio, en la novela de Rojas, la recompensa será una cadena de oro; para el Diablo es la mofa y el entretenimiento.

En la tercera conquista de Canuto Pérez, este aparece parodiando — en su estilo, por la interpretación de los actores, y en su función dramática, porque, contrario a lo que sucede aquí, en el cine clásico, la escena representa la resolución del conflicto— la escena de baile entre *Zorba, el griego* (1964) y Basil; la pretendida es Susana; la pareja se entrelaza, el diablo siempre de espectador da el compás para iniciar la música: una tambora oaxaqueña. La ironía textual viene de labios de Susana, después de propinarle una golpiza y dejarlo en el suelo: “Ni aguantas nada, pues ¿qué clase de zorba eres?”



El encuentro vuelve a terminar mal por la falta de “amalgamiento” en la pista y el diablo entra para hacer explícita la ironía situacional de Canuto:

—Para que me diste esperanzas inútiles.

—Es algo que me encanta pero el infierno no tiene chiste, pasó de moda, pero aquí torturarte es lo snob, es la nueva ola.⁵⁵



También hay numerosas *alusiones* y *referencias explícitas* a diversos textos clásicos y figuras de la cultura popular. El niño Electrón siempre está disfrazado de algún personaje: ángel, el zorro o Batman. Pompín se disfraza de Caperucita Roja y monja, para despistar a Jaime Blondo en su persecución. En el minuto 20:30, Moléculo, el científico, habla de su obra de arte Demóstenes Caruso como un “hombre” del espectáculo porque

⁵⁵ Esto como dato exterior al filme, es una clara alusión a la crítica hecha por la nueva ola. En 1960 el grupo Nuevo Cine —formado, entre otros por Emilio García Riera, Salvador Elizondo, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent y Manuel Michel—, editaba una revista con el mismo nombre, y llegó a publicar mordaces críticas sobre “un sistema de producción caduco e ineficiente” y “la monopolización en manos de una industria de churros”. Postulados que a juicio de Ismael —el director, no la Mano— atañían directamente a su cine.

posee los atributos de estos dos personajes históricos —el orador griego y el afamado tenor italiano—, “valdrá millones”.

Existe un personaje múltiple, una referencia a los tres chiflados, conformada por Chabelo, su padre y el abogado; en el minuto 39 podemos reconocer el juego del diálogo en tres, practicado por aquellos: uno propone, el segundo pide se le repita y el tercero no entiende pero enfatiza y acompaña en la acción

Una parodia de Cyrano de Bergerac sucede en el 40:46: con diálogos en verso el fantasma trata de conquistar a Galena Pulido quien se burla de él y de su nariz postiza: “Mi padre puede desintegrarte porque científicamente no eres nada, eres una ecuación, un logaritmo, una fórmula inútil nada más”, a partir de la cita a un texto científico se establece esta ironía narrativa, dos formas distintas de poner en perspectiva a un mismo personaje.

También encontramos la hiperbolización de la retórica: cuando Canuto descubre que su última opción para conquistar es una anciana: “maldito Satanás ¿quien se cree que soy, Edipo? Y con el *gag visual* de Canuto con su propio cráneo en la mano y en tono reflexivo: *to be or not to be*, una locución ya muy popular y socorrida para referir a Shakespeare a través de Hamlet.



Todos estos juegos *interdiscursivos* e *intergenéricos*, van enfatizados por ironías de tipo socrático, es decir, el autor todo el tiempo tiene la intención de ponerlas en evidencia. Por ejemplo en el minuto 25:30 Moléculo va a dictar una carta a Robotina; la robot con cuaderno en mano,

trata de sentarse en las piernas del científico, “Robotina, no quieras ser exactamente como una secretaria tienes que dejar algo al simbolismo”. O el personaje mismo del científico —quien ya representa en sí una forma de *intertextualidad implícita* con la ciencia ficción—, un hombre capaz de inventar un androide pero que se sorprende porque existe un zapato para cada pie.

Otro diálogo intertextual con la literatura fantástica, se establece en el minuto 17. Aparece Robotina, un robot que —en palabras de su creador, Moléculo— “se ha vuelto una rebelde sin causa”

Se conduce por fuera de las tres leyes de la robótica de Asimov, pues no le importa lastimar a un humano; sin embargo, protege la integridad de otro con mayor valía —el niño Electrón quien se refiere a ella como “abuelita”—. Lo anterior es explicado bajo los postulados de la *robopsicología*: las nuevas generaciones de robots poseen circuitos más complejos que les permiten redefinir su concepto de “dañar a un ser humano” según sus experiencias almacenadas. Diferentes factores participan en esta revalorización de “un ser humano”. El caso típico de esta inconsistencia es la prioridad del amo sobre el resto de la humanidad.



En el minuto 60 Robotina sueña, “Caruso me estaba polarizando” cuando en realidad es ella quien, en secuencias anteriores, aparece trastocando los circuitos del nuevo robot, pues lo ve como una amenaza personal. En este momento se activa la *ironía de carácter*, latente en el personaje, pues un robot capaz de soñar posee “un cerebro positrónico sorprendentemente parecido al cerebro humano”⁵⁶; con el suficiente conocimiento del lugar que ocupa en el mundo como para seguir subordinado a su creador: el hombre.

Esta situación subvierte la convención genérica de la ciencia ficción en donde los robots al “tomar conciencia” representan una amenaza para la humanidad, aquí sin embargo resulta ser una forma de humanización lo que ocurre con Robotina.

Por ejemplo, en el minuto 86:40 Robotina pregunta a Canuto “qué clase de hombre eres tú” la respuesta sesuda con tintes ontológicos que el fantasma le da, le abre los ojos ante la retórica humana sobre la inmortalidad: “¿Que vas a hacer cuando crezca y te abandone?” refiriéndose a Electrón, la única persona que la ama.



Una *ironía metafísica* se descubre en el personaje como consecuencia de reconocer que el ser humano (robot), “a pesar de aspirar al infinito —por eso Moléculo construye a Demóstenes Caruso—, está condenado al polvo” —como reducir al polvo los huesos de Canuto es la única forma de hacer descansar al espíritu: es la autopsia del fantasma—.

⁵⁶ Isaac Asimov, *Sueños de Robot*. México. Ed. De bolsillo. 2008

Por su parte, Demóstenes Caruso, luego de un primer arranque en falso —pues lejos de declamar y cantar como los grandes, (como era el plan) lo único que consigue es emitir un sonido, una trompetilla—, también habrá de protagonizar lo que parece la escena clásica de la destrucción del hombre en manos del robot. En el minuto 104:16 avanza amenazante contra Moléculo, quién le lanza una súplica por su vida diciendo: “tú no eres un Frankenstein, yo no he creado un monstruo”.



Es una forma paródica de aludir al texto de Mary Shelley, revirtiendo el sentido de la anécdota, Demóstenes Caruso resulta ser un robot gay enamorado de su creador. Un Edipo más cercano a Warhol que a Sófocles sin dejar las circunscritas

freudianas.

En *Autopsia de un fantasma* los géneros y estilos conviven en la piel de los personajes y su circunstancia, el vehículo que los comunica es la parodia. Contiene al menos tres grandes parodias: a personajes, en Jaime Blondo; a convenciones jurídicas, en el sistema de juicios orales; y a géneros, en la persecución que se da en la casa del fantasma para encontrar el dinero. Veámoslas a detalle.

James Bond, el agente 007, aparece citado en el personaje de Jaime Blondo, Agente Secretísimo 07 y $\frac{1}{2}$ en el minuto 33. Un hombre bien parecido rodeado de tres mujeres, casi recostado en la silla de su

escritorio, fumando un cigarro con pipeta muy larga —casi como el dibujo animado de *The Pink Panther* (1964), que a su vez es la parodia del caballero inglés— y hablando con una persona de rango importante desde su teléfono rojo —como el que utilizan superhéroes como Batman, o como el que según la creencia popular comunicaba a la casa blanca, en Estados Unidos con el Kremlin Soviético—.

Jaime Blondo cuenta con un asistente: el Agente Cero, este se encarga de hacer eco a los soliloquios del agente 07 y ½, como alusión al Watson de Sherlock, al cine de detectives y muy general al género policiaco. Este Agente Cero, tiene atribuciones para torturar y obtener la verdad de los sospechosos, incluso para recuperar una cifra mayor a la cantidad robada: —“Tres por cinco, veinte. Ya recuperamos dos millones, del medio millón del robo. Muy bien”. A diferencia del agente inglés, Jaime Blondo no es bueno ni con las deducciones, ni con las multiplicaciones.

Como muestra de su porte y sofisticación, siempre se verá rodeado de mujeres bellas, como en el minuto 46:49 donde detienen por un momento su persecución para descansar y con un aplauso se allega de cinco bailarinas de hawaiano, llevan en sus manos



bebidas refrescantes y una sombrilla a ritmo de la canción alohawai. O como en el min 54:29 en que Pompín disfrazado de Caperucita Roja, les engaña, a él y a su asistente y los hace entrar en un baño de mujeres, estas descubren que Pompín no es mujer y se arma un zafarrancho; a Pompín y al Agente Cero los golpean por morbosos y a Jaime Blondo primero lo desnudan y luego lo golpean.

Jaime Blanco termina su intervención ante un caso que no resolvió, pero con toda autoridad ordena se recoja el dinero para ser devuelto. En la puerta de salida —luego de despedirse de Moléculo— le espera una comitiva de geishas, al salir a su encuentro, él luce un atuendo de Karate, una reverencia y todos parten al horizonte. Parodiando aquellas cintas en que al final se anunciaba un adelanto de la siguiente aventura del agente secreto inglés, así pues, la historia de Jaime Blanco mostrada dentro de esta otra historia, también tiene una continuación.

La temática jurídica en el cine o cine de juicios, también tiene cita en *Autopsia de un fantasma*, el sistema de jurados existente en Estados Unidos, se ve ironizado en el minuto 36:10: Jaime blanco como juez, rodeado de mujeres en bikini y una mujer policía, también en bikini, custodiando al acusado Pompin.

Aquí se hace un símil del juicio oral —que en México no existe—, trasladado a la realidad nacional, representado como una

corrida de toros-espectáculo con tomas generales casi cenitales para mostrar al público asistente y al matador-abogado en medio de la sala-arena dominando aplausos, pañuelos blancos y vendedores de chocolates y cervezas. Un jurado de hippies a deliberar, se ve influenciado por el Diablo metido detrás de la figura emblemática de la justicia: la mujer con los ojos vendados, en una mano una balanza y en la otra una espada.



Esta escena es una *hiperbolización* del sistema de ley y orden vigente en los Estados Unidos y en su cine, exagerando el precepto de la justicia ciega se llega a establecer un paralelo entre el esquema jurídico y el espectáculo popular para las masas. Pompin es absuelto a pesar de gritar a los cuatro vientos que fue él quien tomó el dinero.

Autopsia de un fantasma es una película policíaca al situar el foco del relato en las incidencias desatadas en torno al robo de un banco; las escenas del juicio, persecuciones y demás indicios reales y apócrifos, son todas formas de hibridación genológica y estilística, amalgamadas en un tipo de comedia intertextual.

Una cadena de intrigas típica del cine policiaco, se da en el minuto 70 pero en forma paródica pues sólo se ven inmiscuidos los cazadores del tesoro, al mismo tiempo hacen de perseguidores y perseguidos, tendiéndose trampas y obstruyéndose entre sí, “obsérvalo con cuanto veneno te mira”.

La escena que subvierte la convención genérica es cuando uno a uno, luego de administrarse distintas torturas, van delegándose la culpa hasta que el último de ellos Chabelo, ante la imposibilidad de culpar a alguien más decide rociar a todos con gasolina, incluso a sí mismo, para quemarlos vivos. El ánimo incendiario de Chabelo se verá frustrado por la traición de su propio padre: — ¿Quién me da fuego, quien? —Yo mijito. Se activa así la ironía indiciada en el minuto 51, en donde Chabelo recibe un sabio consejo paterno: —Ya ves hijo, no confíes ni en tu propio padre.

La película emplea diversas formas brechtianas sin resolución dramática, poniendo en evidencia la línea fronteriza entre la realidad y la construcción ficcional, o lo que Zavala llama *la distancia entre el prólogo narrativo y el espectáculo reflexivo*.

La metaficción y la parodia son menesteres corrientes para el cine de la alusión o moderno, estas son estrategias contenidas en los postulados del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, en los que buscaba un distanciamiento entre actor y personaje, o entre espectador y espectáculo, que permitiese distinguir claramente entre un hecho natural y su representación ficcional.

Este *distanciamiento brechtiano*, se mira en distintas formas en *Autopsia de un fantasma*, el uso de la cámara rápida —en donde el texto se asume como tal e ironiza su condición ficcional, pues la realidad objetiva no sucede a esa velocidad—, o las intimaciones de algunos personajes directo a cámara, o el diálogo implícito con el realizador mediante el empleo de títulos de carácter bilingüe dentro de la diégesis.

Como ejemplo de estos recursos brechtianos tenemos al personaje Diablo, bajo su “disfraz” de Casero, hablando directamente a la cámara para poner énfasis en la estupidez del científico. El uso de la cámara rápida se habrá de repetir en las secuencia de persecución de Jaime Blondo a Pompín en el min 43:55, seguida por la de Chabelo y los otros “dos chiflados” a Vitola. En la banda sonora un villancico como fondo musical

Los títulos, aunque están dentro de la historia y van dirigidos a los personajes, también son elementos de reflexión para el lector: date cuenta que este no es tu idioma —por eso se incluye la citación en español en el audio— y si lo es, pon atención porque esto es importante.

*Suites for rent beatniks preferred; Investigation, Guilty people to fit all budgets; all kind of disguises, and other kinds too.*⁵⁷

⁵⁷ Se alquilan suites, preferimos existencialistas; Investigaciones, culpables al alcance de todos los bolsillos; Disfraces de todos colores, también hay verdes. Según la traducción en pantalla

El empleo de estos recursos continuará a lo largo de la historia incluso para presentar el final del relato, en donde se muestra “este es el fin...!!!”, aplausos y un telón que cierra la función de marionetas, negro y créditos.

Este supone un metafinal, que va dando salida a los distintos planos:

1. El final de la historia se da con la frustración del Diablo. Luego de presenciar el sacrificio de Robotina a favor de Canuto Pérez y la resolución de este por renunciar a la salvación para continuar pensando al lado de su nuevo amor.
2. Lo que nos lleva al final en la sala de espectáculos. Los asistentes no sólo aplauden, sino que piden al Diablo se ahorque para así recibir un final ideal; el Diablo se rehúsa y enfadado da vuelta a la perilla de la televisión en que se encuentra y da paso al texto en pantalla “este es el fin...!!!”
3. con el cierre del telón donde se dio el espectáculo de marionetas, se supone el final para los asistentes a Piccolini y
4. los créditos finales representan la vuelta a la realidad para el lector final.

Este final dentro del final, trae una reflexión sobre el papel que todo desenlace juega estética e ideológicamente en la narración, además sugiere la realización del anhelo de todo espectador por poseer la “verdad” sobre el destino de cada personaje-actor-situación-historia.

A lo largo de su carrera Ismael Rodríguez afirmó ser aprendiz de todo en el cine y aunque fue reconocido como un gran director, siempre se encargó de adjudicarse la postproducción y particularmente la edición, como su “mero mole”.

En efecto, en la totalidad de su filmografía encontramos algún encadenamiento asíncrono, o el montaje paralelo, el leitmotiv acústico y otras estrategias audiovisuales que le dieron forma a su poética cinematográfica, sin embargo, va a ser hasta la década de los 60 en que empleará más reflexivamente todos estos elementos.

Autopsia de un fantasma, como campo de experimentación en esa materia, contiene algunos buenos ejemplos sobre como el director entendía el papel de la edición y el montaje en el enunciado cinematográfico. Algunos ejemplos son los siguientes.

El personaje del fantasma Canuto Pérez está expuesto con su doble que es su propio esqueleto, la figura del hombre de 1564 representa el cerebro de la persona en vida es decir, la personificación del hombre de hace 400 años y el esqueleto es el cuerpo reducido a huesos; viven ahora en una condición inversa pues no es la convención de que el alma-mente-espíritu sale del cuerpo ahora es el cuerpo-esqueleto el que sale de la mente, utilizando la superposición de imágenes para ejemplificarlo.





En el min 44:18 usa el montaje alternado de la persecución a Vitola con planos de la llegada de Manolín en taxi y la persecución de Pompín en cámara rápida; las dos primeras comparten el espacio de acción —las afueras de la casona—, pero en distintas caras de la fachada. Vitola trata de entrar por la puerta de atrás y el taxi ha dejado a Manolín justo frente al timbre de la puerta principal. La escena de Pompín continúa hasta que este llega a la casona, tiempo después; las tres líneas de acción comparten espacio físico luego de tres planos cortos: uno en *traveling* de los árboles



en que van ocultos los perseguidores, seguido de sus tres close up y la imagen de la limosnera con la que también se agrega un nuevo personaje a la acción. En la puerta principal Manolín en una toma de detalle

pulsa el botón del timbre.

En su mayoría los encadenamientos entre secuencias o escenas en distinto escenario se consiguen por medio del corte directo apoyado en un remate sonoro.



Como en el min 33:05 donde el científico ha sorprendido a la limosnera tratando de robarle y esta se queda atónita de rodillas frente a él, Moléculo le toma la mandíbula y le dice que la cierre, el chasquido de los dientes da pie sonoro para el corte directo en la imagen, hacia una nueva escena en otro escenario, donde Pompin es conducido a la oficina del detective Jaime Blanco.

Algunos encadenados los hace con emplazamientos cortos como en el min 29:24 donde pasa de la escena en que Manolín es convencido por el Diablo disfrazado de cartero para ir a la casa del fantasma. Esta escena tiene su fin en la banda sonora con el grito de “taxi” que a su vez, da pie al corte directo en la imagen, de ahí se sucederán un par de cuadros del exterior de la casona, una larga calle mostrando la fachada y Pompin dando vuelta a la esquina buscando la puerta de entrada.

Estas tres imágenes apenas tienen un segundo de duración cada una, la música en tono de suspenso en la banda sonora no ha dejado de sonar desde que se encadenó con el grito del personaje en la escena anterior. O en el min 35:40 emplea el diálogo como remate en tono

sarcástico de la escena y de la toma con un “miente en este país no hay pobres” y corte directo a Pompín hablando en two shot con su tía, Vitola.

En el min 52:31 por ejemplo usa una imagen que no pertenece a ninguna de los dos planos anidados, es un plano barrido de la cámara tomando el piso cual si fuera un personaje con vértigo, aprovechando el movimiento interno de la escena anterior; esto acompañado en la banda sonora con las cuerdas de un arpa en un arpeggio disonante.

En el min 77:37 luego de la declaración de amor entre el esqueleto de Canuto y Vitola y de su primer beso, se hace un corte directo a la cara de Vitola en *big close up* y se ha cambiado de lente a un gran angular casi del tipo *fish eye*; el sonido registra: “qué lindo eres papacito”. Vitola haciendo

pestaños rápidos mirando de frente a la cámara y un paneo rápido al cráneo hasta el interior de la mandíbula: “no que no, ajúa”, corte.

Las apariciones y desapariciones de los personajes Canuto, Esqueleto y todas las del Diablo, van acompañadas en el sonido por un chasquido o silbato de orquesta.



En los momentos de mayor “ciencia ficción” usa movimientos vertiginosos para mostrar que algo está sucediendo, como en la escena final —minuto 99:25— en donde se sacrifica Robotina.

Icónicamente la escena muestra insertos de Canuto, el esqueleto, el Diablo, la propia Robotina atormentada, repitiendo un incesante “no”, y el



niño Electrón. Durante el proceso en que las maquinas habrán de pulverizar el esqueleto de canuto para desintegrar al fantasma, situación a la que se opone Robotina. En la banda sonora notas disonantes y sonidos de laboratorio científico errático, cortos circuitos y por último la explosión por el

sacrificio de Robotina.

Una escena inmersa en el *cine fantástico a lo mexicana*, una fórmula probada y garantizada al inicio de la década de los 60 por el cine de el Santo en particular y de luchadores en general, que se mantendría hasta muy entrados los años 80, dando resultados de taquilla en México y de crítica-análisis surrealista —siempre hay lectura para una locura— en Europa.

Autopsia de un Fantasma está construida como un pastiche genérico y estilístico: la literatura de ciencia ficción con los androides, la cultura del *flower power sesentero* con la doctora a *go-go* y su idea de rentar suites para existencialistas —una comuna fantasmagórica—; un personaje del siglo XVI y su asociación con Shakespeare, son apenas algunas de las referencias latentes empleadas por el autor, como resultado del momento que vive la cinta —tanto en el curso creativo del realizador, como en la vida

cinematográfica del país— y de la reflexión del cine sobre el cine puesta a disección en los distintos cines europeos.

El género resultante de esta experimentación, según Lauro Zavala, podría denominarse *comedia intertextual*, un campo plagado de referencias externas, parodias, ironías y juegos con el lenguaje audiovisual y hablado.

El caldo de cultivo de esta hibridación son los distintos *registros brechtianos* de carácter posmoderno, como muestra del capital simbólico hallado en la intertextualidad y puesto como señuelo para la participación del lector salvaje, dispuesto a entablar un dialogo frontal con el realizador y su obra.

En la cinta aún se encuentran más líneas de sentido que escapan a este análisis, como la transgresión que estos mismos elementos suponen para la cinematografía nacional de la época. Queden pues en la mesa, el resto de las interpretaciones para futuras lecturas del filme, pues *Autopsia de fantasma* es una película al margen de la crítica, más no del análisis.

Conclusión

Soy una hechura de todos:
lo mismo de Gavaldón que de Buñuel,
aunque mi cine no se parecerá jamás al de él
y Dios lo libre de que el suyo se pareciera al mío.

Ismael Rodríguez

La ficción también se escribe en primera persona, y cuenta sobre una utopía que igualmente se llama realidad; fuera de esa realidad, todo es ficción. Ese es el universo del creador, un caleidoscopio ideográfico del que ocasionalmente sale para recibir algún premio o reconocimiento.

Todo autor vierte sobre su creación una pequeña parte de sí, y en el ejercicio de desdoblamiento espera ser identificado por algún lector aguzado, de preferencia un sabio juglar que pueda reconocerlo y reinterpretarlo, para después esparcirlo y relacionarlo con otros tantos lectores virtuales: Tú que vas allá arriba lector, dime si no ves algo de mí en los grandes autores que conoces.

Una vez que ha encontrado su voz, la labor del artista es sacar del espejo su vivo retrato y repetirlo en la diferencia. Esta es la tradición de la modernidad, ya no sólo se trata de romper con lo clásico, con lo establecido *siglo de edades arriba*; ahora la ruptura se da con la ruptura anterior.

El discurso contemporáneo se basa en identificar los elementos que conforman lo clásico y reutilizarlos en un nuevo proceso de significación; revalorizarlos dentro de una nueva lógica es el ejercicio de lo moderno. Este proceso se da en el cine, siendo lo clásico aquello que ya hemos visto

en las cintas rodadas en los años cuarenta y lo moderno se ve en la cinematografía occidental realizada en el periodo de 1955 a 1970. Con la teoría de la recepción, esta ecuación sufrirá una modificación al entrar en juego la variable del espectador.

“El espectador ya no sólo observa a los personajes, sino que se observa a sí mismo en el proceso de reconocer las convenciones genéricas.”⁵⁶ Estos son ya los preceptos de la posmodernidad que permiten revalorizar la estética cinematográfica. La responsabilidad recae en el espectador y en la interpretación que es capaz de hacer de la película.

Así podemos afirmar, conforme a lo que dice Zavala, que no existen los textos posmodernos —aunque si existen una serie de rasgos reciclados del cine clásico y moderno, que permiten identificarlos— sino tan sólo lecturas posmodernas de los textos.

Este tipo de lectura posmoderna, es la que permite nuestro análisis, siembra el terreno para poder valorar elementos del cine de los 40 en la filmografía de un mismo director veinte años después.

En la carrera de Ismael Rodríguez encontramos un apego a lo clásico, es de comprender pues la cresta de su trayectoria se da a la par de la bonanza cinematográfica de los años 40 y 50, en la denominada época de oro, sin embargo, también vemos ligeros coqueteos con ejercicios de autor, que no llegará a explotar sino hasta la década de los sesenta, luego de la muerte de Pedro Infante.

Esta agudización de su cinematografía, coincide con la interacción que tiene con otros genios como Gabriel Figueroa o Ricardo Garibay y con el acercamiento al sistema de producción europeo, con la coproducción entre España y Berlín de la película *El niño y el muro*. A partir de aquí

⁵⁶ Lauro Zavala, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, México, 2000

podemos hablar de la aplicación sistemática de los recursos estilísticos, propios de una enunciación subversiva.

Aquí reside la veta transgresora de Ismael Rodríguez, es fácil encontrar elementos modernos en un texto clásico, cuando son puestos ahí de manera anecdótica: un plano secuencia, la iluminación expresionista, alguna parodia; pero es una declaración de principios, encontrar esos elementos anidados a más de un único sentido.

Esto es lo que sucede con *Autopsia de un fantasma*, una estructura narrativa clásica, forzada al máximo como base para una serie de “locuras” estilísticas por encima del capricho. Sin romper abiertamente los cánones de la cinematografía mexicana de la época, consigue un insipiente texto híbrido, digno de la tradición de ruptura del cine europeo.

En cuanto a estructura, *Autopsia de un fantasma* está dentro del canon: con un planteamiento, un desarrollo, un clímax y una conclusión; narra de manera lineal el viaje del antihéroe: cuatro oportunidades, cuatro días, cuatro mujeres. Conforme se acerca al límite de su tiempo, CANUTO tiene su anagnórisis y por tanto, cambia redimiéndose —a su manera—.

En cuanto a tono, ambientación y atmósfera, el filme encaja perfectamente en el género de ciencia ficción mexicana que propone Rafael Aviña en su libro *Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano*; por lo que en ambos aspectos —género y estructura— podemos considerar que si bien es en cierto sentido —y como ya se explicó en el análisis— transgresor para la carrera artística de Ismael Rodríguez; no lo es para el momento “cinematográfico” que vive México y el mundo en la década de los sesenta.

Las convenciones cinematográficas lo son en tanto sean susceptibles a la resemantización, esta cualidad permite la yuxtaposición de tradiciones genéricas y estilísticas así como de dispositivos brechtianos —como la

metaficción posmoderna, por medio de la explotación de la ironía genológica, lingüística y cultural— en un mismo texto, lo anterior se entiende como hibridación, elemento presente en el cine de Ismael.

Autopsia de un fantasma está construida con miras al éxito obtenido años atrás por *It's a mad, mad, mad, mad world* (1961) pero lejos de ser un refrito u homenaje, se puede hablar de una paráfrasis tanto de aquella, como del cine policiaco y de ciencia ficción.

Del cine policiaco posee el crimen y la división categórica del bien y el mal, pero el perseguidor no es dueño de una deducción casi paranormal sino que es la antítesis del investigador, poco hábil pero con el poder seductor arquetípico del agente inglés. En ese contexto, es una parodia del género con la ironía de tener a un policía a la altura del sistema judicial en que se desenvuelve. También juega con el lenguaje pues Jaime Blondo tiene toda relación con James Bond, pero cuando pone al personaje rubio y de tez clara, esta revalorizando el adjetivo 'blondo' que como anglicismo, se refiere a rubio.

De la ciencia ficción tiene a los androides y el científico, pero el robot y la tecnología no representan peligro para el hombre, por el contrario, el robot se afilia con el hombre, pues uno se enamora de su creador y otro sacrifica su existencia por amor a la memoria de un hombre muerto. De esta forma se crea una paradoja ontológica en donde el hombre no es capaz de dar su amor desinteresadamente, pero si lo puede hacer su doble mecanizado y desprovisto de sentimientos, una alegoría de la condición humana.

Pero lo más destacable es el empleo de recursos brechtianos, como mecanismo de distancia entre el texto y su producción de sentido. En *Autopsia de un fantasma*, se conjuntan hasta tres planos de realidad, lo que representa una metaficción, propia del cine moderno y cuya función es poner en evidencia las estrategias de que el texto se vale para dar forma a

la ficción. Otra forma de distanciamiento es la supresión de la *cuarta pared*, los personajes se dirigen a la cámara, para dar diálogos o expresiones faciales de complicidad con el espectador. La cámara rápida, los textos en inglés y la metalepsis son todos recursos brechtianos.

Podemos concluir que al estar plagada de citas y al ser la citación, la estrategia intertextual por excelencia, la película representa una pieza única en la filmografía del director y los elementos señalados son transgresores en la enunciación cinematográfica de este, cumpliendo, gracias a la lectura posmoderna, el vaticinio del realizador:

“Ha habido muy pocas películas que han resistido el tiempo: *Citizen Kane*, *Gone with the wind* y entre las silenciosas *The birth of a nation* (...) Entre las mías están *Tizoc* (...) *Nosotros los pobres*; también *Ustedes los ricos*; *A.T.M* y *¿Qué te ha dado esa mujer?* Con el tiempo ocurrirá lo mismo a *Los Hermanos del Hierro*.”

Fuentes

Bibliográficas:

- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 1.* México, Planeta, 1991.
- Almendros, Néstor. *Reflexiones de un cinematógrafo.* México, UNAM, 1990
- Aumont, Jacques, Michel Mone, *Análisis del Film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Edit.Océano, 2004
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura.* México, Siglo XXI, 1973
- Brito, Luis, *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, Caracas, Colección argos, Editorial arte y cultura, 1997.
- Catlett, Juan Mora. *Cineastas en conversación.* México. Cuadernos de estudios cinematográficos UNAM. 2007
- Costa, Paola. *La apertura cinematográfica.* México. Universidad Nacional Autónoma de Puebla, 1988
- Figuroa, Gabriel. *Memorias.* México, UNAM, 2005
- García Fernández, Emilio C. *Guía Histórica del Cine, España.* Film Ideal. 1997
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero. Tomo 3.* México, Ediciones Era, 1988
- José Agustín. *Tragicomedia Mexicana 1 La vida en México de 1940 a 1970.* México, Planeta, 1990
- *La contracultura en México.* México, Debolsillo, 2007
- López Alcaráz, María de Lourdes, Graciela Martínez-Zalce, *El abc de la Investigación Literaria*, México, Grupo Editorial Esfinge, 2008.
- Maffi, Mario, *La cultura underground*, tomo 1, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972

Monsivais, Carlos, *Aires de Familia. Cultura y Sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

—————*Amor perdido*. México, Era, 1977

Reyes, Aurelio, David Ramón, María Luisa Amador, Rodolfo Rivera, *80 Años de cine en México*, México, UNAM, 1976.

Rivera J, Héctor, *Tinta Sangre del corazón*, México, CONACULTA, Primera Colección Periodismo Cultural, Edición, 1996,

Rodríguez, Ismael, *Autobiografía inédita*

Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*, México. UNAM. 2005

Tuñón, Julia. *Historia de un sueño. El Hollywood Tapatío*, México, Universidad de Guadalajara, México, 1986.

Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974

Werner, Faustich, Herlmut Korne, comp. *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 4:1961-1976- Entre tradición y nueva orientación*. Madrid, Soglo XXI, 1997.

Zavala, Lauro, *Permanencia Voluntaria, El cine y su espectador* México, Universidad Veracruzana, 2000

HEMEROGRÁFICAS:

Revista Clío, *Albores del cine mexicano*, México, 1996.

Revista Conozca más, *La historia del cine*, Mayo 08, Edición cine.

Revista de Estudios Cinematográficos. *Puesta en escena/Puesta en cuadro*, Año 9, num 25, marzo-julio 2004

Revista Cuarto Oscuro. *Imágenes del movimiento estudiantil de 1968*. Año XV. Num 91. Agosto-septiembre- 2008.

Revista de Estudios Cinematográficos. *Deconstrucción del personaje*. Año 10, núm.28, septiembre-noviembre 2005

FILMOGRÁFICAS

Autopsia de un fantasma. Dir. Ismael Rodríguez. Prod. Ismael Rodríguez. Guionista, Ismael Rodríguez. Actores, John Carradine, Basil Rathbone, Cameron Mitchell, Javier López Chabelo, Amadee Chabot. Estudios Rodríguez. 1966. 95min.

El niño y el muro. Dir. Ismael Rodríguez. Prod. Fernando de Fuentes Jr. Guionista, Jim Henaghan. Actores, Daniel Gelin, Yolanda Varela, Nino del Arco, Karin Block, Georges Rigaud. 1966. 95min.

Los hermanos del Hierro. Ismael Rodríguez. Prod. Gregorio Walterstein. Guionista, Ricardo Garibay. Actores, Julio Aleman, Eduardo Noriega. 1961 95min.

Ánimas Trujano. Dir. Ismael Rodríguez. Guión, Rogelio Barriga Rivas (libro) Vincent Orona, Jr. Fotografía, Gabriel Figueroa. Actores, Toshirō Mifune, Columba Domínguez, Flor Silvestre, Pepe y Titina Romay, Antonio Aguilar, José Chávez Trowe, Eduardo Fajardo. 1961 104min