

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Representación en Luis Alcoriza:

Tlayucan, Tiburoneros y Tarahumara

Tesis

que para obtener el grado de

Maestra en comunicación

presenta:

Marcela Itzel García Núñez

Tutor:

Dr. Francisco Martín Peredo Castro

Ciudad Universitaria

Enero de 2012



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. EL ESPEJO Y EL MUNDO CREADO	14
Un reflejo y una imagen de la realidad	14
Mundo fantástico vs. mundo realista	17
El contexto de la representación	21
2. BREVE RECUENTO HISTÓRICO 1960-1965	26
Panorama político, social y económico	26
Cultura y sectores intelectuales	27
Una nueva cultura cinematográfica	28
El Grupo Nuevo Cine	32
La industria fílmica	34
El cine de Luis Buñuel	39
Antecedentes de Luis Alcoriza en la industria fílmica	40
El cine de aliento	41
El cine independiente	41
3. <i>TLAYUCAN</i> . LA REACCIÓN	44
Las dos familias	47
Los protagonistas	48
Los coprotagonistas	58
Protagonistas vs. coprotagonistas	61
El trabajo	72
Lo social y su espacio	79

El agente del estancamiento	89
La mirada: deseo, imposibilidad, capacidad	96
4. LA PELÍCULA PERSONAL: <i>TIBURONEROS</i>	106
El trabajo	110
La pluralidad en la representación femenina	119
<i>Entre varones... ¡las cosas de plano!</i>	129
El <i>alter ego</i> , el migrante asimilado	143
El cuestionamiento a la institución familiar	150
Los espacios de la acción	157
La casa del tiburonero	164
5. <i>TARAHUMARA</i> . EL ANTICONFORMISMO <i>QUASI</i> DOCUMENTAL	172
La ficción – documental	175
La rudeza en la lejanía: la sierra tarahumara	178
Los espacios de vida	182
Los lugares tarahumaras	182
Los lugares mestizos	188
El <i>anticonformismo</i> en el planteamiento social	189
Los <i>rarámuri</i>	192
El mundo mestizo	209
El migrante <i>alternado</i>	209
Los otros mestizos	212
La tercera cultura	212
CONCLUSIONES	219

BIBLIOGRAFÍA	232
HEMEROGRAFÍA	234
ARTÍCULOS	234
DOCUMENTOS	237
FILMOGRAFÍA	240

INTRODUCCIÓN

Las películas son una de las formas de representación de lo real, es decir, abrevan de un referente que existe. Al tiempo que provienen de un elemento externo, los filmes se convierten en algo diferente, en un mundo propio y autónomo donde lo real ya ha sido transfigurado.

Desde los orígenes del cine nacional, el tema rural ha sido una constante en la representación. Películas como *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), con su visión del pueblo inocente y la urbe pecaminosa (heredada de la obra literaria de Federico Gamboa); o *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), con la presentación de un espacio fuera del tiempo donde la hacienda porfiriana estaba marcada por la bondad del patrón, constituyeron parámetros que, a lo largo de los años, se convirtieron en estereotipos en torno a idílicos sitios lejanos de la Ciudad de México.

Durante la llamada “Época de oro”, géneros como la comedia ranchera o el cine de Emilio Fernández abrevaron de las visiones mencionadas. Al mismo tiempo, aportaron su visión y estética particular, contribuyendo así a su consolidación.

Para la década de los sesenta, el paradigma estaba desgastado. La industria cinematográfica tenía problemas severos y la palabra “crisis” era común al hablar de la condición de la misma, no sólo en los renglones del financiamiento, sino también en el rubro de la temática y la forma. Fue entonces cuando se hizo urgente la renovación.

En este contexto, surgió el llamado “cine de aliento”, es decir, filmes industriales que pretendían ser de calidad y tener buena manufactura. Dentro de la corriente mencionada, Luis Alcoriza aportó nuevas perspectivas en

torno a lo rural a través de sus películas *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), que componen lo que se ha llamado la “trilogía de las T”.

En estos filmes, el cineasta deja entrever la cercanía que tuvo con Luis Buñuel, con quien colaboró en diez ocasiones como guionista. Surgida como una relación profesional, la cercanía entre ambos fue mucho más allá pues la amistad con el cineasta aragonés constituyó para Alcoriza una relación formativa. En específico en las películas objeto del presente estudio, pueden rastrearse distintos elementos en este sentido que, fundamentalmente, tienen que ver con el modelo de un Buñuel quien, desde la industria, realizó un cine de excelente calidad.

En las tres “T”, Alcoriza “re-presentó” y creó tres mundos mexicanos cuya forma y fondo distaban de la perspectiva tradicional del cine industrial al punto que se valoran como una muestra de la *otra* provincia¹.

Las tres películas han sido abordadas en ocasiones por la crítica, por ejemplo, en *La aventura del cine mexicano*, de Jorge Ayala Blanco o en *Una mirada insólita*, de Rafael Aviña, donde se trataron éstas y otras muchas producciones mexicanas, desde distintas perspectivas.

Hacia mediados de la década de los ochenta, dentro de la serie *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo Rangel, se produjeron los documentales “Una nueva política cinematográfica”, “Luis Alcoriza” y “*Tiburoneros*”, donde se habla sobre las tres películas aquí tratadas a partir de una semblanza que incluyó entrevistas con algunos actores y con el director.

En el año 2000, el documental *Luis Alcoriza, el cine de la Libertad*, de Álvaro Vázquez Mantecón, dio un panorama de la obra fílmica completa del

¹ Rafael Aviña. *Una mirada insólita*, p. 79

cineasta al tiempo que abordó, por primera vez, su trabajo como guionista del cine nacional.

Ya en el 2006 Manuel González Casanova publicó *Soy un solitario que escribe*, libro donde comenzó una biofilmografía que, lamentablemente, por premura y una enfermedad del autor, no pudo concluirse y dejó fuera una docena de películas que el cineasta escribió y dirigió.

Dentro de la investigación académica, la obra de Alcoriza ha sido abordada en tres ocasiones. En el 2006, Héctor Miranda Duarte realizó la tesis de maestría titulada *Sentido, significación y contexto de las películas realizadas por Luis Alcoriza de la Vega dentro del cine industrial mexicano como muestra del cambio social de la subcultura juvenil de la década de los '60*.

Posteriormente, en el 2009, Carlos Arturo Flores Villela escribió su tesis de maestría titulada *La construcción de una estética social en las obras de Luis Alcoriza: Tlayucan. Un primer acercamiento*, donde al tiempo que se propone definir los elementos estéticos comunes en las tres cintas aquí abordadas, realiza un análisis a profundidad de *Tlayucan*.

También en el 2009, presenté la tesis de licenciatura titulada *Luis Alcoriza, hacia una biografía cinematográfica* donde, tras incluir un apartado sobre antecedentes biográficos, realicé un recorrido por las distintas etapas del trabajo fílmico de Luis Alcoriza: actor, guionista y, finalmente, guionista-director.

Si bien la trilogía ha sido abordada en los estudios precedentes, ésta no ha sido estudiada desde el problema de los mundos que en ella creó el cineasta. Es por ello que el presente trabajo analiza la forma de la representación en los tres filmes, a fin de indagar en las razones por las

cuáles se les considera, como lo menciona Rafael Aviña en la obra antes mencionada, *redimensionadoras* del espacio rural.

Las preguntas guía de la investigación son:

a) ¿A partir de qué elementos se construyó la representación en *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*?

b) ¿Qué vínculo hubo entre la forma y la idea en los tres filmes?

c) ¿Qué vínculos existieron entre lo representado en la trilogía y su contexto histórico?

d) ¿Por qué estas tres películas constituyen una trilogía?

El método empleado para contestar las interrogantes planteadas retoma la propuesta de Federico Di Chio y Francesco Casseti en su libro *Cómo analizar un film*. En consonancia con la idea de que cada investigación tiene requerimientos específicos, de entre la totalidad de las categorías de análisis propuestas, se seleccionó a aquéllas que se suponen útiles para establecer la forma de la representación en las películas, así como la relación entre cada una y su contexto histórico fílmico.

Los autores proponen una división entre puesta en escena (preparación de un mundo), puesta en cuadro (definición del tipo de mirada) y puesta en serie (herencia que recibe y deja cada imagen), las cuáles corresponderían a las tres etapas de una película: preparación, filmación y montaje.

Al respecto de la puesta en escena, se distingue entre las categorías de generalidad y de ejemplaridad. De entre las primeras se analizaron:

a) Informantes. Definición física y/o caracterológica de los personajes y del lugar.

b) Indicios. Corresponden a pistas que conducirían a encontrar algo oculto.

c) Temas. Establece el núcleo o la unidad de contenido del texto.

d) Motivos. Unidades de contenido repetidas y emblemáticas en el texto y que refuerzan la trama principal.

Por lo que toca a la categoría de ejemplaridad, se buscaron:

a) Arquetipos. Unidades de contenido correspondientes a grandes sistemas simbólicos con los cuáles se construye y se reconoce una sociedad.

b) Claves y *leitmotives*. Recurrencias conscientes o inconscientes en la obra del autor.

c) Figuras cinematográficas. Revelaciones sobre el “sentimiento” del cine al que se adhiere el filme.

Estas categorías permitieron identificar las características de los mundos planteados en la trilogía, así como establecer comparaciones, por ejemplo, entre los personajes principales y los secundarios de una película o entre los protagonistas de los tres filmes. Igualmente, permitieron observar cómo al tiempo que hubo temas constantes en las películas, como es el caso de la familia, el trabajo o la coralidad, el concepto específico o lo que se mostraba en cada uno adquiriría matices específicos. Un ejemplo de ello fue el cambio que mostró lo “coral”, que si bien en *Tlayucan* denotaba una extensión en la comunidad del grupo familiar protagónico; en *Tiburonerros* se conformaba a partir de los lazos de amistad; y ya en *Tarahumara* aludía a la comunidad indígena en su conjunto.

En el caso de la puesta en cuadro, ésta define el tipo de mirada sobre ese mundo ya preparado. En este sentido se observó el punto de vista, es decir, aspectos formales como la selección de elementos incluidos y/o

excluidos en el cuadro, la duración de los encuadres y los movimientos para establecer que la modalidad de representación fue dependiente (imagen que pone en relieve lo que intenta representar) de los contenidos asumidos. A este respecto, fue interesante observar cómo desde la puesta en cuadro se identificaron temas que no podían detectarse al nivel de la puesta en escena, por ejemplo, el abordaje del trabajo alienado en *Tlayucan* o de la paternidad en *Tiburonerros*, por mencionar un par de ejemplos.

En el rubro de la puesta en serie, el aspecto central es el hecho de que cada imagen recibe y hereda a aquella que le precede y le sucede.

Así, se determinó el modo del nexo que hizo fluido, homogéneo y reconocible el universo de las películas:

- a) Por identidad. Relación entre imágenes por ser la misma o una repetida aunque de manera diferente.
- b) Por proximidad. Imágenes que representan elementos diferentes pero forman parte de la misma situación.
- c) Por transitividad. Relación entre imágenes que representan dos momentos de la misma acción.
- d) Por analogía y contraste. La imagen se relaciona con otra por representar elementos similares pero no iguales o confrontables pero no opuestos.

Los autores establecen que en el caso de existir nexos por identidad, proximidad o transitividad, se establece un universo compacto, fluido y reconocible. En el caso del nexo por analogía y por contraste, se representaría un universo agitado, heterogéneo pero articulado y que se sostiene.

La aplicación de estas categorías permitió establecer relaciones importantes entre los personajes y los temas, como es el caso de las

existentes entre Prisca y Chabela en *Tlayucan*; o la definición conceptual de los espacios, en particular la sierra tarahumara, como un sitio alejado en extremo de un centro, lo cual se observó en la secuencia de créditos del tercer filme analizado.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos. El primero aborda el problema de la representación desde la perspectiva teórica. El segundo apartado hace un breve esbozo de elementos del contexto histórico que se pensaron relacionados con los filmes de la trilogía. Por su parte, los capítulos tercero a quinto, presentan los resultados del análisis de la representación en *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*.

El presente trabajo logró construir líneas de investigación novedosas en las tres películas por separado, así como establecer relaciones posibles y diferencias entre las mismas.

En el caso de *Tlayucan*, se le enunció como la “reacción” ante el paradigma rural del cine industrial mexicano. Se enunciaron distintos elementos que aportan a esta visión, como la visión en complejidad y ruptura de los estereotipos de la madre, el padre, el hijo, el cacique, la Iglesia, el campesino y la familia. Igualmente, se miró la relación entre la propuesta de Alcoriza y el medio intelectual del momento a partir de la presencia en el filme de temas como la soledad (tema vinculado a la corriente existencialista), o de la complejización de los personajes a través del tratamiento de su vida interna, lo cual podría relacionarse con la corriente psicoanalítica presente en el panorama mexicano de la década de los sesenta.

En lo que respecta a *Tiburoneros*, se abordó la visión del tema laboral propia de un Alcoriza quien, si bien se mostraba de acuerdo con la propuesta marxista en torno a la alienación laboral, veía la posibilidad de la plenitud vital en el trabajo libre que se constituyera, al mismo tiempo, como una

fuente creadora de identidad. En este filme, en ocasiones considerado por la crítica como la película más personal del autor, se tejió la relación que podría existir entre el tiburonero Aurelio y el cineasta Alcoriza.

Por lo que toca a *Tarahumara*, se miró cómo, desde la concepción misma de la sierra como un lugar “cada vez más lejos”, el cineasta adoptó una mirada externa a la cultura que no logró superar. Igualmente, se dilucidó cómo segmentos considerados como no logrados, fueron valorados así en razón de que la representación que operó en la película perdió de vista la representación de la vida cotidiana. Desde la puesta en cuadro, se observó una movilidad y grandilocuencia en la cámara sin precedentes en las cintas previas.

Por todo lo anterior, si bien la trilogía pudo haber sido concebida como tal por el cineasta, quien nombró a las películas a partir de la letra inicial “T” común y abordó en las tres películas espacios de la provincia nacional, el concepto puede dislocarse a partir de la comparación de la representación que operó en las tres. Por un lado, *Tlayucan* y *Tiburoneros* realizan el relato que pone en el centro la vida cotidiana, mientras que la tercera se distancia de esta concepción al iniciar un cine de grandes proposiciones en un intento de mirar no a la familia de Corachi, sino al tema indigenista. Así, en este último filme Alcoriza emprende un cine de tesis más parecido a *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971), planteamiento respaldado también por un tratamiento visual grandilocuente.

Por lo anterior, se considera que se realizó una aportación valiosa al estudio de la obra de Luis Alcoriza, uno de los directores más interesantes del cine nacional en razón de su intención constante por hacer, primero desde su trabajo como guionista y después como director, películas de calidad dentro de la misma industria.

1. EL ESPEJO Y EL MUNDO CREADO

Un reflejo y una imagen de la realidad

El cine nace como un registro de lo cotidiano: los hermanos Lumière captan sucesos de todos los días y la cotidianidad, en tanto “reflejo de la realidad”, se convierte en espectáculo. Tales imágenes ofrecían un reflejo a través del cual podía mirarse más de cerca o con una perspectiva distinta lo que era familiar; lo asombroso y lo extraordinario del nuevo invento era precisamente el permitir el registro de lo más común pues “(...) la imagen cinematográfica mantiene ‘el contacto con lo real y lo transfigura en magia’.”² Así, el cine permitió ubicarse no frente a lo real sino ante su imagen.

De manera paralela, también en sus inicios, el séptimo arte dio muestras de capacidades diferentes pues, además de un espejo en el cual se reflejaran los hechos, podía ser un lugar de emociones, un mundo imaginado, construido, diferente, que partiera de la realidad pero que no fuera sólo ésta: “Esta imagen (espectro del hombre) es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser espectro o autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta.”³ Se habla, entonces, de una

² Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*, p. 24

³ *Ibidem*, p. 31

representación del mundo vivido que se ha convertido en un mundo imaginado.

Para Edgar Morin, la fotografía y el cinematógrafo tienen en común la fotogenia, “(...) *esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica.*”⁴. Tal cualidad sería la que originaría el gusto de mirar una foto, antes que utilizarla, y el teórico ve en ella un factor importante en la orientación del cinematógrafo como espectáculo, al tiempo que la ubica como la clave de la transfiguración (sin transformación) que lo real sufre a partir de la representación.

Así, en su calidad de reflejo y doble, la representación cinematográfica es tanto idéntica como exterior a la realidad:

‘Mejorándolo y empeorándolo, el cinematógrafo siempre, en su registro y reproducción de un sujeto, lo transforma, lo recrea en *una segunda personalidad, cuyo aspecto puede turbar la conciencia al extremo de llevarla a preguntarse ¿quién soy yo?, ¿dónde está mi verdadera identidad?*’.⁵

En este sentido, es interesante entender a las películas objeto de este trabajo como la propuesta que Luis Alcoriza hace de tres mundos que, teniendo su referente en lo real y cotidiano, fueron re-presentados en el celuloide y, por ello, se convirtieron en autónomos. Así, los tres espacios que se re-presentan en el filme, es decir, Oaxtepec en Morelos, Frontera en Tabasco y la sierra tarahumara, adquieren en la pantalla características que no necesariamente podían ser vistas o existían de manera idéntica en la

⁴ *Ibidem*, p. 39 Las cursivas aparecen en el original.

⁵ Jean Epstein citado por Edgar Morin. *Op. Cit.*, p. 42

realidad, sino que fueron adquiridas a partir de esa transformación de la que habla Edgar Morin.

La representación, al llevar intrínseca la reacción hacia la identidad propia, guarda con la realidad una relación doble, de copia y de transfiguración, por lo cual es posible decir que el cine “critica a la vida.”⁶ y esto lo hace, como indica Luc D. Heusch, a partir de un fragmento, en tanto “el cine revela no la realidad, sino alguna cosa de ella misma, que escapa al ojo desnudo, al ojo embotado.”⁷

En el caso de la trilogía, es interesante ver cómo, desde el fragmento del mundo que decidió plasmar en ella Luis Alcoriza, se realiza una crítica tanto a las fórmulas del cine mexicano como a la realidad misma, lo cual podrá apreciarse en los capítulos tres a cinco, donde se abordan cada unas de las películas en cuestión.

En este orden, la relación entre lo real y la obra de arte, entre ellas la cinematográfica, se da a partir de un intercambio complejo entre ambos en el cual, por un lado, la obra toma de la realidad, al tiempo que se vuelve realidad en sí misma, adquiriendo entonces el poder de modificar las ideas del espectador acerca de la misma fuente primera:

Porque la obra trata de convertirse, como el sueño de Adán, en una contrarrealidad fantástica y muy estructurada, la cual, gracias a su mismo poder de imaginación, se convierte en algo “real”, ya sea reestructurando nuestras ideas complacientes sobre el ser de la “realidad”, ya desestructurándolas (...).⁸

Por tanto, por representación se entiende tanto la acción de reproducir como el resultado de tal operación, misma que evocará tanto a la cosa

⁶ Palabras de Paul Valéry en Edgar Morin. *Op. Cit.*, p. 44

⁷ Luc D. Heusch. *Cine y ciencias sociales*, p. 9

⁸ Frank Mc Connell. *El cine y la imaginación romántica*, p. 13

representada como a su ausencia de ese otro mundo creado que es una ficción. De tal modo, las imágenes fílmicas contienen la realidad reflejada y/o construida más, al tiempo que la presentan, son también el testimonio de su ausencia pues lo que el espectador mira no es sino una proyección, luces y sombras sobre una superficie: “La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia.”⁹ Se trata entonces de una presencia mediada es decir, una no-presencia que, sin embargo, antecede, determina y es condición necesaria para que tal re-presentación exista.

Francesco Casetti y Federico Di Chio enumeran tres niveles de la representación cinematográfica, mismos que corresponderían a las tres etapas de preproducción, filmación y montaje:

a) Los contenidos. Corresponden al nivel de la puesta en escena, es decir, el momento en que se prepara un mundo. Dan noticia sobre el tipo de universo que se representa y el modo de la cultura a la que se refiere. Las unidades de contenido pueden ser tanto arquetipos (que se refieren a una cultura), como *leitmotives* o constantes del autor (motivos y temas recurrentes en su obra).

b) La modalidad de la presentación. Corresponde al nivel de la puesta en cuadro. Está en estrecha relación con la elección de los contenidos y es la definición de la mirada que se lanzará sobre el mundo ya preparado.

c) Los nexos. Correspondiente al nivel de la puesta en serie, esto es, la relación de una imagen con la que le precede y que le sigue. En este orden, cada imagen forma parte de una sucesión y cada una recibe y aporta elementos. Tal organización y puesta en serie organiza los fragmentos del mundo de una manera particular.

⁹ Edgar Morin. *Op. Cit*, p. 30

Mundo fantástico vs. mundo realista

En la historia de las artes, la representación ha tenido dos tendencias, la fantástica y la que busca apegarse a los hechos; ambas se ubican en los extremos del abanico de posibilidades existentes en relación a la postura ante lo real. En el intento de la imitación más apegada posible, la imagen realista se ha visto modificada por las representaciones pues “(...) *el realismo no es solamente lo real, sino la imagen de lo real. (...) la estética de la imagen objetiva intenta resucitar en ella todas las cualidades propias de la imagen mental.*”¹⁰

El séptimo arte, desde sus orígenes, encarnó estas dos tendencias a través de las imágenes cotidianas de los hermanos Lumière, por un lado, y las películas mágicas, fantásticas, teatrales y de trucaje de Georges Méliès.

Y es que el mismo “estar en lugar de” entraña las dos opciones de recorrido: la representación fiel y la reconstrucción escrupulosa (buscando la evidencia y la semejanza) o la construcción de una presencia que se distancie de su referente (basada en la ilusoriedad y el espejismo). De este modo, la disyuntiva se establece entre la traducción y la traición o entre la posibilidad de intentar apegarse al mundo real o al de la pantalla. En este punto, se imponen dos preguntas a quien aborda el problema: ¿qué se ha representado? y ¿qué ha surgido?

Para Francesco Casetti y Federico Di Chio existen tres formas de representación cinematográfica:

a) Analogía absoluta. Se organiza de acuerdo a las convenciones organizativas de la representación pero busca eliminar los artificios a fin de

¹⁰ *Ibidem*, p. 34

respetar la realidad y hacerla reconocible. En este tipo de filmes casi siempre se utilizan encuadres largos y complejos para evitar la manipulación de la realidad captada.

b) Analogía construida. Está a medio camino entre la analogía absoluta y la negada y surge de la búsqueda creativa en el cine, misma que no puede apegarse a la simple reproducción:

La falsificación de las apariencias puestas en escena, su composición creativa en el interior del cuadro, la selección de los fragmentos del mundo y su manipulación en serie, son instrumentos utilizados para construir un “sentido de la realidad” y para dar lugar a “otra” realidad, menos prolija, y visualmente más eficaz e interesante, del mundo habitual.¹¹

c) Analogía negada. En ella se busca evitar la relación con la realidad.

El teórico francés André Bazin menciona que en la historia del cine ha existido una oposición radical entre realismo “social” y esteticismo cinematográfico y menciona a *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, Rusia, 1925) y las películas del neorrealismo italiano como ejemplo de la primera vertiente.

Por su parte, Alain Bergala anota que el cine clásico no se centraba en la preocupación por manifestar la verdad, pues en cada película aparecía “(...) una colección de personajes y de objetos ya despojados de la heterogeneidad y del caos del mundo real, ya determinados.”¹² . Posteriormente, con la modernidad, el cine intentará no ya traducir sino revelar o capturar una verdad.

En este sentido, corrientes como el mencionado neorrealismo representaron otra manera de aproximarse y representar lo real. Según Roberto Rosellini (cuya película *Roma, ciudad abierta* inauguró en 1945 la

¹¹ Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*, p. 166

¹² Prólogo de Alain Bergala en Roberto Rosellini. *El cine revelado*, p. 21

corriente italiana de posguerra y a quien se califica como el inventor del cine moderno), la verdad es vocación ontológica del cine y no está en el lenguaje sino en su misma naturaleza, razón por la cual la manera de ofrecerla es hacer una representación menos reelaborada, más literal.

Para Alain Bergala, el cine moderno “(...) ha sido un cine de primer grado de la denotación, de las cosas en su desnudez.”¹³ Roberto Rosellini declaraba en abril de 1959 que la función del cine era “La de poner a los hombres delante de las cosas, de las realidades tal como son, y dar a conocer otras personas, otros problemas.”¹⁴

De esta manera, el caso del neorrealismo italiano es un ejemplo de una apuesta estética cuya aproximación a la realidad no se da desde la mirada histórica sino actual en tanto, a partir de los temas sociales de la posguerra, logra un acercamiento humanista en un cine que es, más que político, sociológico, y que produce, en su conjunto, una sensación de verdad.

En una postura alterna, en 1966 André Bazin apuntó que, desde el fin del expresionismo alemán, la tendencia hacia la representación realista había sido la constante, en tanto el cine “(...) quiere dar al espectador una ilusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica.”¹⁵

¹³ Roberto Rosellini. *Op. Cit.*, p. 14

¹⁴ *Ibidem*, p. 90

¹⁵ André Bazin. *¿Qué es el cine?*, p. 446

El contexto de la representación

Dado el complejo intercambio entre la realidad y la obra de arte, el contexto en el que surge un filme adquiere relevancia a partir del papel central de la sociedad que lo produce (y lo recibe) en la concepción y realización del mismo.

Las películas son obras concretas detrás de las cuáles hay un proceso creativo, comercial e ideológico y cada una es el producto de determinado desarrollo cultural:

En cuanto ‘producto industrial’ está sujeto a las condiciones técnicas, económicas y políticas en que se procesa, desde la idea hasta la exhibición. En cuanto obra creativa de un individuo su logro depende de factores subjetivos (talento, formación) y objetivos (las condiciones sociales de producción).¹⁶

El contexto puede determinar desde la aceptación de un proyecto, la manera en que se produce, se filma, o se dirige, y hasta la selección de un tema, el contenido y la significación de la obra. Dice Marc Ferro: “El film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza.”¹⁷ y, efectivamente, los temas y tratamientos son posibles sólo desde un momento y un espacio específicos. Para el teórico, es necesario no sólo estudiar las películas o partes de las mismas, sino “(...) analizar por igual en la película el relato, el decorado, la escritura, las relaciones de la película con lo que no es película: el autor, la producción, el

¹⁶ Manuel Michel. *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, p. 136

¹⁷ Marc Ferro. *Cine e historia*, p. 27

público, la crítica, el régimen.”¹⁸, todo ello con el fin de entender mejor la realidad representada.

Desde esta lectura, las películas de ficción, y no sólo los documentales, constituyen un termómetro que indica lo que se escoge y es posible comunicar de la realidad en una época dada: “(...) de la película de ficción dicen que sólo reparte sueños, como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana.”¹⁹

Así, de la totalidad de hechos, las películas eligen un aspecto y un modo de representarlo; tal elección tiene todo que ver con lo que el teórico Pierre Sorlin llama la mentalidad, misma que define como “(...)un material conceptual, un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales (se habla a veces de “bagaje mental”) comunes a un grupo (...)”²⁰.

Para Sorlin, la representación es lo visible de la mentalidad, se trata de esa parte que puede percibirse a través de los sentidos y que dan cuenta del bagaje intelectual, de las reglas y los modos de vida convenidos y aceptados por un grupo en un tiempo y espacio determinados. Sin embargo, la representación no deja todo al descubierto sino que podría entenderse como “(...) la totalidad de los datos actuales o virtuales que subtienden una noción. Así pues, representación no sería una realidad observable, sino un conjunto teórico del que no conoceríamos más que ciertas manifestaciones exteriores.”²¹

¹⁸ *Ídem*

¹⁹ Marc Ferro. *Ibidem*, pp. 66-67

²⁰ Pierre Sorlin. *Sociología del cine*, pp. 15-16

²¹ *Ibidem*, p. 24

De esta manera, las representaciones cinematográficas son diferentes de acuerdo al medio y la clase que las produce pues el mundo creado en la pantalla no es lo real sino lo que se comprende y se conceptualiza como tal en una época determinada: “(...) la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada.”²²

Así, existirían mentalidades diversificadas que, a su vez, pueden ser parte de un grupo más amplio, el cual conformaría una ideología o discurso de clase, entendido como “(...) el conjunto de los medios y las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones.”²³ En este marco, las películas serían producciones, expresiones y sistemas de difusión ideológica.

El cine difunde los estereotipos visuales de una formación social y cada película habla sobre un tema específico, de manera determinada, enmarcada por la composición fotográfica elegida y ordenada particularmente por el montaje (relación un fragmento de realidad con otro): “(...) cada filme se constituye un código, y también existen códigos propios de una época, de un área cultural, de un medio, cuyo conocimiento es indispensable para quien desea estudiar el cine.”²⁴

Por su parte, los cineastas no pretenden solo copiar la realidad, sino que, a través de una ficción, sintetizan y ponen en perspectiva los mecanismos y trasfondos de la misma o, mejor dicho, del fragmento desde la que son enunciadas. Además, la película posibilita no una sino múltiples

²² *Ibidem*, p. 28

²³ *Ibidem*, p. 21

²⁴ *Ibidem*, p. 58

líneas de sentido, cada una de las cuáles pueden ser analizadas por diferentes proyectos de investigación, lo cual entraña un reconocimiento de la imposibilidad de analizar de manera exhaustiva la totalidad de las vertientes posibles.

Sorlin propone no sólo estudiar al filme a través de sus partes, sino hacerse las preguntas ¿Quién? o ¿qué? se aborda en una película, ¿por quién? ¿cuándo? y ¿por qué?, a fin de saber acerca de aquello que no está en la película (los intercambios sociales), a partir de lo que sí aparece en ella (su microuniverso). Todo lo anterior con el objetivo de relacionar las películas con la sociedad que las ha producido.

Un filme contiene diferentes “historias” en las cuáles participan personajes identificables, por lo cual pueden considerarse testimonios de una sociedad. Sin embargo, tales “historias” están sujetas por las normas de la narración ficcional en tanto el relato es una convención que impone una disposición específica indispensable para que el público no oponga resistencia al mundo que se le ofrece.

Así, se debe dilucidar tanto el código del film, como el código social en el que éste se enmarca pues “Lo visible es lo que aparece fotografiable y presentable en las pantallas en una época dada.”²⁵ Tal hecho se corrobora cuando se miran la multiplicidad de representaciones posibles para una noción específica en distintas épocas y lugares, mismas que dependen de lo que es visible, necesario o rechazado en una formación social. Pero la película puede también ser testimonio del cambio de una sociedad y, a través de imágenes nuevas, dar cuenta de cómo se ensancha el margen de lo visible.

²⁵ *Ibidem*, p. 59

Un indicio importante de la relación del filme con su formación social es el tema elegido, que puede ser entendido como un “ (...) sujeto, un problema, una idea en torno a la cual se reagrupan varias producciones culturales (...)”²⁶ y la elección del mismo habla de las preocupaciones del entorno. Los temas y los géneros también constituyen modas pues, si determinada fórmula ha triunfado, pueden sucederse reproducciones del mismo modelo. Por el contrario, las innovaciones conllevan el riesgo de fracaso pero, a cambio, los cineastas pueden obtener tanto beneficios materiales como reconocimiento, prestigio e incluso su consagración en el medio.

²⁶ *Ibidem*, p. 95

2. BREVE RECUENTO HISTÓRICO 1960-1965

En tanto obra cultural, la película lleva la marca de la sociedad que la gestó, hecho a partir del cual el presente capítulo intenta trazar un mapa no de la totalidad de las condiciones y hechos históricos acaecidos en la primera mitad de los años 60, sino de algunos antecedentes o acontecimientos que se presuponen relacionados con la manufactura de *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara* a fin de aclarar elementos del horizonte histórico social y cultural que permita tender los hilos de relaciones entre éste y la trilogía de las T.

Panorama político, social y económico

La trilogía de Luis Alcoriza se produce durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964), en un momento en que el país vive el llamado “milagro mexicano”, es decir, un crecimiento económico sostenido como continuidad del proceso de acumulación y centralización del capital iniciado con ímpetu durante el alemanismo.

Ya desde los cincuenta se venían desarrollando diversos sectores de la burguesía que adquirirían un considerable desarrollo cultural a partir de, entre otros factores, la expansión del sistema educativo. En este momento, instituciones como el Instituto Politécnico Nacional o la Universidad Nacional Autónoma de México adquieren gran relevancia. En *Tiburoneros* esta expectativa de superación a partir del aprovechamiento del sistema

educativo se encarna en el hijo de Aurelio, quien asiste a una escuela de enseñanza superior.

La clase media, por su parte, tenía perspectivas de crecimiento y desarrollo que contrastaban con la existencia de masas populares pauperizadas (en el campo y los cinturones de miseria en la urbe) y el descontento de algunos sectores sociales, manifestación importante de lo cual fue el movimiento ferrocarrilero. A este respecto, Alcoriza aborda en *Tlayucan* esta pauperización del campo en el personaje de Aurelio y sus compañeros.

Cultura y sectores intelectuales

En las décadas de los sesenta y los setenta corrientes contraculturales cuestionaron los límites represivos y productivistas burgueses. Ya en 1959 la noticia del triunfo de la Revolución cubana había puesto a Latinoamérica en el centro de la atención mundial y en México, a pesar del carácter comunista del nuevo régimen isleño, se recibió con agrado el triunfo de un movimiento revolucionario en Latinoamérica.

De cualquier manera, el grueso de la sociedad mexicana era más bien conservadora; pero ante esta tendencia se erigió el movimiento de la contracultura, en el cual el arte se conformó como el espacio de expresión para las distintas corrientes que se habían nutrido de influencias tan variadas como la condición de “receptáculo de fantasías de escape de Norteamérica”²⁷ o la visión utópica de las culturas indígenas. Es interesante

²⁷ Cuauhtémoc Medina. “Pánico recuperado” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. p.

anotar cómo, en estos años, tales grupos fueron puestos en el centro por los movimientos contraculturales y por otros sectores, ejemplo de lo cual resulta el amplio y acucioso estudio que Fernando Benítez realizara en la década de los sesenta y publicara en 1970 bajo el título “Los indios de México”.

Igualmente, esos años ven surgir una disidencia católica que cuestionó la tradición y promovió la heterodoxia desde la religión. A este panorama se añadieron el movimiento hippie, la revolución sexual, el amor libre o el parto psicoprofiláctico.

Además, las tendencias culturales manifiestan una tendencia a la preocupación social existencial que, dicho sea de paso, había sido esbozada por el mismo Luis Alcoriza en su primera película, *Los jóvenes* (México, 1961), una de cuyas escenas emblemáticas es precisamente el grito iniciado por la protagonista y continuado por su grupo de amigos ante un sentir que no podían expresar con palabras.

De este modo, los años sesenta ven surgir a grupos intelectuales provenientes de sectores de la clase media con diversas preocupaciones que van desde el profundo interés por la nación, hasta la búsqueda de la universalidad. Estos sectores cultos son, en ocasiones, los maestros que educarán a los estudiantes de las instituciones de la educación media superior. Muchas veces, a partir de un espíritu antiyanqui surgido de la Revolución cubana, serán más proclives a aceptar las propuestas culturales europeas que las norteamericanas.

Una nueva cultura cinematográfica

Los sesenta son también los años del florecimiento de una cultura

cinematográfica alternativa a la tradicional. Parte fundamental de la cual fueron los cine-clubes del Instituto Francés para América Latina (IFAL) y los de instituciones de educación superior como el Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México, sitios en los cuáles se promovían amplias discusiones sobre el tema a partir de la revisión de obras fílmicas del Neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* o el *Cinema Verité* franceses, el *Cinema Novo* brasileño, el *Free Cinema* inglés o el Nuevo cine alemán, por mencionar algunas, y que se constituían como el consumo cultural de esta clase media crítica.

El conocimiento de las películas, así como de los postulados de la *Nouvelle vague*, enunciados de manera clara por François Truffaut a mediados de la década de los cincuenta, adquieren relevancia en el caso del presente estudio:

Truffaut sostiene que el verdadero autor de una película es el director cinematográfico porque es el creador de una visión personal del mundo que progresa de filme en filme. El director-creador expresa sus pensamientos y su personalidad a través de su obra. La huella del director de cine se convierte en un criterio de calidad: “El filme es para su autor una especie de huella digital”²⁸.

Luis Alcoriza puede mirarse como un autor porque logró conformar una obra que consta de veintidós películas en las cuáles, de una u otra forma, puede rastrearse su huella.

Otro elemento que dio cuenta y ayudó a la formación de esta nueva cultura cinematográfica fue el hecho de que en 1959 la UNAM, acusando la responsabilidad de “formularse la idea de una constante búsqueda y experimentación, tanto en los contenidos como en las formas, que todo

²⁸ Esther Gispert. *Los cuatrocientos golpes = Les quatre cents coups, François Truffaut*, p. 22

medio que aspire a la creación artística requiere para su constante renovación y superación”²⁹, fundó la Sección de Actividades Cinematográficas, cuya labor se vería cristalizada, entre otras, en la forma de cine-clubes estudiantiles, elaboración de distintas publicaciones y la fundación de la Filmoteca en 1960 (entonces llamada Cinemateca), encargada de preservar la memoria fílmica nacional y rescatar materiales, al tiempo que se orientaba también al trabajo de exhibición en los cine-clubes universitarios

Posteriormente, en 1964, la misma Universidad fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, dónde se formaría académicamente a nuevos cineastas a partir del reconocimiento de la necesidad de vinculación del cineasta con la realidad social de su entorno “inculcándole el espíritu de investigación, el sentido crítico, la búsqueda de la innovación temática y formal, y la conciencia de la responsabilidad social en el manejo de este instrumento”³⁰. La primera producción del Centro, *Pulquería La Rosita* (Esther Morales, 1964) era una muestra que, a pesar de sus recursos limitados y desde la distancia de los sectores élite intelectuales, indicó un camino desconocido por el cine industrial de entonces:

Sus ‘imperfectas’ y bellas imágenes, impregnaban de un tan amoroso como ingenuo naturalismo, llevaban a la pantalla ‘jirones’ de una realidad que, las más de las veces, no estaba presente en las salas de cine, ni en las butacas: la de los sectores marginados que constituían la cara oculta –cuidadosamente ocultada- del ‘milagro mexicano’³¹.

²⁹ Fernández Violante, Marcela. “El cine universitario” conferencia publicada en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, p. 83

³⁰ *Ibidem*, p. 84

³¹ Lazo, Armando. “Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, pp. 93-94. Aclaración sobre cine imperfecto.

La película sería, a su vez, la primera de una serie de filmes universitarios que tomaban distancia de temas presentes en la crítica o en el cine independiente tales como el existencialismo, el cine de autor y la Nueva Ola francesa, todo ello tal vez en una manifestación del interés del Centro por promover la responsabilidad social y el trabajo colectivo³² lo cual, en los hechos, significaba el acercamiento al entorno social y el cuestionamiento de la idea de un autor único.

Algunas publicaciones dieron también cuenta del interés por el tema cinematográfico. Por un lado, el grupo Nuevo Cine había editado la revista homónima donde escribieron José de la Colina, Salvador Elizondo, José María (Jomi) García Ascot, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez y Emilio García Riera, críticos que no tenían contacto ni obligaciones con los productores cinematográficos, lo cual les permitió, en su calidad de cinéfilos, realizar críticas profundas a la comprometida situación del cine mexicano. Por otro lado, en 1963 Editorial Era publicó el libro *El cine mexicano*, de Emilio García Riera, que puso el énfasis en el director como autor de las películas, siguiendo las ideas de la revista *Cahiers du cinema*. Años más tarde, en 1968, Jorge Ayala Blanco publicaría con la misma casa editorial su *Aventura del cine mexicano*, libro fundamental hoy día para analizar el tema.

³² Este rasgo podría verse como una distinción frente a la teoría del “Cine de autor” enunciada por la Nueva Ola francesa

El Grupo Nuevo Cine

En abril de 1961 se publica el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, firmado por el naciente grupo homónimo conformado por “cineastas, aspirantes a cineastas, críticos responsables de cine-clubes”³³ quienes hacían pública su postura ante el “deprimente estado del cine mexicano”³⁴ y anunciaban sus objetivos para superar tal situación a través de líneas como el cese de la política de puertas cerradas del STIC, que permitiera el acceso de nuevos cineastas; la promoción de la libertad de expresión y la consiguiente oposición a la censura; las libres producción y exhibición del cine independiente; el estímulo y la exhibición al gran público del cortometraje y el documental; el desarrollo de la cultura cinematográfica a partir de la fundación de una escuela de cine, el apoyo a los cine-clubes, la fundación de una cinemateca, la existencia de publicaciones especializadas sobre el tema, el estudio y la investigación del cine nacional, así como el apoyo al cine experimental; la libre exhibición de obras fundamentales de directores internacionales como Chaplin, Dreyer, Bergman, Antonioni o Mizoguchi, entre otros; y la defensa a la *Reseña de Festivales* como lugar de contacto con las mejores obras fílmicas a nivel mundial.

Los firmantes del manifiesto fueron José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens; posteriormente ingresaron y suscribieron el manifiesto José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy

³³ Tomado del Manifiesto publicado en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, pp. 33

³⁴ *Idem*

Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela, y Francisco Pina.

En congruencia con su postura, el grupo publicó la revista *Nuevo Cine*, de la cual sólo aparecieron siete números de manera irregular pero donde se manifestaron sus integrantes quienes estaban interesados en “investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador”³⁵.

Jomi García Ascot, integrante del Grupo, realizó en ese mismo año de 1961 la cinta independiente *En el balcón vacío* que, desde una postura intelectual, abordaba el destierro y la niñez perdida, temas presentes en el grupo a partir de la presencia de españoles transterrados. La cinta ganó el Premio Internacional de la Crítica en Locarno, Suiza, lo cual significaba una clara muestra de que en el país podía hacerse una cine de calidad con medios mucho más reducidos que los de una película de la industria.

Este grupo es un ejemplo de uno de los sectores intelectuales que existían en la ciudad de México; sus miembros escribían también en otras revistas de cine o tenían acceso al radio, como en el caso de Carlos Monsiváis, quien conducía la emisión sobre cine de Radio UNAM. Es importante resaltar que algunos integrantes del grupo externaban una “(...) ‘refinada’ problemática que ya para entonces las ‘élites’ intelectuales comenzaban a expresar cinematográficamente”³⁶ a partir de las preocupaciones de una clase media influida por las corrientes

³⁵ Jorge Ayala Blanco citado por Alma Rossbach y Leticia Canel en “Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, pp. 49

³⁶ Lazo, Armando. “Diez años de cine mexicano” publicado en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, p. 94

existencialistas, por los “nuevos cines” en el mundo y ajena a sectores sociales como el campesinado.

Con respecto al tema del presente estudio puede decirse, como lo hace Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*, que el Grupo tuvo sus antecedentes en 1960 en una serie de reuniones en las que estuvieron presentes personas que no llegarían a integrarse al mismo, entre quienes se contaron Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Es claro de que el director de *Tlayucan* no formó parte de Nuevo cine y este último no puede considerarse de manera alguna antecedente del trabajo de un Alcoriza que siempre fue parte de la industria y como tal distaba de la independencia por la que pugnaban los críticos. Sin embargo, lo que parece interesante son las coincidencias de concepciones y temáticas que se establecen entre las películas de la trilogía y algunos de los artículos de la revista “Nuevo cine”. Ello puede deberse a que, aún dentro de la estructura industrial, Alcoriza intentó siempre hacer un cine de calidad.

La industria fílmica

La renovación de la cultura cinematográfica se dio al margen de la industria y del mercantilismo en la exhibición pues, en medio de esta ebullición intelectual y cultural, el cine mexicano industrial parecía estar fuera del tiempo.

La Segunda Guerra Mundial había significado un auge sin precedentes de la cinematografía nacional a partir de la necesaria contracción de la producción estadounidense y española, lo cual dejaba libres para las películas nacionales los mercados tanto mexicanos como

latinoamericanos. Al término de la conflagración bélica, el cine nacional se encontró en una apremiante situación que significó un reordenamiento en varios renglones.

Cabe mencionar que el 14 de abril de 1942 se había fundado el Banco Cinematográfico, S. A., institución con la que el gobierno respaldaría a la industria fílmica a través de créditos. Ante la nueva situación de baja en la demanda internacional y las dificultades económicas que ello conllevó, los créditos del Banco Nacional Cinematográfico se convirtieron desde 1947 en imprescindibles para evitar la bancarrota del cine.

Tres años después y tras el debut de 14 directores en 1944, en 1945 el Sindicato, ante la contracción de la industria, cerró sus puertas a nuevos integrantes para intentar asegurar la fuente de trabajo a quienes ya formaban parte de sus filas.

1945 se marcó también por el inicio de un conflicto sindical entre dos grupos que posteriormente quedarían agrupados en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), militante activo de la CTM que produciría películas de hasta 45 minutos; y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), conformado por la “élite” del cine (actores, escritores, directores, músicos, compositores, directores de fotografía, escenógrafos y técnicos) y el cual se regiría por la política de los productores. Años más tarde, en las décadas de los sesenta y setenta, el STIC eludiría la prohibición a través de la producción de series de cortos que se exhibían juntos y que, en filmes como *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1966), constituían verdaderos largometrajes con unidad y continuidad narrativa.

Tal escisión y las condiciones de la misma habían sido avaladas y determinadas por un laudo del presidente Manuel Ávila Camacho y es un

antecedente importante para la condición del cine mexicano en la década de los 60, misma que comenzaría con la adquisición por parte del Estado de contratos de exhibición en Cadena de Oro y Operadora de Teatros y los Estudios Churubusco, compra que le aseguraba la participación en todos los ámbitos de la producción.

La década que así iniciaba sería marcada por una severa crisis de producción que no lograría alcanzar las 77 películas de 1953, el peor año del decenio anterior y, tras las 90 películas de 1960, en 1961 se dio un trágico descenso de casi la mitad de la producción que fue de sólo 48 películas. Esta crisis no se constriñó al renglón de producción y financiamiento. La división sindical de quince años antes significó, en los hechos, el aseguramiento de las estructuras y la inmovilidad en la industria cinematográfica, no sólo en cuanto al personal sino también con relación a las formas y temas del cine nacional. Ante la no renovación de los creadores y hacedores, el cine se vio constreñido a las mismas temáticas y formas que hasta entonces había presentado.

Todo lo anterior se agudizaría año con año hasta estallar en la década de los sesenta en la forma de una crisis creativa, con filmes juveniles con la música de moda en Estados Unidos, comedias eróticas, *westerns* a la mexicana o el cine de luchadores que no lograron elevar la calidad del cine nacional. Paulatinamente, se ahuyentó al cada vez más reducido público del cine nacional, sectores conformados en parte por la clase media que se había desarrollado en la década anterior y quienes contaban con un mayor nivel cultural y, por tanto, rechazaban un cine nacional conformado por fórmulas desgastadas, estereotípicas o fallidas y quienes conformaban lo que en su Manifiesto el Grupo Nuevo Cine describiría como un “público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que

ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.”³⁷.

Así, la deficiente calidad de las películas no era un asunto menor pues se traducía en un decrecimiento de la demanda nacional, así como en una pérdida de la imagen internacional que había surgido a partir de los ensayos fílmicos nacionalistas recargados de plasticidad de las películas de Emilio Fernández de los años cuarenta, mismas que habían sido reconocidas en espacios europeos.

En un artículo de 1962, Salvador Elizondo destaca solamente a *Los hermanos del hierro*, de Ismael Rodríguez, entre la totalidad de las producciones de 1961³⁸. La crisis, plantea el escritor, tiene su origen en factores como el descenso de demanda en los mercados internacionales de Cuba, Venezuela y Colombia, así como el del circuito “latino” del sur de los Estados Unidos, sitios en los que se han conjuntado cambios políticos, modificaciones en la circulación de divisas o la mayor competencia de películas de otra nacionalidad que salen victoriosas a raíz de la deficiente calidad del cine mexicano. En tal estado de cosas, las acciones de los productores, los sindicatos y las instituciones oficiales, coadyuvaron al empeoramiento de la situación. Por un lado, los productores se rehusaron a abordar el asunto de la calidad y esgrimieron únicamente argumentos de carácter económico sin darse cuenta de que era imposible que el público prefiriese el cine que ellos producían, lo cual llevaba ineludiblemente a la bancarrota.

³⁷ “Manifiesto del grupo nuevo cine” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, pp. 34-35

³⁸ Salvador Elizondo. “El cine mexicano y la crisis” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, pp. 37-46

Jorge Ayala Blanco, en su artículo “El cine mexicano en la encrucijada”³⁹ plantea de manera muy clara la condición dominante del productor de entonces como dueño tanto de la inversión como de la imaginación y como hombre enteramente ajeno a la obra artística y creativa. En este marco, la ideología era una visión determinada por productores y “creativos” (quienes, ya en la siguiente década, serían reemplazados por burócratas y nuevos cineastas). Sostiene que su influencia abarcaba tanto producción, como distribución, exhibición y publicidad pero además, nunca asumía las pérdidas que, de existir, corrían por cuenta de un tercero, ya fuera el Banco Nacional Cinematográfico o los contribuyentes. Este sector había contribuido ampliamente a la difícil situación financiera del cine al no reinvertir las ganancias obtenidas de los créditos del Banco Cinematográfico mediante presupuestos “inflados”.

A ello se sumaba, como ya se mencionó, la política de puertas cerradas de los sindicatos que impedía mejorar la calidad de las producciones al no permitir la renovación de los cuadros que creaban las películas. Y, por último, estaba también la actuación de las instituciones oficiales que, en el renglón de la reglamentación cinematográfica, constreñían la creación a través de la censura que se ejercía, como comenta Elizondo, en tres renglones: dictámenes jurídicos de la Dirección General de Cinematografía, financiamiento discriminatorio del Banco Cinematográfico y distribución exclusiva en la cadena oficial de cines. Hay que anotar que la censura de la Dirección General de Cinematografía no sólo recaía sobre creaciones nacionales sino que también impedía que obras de cinematografías extranjeras pudieran ser vistas en México.

³⁹ Jorge Ayala Blanco. “El cine mexicano en la encrucijada” en García, Gustavo y David R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*, pp. 280-298

De este modo, la situación era alarmante y había rumores de una posible nacionalización del cine mientras los trabajadores de la industria permanecían desocupados y los productores se quejaban por la gran cantidad de películas enlatadas. En este panorama, la única que florecía era la censura. En 1963 y con una baja drástica de la producción, el STPC declaró una huelga que duraría un mes y medio y paralizaría a la industria durante tal periodo y que finalizaría con la firma de un convenio en que los productores garantizaban acuerdos que difícilmente se cumplirían como, por ejemplo, un determinado número de semanas mínimas de trabajo al año.

El cine de Luis Buñuel

A mediados de la década de los cuarenta Luis Buñuel llegó a México. En 1946 dirigió *Gran Casino*, una cinta que constituyó un fracaso comercial pero significó su ingreso a la industria fílmica mexicana.

Tres años después, en 1949, dirigía *El gran calavera*, cinta donde como actor de reparto y en el papel de un galán antipático, aparecía un Luis Alcoriza a quien había conocido por el productor Óscar Dancigers, quien los había presentado a fin de que colaboraran en el guión de lo que después sería *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)

Alcoriza coescribiría diez de las películas de Buñuel entre las que se cuentan *El bruto* (1952), *Él* (1953) y *El ángel exterminador* (1953), por mencionar sólo algunas.

En tantos años de trabajo conjunto, los dos hispanos construyeron una amistad que para Alcoriza significó un hecho fundamental tanto en su vida personal como en su trabajo fílmico como director, en el que la figura

Buñuel es un antecedente determinante pues el aragonés es un claro ejemplo de un cine de gran calidad hecho desde la industria.

Antecedentes de Luis Alcoriza en la industria fílmica

Nacido el 5 de septiembre de 1921 en la provincia de Badajoz, en España, en una familia dedicada al teatro, Alcoriza viajó a México en 1940 donde iniciaría en ese mismo año una carrera importante dentro de la industria fílmica nacional a la ingresaría justamente como actor, posteriormente se convertiría en guionista y, por último, en director.

Su primera actuación para la pantalla grande fue en *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla), a la que seguirían una serie de dieciséis películas.

Pero su verdadero interés no era la profesión familiar y en 1946 coescribiría con el director norteamericano Norman Foster y la austriaco-norteamericana Janet Resenfield, posteriormente Janet Alcoriza, el guión de *El ahijado de la muerte*, el primero de una larga serie de guiones, muchos en colaboración con su esposa y otras con su gran amigo Luis Buñuel.

El trabajo como escritor fílmico de Alcoriza es interesante pues, siempre dentro de los márgenes de una industria con rígidos cartabones y estereotipos, intentó el cuestionamiento de los mismos.

Posteriormente, en 1960 y a raíz de la propuesta del productor Gregorio Wallerstein, Alcoriza dirige su primera película, *Los jóvenes*, en donde establecería algunos rasgos que serían constantes en su cine como el planteamiento de microcosmos, la concreción y la coralidad.

El cine de aliento

En el panorama de grave desgaste que la industria presentaba a principios de los sesenta, hubo desde dentro de la misma intentos por elevar la calidad en la forma del llamado “cine de aliento”, mismo que puede ser visto como un cine profesional y de buena manufactura dentro de los mismos esquemas de producción. En este rubro se cuentan películas como la ya mencionada *Los hermanos del Hierro*, *Pueblito* (Emilio Fernández, 1961), *Rosa Blanca* (R. Gavaldón, 1961), *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964) o *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966) así como la trilogía objeto del presente estudio.

El cine independiente

Pero la búsqueda creativa se dio principalmente al margen de la industria y de los créditos del Banco Cinematográfico, es decir, en el cine independiente, desde donde grupos intelectuales se expresaron y marcaron una clara distancia con los temas y tratamientos usuales en la producción “regular”. Durante las décadas de los 50 y 60 se produjeron varios cortos, medios y largometrajes independientes de realizadores como Sergio Véjar, Rafael Corkidi, Graciano Pérez o Antonio Reynoso, entre muchos otros, que se distanciaron de los cánones tanto temáticos como formales del cine industrial. Así, con la producción de Barbachano Ponce y Teleproducciones, S. A., se realizaron cintas tan relevantes como *Raíces*, de Benito Alazraki, o el documental *Torero*, de Carlos Velo. Mientras que, como documento

fílmico del grupo Nuevo Cine, en 1961 se filmó *En el balcón vacío*, bajo la dirección de Jomí García Ascot.

Pero ya para 1963 las dificultades económicas y creativas del cine industrial se agudizaba a un punto en el que desde los ámbitos gubernamentales y sindicales se buscaba un cambio y se intentaba incentivar las propuestas experimentales e independientes. El gobierno, a través del nuevo subsecretario de gobernación (Luis Echeverría), intentaba que, con el otorgamiento de los créditos del Banco se promoviera la calidad. Por su parte, el STPC coincidía en tal búsqueda a fin de que se fortaleciera la industria y se pudiera asegurar la fuente de trabajo de sus agremiados; así, en agosto de 1964, la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica convocó al I Concurso de Cine Experimental de Largometraje en una acción que podría ser vista como el reconocimiento tácito de la necesidad de renovación de los cuadros, contrapuesta a su política de puertas cerradas. La numerosa respuesta, más de treinta solicitudes, y doce cintas realizadas, da cuenta de la pujanza que, desde fuera de la industria se venía generando.

La independencia económica de que gozaron estas producciones les permitió la autonomía y la búsqueda temática y estética que traerían consigo los nuevos planteamientos que no podrían haberse dado dentro de la industria cerrada a la que dejaron en evidencia y que “estaba impedida de darse el lujo, por motivos políticos y no sólo cinematográficos, de difundir o crear productos que en lo más mínimo pusieran en tela de juicio el supuesto paraíso del “milagro mexicano” de aquella época.”⁴⁰

⁴⁰ Jaime Tello y Pedro Reygadas. “El cine documental en México” publicado en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, p. 160.

Para este estudio resulta relevante encontrar ciertos puntos de encuentro entre algunos planteamientos de este tipo de producción y la llamada trilogía de Luis Alcoriza, pues, aun cuando el cine industrial no puede en modo alguno compararse con las producciones independientes, en ambos mundos se intentó la renovación fílmica, al tiempo que la gran figura de Luis Buñuel se mantuvo como un referente común a ambas posturas.

3. TLAYUCAN. LA REACCIÓN

En 1961 Luis Alcoriza dirigió su segundo filme⁴¹, *Tlayucan*, el cual iniciaba la que posteriormente sería conocida como trilogía de las T, completada por *Tiburoneros* en 1962 y *Tarahumara* en 1964.

Los tres filmes abordaban a la provincia, tan presente en el cine mexicano desde sus orígenes con películas que lograron “idealizar desesperadamente (...) a la provincia y el medio rural”⁴².

Surgida en el contexto de crisis profunda, formal, temática y económica del cine nacional⁴³, *Tlayucan* se propone como alternativa. La primera frase del cuaderno de prensa del filme, lo calificaba como “un nuevo concepto de la cinematografía mexicana”. A partir de esto intentaba adherirse a la renovación por la que se clamaba desde diferentes sectores de la industria y fuera de ella.

Tlayucan ha sido ubicada dentro del rubro del cine “de aliento”, en el que se agrupó a diversas películas industriales de buena manufactura que intentaban superar la mediocridad. En su balance de 1961, Emilio García

⁴¹ Su debut como director lo había realizado en 1960 con la cinta *Los jóvenes*.

⁴² Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, p. 13

⁴³ Los primeros años de la década de los sesenta estuvieron marcados por una severa crisis de producción. Tras las 90 películas de 1960, en 1961 se hicieron únicamente 48. Tal crisis no fue sólo financiera pues el hecho de que tras las contracción de la industria en 1945 el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica hubiera cerrado sus puertas a nuevos integrantes a fin de asegurar la fuente de trabajo a quienes ya formaban parte de sus filas, había significado el aseguramiento de las estructuras y la inmovilidad no sólo en cuanto al personal sino también con relación a las formas y temas del cine nacional que quince años después se encontraban profundamente desgastadas.

Riera subraya que, salvo *Atrás de las nubes* (Gilberto Gazcón) y *Sol en llamas* (Alfredo B. Crevenna):

(...) todas las demás películas del año con ciertas pretensiones presentaron como rasgo común la ubicación de sus tramas en medios rurales o provincianos: *Los hermanos del hierro* y *Ánimas Trujano*, de Ismael Rodríguez, *Pueblito*, de Emilio Fernández, *Rosa Blanca* (...) de Roberto Gavaldón, *Tlayucan*, de Luis Alcoriza, *Cielo rojo*, de Gilberto Gazcón y *El tejedor de milagros*, (de) Francisco del Villar.⁴⁴

En el caso de *Tlayucan*, la renovación que pretendía se insertaba en la misma tradición temática. El abordaje de la recurrente ruralidad se planteó como un camino de renovación a partir de la puesta en día de la mirada, lo cual dejaban claro frases del cuaderno de prensa como: “El espíritu del México campirano llevado a la pantalla con admirable técnica moderna”⁴⁵.

Es significativo que la propuesta surgiera de un hombre quien, por un lado, había sido actor y guionista del cine mexicano desde la década de los cuarenta y era, por tanto, un gran conocedor del mismo; y, por otro lado, de un Alcoriza migrante que por tal condición podía ver con ojos frescos al cine industrial al que ya había intentado cuestionar, en ocasiones al lado de figuras como su esposa Janet Resenfield (con quien escribió varios guiones), o el cineasta Luis Buñuel (de quien fuera coguionista y gran amigo).

Dice el cuaderno que la película “Es la historia de un pueblecito tranquilo y pacífico..., al menos aparentemente, habitado por campesinos que viven del cultivo de la caña.”. La frase deja entrever el espíritu del filme de indagar y complejizar la “aparente” tranquilidad campirana, a partir de, entre otras cosas, un rasgo característico del pueblo que es el trabajo.

Otra búsqueda se consigna en el mismo cuaderno con la frase: “Tlayucan es la historia sencilla y humana de cualquier pueblo que despierta

⁴⁴ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 8, p. 10

⁴⁵ Cuaderno de prensa de *Tlayucan*.

a la pasión y al amor”, la cual acusa el ánimo de que la película fuera leída en la totalidad del contexto provinciano nacional⁴⁶, al tiempo que destaca en éste dos características: el amor y la pasión, aspectos que la película abordaría de manera particular.

A partir del conocimiento del tema y su modo usual de representación, el filme se construye desde la problematización a la tradición en la forma de un cuestionamiento a diversos asuntos recurrentes. *Tlayucan* puede verse sí como un intento de renovación pero en la forma de lo que aquí se llama la reacción. Es decir, la idea central del planteamiento pareciera ser el cuestionamiento a aquello que en torno a la provincia había hecho el cine nacional.

Aparecen personajes tan conocidos como la madre, el padre, el niño, la beata, el ciego-mendigo, el campesino, el doctor, el antiguo cacique o el cura. Se intenta plantear a todos como personas con virtudes y defectos y con diversos matices, y explicarlos desde los rasgos de su historia de vida. Al mismo tiempo, se encuentran los temas de la familia, el matrimonio y el campo, igualmente socorridos y que también se plantean desde una mirada de complejidad.

Existe una idea que atraviesa el filme: el abordaje de la vida cotidiana de los seres humanos comunes, la cual posibilita el tratamiento que se hace de los temas. Es a partir de mostrar cuanto acontece todos los días que se muestra un espacio rural menos sacralizado y más reconocible.

⁴⁶ El afán totalizador sería modificado en la propuesta de los siguientes dos filmes de la trilogía que se ubicarían en un entorno claro con características específicas que no intentaban ser extendidas a otros espacios rurales. Años más tarde, en 1971, Luis Alcoriza dirigiría *Mecánica nacional*, cinta que, desde el título, sugería la idea de la existencia de un modo de ser mexicano, lo cual fue ampliamente criticado en su momento.

Dice Agnes Heller que “la vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social.”⁴⁷ Alcoriza parece concordar con la idea pues es mediante la descripción del cotidiano de distintos personajes, que da en el filme un fresco de la vida de una población entera. En *Tlayucan*, como en *Tiburoneros* y *Tarahumara*, la coralidad surge a partir del cotidiano de las individualidades, las cuales lejos de perderse en la generalidad, la conforman y moldean.

El abordaje de la vida cotidiana de Eufemio, Chabela y Nico, Prisca, la Parienta y Matías, el padre Aurelio o don Tomás, entre otros, dan a la película la posibilidad de crear una imagen de una comunidad pueblerina en conjunto, pues posibilita la articulación del filme en varios ejes, mismos que serán objeto de los siguientes apartados.

Las dos familias

Desde los niveles formales y temáticos hay en el filme una contraposición entre la familia protagónica, conformada por Chabela, Eufemio y Nico, y aquellos a quienes podría llamarse los coprotagonistas: Prisca, Matías y la Parienta. Una revisión del montaje da cuenta de cómo esta comparación se establece de manera paulatina. Simultáneamente, da noticia de una propuesta innovadora, importante de acuerdo al tratamiento usual del cine mexicano respecto al tema, en tanto se propone como unidad al grupo coprotagónico que, hacia el final de la película y mientras ambos núcleos se encuentran en crisis, se revela como un grupo familiar.

⁴⁷ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 19

Ambas estructuras están compuestas por personajes que difieren, y en ocasiones contrastan, con sus equivalentes del cine mexicano. A partir de la revisión de los mismos, puede encontrarse cómo la película logra colorear y matizar a cada figura-estereotipo-personaje, quienes, de blanco y negro, terminan por adoptar una amplia escala de matices.

Alcoriza se preocupa por dibujar, en ocasiones de manera exhaustiva, a varios de sus personajes y, dado que “la vida cotidiana puede configurarse individualmente.”⁴⁸, a partir de esas descripciones es que surgen los grandes temas o propuestas, como el amor, la sensualidad, la solidaridad o la religiosidad.

Por todo lo anterior, se examinará a los personajes individuales y, posteriormente, al grupo que conforman, a fin de explorar la manera en la cual el filme complejiza (en el caso de la familia protagónica), al tiempo que propone una alternativa (a través del núcleo familiar de los coprotagonistas) a la estructura familiar tradicional del cine industrial.

Los protagonistas

Se trata en un primer momento de una familia tradicional, conformada por un matrimonio y el hijo de éste, quienes presentan valores ensalzados en la “Época de oro” como la unión, el amor o el respeto. Si bien de nombre permanecen iguales, cambian su sentido en tanto la unión deja de ser dependencia, el amor se vive en alma y cuerpo y el respeto alcanza para ver al otro como igual, todo lo cual implica un cambio moral en la forma de la representación.

⁴⁸ Agnes Heller. *Op. Cit.*, p. 9

Chabela es una ama de casa católica quien se encarga de las labores domésticas, al tiempo que se desempeña como una madre amorosa en busca de la felicidad y el bienestar de su esposo, su hijo y, en general, su familia.

Es joven, bella, saludable y sensual. Sabe y goza de su gran atractivo, viste con ropa ligera, como el vestido de tirantes con falda amplia hasta las rodillas, que deja ver sus bellas piernas; luce el cabello largo y cada uno de sus movimientos es tan agradable y cadencioso como su andar acompasado en el movimiento de sus caderas.

Chabela es la compañera e igual de su esposo, a quien es capaz de incitar y con quien mantiene una vida erótica muy satisfactoria. Sin menoscabo de su virtud, su belleza también es apreciada por Don Tomás, el antiguo cacique del pueblo quien la ha deseado desde que era niña.

La apariencia física concuerda con la manera de ser, pues se trata de una mujer animosa, optimista y generosa. Usualmente mantiene un buen humor que se percibe a través de su sonrisa y de la mirada amorosa que reserva a su esposo y a su hijo. Su alegría de vivir le permite disfrutar y resignificar los actos cotidianos, a los cuales imprime belleza e, incluso, sensualidad.

En la figura de Chabela, la cotidianidad se representa como un valor.

Dice Agnes Heller:

“Entre las capacidades ejercitadas con continuidad, algunas son cotidianas en el estricto sentido del término (comer, vestirse, ir al trabajo, etcétera), otras, por el contrario, son características de una fase determinada (o de ciertas fases) de la vida del particular (por ejemplo, siguiendo con la mujer, el cuidado de los hijos).”⁴⁹

En el filme Chabela reproduce esos actos cotidianos, *en sentido estricto*, en secuencias como en las que se lava por las mañanas, cuando

⁴⁹ Agnes Heller. *Op. Cit.*, p 23.

Eufemio y Nico se han ido, disfrutando un acción diaria como si fuera única, imprimiendo un destello a un asunto que podría significar un fastidio en su calidad rutinaria. De igual manera, la secuencia del baño periódico, en este caso acompañada de otras mujeres del pueblo, entre juegos, bromas y alegres cantos, muestra una riqueza surgida de una simple actividad ordinaria.

Significativamente, la salvación de su hijo proviene justamente de la sensualidad, alegría y belleza de tales actos que ella goza a un punto en el que ser testigo de éstos deviene en la razón de vivir del avejentado cacique don Tomás, el vecino quien se levanta y sale al balcón sólo para mirarlos; cuando éstos se interrumpen, la vida del hombre se vacía de la alegría y vitalidad robadas a la joven, lo cual es insostenible ya para su existencia y se convierte en la razón de que él, de manera “egoísta”, le de el dinero que a nadie le daría, para salvar a su hijo y verla, nuevamente, “pegar brincos” “con ese temblor bajo la blusa”.

A partir de la concreción de la cotidianidad, representada en el personaje de Chabela, Alcoriza vierte la idea de la sensualidad como un valor que, en este caso, proporciona incluso la salvación de la vida de Nico. Contraviene así la idea de la sensualidad del modelo tradicional de la Época de oro como algo tan prohibido o inalcanzable como deseado, característica que podían encarnar personajes como las rumberas, tan “perdidas” como atractivas, o los encarnados por Gloria Marín en *Crepúsculo* (Julio Bracho, 1944), o María Félix en *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947).

La concepción de una madre de familia de un solo hijo, como una mujer deseante y deseada, vital y alegre, disloca el modelo de representación tradicional que había permeado el cine nacional, donde las madres mientras más recatadas, apagadas y reprimidas, más se acercaban al virtuosismo. Para

aquellas protagonistas, la belleza y la juventud no servían ya en tanto habían conseguido el fin último de su existencia: obtener un marido y procrear los hijos que el Creador les enviara.

Por lo demás, Chabela sigue siendo una ama de casa, cuidadora de que los recursos conseguidos por el esposo rindan y desempeña el papel de alma de un hogar tradicional. En este sentido, permanece alejada de las mujeres “modernas”, que visten pantalones y aparecen en la película en los personajes de turistas nacionales o extranjeras.

En una revisión del montaje del filme, puede verse que, a partir de comparaciones, éste establece como el personaje más importante del filme a Chabela, cuyas secuencias se intercalan con las de otros personajes ante quienes destaca su salud y vitalidad contra la enfermedad de don Tomas, la amargura de Prisca o la de Matías. Es posible afirmar que es Chabela la figura que más goza de la simpatía del autor, a partir de lo cual puede establecerse que los valores encarnados por este personaje son los valores que Alcoriza desea resaltar.

De manera significativa, al continuar con esta lectura puede verse como figura principal de *Tlayucan* a un personaje femenino y, aunque la mujer continúa siendo representada a partir de la mirada masculina, ésta aparece como un personaje autónomo, fuerte, independiente y capaz de afrontar su vida a partir de sus propios medios y su capacidad de decisión y acción, lo cual se aleja de la concepción tradicional del cine nacional:

A la mujer se le observa con desprecio o afecto o veneración o cachondamente, (...) Durante medio siglo, las mujeres no *miran*, jamás su perspectiva está del otro lado de la cámara, y los espectadores (mujeres incluidas), las integran mecánicamente al paisaje, las juzgan refractarias a la individualización. Casi no existen en el cine mexicano de la “Época de Oro” los personajes independientes (...) Pero el público no admite entonces mujeres de reacciones imprevisibles, quiere y exige heroínas de virtudes

declamadas, tanto más virtuosas cuanto más frágiles, dichas porque su llanto nunca es inmotivado, tristes porque la resistencia a la seducción contraria el espíritu femenino.⁵⁰

Por su parte, Eufemio es un hombre joven, fuerte, arreglado y aseado. Es un padre cariñoso con su familia a la cual ama y disfruta. Su esposa es su compañera de vida y, como los demás habitantes del pueblo, exceptuando a Don Tomás, es un hombre católico que respeta y es humilde ante el cura.

Es el proveedor familiar y viste ropa campesina de manta blanca, sombrero y huaraches, al tiempo que lleva a la cintura un machete que da cuenta de su trabajo en los cañaverales. Es el encargado de sostener económicamente su casa por lo cual, ante la imposibilidad de hacerlo, se preocupa hondamente sobre su situación material.

Eufemio es orgulloso y por ello se molesta cuando, a causa de su pobreza, sólo puede recibir tragos en la cantina y se ve imposibilitado para ofrecerlos. Su orgullo y dignidad le alcanzan también para no doblegarse ante don Pedro, el dueño del Ingenio.

Es generoso, amable y solidario, capaz de quitarse el frugal taco de la boca para donarlo al demandante Matías. Conserva un recto sentido de la justicia, por lo cual protesta por las condiciones a las que someten los dueños del Ingenio a quienes trabajan con ellos. Es el único hombre del pueblo que se atreve a alzar la voz para solucionar los problemas generales. Por esta razón, es un integrante fundamental de su grupo social (la gente del pueblo), pues Eufemio enarbola los valores de pertenencia a una comunidad:

“Cuando el hombre se apropia de su ambiente inmediato, de su mundo, lo reconoce como *su propio mundo*. En las sociedades comunitarias, (...) la apropiación del mundo implica simultáneamente la apropiación de una comunidad y de la consciencia del nosotros de esta comunidad (...)”⁵¹

⁵⁰ Carlos Monsiváis. *Op. Cit.*, p. 17

⁵¹ Agnes Heller. *Op. Cit.*, p. 44

Aunque el poder lo aplasta y debe callar ante el mismo, para Eufemio, en tanto miembro de una sociedad comunitaria, la “conciencia del nosotros” es central, contrario a lo que puede ocurrir con quienes le dan la espalda cuando necesita ayuda y dinero para salvar la vida de su hijo. No obstante, esa misma noción es importante para la comunidad formada por la gente pobre, sus iguales. Su solidaridad será la que le salve de ir a la cárcel e incluso le proporcionará los elementos necesarios para trabajar y remediar su apremiante situación material hacia el final del filme.

La pareja de Chabela (como madre y esposa sensual, lúdica y vital) y Eufemio (como hombre trabajador, solidario, amante de su esposa e hijo) es importante en el cine nacional en tanto resignifica a la pareja casada. A propósito del nacionalismo cultural del cine mexicano, Carlos Monsiváis menciona las siguientes características:

Según este catálogo de cualidades y defectos obligados, el Mexicano es, alternativa y simultáneamente, bravío, generoso, cruel, mujeriego, romántico, obsceno, muy de su familia y de sus amigos, sometido y levantisco. Y la Mexicana es obediente, seductora, resignada, servicial, devota de los suyos y esclava de su marido, de su amante, de sus hijos y de su fracaso esencial.⁵²

De manera diversa, la pareja protagónica enarbola los valores de la sexualidad como virtud y fuente de un goce que proporciona el bienestar y alegría a ambos. La propuesta del filme a este respecto resultó llamativa. Una reseña de la película de la época se titulaba “Sexo y violencia: ‘Tlayucan’ ”, al tiempo que destacaba:

Zoología humana. Violencia y sexo (...) Fiera es el varón que acecha, persigue y asalta a la hembra humana. Trazos duros de una realidad humana. El caudaloso río de las pasiones inconfesables quedan a flor de piel y ella excita al hombre con su terca negativa, con su furioso además de virgen indígena...

⁵² Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, p. 18

Sucede en “Tlayucan” que es una película tan sencilla, tan clara, tan auténtica, ... que resultó difícilísima para su realizador, Luis Alcoriza.⁵³

El disfrute de la sexualidad reviste aún mayor importancia, pues es vivida no sólo por los protagonistas, sino que los efectos de su goce reverberan incluso en la vida de Prisca. Ser testigo del encuentro erótico de la pareja en el río le desencadena una crisis, e incluso desemboca, de alguna manera, en la resolución de su insatisfacción que no podía sobrevenir sino de la aceptación de su edad.

Chabela y Eufemio reivindican también la fidelidad, que no la resignación, asumida satisfactoriamente. Igualmente, ambos dentro de su pareja son, de manera significativa, autosuficientes e independientes y encarnan una propuesta de vida de valentía, solidaridad, generosidad y belleza.

Nico, por su parte, es el hijo de la pareja protagónica y quien completa ese núcleo familiar. Se trata de un niño de alrededor de siete años, animoso, sano, lúdico, vital, inteligente e independiente, en contraste con la representación tradicional del niño en el cine mexicano. Un ejemplo son los dos hijos menores de *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949), educados en el respeto, obediencia y sumisión absoluta a los mayores. Nico, por su parte, es un gran conocedor del lugar donde vive, se desenvuelve muy bien en el pueblo y sus alrededores, al tiempo que obtiene cuanto desea por sus propios medios.

En el filme se establece una similitud entre la madre (Chabela) y el niño, a partir de comparaciones como la verbalizada por Eufemio: “Igualito que su madre”, dice, al ver que Nico, tras quejarse en un juego y el padre

⁵³ Cine Mundial. Viernes 23 de diciembre de 1962. (atrás de p. 15). Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española, bajo la catalogación ALC/09/04/01-27.

detenerse, pide “Más, papá.”; o la comparación más evidente que da lugar a uno de los momentos más inquietantes del filme, cuando don Tomás, al estar cerca del niño, sujeta su rostro y, al mirarlo frente a frente, se siente atraído pues tiene “la misma cara” de su madre.

Nico es también el detonador del punto más alto de la crisis de la familia, pues su enfermedad les pone al borde del colapso. Curiosamente, tal enfermedad tiene su origen en la obsesión del niño por el hielo, el cual le calma el fuerte calor del pueblo. En este punto, es interesante reconocer como el hielo aparece en la película como lo que Di Chio y Casseti llaman un *indicio*, es decir, una pista que conduciría a encontrar algo oculto, pues existe una recurrencia de tomas que abordan el asunto del mismo, como la imagen del trozo de hielo en el puesto de rapados, el bote de nieve del mercado y, por supuesto, aquéllas en donde Nico mastica el hielo, todo lo cual antecede la grave enfermedad del niño.

De manera significativa, el tema del frío *versus* el calor se convierte también en lo que los escritores llaman un *motivo*, esto es, aquella unidad de contenido repetida y emblemática que refuerza la trama principal. A Nico, lo frío del hielo le calma, al tiempo que se contrapone con el caluroso clima del pueblo. Por su parte, Eufemio y Chabela haciendo el amor a la orilla del río calman el calor que sienten el mediodía del domingo. Significativamente, el placer y la liberación del calor de sus cuerpos en este acto se contagia a Prisca quien durante años había frenado el ardor de su sexualidad con su frío temperamento y, el goce y el disfrute del calor en unos, es la infelicidad para la mujer al desbordar lo que durante tanto tiempo había refrenado.

Respecto de Nico y su enfermedad, *Tlayucan* trata el tema de la angustia de los padres ante la posible muerte de los hijos, conflicto que, en este caso, se resuelve y evita caer en el melodrama, género tan presente en el

cine. Con ello se desemboca en el consabido final feliz. Dice Tomás Gutiérrez Alea:

En la sociedad capitalista el típico espectáculo cinematográfico de consumo lo constituye la comedia ligera o el melodrama cuyo remate invariable, el *happy end*, ha sido y sigue siendo en alguna medida- un arma ideológica de cierta eficacia para desalentar y consolidar el conformismo en varios sectores del pueblo.⁵⁴

Cuando el final feliz sobreviene a la muestra de los valores morales del modelo de representación del cine industrial de la Época de oro, éste los refuerza y promueve el conformismo. Sin embargo, en *Tlayucan* el final feliz refuerza los valores del cineasta, en tanto deriva no del sufrimiento sino de la vitalidad y la acción de personas quienes toman las riendas de su vida y forman parte de comunidades solidarias.

A lo largo del filme, la cámara tiende a mirar como unidad a la familia compuesta por Nico, Chabela y Eufemio, a quienes encuadra en *three o two shots*. En este sentido, merece una mención especial la secuencia en la cual Chabela y Eufemio han sido interrumpidos en sus juegos eróticos por Nico. Lejos de molestarse, Eufemio carga al niño y juega con él, mientras la mujer los observa riendo, de manera que los tres participan del juego a través de lo cual se pone en relieve la armonía, vitalidad y autenticidad familiar.

En este segmento, la cámara se introduce en el exiguo espacio interior de la casa y cuida que, mientras sigue en toma media o incluso en *close ups* los juegos del padre, cuando éste da vueltas o zangolotea al niño, en el cuadro siempre aparezcan los felices rostros de los tres, a través de lo cual consigue dar una sensación de unidad e intimidad. Curiosamente, esa intimidad es interrumpida, a nivel de los contenidos, por el aviso de que en

⁵⁴ Tomás Gutiérrez Alea. *Dialéctica del espectador*, p. 47

la iglesia han escrito el nombre de Eufemio Zárate entre los deudores. De este modo, la magia del momento es cortada significativamente por la mezquindad de la Iglesia.

Igual intimidad aparece en la secuencia en la cual la familia, en medio de las tragedias de la gravedad de Nico y el robo de la perla, aparece unida nuevamente pues se ve a Eufemio y Chabela (abrazados de perfil, mirando hacia su hijo) y a Nico (acostado y con los ojos cerrados). A diferencia de la felicidad mostrada en la otra secuencia, en esta se trata un momento terrible en el cual también están juntos, tal y como los muestra la cámara.

Como rasgo sobresaliente de los tres integrantes parece la independencia. Dice Carlos Monsiváis en relación a la familia tradicional del cine mexicano:

En pos de atención entran a escena las madres bañadas en llanto y autocompasión, (...) los padres de familia severos que son embajadores de Dios en la sobremesa, (...) las familias que padecen porque nadie les informó a tiempo de la separación de cuerpos y almas, (...) ⁵⁵

Pero Chabela es la encarnación de la alegría de vivir, Eufemio en la mesa platica de las dificultades económicas de la familia y Nico es un niño alegre y dueño de su tiempo. Además, los tres mantienen una relación de amor, respeto, honestidad, vitalidad y el conocimiento de que, no obstante formar un grupo, son personas independientes, quienes viven de la manera en que ellos mismos, y no el jefe, la madre o el hijo de familia, determinan.

De esta forma, a través de estos tres personajes, Alcoriza ha establecido un grupo anclado en la estructura tradicional, pero al cual ha contrapuesto a la misma a partir de los rasgos de vitalidad, concreción e independiencia.

⁵⁵ Carlos Monsiváis. *Op. Cit.*, p. 23

Los coprotagonistas

En el caso del núcleo formado por los co-protagonistas, Matías y Prisca, la suya no es una relación establecida desde el inicio; la formación de su familia se desarrolla a lo largo del filme al tiempo que se completa con un tercer elemento: la Parienta.

Matías es el primer personaje que aparece en la película, lo cual denota su importancia en el discurso. Es un hombre joven, invidente, quien se gana la vida como mendigo; no tiene casa y por ello duerme en las ruinas del pueblo. Naturalmente, su apariencia es descuidada: viste con harapos, lleva el sombrero roto y es sumamente desaseado. Es un hombre solitario, no tiene familia y nunca conoció a su padre. El personaje ha sido visto como influencia de planteamientos semejantes en el cine buñueliano y como una muestra de la herencia hispana del esperpento, común a “los dos Luises”.

Su representación difiere del modo tradicional de los mendigos en el cine nacional, establecido desde la etapa muda con Hipólito, el ciego de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918). Un hombre pobre pero con un oficio de músico, un trabajo fijo y con una enorme capacidad de bondad a un punto en que fue capaz de proteger y amar en silencio a la mujer a quien el infortunio perseguía.

En el caso de Matías, es en el aspecto interior dónde Alcoriza problematiza al personaje, pues su apariencia física tiene consonancia con su aspecto interior en tanto se trata de un hombre egoísta, malhumorado, grosero y, sobre todo, presa de un profundo rencor generalizado pues para él la sociedad, e incluso Santa Lucía, le deben algo, por lo cual puede exigirle a

todos, incluyendo a la Santa, el milagro que le haga mejorar su terrible condición de vida.

Para Alcoriza, la miseria no es la antesala de la gloria del Paraíso y, aunada a la condición de invidencia, no puede engendrar bondad y virtud infinitas sino, por el contrario, un rencor que constituye a la persona. Esto lo muestra Matías, una figura que se hermana con el invidente de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), cinta de la que Alcoriza fue coguionista y donde el aragonés planteó claramente el resultado de la suma miseria - invidencia.

Matías se relaciona con el ciego de *Los olvidados* también en su conservadurismo. En la gran película de Buñuel, a mitad del siglo XX y tras décadas de consolidación del régimen revolucionario, el ciego manifiesta su añoranza del porfiriato pues, le dice al niño Ojitos, “Hoy todos ustedes andan en malas compañías. ¡Que diferencia del tiempo de antes! el que alzaba la voz a un mayor, era como contra sus propios padres”.

El ciego Matías mantiene un apego e, incluso, una dependencia, a la Iglesia; su esquema religioso se resume a la existencia de una divinidad que premia o castiga, por lo cual las dos únicas alternativas de comportamiento son la virtud y el pecado. En ese orden, Prisca es la única mujer con quien él es capaz de ser amable pues, dentro de su esquema, es la única mujer virtuosa.

Por su parte, Prisca es una mujer mayor de rostro endurecido, incapaz de sonreír. Es desganada, amargada, grosera y triste. Su manera de vestir está marcada por un luto, presumiblemente por su madre. Los vestidos le cubren desde la base del cuello (donde usa un camafeo que pareciera un candado), hasta debajo de la pantorrilla y, sin dejar suelto elemento alguno de su apariencia, sujeta su cabello encanecido en un severo chongo en la nuca.

De manera significativa, está obsesionada con la limpieza exterior, por lo cual hace que la Parienta talle su cuerpo a la manera como ella restriega las figuras de los santos de su altar hasta decolorarlos. En consecuencia, aprecia altamente los ricos olores de las hierbas que Matías le trae del cerro, al tiempo que muestra incomodidad por el hedor del hombre, quien nunca toma un baño.

Prisca habita una casa mejor que la de los protagonistas pues pertenece a una clase social acomodada. Ahí vive también la Parienta, quien representa para Prisca una especie de empleada-dama de compañía en tanto la mujer no comparte su *status* social, pues fue recogida por su madre. En su recámara mantiene el espejo del tocador cubierto con un velo negro repleto de imágenes de santos, lo cual le resulta muy conveniente pues le impide encarar su odiada faz avejentada.

Desprecia a la gente y al pueblo entero pues lo siente sucio. Los únicos sitios que visita son la iglesia y la tumba de su madre, lugar al que se preocupa de llevar flores al salir de la misa dominical. Su relación personal más cercana, aparte de las que mantiene con la Parienta y el cura del pueblo, es con Matías, con quien se vincula a través de las limosnas que le da, salidas del monedero que sostiene permanentemente entre las manos.

Ella considera tener pulcra el alma, lo cual demuestra a partir de su asiduidad a la iglesia, así como de la realización de actos compasivos como comprar a Eufemio la cría de cerdo, a fin de que el hombre pague su deuda con la Santa. Ante sus ojos, tales actos demuestran su virtud caritativa pero, en realidad, llevarlos a cabo no le significa esfuerzo alguno.

Como en el caso de Matías, las ideas del pecado y la virtud rigen su vida por lo que, ante el deseo que le despierta el presenciar las relaciones

amorosas entre Eufemio y Chabela, Prisca es capaz de reprimirse a través del dolor físico a fin de expiar tal pecado.

En su insatisfacción generalizada, hay sólo una cosa que le hace sonreír, soñar y experimentar placer: abrir el ropero donde ha guardado su impoluto y perfumado ajuar, el cual se ofrece como un festín para sus sentidos pues disfruta tanto mirarlo, como acariciarlo u olerlo.

Es una mujer determinada por su educación, para seguir el camino normal y deseado para el sexo femenino resumido en su ajuar: casarse y tener hijos a fin de formar un hogar. Al haber fracasado en su misión de vida, se ha refugiado en la religión y la figura de beatitud, que le asegura, para su conciencia, la tranquilidad de no tener una existencia inútil.

Aunque desde la propia mirada del personaje ella se acerque a la santidad, para Alcoriza esto no es así. De diferentes maneras, el autor deja entrever la calidad moral de la beata, como se ve en la relación que, a través del montaje por analogía, (unión de imágenes –o sonidos- que representan elementos similares pero no iguales) se establece así: el acto placentero de Prisca cuando abre su armario, pone hierbas de olor y acaricia su pulquérrimo ajuar, y los sonidos de los puercos que la edición superpone a la imagen, pero que en realidad corresponden a la siguiente secuencia en la cual los hombres del lugar le compran los puercos a Eufemio. El comentario sonoro establece una analogía entre su pulcritud y la suciedad que convencionalmente se ha entendido como correspondiente a los puercos, aspecto ya abordado lúcidamente por Jorge Ayala Blanco *en La aventura del cine mexicano*.

Esta figura de la beata aparece en la película como fundamental, pues al darle un amplio espacio, co-protagónico, Alcoriza establece un planteamiento complejo a partir del cual busca explicar las causas del

comportamiento de la mujer. Las encuentra, naturalmente, en la insatisfacción y el vacío personal que le llevan a refugiarse en la Iglesia y a usar la religiosidad como pantalla. Son ésas las razones de su amargura y ocasionan que su alma en apariencia “pulcra” y “caritativa”, en realidad esté cargada de rencor y odio, generalizado enraizado en el dolor moral de la soledad. Tal exploración del personaje está dada a partir de la representación de la cotidianidad y de distintos aspectos de la vida de la mujer.

El cine industrial nacional había abordado esta figura previamente en varias ocasiones, entre las que podemos citar dos en las que Alcoriza participó como guionista: *La ilusión viaja en tranvía*, donde como pasajeras del transporte viajan dos beatas cargando un santo; y *El esqueleto de la Sra. Morales*, donde aparecen dos ejemplos, uno de las cuáles es caricaturizado por padecer incontinencia urinaria. A los anteriores filmes puede añadirse un tercero, *Los tres huastecos*, característico de la llamada “Época de oro”. En él aparece como beata una madre de familia quien, en realidad, se refugia en la Iglesia en aras de escapar de su numerosa prole. En todos ellos es evidente que, como lo menciona Carlos Monsiváis en el caso del público cinéfilo mexicano, éste era “beato y fanático, enemigo de las beatas”⁵⁶, a quienes ha representado como mujeres inútiles y ridículas en su religiosidad.

En *Tlayucan* Alcoriza parte de mayores elementos y logra un retrato más complejo de este ícono, al tiempo que explora en sus razones. Lo logra a partir de hurgar en aspectos psicológicos, lo cual puede verse también como una herencia del trabajo conjunto con Luis Buñuel, específicamente en la película *Él*, donde el personaje de ese hombre enfermo se hizo de manera tan exhaustiva que incluso mereció elogios de reconocidos psicólogos, tal

⁵⁶ Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, p. 23

como lo relata el propio Buñuel en una carta dirigida a Luis y Janet Alcoriza:

El fenómeno ocurrido con “Él” es sorprendente. Hay verdaderos y exaltados entusiastas por el film. (...) Hace tres días la UNESCO organizó una sesión con “Él” para los psiquiatras de París. Había una cincuentena de estos seres en la sala de proyección: Dr. Jacques Lacan, el más famoso del mundo en estudios sobre paranoia (...) Sería largo contarte al detalle lo que dijeron y me preguntaron al terminar la proyección. Total: les pareció perfecta la descripción del tipo. Se extrañaron de que hubiéramos podido profundizar tanto en el personaje.⁵⁷

No al nivel del filme buñueliano que se dedica por entero a dibujar al hombre, pero en *Tlayucan* Alcoriza ciertamente logró profundizar en el personaje de Prisca quien, en vez de ser representada como una mujer ridícula o quien eludía sus tareas por flojera, se convirtió en un personaje sufriente a partir de lo que ella consideraba un fracaso personal. Lo menciona el mismo cuaderno de prensa del filme al presentar al personaje: “(...) Prisca, la vieja santurróna y agria que arrastra la cruz de su obligada virginidad, (...)”.

Pero esa cruz lo es también por una creencia generalizada en que la vida de una mujer debe ser vivida de una cierta manera, de acuerdo a lo que Agnes Heller denomina la “exigencias genérico-sociales”, es decir, ordenanzas bajo las cuáles actúa cada individuo y constituyen patrones morales que se actualizan en cada relación humana: “El esquema-base de la moral es la subordinación de las necesidades, deseos, aspiraciones particulares a las exigencias sociales.”⁵⁸. A pesar del profundo malestar que ello le significa, tales mandatos sociales son la base para Prisca y son éstos los que le llevan a entrar en conflicto con los patrones asumidos por la joven

⁵⁷ Fechada en “Paris, 9 de mayo de 1954”. Consultada en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/01/02

⁵⁸ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 133

pareja que disfruta hacer el amor a la orilla del río, ante lo cual la beata no puede sino experimentar un cisma que le lleva incluso a replantear su propia vida y aceptar, dolorosamente, su vejez.

En múltiples ocasiones, el cine de Alcoriza aborda microcosmos donde existe cohesión, solidaridad y sentido de comunidad, lo cual puede afirmarse en el caso de las tres películas objeto de estudio de esta tesis. En *Tlayucan* estos rasgos se contrastan en los personajes de la pareja de Matías y Prisca quienes comparten, previo a su encuentro salvador, el rencor y el odio a la sociedad y la vida que les han tratado mal. Como una derivación, el padecimiento de la soledad es una constante para ellos, todo lo cual marca nuevamente una contraposición con los protagonistas, quienes disfrutaban y viven día a día la pertenencia a su familia y a su comunidad.

La década de los sesenta vio nacer la corriente existencialista:

Ya en 1959 se leía (...) a Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Par Lagerkvist, y se oía hablar de los existencialistas. Lo que se entendía por existencialismo en términos más o menos populares (ciertos sectores de los jóvenes de clase media) era decir: “La vida no tiene sentido pero vale la pena vivirse”, vestirse con pantalón y suéter de cuello de tortuga rigurosamente negros y traer la cara de aburrido o estar deprimidísimo.⁵⁹

En este contexto, la soledad era un tema en boga y algunas búsquedas de renovación del ámbito cinematográfico acusaron tal influencia, ejemplo de lo cual es *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), única producción fílmica del grupo Nuevo Cine⁶⁰, que finalizaba con una toma de la protagonista caminando sola en la amplia explanada del monumento a la revolución; o *Tajimara* (Juan José Gurrola, 1965), uno de los cinco

⁵⁹ José Agustín. *Tragicomedia mexicana*, p. 203

⁶⁰ Ese “grupo de críticos, cineastas y aspirantes a cineastas” quienes entre 1961 y 1962 pugnaron por “superar el deprimente estado del cine nacional”, según rezaba en su Manifiesto publicado en el primer número de la revista *Nuevo cine* en abril de 1961.

cortometrajes que integraron el largometraje *Amor, amor, amor*, producido por Manuel Barbachano en el marco del Primer Concurso de Cine Experimental convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, en el cual la protagonista, en un tono intimista, daba muestra de la imposibilidad de relacionarse con los otros y hacía una reflexión sobre el vacío de la existencia.

En el caso de *Tlayucan*, es imposible enunciarle como obra existencialista pues su sentido es diverso; no obstante, la soledad, desde la muy particular visión de Alcoriza, fue central en el planteamiento. Matías y Prisca son personajes que sufren a diario el sentimiento de soledad y al final se redimen justo a través del término de esta condición, la cual posibilita que ambos satisfagan sus correspondientes carencias personales.

Entre Prisca y Matías, además, existen varios paralelos. Ambos utilizan a la religión para intentar abatir su soledad y remediar sus respectivos conflictos, afectivo y físico en el caso de Prisca, afectivo y material en el de Matías, lo cual sólo los lleva a mantener una auto-represión que es premisa de su frustración; una en la riqueza y otro en la carencia, son avaros, rencorosos e infelices.

En su insatisfacción, ambos guardan una relación compleja con la pulcritud física o exterior. Prisca se hace tallar la piel, decolora a los santos al lavarlos de manera exhaustiva, gusta del olor de las hierbas perfumadas y se muestra incómoda con los malos olores. Por su parte, aunque Matías no tiene un aspecto físico pulcro, admira a Prisca porque ella “no tiene pecado” y porque en el pueblo “sólo hay dos cosas que huelen bien”: ella y la iglesia. Al final, cuando han resuelto su situación, en una secuencia exclusiva para mostrar el baño de Matías en el río, éste aparece satisfecho, feliz y pleno

como si, al tiempo que se despoja de la suciedad exterior, se lavara también la insatisfacción interna.

Por su parte, la Parienta es el tercer integrante de lo que en estas líneas propongo como un núcleo familiar. Se trata de una mujer madura, encanecida, regordeta y de buen ánimo, quien vive con Prisca, pues fue recogida por la madre de ésta. La mujer realiza las labores domésticas y, aunque ello no alcance para la felicidad de Prisca, funge como su única compañía. Al mismo tiempo, se constituye como un especie de conciencia de la beata en tanto, al existir confianza entre ambas porque se conocen desde siempre, ella es quien deja al desnudo la condición de Prisca. Al presenciar la obsesión de la mujer, la Parienta comenta: “Será de la conciencia (que estás sucia), porque de la piel, me paso la vida tallándotela” o “Condenado ciego tan igualado. Tú que odias la mugre no sé como lo miras”.

El núcleo formado por los coprotagonistas reviste características particulares dignas de atención. La familia ponderada y aceptada por el modelo predominante en el cine mexicano industrial estaba constituida por una madre y un padre quienes procreaban a los hijos que el Creador les enviara. Son emblemáticas las cintas como *La familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1949), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) o *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950). En ésta última:

Fernando Soler y Sara García encarnan al Padre y la Madre, los arquetipos como estereotipos. Son los actores que manejan a tal punto su repertorio que conocen cada una de las inflexiones públicas del patriarcado y el “matriarcado”. (...) la pareja Sara García y Fernando Soler representa la culminación de la familia tradicional: él da las órdenes y ella aporta el

sentimiento de compasión; él es inflexible casi hasta el final, ella tramita el perdón.⁶¹

En contraste, este núcleo familiar de *Tlayucan* se compone de una mujer avejentada incapaz de procrear quien, además, no es el ama de casa en tanto posee los bienes materiales y no debe dedicarse a las labores domésticas; un hombre ciego, mucho más joven que Prisca quien no se plantea como el sostén material de la familia; y el tercer elemento, la Parienta, quien no es la hija pero sí “la alegría del hogar” a partir de su felicidad y buen ánimo para ver la vida, al tiempo que funge como ama de casa.

En relación con sus orígenes, es significativo que Prisca sólo mencione a su madre, Matías diga que no conoció a su padre y la Parienta no tenga familia de origen. En la presentación de lo que pareciera un patrón (proveniencia de familias desarticuladas e imposibilidad de articular una familia), se remarca la existencia de las células sociales en donde no se cumple la consabida fórmula padre-madre-hijos.

Es desde el análisis del montaje y la imagen que puede decirse que ellos conforman un núcleo familiar. En la secuencia donde Matías se ha unido a la Parienta y Prisca para la celebración del cumpleaños de ésta última, la toma final es un *medium two shot* frontal donde aparecen sentados ante una mesita del patio de la casa de Prisca, ésta de lado derecho del cuadro (sin luto), Matías sentado de lado izquierdo y a ellos se une la Parienta, quien se establecerá en un plano posterior, por detrás de la mesita y en el espacio entre ambos, para servir una copita de licor dulce preparado por ella y para formar parte de este grupo de tres personas que, tras lo que ocurrirá en una secuencia posterior, (Matías y Prisca se acuestan),

⁶¹ Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, p. 21

compartirán la casa y las vidas (Fotograma 1). La toma termina instantes después de que la Parienta se retire.

A esta secuencia el montaje hace suceder otro *three medium shot*, en este caso de Eufemio al abrazar a Chabela mientras ambos, en un segundo plano, miran a Nico acostado. En este momento Chabela decide: “Tienes que curarte, hijo, a como dé lugar” (Fotograma 2). De esta manera, el montaje ha determinado tanto la analogía entre ambos grupos, por un lado el núcleo familiar ya establecido, y por otro el que está a punto de establecerse. Ambos por el momento tienen un grave problema (la soledad, la grave enfermedad de Nico) y están en un punto de quiebre que desembocará en la resolución. Por un lado, Prisca y Matías, desinhibidos por las copitas de la celebración que está teniendo lugar, se acostarán; por su parte, Chabela mostrará la decisión para definir el rumbo de los acontecimientos y su hijo se curará gracias a ella.



Fotograma 1



Fotograma 2

Todo lo anterior establece una relación de analogía a través de la sugerencia de dos grupos familiares a los cuales contrasta a partir de las situaciones vividas por ambos, desesperada en el caso de los protagonistas y festiva en la parte coprotagonica:

(...) los planos en profundidad, los encuadres aparentemente arbitrarios, etc. definen una *situación* particular del realizador respecto a la realidad filmada. Los movimientos de cámara hacia o desde esta realidad –o que la acompañan lateralmente en sus desplazamientos- definen no solamente una situación sino una *posición* respecto a esa realidad. La combinación de planos y movimientos y su ritmo de montaje convierten finalmente situación y posición en una completa y definida *actitud* frente a las cosas. La forma de un film implica así necesariamente una actitud existente frente al mundo.⁶²

De este modo, al marcar composiciones comparables y unir las mediante el montaje, Alcoriza, a través del lenguaje fílmico, ha revelado una forma familiar alterna a la convencional.

Protagonistas vs. coprotagonistas

Se han mencionado ya algunas relaciones establecidas entre protagonistas y coprotagonistas tanto en el nivel formal como en el de contenido. El objetivo del presente apartado es abundar sobre este punto a fin de establecer la diversidad de lazos que en el filme se proponen a través de la unión entre tomas de unos y otros, a partir de lo cual puede decirse que entre ambos grupos el montaje establece lo que Di Chio y Casseti denominan nexos por analogía (elementos similares pero no iguales) o por contraste (elementos confrontables pero no opuestos), los cuales logran equipararlos como núcleos familiares; contraponer la alegría con la amargura; o contrastar la soledad con el acompañamiento familiar.

Las relaciones comienzan desde el inicio del filme. Matías es el primer personaje que aparece en la película; despierta, se levanta e inicia su día al visitar, justamente, a Eufemio, Chabela y Nico para pedirles un taco.

⁶² J. M. García Ascot. "Un profundo desarreglo" en *Nuevo Cine*, No. 6, p. 6

Mientras saborea el bocado y el café, el ciego es testigo de cómo Chabela le habla a su puerca, ante lo que él, indignado, le sentencia con la frase “Dios te va castigar por hablarle a la puerca como a un cristiano.”. Chabela responde: “¿Por qué? ¿Quién nos ha hecho un favor o nos ayuda en la mala? En cambio, de ella, van a salir nuestras tierritas”. Desde los primeros momentos, ha quedado manifiesta la contraposición entre ambas maneras de ser y pensar, la una desde el enojo, el reclamo y el esquema del castigo divino; y la otra desde la vitalidad y el aprecio a lo tangible, en este caso la puerca, pues de ahí puede conseguirse la subsistencia.

Como se ha comentado, un momento importante de la relación entre ambas parejas es cuando Prisca mira a Chabela y Eufemio haciendo el amor pues, a partir de entonces, su mente no le deja tranquila; la negación que durante años se ha esforzado en hacerse, se desmorona cuando ve a la pareja y le lleva a confesar el pecado del cual “la han manchado” ante el Sr. Cura quien, aburrido de atenderla, le pide darse cuenta de su vejez. Tal momento de quiebre le lleva a enfrentar la realidad; Prisca quita el velo del espejo de su tocador, observa su rostro envejecido y lo llora, destroza y pisotea su ajuar y, finalmente, acepta lo que ella lee como su fracaso, esto es, haber incumplido la tarea que desde niña se le encomendó al hacerle bordar cada prenda del ajuar: contraer matrimonio.

En este segmento, a partir de la puesta en cuadro y de lo que Di Chio y Casseti llaman el montaje *por identidad* (imagen repetida aunque de manera diferente) en el filme se hace manifiesta la relación entre Prisca y Chabela pues la secuencia donde la primera destruye su ajuar concluye con una toma de la mujer postrada quien mira derrotada las prendas (Fotograma 3); a esta imagen, una disolvencia une la de Chabela besando la mano de su hijo también postrada y angustiada por la gravedad de Nico (Fotograma 4).

Ambas mujeres se encuentran igualmente devastadas pero la primera está derrotada por su soledad y la segunda se encuentra en ese estado sufriente por la terrible pena que la gravedad de su hijo le ocasiona.



Fotograma 3



Fotograma 4

La crisis de Prisca le lleva a la aceptación, la cual es también el inicio de la resolución. En esta parte del filme se desencadenan también las resoluciones a los problemas de ambas parejas: la soledad de Matías y Prisca, por un lado, y la sanación del hijo de Chabela y Eufemio, por el otro, los cuáles marcan la crisis para ambos.

Una escena clave de tales momentos es la ya mencionada secuencia donde Matías se integra al “festejo” en el cumpleaños de Prisca, cuya última toma es un *three shot* frontal, al cual sigue también un *three shot*, en este caso de Eufemio, Chabela y Nico, cuando viven la desgracia de la enfermedad de Nico. En este punto, el montaje y la puesta en cuadro establecen tanto la analogía familiar antes abordada, como un contraste entre la alegría de unos con la desdicha de los otros.

En tomas posteriores, se verá por un lado a Chabela, desarreglada y desesperada, salir por la mañana de su casa, mirar el tambo de agua con el que se lava todos los días y, al aproximarse al agua, detenerse, sentarse junto

al tambo y llorar. En la secuencia siguiente Prisca, nuevamente enlutada, llora delante del cura a quien ha confesado su “pecado”. Otra vez, el montaje compara a ambas mujeres llorosas en un momento, pero también ambas a punto de llegar a un feliz desenlace de sus preocupaciones.

En el nivel del contenido, la oposición entre ambos grupos es clara. A lo largo de casi todo el filme. Como ya se ha mencionado, Matías y Prisca encarnan elementos como el odio, el rencor, la soledad, el egoísmo, la amargura, la frustración, la negación del placer, la represión y la infelicidad. Por su parte, Eufemio y Chabela se rigen por el amor, la solidaridad, la corralidad, la generosidad, la vitalidad, el erotismo, la libertad y la felicidad. No obstante, hacia el final de la película, ambas parejas y núcleos familiares subrayan el valor de la compañía y el amor como posibilitador de la felicidad.

En la película, Alcoriza da una visión de la familia como una célula vital, solidaria, amorosa y lúdica. En el caso de los protagonistas, incluye aspectos relevantes y nuevos como la sexualidad gozosa en el matrimonio y la victoria del erotismo, el deseo y la sensualidad a través de la mujer que es esposa y madre, al tiempo que es deseada por un tercero. Por su parte, el establecimiento de un núcleo solidario familiar en el caso de los coprotagonistas resulta una propuesta novedosa que irrumpe en la estructura tradicional de las familias del cine nacional industrial.

El trabajo

Un tema presente en *Tlayucan* es el trabajo a propósito del cual se establecen varios ejes. La problemática inicial es la difícil situación económica de la

familia de Eufemio, en tanto éste no cuenta con un buen empleo debido a que se erigió como portavoz del descontento de sus compañeros ante las injustas condiciones de compra del ingenio azucarero. En consecuencia, don Pedro, (el dueño) le ha negado la posibilidad de trabajar en la siembra de la caña pues él es el poseedor del dinero y quien otorga créditos o préstamos.

Como corresponde a la figura del poderoso y adinerado patrón, don Pedro, desde su aspecto físico, deja ver su posición en la escala social; se trata de un hombre maduro, quien usa camisa, pantalón, zapatos y sombrero (ladeado) de vestir. Con el cigarro en la boca, mantiene una actitud soberbia y prepotente pues conoce su poder, el cual utiliza ante quien se atreve a desafiarlo al ir en contra de sus intereses. En el caso de Eufemio, de cuya desgracia (ocasionada por él al cortarle el crédito) se burla y a quien aún amenaza con interceder para que ni Máximo, ni nadie, vuelvan a contratarle.

Máximo, por su parte, es el antiguo amigo a quien Eufemio prestó dinero y apoyó cuando tuvo necesidad. En la estructura social y económica, representa un peldaño intermedio entre los trabajadores humildes y los dueños del gran dinero. No es campesino como Eufemio, lo cual da a notar desde su vestimenta: no utiliza la ropa de manta característica de quienes trabajan la tierra, sino pantalón y camisa de vestir; al tiempo que calza botas, en lugar de huaraches.

Se trata de un hombre recio, que goza una situación económica desahogada más, si de dinero se trata, la solidaridad queda al último pues prioriza su beneficio material y se aprovecha de la necesidad de otros, incluso de sus amigos, ante quienes se muestra envalentonado. Conocedor de su posición media en la pirámide laboral, ante el poderoso se doblega mientras que al hombre pobre incluso puede reñirle.

En la estructura, Eufemio ocupa el peldaño más bajo en su calidad de campesino pobre a quien le niegan el derecho al trabajo y cuyo anhelo más grande es tener tierras. De manera significativa y en tanto la película fue filmada en el municipio de Morelos, la demanda campesina de contar con tierras para trabajarlas puede leerse como una evocación a la línea revolucionaria agraria encabezada por Emiliano Zapata medio siglo antes. En los años del filme aquello se había renovado en el mismo Morelos con la lucha por las causas campesinas de Rubén Jaramillo y en Guerrero con la de Genaro Vázquez, todo lo cual daba cuenta de la situación del sector campesino:

En menos de dos años, o sea, para fines de 1960, López Mateos ya había repartido más de tres millones de hectáreas (como de costumbre, en lo más mínimo de la mejor calidad), reorganizó muchos ejidos, especialmente ganaderos, y trató de contener la tendencia a que los agricultores privados rentaran tierras ejidales, con la correspondiente proletarización o emigración del campesino. (...) este “nuevo aliento” de la reforma agraria ni remotamente logró sacar de la miseria a los campesinos ni calmar a las bases populares que, a principios de 1959 continuaban sumamente inquietas.⁶³

Así, el tema laboral es abordado desde su estructura piramidal a partir de la descripción de cada uno de los tres peldaños que Alcoriza propone como sus elementos. Arriba, el patrón, el intermediario en un nivel más abajo y, en la base, como soporte de todos, el campesino.

Por cuanto toca al cine nacional, hay un elemento de quiebre con la visión tradicional que representa a la sumisión, e incluso veneración del Patrón como rasgo inherente del trabajador pobre. Ejemplos son los filmes en los cuales existe la figura del hacendado, como la icónica *¿Allá en el rancho grande?* (Fernando de Fuentes, 1936) o *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940), en donde los trabajadores, en algunos casos campesinos

⁶³ José Agustín. *Tragicomedia mexicana*, p. 173

que laboran en la propiedad del dueño y Patrón, viven para obedecer y bendecir la bondad de quien les da trabajo.

Por su parte, Eufemio reconoce las serias consecuencias que viven él y su familia por haberse enfrentado a don Pedro. Sin embargo, ello no le hace bajar la cabeza ante las injusticias y, frente a la prepotencia, amenazas y actos del poderoso, él no se doblega y protesta ante lo que considera un abuso. A partir de este rasgo Eufemio se distancia de los modelos tradicionales de la representación del campesino y provinciano humilde y se presenta como un hombre que sufre los avatares del poder aun en medio de los cuales, entre penurias, logra la subsistencia familiar. Finalmente, a través de la unión y solidaridad de quienes comparten su posición social (e incluso de los que ocupan los siguientes peldaños), consigue los medios de trabajo y sale adelante.

Por otro lado, en *Tlayucan* se construye un discurso en torno a lo laboral, que puede verse como un antecedente de la predilección que por el tema el cineasta mostrará en la siguiente película (*Tiburoneros*). Desde la visualidad, se abordan dos elementos: por un lado aparecen diversas tomas que abordan a los oficios; por otro, se construye el inicio de una secuencia con miradas de la cámara al trabajo mecanizado.

Con respecto a los oficios, puede mencionarse la toma larga de la secuencia en el mercado, en la cual se observa en picada lateral un mostrador de raspados. Después de que Nico pide el suyo, la cámara se acerca y el cuadro enmarca el trozo de hielo con las manos del hombre que manipulan el instrumento a fin de conseguir los menudos cortes para el raspado (Fotograma 5).

Durante las festividades de la Santa, en una toma breve pero significativa en el sentido de que acentúa un oficio (al tiempo que recuerda

un emplazamiento emblemático de la ópera prima de Alcoriza⁶⁴), la cámara observa en contrapicada a tres cueteros al encender los fuegos artificiales que suben vertiginosamente hasta estallar en el cielo, todo lo cual es observado desde el suelo y circunscrito al exiguo espacio visible entre los cuerpos de los hombres (Fotograma 6).



Fotograma 5



Fotograma 6

Otro acento formal al tema es la picada del acercamiento al heladero al preparar el postre en el bote (Fotograma 7); así como el del hombre que pela las cañas en el mercado (Fotograma 8).



Fotograma 7



Fotograma 8

⁶⁴ En *Los jóvenes* (1960) la cámara mira desde arriba los rostros de los tres jóvenes protagónicos mientras se encuentran recostados. En el caso del montaje en *Tlayucan* la cámara, en vez de mirar desde lo alto, se coloca en el suelo.

Todo lo anterior muestra que al director le interesaba realzar esos aspectos entre la multitud de elementos que podrían tomarse en cuenta en situaciones corales, como el mercado dominical o la fiesta patronal. En los acercamientos visuales se observa la constante de mostrar las manos de los hombres que, a través de la manipulación de materiales y herramientas, logran transformar los elementos en el producto deseado. Esto es, se concibe un trabajo que es fruto directo de la acción del hombre sobre la materia.

Como contraparte, podría ubicarse al trabajo mecanizado, al cual se dedican algunas tomas en las cuales Alcoriza muestra un primer rasgo que se incrementará paulatinamente en las siguientes dos películas, la mencionada *Tiburoneros* y *Tarahumara*: el interés documental. Lo anterior ocurre en la secuencia en la cual Eufemio, acompañando a Máximo, acude al ingenio. En tal segmento se inicia con la toma exterior del sitio, a la cual siguen seis tomas donde se muestran distintas fases del proceso de trabajo en el ingenio y donde las máquinas son las protagonistas en tanto sólo aparecen algunos trabajadores, quienes se limitan a supervisar o completar el trabajo ya industrializado (Fotogramas 9, 10 y 11) .



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11

A partir de la inclusión de estas tomas, pareciera que Alcoriza incluye un comentario a la maquinización, la cual había sido abordada por el cine desde las fundamentales cintas *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemania, 1927) y

Tiempos modernos (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936). Dice Agnes Heller:

“(…) tras la aparición de la sociedad capitalista la alienación del trabajo se ha agudizado al extremo. Al trabajador le son sustraídos los objetos de su producción (Marx), además de sus medios de producción. Éstos aparecen frente a él poseyendo una potencia social extraña; su trabajo objetivado es producido como esencia extraña, como potencia extraña al productor; (…)”⁶⁵

A partir de la maquinización y el desprendimiento del producto y de los medios de su trabajo al hombre, “(…) tal como han sido analizadas en *El capital*, la actividad del trabajo se convierte en una *parte inorgánica*, la maldición de la vida cotidiana.”⁶⁶. Esa idea pareciera estar contenida en germen a partir de la inclusión de las seis tomas al respecto en este primer filme de la trilogía. De esta manera, el trabajo no aportaría a la vitalidad, valor esencial de los filmes del director; antes bien, el trabajo mecanizado deshumanizaría la vida cotidiana al desplazar y reducir a lo mecánico la fuerza laboral humana.

Como último aspecto por abordar en torno al tema laboral, es conveniente mencionar que la película representa un microcosmos donde la división del trabajo queda determinada por el género. Esto es, los hombres continúan como proveedores del sustento material, al tiempo que las mujeres se dedican a labores domésticas. En este sentido, el filme plantea una situación convencional que puede equipararse a la planteada en el cine nacional tradicional.

En suma, el tema laboral atraviesa el filme a partir de una mirada crítica a la estructura piramidal de su organización social y el acto de rompimiento con la tradición fílmica en el rasgo de dignidad y rebeldía ante

⁶⁵ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 124

⁶⁶ *Ídem*

el patrón. De igual manera, en *Tlayucan* se dibuja la idea característica del director de concebir el trabajo manual con instrumentos como posibilidad vital y liberadora, en contraparte al trabajo mecanizado que significaría la deshumanización. Este eje resalta por ser abordado únicamente a partir de la visualidad en tanto sólo se teje a partir de la inclusión de algunas tomas al respecto. Finalmente, el director construye un discurso tradicional en torno a la división laboral por géneros.

Lo social y su espacio

Tlayucan lleva el nombre del pueblo imaginario en donde el filme se desarrolla, hecho que denota la importancia del lugar en su calidad de entorno y espacio de las acciones: cuanto ahí acontece no habría sucedido igual en otro sitio con características físicas diferentes.

Se ha ubicado como rasgo del cine de Alcoriza la utilización de espacios reales, lo cual, como apunta Carlos Flores⁶⁷, lo convertiría en un heredero del neorrealismo italiano y, en nuestro país, de películas como el trabajo independiente *Raíces* (Benito Alazrazki, 1953), mismo que había sido filmado en locaciones y con actores no profesionales:

En las *tres T* Alcoriza se esfuerza por plasmar precisamente la actitud moral y ética que Buñuel preconizaba para el cine y lo hará recurriendo a los elementos que aportó el neorrealismo: uso de actores no profesionales, filmación en exteriores y, por tanto iluminación más natural, el desarrollo coral, colectivo de las situaciones, lo que, como veremos más adelante, Gilles Deleuze define como la crisis de la imagen-acción.⁶⁸

⁶⁷ *La construcción de una estética social en la obra de Luis Alcoriza: Tlayucan. Un primer acercamiento.* Tesis de maestría en Historia del Arte. 2009

⁶⁸ *Ibidem*, p. 16

La opción por entornos naturales significó en el cine de Alcoriza, así como en el de otros de su época, un rompimiento con las estructuras establecidas en décadas anteriores, cuando la producción industrial se filmaba mayoritariamente en estudios. Tal característica formal implicaba también un punto de vista determinado: “La evolución formal en sí (...) nace fundamentalmente de la necesidad de tratar los temas de una manera *distinta*, de ver *otros* aspectos de una realidad concreta.”⁶⁹

En el caso de *Tlayucan*, haber sido filmado en Oaxtepec le dio la posibilidad de establecer un entorno reconocible y dar a cuanto ocurre en la cinta una localización geográfica concreta y específica que corresponde a un sitio existente mismo que, aunque no se mencionaba dentro de la trama con su nombre real, sí podía ubicarse desde el primer cuadro de la película, previo a la secuencia inicial de créditos donde, sobre una pantalla negra, unas letras blancas indicaban: “Agradecemos la colaboración que nos brindaron durante la filmación de esta película al Patronato de la colonia Recreación Juvenil, al Profesor Manuel Moreno y a todo el pueblo de Oaxtepec, Morelos.”.

En notas sobre el filme, se comentaban sitios emblemáticos del pueblo que podían ser fácilmente reconocidos:

Naturalmente la vieja iglesia colonial, el enclaustrado convento, su renovada poza de aguas curativas y algunos de sus vecinos tomaron parte en la cinta y Oaxtepec pasó por momentos de tremenda tensión ante el ir y venir de los pesados camiones de sonido, los reflectores, las cámaras y un batallón de “extras” y artistas, huéspedes circunstanciales del convento, la escuela y de varios vecinos comedidos.⁷⁰

⁶⁹ J. M. García Ascot. “Un profundo desarreglo” en *Nuevo Cine*, No. 6, P. 6

⁷⁰ Fausto Barona Aranda. “Tlayucan” en revista *Cinelandia-Tevelandia*. p. 6 consultada en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca Española bajo la catalogación ALC/13/16

En el filme, *Tlayucan-Oaxtepec* se construye como un espacio rural con calles de tierra, vegetación frondosa y temperatura caliente, la cual posibilita y determina, por ejemplo, el uso de la ropa ligera de Chabela y demás habitantes, al tiempo que subraya el agobio y absurdo de los vestidos negros y cerrados de Prisca.

El pueblo cuenta con algunas ruinas, que aluden a su pasado colonial, una de las cuales sirve de techo a Matías. Las casas y otras construcciones modernas tienen las fachadas descascaradas o con secciones de pintura carcomida por el salitre o el sol. Existen viviendas amplias como la de Prisca y don Tomás, y pequeñas y humildes como la de los protagonistas, de manera que la división entre las clases sociales está presente desde el momento en que se muestra la diferencia entre los espacios habitados por los diferentes personajes.

Además de los vestigios arquitectónicos, existen otras construcciones emblemáticas como la iglesia de la cual, desde los créditos y la secuencia inicial, las tomas enmarcan el campanario, del que se destaca la capacidad de convocar al pueblo entero través del tañido de su campana. Asimismo, la iglesia se constituye como un lugar de reunión del pueblo, sobre todo en fiestas parroquiales.

Otro lugar concurrido es el tianguis dominical que aparece como un sitio de provisión, reunión y paseo que, además, se tiende fuera de la cantina, un espacio emblemático en la “Época de Oro”: “La cantina (de preferencia rural), la experiencia límite, uno de los tres grandes recintos del dolor (los otros: los templos umbríos y las recámaras del abandono). En la cantina se forja el temple viril y se fragua el derrumbe psíquico, se toman las

resoluciones fatales, y las canciones devienen edictos de la autodestrucción.”⁷¹

En el filme no se muestra el interior sino sólo la fachada de la cantina al inicio de la secuencia donde Eufemio y Chabela salen del establecimiento mientras Máximo intenta disuadirlos para que se queden; el rasgo de virilidad característica del lugar ha sido roto por la presencia de la mujer quien acompaña al esposo dentro del otrora “recinto del dolor”.

El único sitio industrial del pueblo es el ingenio, al cual se alude desde la trama pues es desde ahí donde se establece el modo de la actividad laboral campesina de *Tlayucan*, en tanto los dueños del mismo lo son también de los insumos para la siembra.

El pueblo es atravesado por un río que pasa por la orilla de las huertas de don Tomás y del tianguis dominical; representa un sitio lúdico a donde asisten las mujeres en grupo a bañarse entre cantos, juegos y risas; se zambulle el grupo de niños en los juegos dominicales; y a donde acude a bañarse un Matías radiante, por vez primera, y agradecido con la Santa por haberle concedido su milagro. El río es también el sitio que permite otras sensaciones y sentimientos pues es a orillas del mismo donde, por un lado, Eufemio y Chabela han gozado haciendo el amor y, por otro, la vida de Prisca se ha roto al haber presenciado tal acto amoroso.

En *Tlayucan* aparecen los cañaverales como un espacio de labor arduo al cual el protagonista anhela tener la posibilidad de trabajar; es decir, el campo deja de ser “la gran escenografía en donde son una y la misma cosa el primitivismo y la pureza.”⁷², que era en la “Época de oro” y se representa como una fuente de trabajo y provisiones.

⁷¹ Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, p. 15

⁷² Carlos Monsiváis. *Op. Cit.*, p. 15

El intento de renovación del cine nacional dentro de la línea rural revestía particular importancia en la década; situar la película en el entorno del campo constituía en sí mismo un hecho notable a partir de la problemática que el sector vivía entonces:

En 1960 se llevó a cabo un gran censo nacional, y éste, a su vez hizo ver que por primera vez en la historia de México la mayor parte de la población vivía en ciudades. El campo (...) cada vez era más abandonado por los campesinos, que preferían irse de braceros a Estados Unidos o a malvivir a las grandes ciudades, cuyo crecimiento no paraba.⁷³

Por otro lado, en *Tlayucan* se esboza una contraposición entre el campo y la ciudad, misma que será importante en el siguiente filme del director (*Tiburonerros*). Por un lado, los ciegos itinerantes que asisten para la festividad de Santa Lucía mencionan que en la capital hay una abundancia que se contrapone a la pobreza del campo; sin embargo, hablan también sobre la inflación característica de tal espacio urbano. Surge la misma contraposición cuando las mujeres modernas, en este caso turistas habitantes de otro país o de ciudades nacionales, irrumpen vestidas con pantalones a un ambiente rural del que son, con su estilo citadino, completamente ajenas.

Por otro lado, la elección del sitio-tema es también relevante a partir de la revisión de las corrientes intelectuales de los años sesenta, cuando surgieron grupos intelectuales provenientes de sectores de la clase media con diversas preocupaciones que iban desde el profundo interés por la nación, hasta la búsqueda de la universalidad. Muchas veces, a partir de un espíritu antiyanqui surgido de la Revolución cubana, serían más proclives a aceptar las propuestas culturales europeas que las norteamericanas.

En este contexto, el entorno cinematográfico fue también un espacio donde se debatieron tales corrientes, aunque la elección por la universalidad

⁷³ José Agustín. *Tragicomedia mexicana*, p. 183

tuvo sus más claros ejemplos al margen de la industria. Por un lado, algunos integrantes del para entonces recién creado grupo Nuevo cine, externaban una “(...) ‘refinada’ problemática que ya para entonces las ‘élites’ intelectuales comenzaban a expresar cinematográficamente”⁷⁴ a partir de las preocupaciones de una clase media influida por las corrientes existencialistas, por los “nuevos cines” en el mundo y ajena a sectores sociales como el campesinado.

Por su parte, años más tarde, en las películas filmadas a partir de la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental hecha por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), se verían también ambas tendencias.

Por un lado, la película ganadora del primer lugar, *La fórmula Secreta* (Rubén Gámez, 1965), presentaría una combinación de imágenes sugerentes en una profunda crítica al imperialismo y un serio cuestionamiento de “lo nacional”; y *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1965) se ubicaría en un pueblo mexicano cualquiera en una realización que mereció de Francisco Pina el siguiente comentario: “(...) exceptuando las películas de Fernando de Fuentes ésta de Isaac es la más valiosa y convincente que se ha hecho en México sobre un tema enmarcado en el ambiente provinciano”⁷⁵.

Por su parte, en *Tajimara* (Juan José Gurrola, 1965), uno de los segmentos del largometraje *Amor, amor, amor*, se notaba la ausencia de los temas “nacionalistas” en el abordaje de temas novedosos como el ambiente

⁷⁴ Lazo, Armando. “Diez años de cine mexicano” publicado en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, p. 94

⁷⁵ Citado por Alma Rossbach y Leticia Canel en “Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II, p. 54.

artístico, la clase media intelectual, el erotismo o el incesto sin mediación de juicio moral, en una visión de las normas morales como castigo al “pecador” y crucifixión de los “libres”, del matrimonio como unión imperfecta e irreal y manifestación del deber ser que conduce a la extinción del amor, al dolor y la infelicidad.

Tales posturas contrapuestas (una que optaba por los temas nacionales y la otra por un sentimiento más universal), marcaron las tendencias que se debatían por esos años. En este terreno, Luis Alcoriza, desde esta primera película de la llamada trilogía, marcó claramente su línea al ubicarse dentro de la corriente “nacionalista” pero también desde una postura crítica que se preocuparía por cuestionar los íconos y temas establecidos por el cine industrial nacional.

Por cuanto toca a la construcción visual, en *Tlayucan* se observa una constante formal en la presentación de los espacios concurridos que, generalmente, son mostrados en un inicio en *full shots* en picada, manera como se introducen las ruinas, el cañaveral, el mercado o el atrio de la iglesia.

Con tales tomas, el director da la imagen del aspecto y distribución general de los sitios públicos a la manera como se mostraría en un plano, tal vez con la finalidad de que el espectador tuviera la idea completa del sitio en el cual posteriormente ubicará, ya desde un eje de la mirada, a las distintas personas o acciones que en ese lugar ocurran; y de enfatizar discretamente la intención de que quien mira el filme se involucre como “observador” de ese microcosmos. Igualmente, al utilizar los emplazamientos en picada, el director anula la posibilidad de incluir tomas abiertas “preciosistas” al estilo de Gabriel Figueroa donde el cielo podría convertirse en protagonista, y

enfatisa la idea de que la historia no es sobre asuntos celestiales, sino sobre problemas terrenales concretos.

Este tipo de emplazamiento es el elegido para iniciar el filme al ver desde lo alto un espacio baldío del pueblo por donde transitan varios hombres de sombrero, al tiempo que es otra toma en picada la que cierra la película, en este caso en un emplazamiento donde se aprecia a varias personas entrar a la iglesia para, posteriormente, tras un paneo a la izquierda, ubicar a la cerda con sus crías, conjunto al que la cámara se acerca y sigue para después congelar la imagen y sobreponer la palabra “Fin”.

Todos los sitios abordados han sido mostrados en el filme sólo a partir de su calidad de entorno en el cual suceden las acciones. Es notorio el hecho de que los emplazamientos privilegian a hombres, mujeres y niños, es decir, a la gente, por sobre los espacios naturales. Hay un claro intento de distanciarse de corrientes como el cine rural de Emilio Fernández e incluso de cintas independientes como *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), donde el paisaje es retratado con una intención preciosista. Por el contrario, en *Tlayucan* la descripción visual de los diferentes lugares, hace que puedan mirarse como una presencia adicional pero siempre en relación con cuanto ahí acontece: el espacio es valioso no porque pueda ser fotografiado para una tarjeta postal sino porque se trata de un sitio concreto en el cual acaecen asuntos humanos.

Tales actos son realizados por los personajes sobresalientes del filme, pero también por la gente del pueblo, quienes son gente humilde, amas de casa u hombres trabajadores del campo, todos ellos católicos quienes comparten con la familia protagónica su calidad de deudores de la Iglesia. Estos grupos se muestran como gente solidaria consciente de la importancia

de la comunidad tanto en la diversión como en las desgracias, ante las cuales buscan responder en grupo.

En un primer momento, el actuar de estos personajes pareciera reducirse a la solidaridad del acompañamiento, en tanto carecen de medios económicos para resolver los problemas. Sin embargo, al final de la película, se revelan como los salvadores de Eufemio, a quien evitan ir a la cárcel gracias a su solidaridad.

Los personajes de la comunidad son retratados en los espacios del pueblo por una cámara que tiende a agruparlos⁷⁶ de manera que, a partir de la recurrencia de las tomas donde se incluye a varios, Alcoriza evidencia su preferencia por la característica coralidad de sus filmes. En múltiples ocasiones, a pesar de que la acción podría focalizarse en una o dos figuras centrales, la cámara encuadra al grupo entero presente en el sitio de la acción. Tal es el caso cuando Eufemio y Chabela se despiden al partir el hombre hacia el trabajo y, en lugar de hacer un acercamiento a los rostros de la pareja, la cámara incluye en el cuadro a Máximo, Matías y Nico.

Así, la coralidad es la protagonista de varios momentos del filme: cuando vecinos, amigos y lugareños informan a Eufemio que todos han sido enlistados como deudores de la Iglesia; el segmento donde, aunque con Eufemio al frente, el grupo de deudores va a hablar con el Cura para arreglar la situación (acto que subraya la necesidad de la acción conjunta para enfrentar los problemas de la comunidad); o aquel en el cual un gran número de personas entran en procesión a la iglesia durante las festividades de la Santa.

⁷⁶ El tercer capítulo (La estética social en *Tlayucan*: microesferología de lo familiar y macroesferología comunitaria) de “Construcción de una estética social en las obras de Luis Alcoriza: *Tlayucan*. Un primer acercamiento”, tesis de maestría de Carlos Arturo Flores Villela, aborda tal tendencia a fotografiar a grupos de personajes en el filme.

Además de la coralidad, las tomas grupales parecen subrayar en ella valores como la camaradería, en el caso de secuencias como la que tiene lugar en el río donde, en un ambiente festivo, las mujeres platican, cantan y bromean jubilosas; o la solidaridad y el sentimiento de comunidad, ejemplo emblemático de lo cual es el segmento de la primera visita del doctor a Nico, cuando se encuentran presentes vecinas y amigas y la cámara, ubicada junto a la pared y detrás de Nico, capta en profundidad a todos quienes están en la casa de manera que, cuando el doctor da la noticia sobre la gravedad del niño, el encuadre, aunque los muestra, no se concentra en los padres ni en sus gestos, sino se abre a fin de, por un lado, mostrar la importancia del grupo y la solidaridad en los momentos críticos; y, por otro, interpelar a los acompañantes pues es también a ellos a quienes se les notifica la terrible situación ante la cual, en su momento, deberán actuar (Fotograma 12).



Fotograma 12

Entre segmentos corales, el montaje establece diferentes relaciones, como la analogía⁷⁷ que surge en la secuencia en el patio del convento donde

⁷⁷ Para Di, Chio y Cassetti, la analogía se da cuando una imagen se relaciona con otra por representar elementos similares pero no iguales.

los hombres se han reunido para esperar a que la puerca o algunas de sus crías expulsen la perla, segmento en el cual el repetido montaje alterno establece tal relación entre dos elementos: las imágenes de grupos de personas y aquellas de los grupos de cerdos.

Igualmente, la edición hace un contraste entre el canto religioso de la procesión que arriba a venerar a la Santa en su día, y el canto festivo del baño femenino en el río de la secuencia siguiente, es decir, entre el canto religioso y el festivo, uno entonado con veneración y sobriedad, y otro con alegría y goce.

La totalidad de las tomas corales acaecen en un espacio propio y reconocible que, al tiempo que les posibilita, les determina. Por ejemplo, el río de ese sitio de clima cálido es el lugar idóneo para el baño de los personajes cuya vida y carácter están determinadas tanto por las condiciones sociales como por el entorno que habitan. En él cual pueden desarrollarse como campesinos, amas de casa y miembros de su comunidad de *Tlayucan*.

El agente del estancamiento

Una vertiente del discurso cinematográfico nacional había designado a personajes como el doctor, el sacerdote y el/la maestro/a como los agentes quienes sembrarían la semilla del progreso en la provincia, lo cual lograban a base de penurias, honestidad, trabajo arduo y buena voluntad.

En *Río escondido* (Emilio Fernández, 1947) la maestra Rosaura Salazar, con el indispensable apoyo del cura y el pasante de medicina Felipe Navarro, se enfrenta a Regino Sandoval, el cacique del pueblo quien, además de explotar a los campesinos y negarles el agua, había clausurado la

escuela. Por su parte, en *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) el doctor Alberto Robles, con el soporte del padre Juan, se dedica en cuerpo y alma a ayudar a los habitantes de Santa Cruz, quienes también vivían bajo el yugo del cacique local.

Dentro del cine independiente, el cortometraje *Nuestra señora*, incluido en la cinta *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), presenta al doctor y al cura del pueblo como personas comprometidas y de buena voluntad quienes, a raíz a su trabajo con la comunidad indígena, logran conocerla, entenderla y ayudarla, gracias a lo cual convencen a la antropóloga extranjera Jane Davis de que tal raza no es inferior ni salvaje. Es decir, el cura y el doctor actúan como puente entre la cultura extranjera y la indígena, a partir de lo cual logran que los no lugareños valoren al pensamiento indígena.

Incluso el mismo Emilio Fernández apuesta por la vigencia del planteamiento hecho catorce años antes y filma *Pueblito* (1961), un drama rural en donde la maestra se opone nuevamente al cacique del lugar y, contra viento y marea, logra edificar la escuela.

Por su parte, *Tlayucan* dista de renovar la visión de tales personajes como “agentes del progreso” y, por el contrario, les cuestiona a partir de la descripción completa del cura del pueblo como un hombre con virtudes y defectos; un doctor que, si bien solidario, no se juega la vida por salvar a Nico; y una institución escolar casi ausente en tanto sólo se le menciona en una de las primeras secuencias, cuando se ve a Nico salir hacia la misma.

A diferencia de los doctores de los ejemplos precedentes, el de *Tlayucan* trabaja para los dueños del ingenio. Sin embargo, no duda en atender a Nico en sus tiempos libres y con muestras gratis. En la cinta, el doctor es representado como un hombre pulcro de mediana edad, quien de manera elegante usa saco y pantalón de vestir, al tiempo que utiliza lentes.

Todo le otorga un aspecto serio y estricto que refuerza con su comportamiento. Significativamente, se trata de un actor que no oculta su procedencia española, lo cual tal vez aporte cierto toque altivo aunque amable que le distancia del característico rasgo beatífico y mártir de sus correspondientes predecesores del cine nacional.

El doctor de Alcoriza cumple en atender al necesitado y trabaja por sanarle, más no al grado de jugarse la vida. De esta manera, sin dejar mal parado a la figura del profesional, Alcoriza dibuja un retrato más humano y posible del doctor provinciano a quien contempla como un ser humano común y corriente que, como cualquier otro, a partir de sus conocimientos, intenta ayudar al prójimo sin sacrificarse en el intento.

En el caso del padre Aurelio, su figura se aleja de la solemnidad de otros sacerdotes del cine nacional, aunque en ocasiones ello sea incluso a su propio pesar. Se trata de un hombre joven, aseado y engominado quien viste sotana negra dentro de la iglesia o la casa parroquial y, para salir, usa un traje del mismo color. Es un personaje de apariencia agradable pero, a diferencia de hombres como Eufemio, incapaz de comprometerse con ninguna causa de los feligreses pues, cuando alguien tiene un grave problema, se limita a conminarle a orar pero de ninguna manera, ni siquiera cuando en sus manos está aliviarle, intenta hacerlo.

Conocedor de la diferencia entre las clases y posiciones sociales, ante los campesinos y la gente pobre, actúa como “padre” quien grita, regaña u obliga, al tiempo que respeta y reconoce a los poderosos y adinerados del pueblo, como lo son los dueños del ingenio o el altanero don Tomás ante quien, si bien se atreve a alzar la voz, nunca osará ir en contra de sus decisiones.

En cambio, ante la adinerada Prisca, en su calidad de mujer beata, es capaz de reprimirla y bostezar en su compañía, más nunca le niega la atención. Respecto a la relación entre la beata y el sacerdote, es interesante notar que en el filme aparece la analogía entre el negro de los atuendos de Prisca y los del sacerdote, los cuáles contrastan con los tonos claros de la vestimenta del resto de los personajes. Esto conlleva la idea de ciertas similitudes entre uno y otro personaje, en un posible señalamiento a la mezquindad, falta de solidaridad y rigidez de ambos.

El padre Aurelio se preocupa por asuntos tan banales como arreglar las estatuas de los santos, al tiempo que se mantiene indolente ante la pobreza, los problemas y la necesidad de la comunidad a la que exige contribuir económicamente con la Iglesia, dejando de lado el hecho de que no tengan qué comer.

En relación a su paradigma religioso, puede decirse que se trata de un sacerdote tradicional, cuyo discurso incluye la existencia de un “pecado mortal”, el sacrificio a cambio de beneficios del Cielo, o la existencia de un castigo cuando no se cumple con los requerimientos materiales de la Iglesia.

Su trabajo parece reducirse a escombrar la iglesia, decir misa, bostezar en las confesiones y preocuparse por reunir el dinero para que la Santa tenga el resplandor de perlas el día de su fiesta. En su escala de valores, éstos son los mayores problemas, mismos que antepone a cualquier otra preocupación de alguien del pueblo, incluida la angustia de Eufemio por el grave estado de salud de su hijo.

En ocasiones, divide su discurso entre lo que diría el sacerdote y lo que aconsejaría el hombre común más, en realidad, en ambas facetas puede ser convenenciero y aplicar las reglas en relación del poder o sector social en cuestión.

A pesar de su tono paternalista o la sumisión y respeto que le profesa la gente del pueblo (salvo don Tomás y la gente del ingenio), el padre Aurelio reduce el trabajo eclesial a un asunto parasitario e inútil para el desarrollo de su población, todo lo contrario de los sacerdotes que en los filmes antes citados contribuían al bienestar material y espiritual del sitio donde llevaban a cabo su encomiable labor.

Ante la calidad moral de un hombre común como Eufemio, el cura queda en franca desventaja. Ello puede apreciarse en el contraste que el montaje realiza en una de las secuencias en que los hombres esperan las deposiciones de los puercos. Al primer plano del rostro avaricioso y exaltado del sacerdote (Fotograma 13), la edición ha antecedido otros rostros, entre ellos el de Eufemio (Fotograma 14), cuyo gesto de discreta expectación esperanzada, deja implícito un contraste entre la codicia y la serenidad virtuosa. Representada por tal personaje, la Iglesia se revela como una institución inútil ante los problemas concretos y llega a ser un yugo para los feligreses en tanto es capaz de abusar de ellos.



Fotograma 13



Fotograma 14

A nivel de la imagen, la iglesia constituye un motivo que inicia y cierra el filme pues la secuencia de créditos es un encuadre donde, entre la

copas de los árboles que parecen enmarcarle, se divisa el campanario de la iglesia del pueblo; por su parte, la toma final inicia justamente en la iglesia y su campanario. Como inicio y final del filme, el tema religioso atraviesa *Tlayucan* desde el cuestionamiento, pues el empeoramiento de la situación material de su familia y la gravedad de salud de su hijo deviene, primero, de cuando Eufemio debe pagar las perlas de Santa Lucía y, después, cuando borracho cree que la Santa le concede el milagro de prestarle una de sus perlas para sanar al niño. En este marco, el milagro resulta una falsedad que ni el mismo sacerdote, escéptico ante tales eventos, hubiera podido tomar en serio.

Existen dos momentos que se tornan en cuestionamientos. Por un lado, la secuencia cuando la familia protagónica se encuentra unida jugando en su casa y la cámara, a pesar de seguir los bruscos movimientos del jugueteo del padre con su hijo, cuida de incluir en todo momento en el cuadro a la madre, quien divertida y sonriente participa. La comunión familiar es interrumpida por el grito de los amigos, quienes han asistido a darle la mala noticia de que han sido enlistados como deudores de la Iglesia. La convivencia y diversión familiar han sido interrumpidas por la cuestionable exigencia de la Iglesia, lo cual constituye un señalamiento a la contradicción entre un discurso que protege a la familia y el acto que les separa y ocasiona problemas.

El segundo cuestionamiento se realiza a través del montaje. Se trata del contraste entre las tomas que muestran la libertad de Nico cuando se traslada a ganar dinero mediante las “gracias” que hace a los turistas, suma que ocupará para comprar lo que él desea, y las siguiente secuencia, donde los hombres del pueblo han ido a negociar una forma de pago con el sacerdote. Tal contraste pone en relación, por un lado, la libertad de la niñez

y, por otro, la sujeción del adulto a las exigencias sacerdotales, las cuales estarían minándole la posibilidad de libertad, valor supremo para el cineasta Alcoriza.

De igual manera, es interesante que en *Tlayucan* el tema eclesial esté tan presente y se ponga en relieve la anacronía de la condición conservadora de la institución, pues los años sesenta vieron surgir una disidencia católica que cuestionó la tradición y promovió la heterodoxia desde la religión. Coincidentemente, fue en el estado de Morelos, particularmente en la ciudad de Cuernavaca, donde desde 1957 el obispo Sergio Méndez Arceo promovió una línea renovadora y de apertura. Para finales de la década de los sesenta y en los setenta aquella mostraría una orientación profunda hacia los acontecimientos sociales y políticos, en la línea de la teología de la liberación, una corriente surgida en el seno mismo de la iglesia católica latinoamericana.

La crítica que el cineasta hace a la Iglesia se enmarca en un cuestionamiento a la institución, más no a la religiosidad:

El pueblo español, sobre el que ha pesado en buena parte de su historia la presencia de la iglesia católica, ha tomado como revancha la blasfemia ‘que no se puede concebir –escribe Manuel Michel- sino en aquellos que son profundamente creyentes o bien, profundamente embebidos de reflejos religiosos. (...) La blasfemia, continúa Michel, se dirige no tanto a Dios como a la *institución* religiosa encargada de reprimir los deseos del hombre. Así, en la obra de los dos Luises la crítica está lejos de basarse en el famoso dicho español de ‘me cago en Dios y en su puta Madre’,⁷⁸

De esta manera, al despojar al cura y al doctor de sus atributos casi celestiales y presentarlos como seres humanos con virtudes y defectos, Alcoriza anula la idea de que el progreso pueda provenir de gente al margen

⁷⁸ Carlos Flores. *La construcción de una estética social en la obra de Luis Alcoriza: Tlayucan. Un primer acercamiento*, p. 13. Al referirse a “los dos Luises”, el autor alude a Luis Buñuel y Luis Alcoriza, quienes comparten las raíces hispanas.

de la comunidad. Al mismo tiempo sugiere, en consecuencia, el hecho de que la promoción del bienestar común queda reservada a los seres humanos concretos del lugar quienes, a partir de su trabajo y valores como el trabajo, la amistad, la solidaridad y la justicia, pueden hacer de su lugar un mejor sitio para vivir.

La mirada: deseo, imposibilidad, capacidad

El acto de mirar como posibilidad, placer o incapacidad es un tema que en *Tlayucan* se aborda desde el inicio. La primera escena de un personaje, Matías, muestra al hombre como invidente, es decir, incapacitado para ver, no obstante lo cual, durante su vida, logra convertirse en un profundo conocedor de los espacios del pueblo por el cual camina sin tropezar. A lo largo de la película, como cualquier persona que pueda ver, él realiza sus trabajos con la mayor naturalidad: recoge hierbas en el campo, marca las orejas del puerco de Prisca o prepara y administra el purgante de los cerdos en la iglesia.

A pesar de su invidencia, no hay en el pueblo alguien que conozca más el espacio, los olores, los sonidos o las texturas que se han vuelto parte de su vida, pues sólo él sabe “dónde está cada piedra de tropezón y los pasos que hay que dar de un sitio a cualquier otro” a un punto en que “ni los cuento, nomás sé y ya”, es decir, ha adquirido un saber proveniente de la experiencia diaria:

Digamos algunas palabras sobre el saber cotidiano que surge de la necesidad y de la experiencia personales. Todo saber proviene naturalmente de la experiencia de los particulares, pero no todas las experiencias particulares

son sociales *en la misma medida*, igualmente generales, igualmente extensibles e importantes para un determinado estrato o integración.⁷⁹

El saber personal de Matías en relación a cómo es su pueblo es exclusivo pues ha logrado conocerlo a partir de una incapacidad personal de mirarlo, misma que, día tras día, ha potenciado otros medios y puede asegurarse que nadie ha interiorizado a tal nivel el sitio, todo lo cual ha sido posibilitado por el rasgo cotidiano de tal aprendizaje.

Lo anterior lo prueba el hecho de que mujeres y hombres que comparten con él la invidencia y la mendicidad, más no viven en Tlayucan pues sólo asisten anualmente a la fiesta de Santa Lucía, no llegan a ese grado de desenvoltura en el sitio; al acercarse Matías a ellos mientras el grupo se encuentra sentado en las escaleras de la iglesia, éstos no le perciben como invidente en tanto su caminar no revela tal situación y, cuando Matías les dice que también es ciego, una mujer le responde “No se te oye cuando caminas”.

A pesar de su itinerancia, que les lleva al lugar sólo en ocasiones de fiesta parroquial, el grupo de mendigos invidentes *puede ver* las severas dificultades materiales de los lugareños quienes “son muy probes”, lo cual les afecta directamente pues “De que no hay, pos ni caridá”.

De este modo, gracias al saber cotidiano, la invidencia de Matías se ha convertido en una posibilidad de conocimiento profundo de las características de su pueblo al tiempo que la invidencia del resto de los mendigos, en tanto se enfrentan al hecho concreto de la ausencia de limosnas, no les impide ver la problemática social del lugar.

El caso del ciego se contrapone al de los turistas del filme. Se trata de dos grupos; por un lado, uno angloparlante compuesto por mujeres jóvenes y

⁷⁹ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 326

modernas quienes visten pantalones, utilizan accesorios como lentes oscuros, bolsos, pañuelos o sombreros de línea; y hombres quienes también utilizan ropa y sombreros de moda. Como rasgo particular, uno de ellos porta una cámara instantánea.

Siempre sonrientes, admiradores de las “bellezas” y lo pintoresco que ven en su recorrido por el pueblo, voltean a todos lados e incluso utilizan un dispositivo de la mirada como lo es la cámara, misma que potenciaría su capacidad de ver en tanto la imagen percibida a través de la misma puede imprimirse y obtener una materialidad propia; a pesar de ello, no logran darse cuenta de cuanto ocurre en el sitio admirado, del cual sólo perciben fachadas, más permanecen ignorantes del resto.

Su cámara fotográfica y su obsesión por tomar “beautiful pictures” les hace ser testigos y causantes en cierto grado del “robo” de la perla, pues el *flash* ha sido interpretado (por un Eufemio alcoholizado y desesperado) como un asentimiento de la Santa para que tome prestada su perla.

El segundo grupo de turistas está compuesto por hombres y mujeres en este caso hispanoparlantes quienes, vestidos igualmente con ropa moderna, sentados en la parte exterior de un restaurante se divierten con las gracias de Nico y, magnánimos, le dan “su domingo”. Tal como los estadounidenses, los mexicanos disfrutaban felices de sus vacaciones sin que por su mente atravesase el interés real por conocer el sitio.

Ambos grupos, tanto el estadounidense como el mexicano, comparten el interés de mirar las bellezas del sitio. Pero son personas incapaces de ver los acontecimientos vitales y los graves problemas de los habitantes del pueblo. Incluso el primer grupo es testigo del momento de gran desesperación de Eufemio y no logran verlo, sólo pueden apreciar, al inicio,

lo pintoresco de la imagen del “indito” devoto e implorante ante Santa Lucía y, posteriormente, el hecho de que ha robado la perla.

Curiosamente, tales personajes en *Tlayucan* y, años después, en *Esperanza* (Luis Alcoriza, 1972) fueron interpretados, entre otros, por Jeannette Alcoriza y Jeanne Buñuel. Incluir a turistas estadounidenses en sus películas fue una constante en el cine de Luis Alcoriza quien provenía, él mismo, de otra cultura. Caracterizados por su incapacidad de entender y conocer a fondo el sitio que tienen frente a sus ojos, por su característico mirar sin ver, puede entenderse a tales presencias como una crítica a una actitud que era precisamente la opuesta a la adoptada por el cineasta al llegar y adoptar como segunda patria a México. En su caso, el interés por conocer y asimilarse a su nuevo país constituyó uno de los ejes de su obra en la cual, en repetidas ocasiones, entre las cuáles la trilogía es un gran ejemplo, plasmó el producto del conocimiento que del lugar lograba adquirir a partir, precisamente, de una gran capacidad de observar y entender cuanto ocurre.

Existe en el filme un tercer personaje cuya forma de la mirada determina su vida a un punto que deviene la razón de la misma. Se trata de don Tomás, el rico terrateniente de edad avanzada, delgado y elegante,

La salud de don Tomás dista de ser la mejor. Desde que se levanta tose fuertemente en repetidas ocasiones, lo cual no le impide fumar sin parar y emborracharse cada fin de semana.

Deja claro, en todo momento, su mayor posición social y no admite mezclarse con gente “inferior”, es decir, con los pobladores del sitio a quienes desprecia. Al regreso de sus borracheras semanales, en tanto es el único que usa pistola, dispara al aire gritando su odio al pueblo.

Es rudo y egoísta, pero honesto. Vive en constante soledad pues, aunque tiene hijos, desde que les repartió a cada uno parte de su fortuna, no

le visitan más. A diferencia de Prisca, aunque se declara devoto de la Virgen, ignora los llamados de la iglesia y sólo acude a la misma a reclamar enérgicamente al padre, para que le borre de la lista de deudores.

En relación a las figuras del cine tradicional industrial, don Tomás representa al “viejo terrateniente amargado y bilioso”⁸⁰ a quien sus actuales posesiones, ya mermadas por la herencia, aún le aseguran el respeto y obediencia de los pobladores (e, incluso, del párroco), más su edad avanzada le impide conseguir compañía.

En el amargo panorama de su existencia, sólo hay una cosa que le hace abrir los ojos cada mañana: espiar a su vecina Chabela, a quien desea desde que ella era adolescente, cuando intentó comprarla a su madre más, para su desgracia, como él mismo dice, la entonces casi niña “salió decente”.

Para su fortuna, él hombre vive solo en la casa grande situada frente a la de los protagonistas y se dedica, fundamentalmente, a mirar, a través de lo cual evidencia una característica del cine en sí mismo: “El cine ofrece un posible número de placeres. Uno es la escopofilia. Hay circunstancias en las cuales el ver es una fuente de placeres, justo como, en la formación recíproca, hay un placer en ser mirado.”^{81 82}

Entre Chabela y don Tomás, la cámara y el montaje establecen un contraste desde el inicio. Dentro de las secuencias que al principio del filme se consagran a la presentación de personajes y situaciones, la cámara realiza

⁸⁰ Cuaderno de prensa de *Tlayucan*.

⁸¹ “The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia. There are circumstances in which looking itself is a source of pleasures, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at.” en Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en <http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf>, consultado el 22 de agosto de 2011

⁸² La escopofilia es un término psicoanalítico que se entendería como la compulsión por la contemplación placentera

esporádicos *close ups* dedicados a subrayar las características de los distintos personajes. En la primera secuencia donde aparece don Tomás, se presenta en un primer plano justo en el marco de la puerta de su casa al hombre viejo, enfermo y sufriente quien debe interrumpir su camino hacia su balcón pues sus estruendosas toses le impiden moverse; el rostro del hombre es contrastado con la siguiente toma que corresponde al también primer plano de Chabela quien joven, bella, gozosa, vital y sensual, se lava la cara en el patio de su casa que da justo al balcón del hombre.

De manera significativa, el paso por la puerta pareciera mágico, dentro todo es soledad y enfermedad, al cruzar el marco y mirar a Chabela, todo deviene placer y goce derivados de la mirada. A partir de entonces, se dibuja una cotidianidad donde los fastidiosos días del hombre, así como su vida, se iluminarán únicamente por esos ratos de *voyeur* que constituyen la única fuente de vitalidad y los cuáles buscará repetir en cualquier ocasión, tanto en su casa desde donde mira a Chabela realizar las labores diarias, como fuera de ella cuando en una parte alta de la orilla del río observa a la joven bañarse en el río acompañada de otras mujeres.

Al tiempo que el único goce de su vida, la mirada-placer llega a proporcionar a don Tomás tal alegría y satisfacción que, cuando la mujer, derivado de su preocupación por la gravedad de su hijo, deja de arreglarse y mostrarse bella, el hombre, en un acto de egoísmo puro, hace “el último” regalo de su vida a Chabela, mismo que consiste en darle la cuantiosa suma necesaria para curar a Nico; todo lo anterior con el fin de que la mujer “se arregle, se ponga bonita”, “siga pegando de brincos con ese temblor bajo la blusa” y él pueda, así, en su calidad de caballo viejo al que “solo le queda el relincho”, continuar disfrutando, “hasta su muerte” de su única felicidad, esto es, del acto de mirarla.

Ante tal acción de dádiva, el cura del pueblo, escéptico en otros casos, y en la ignorancia de la relación entre Chabela y don Tomás, considera que se ha producido un verdadero milagro más, según lo plantea el cineasta, se trata de un asunto terrenal derivado de la natural inclinación humana por obtener placer.

En el personaje de don Tomás, Luis Alcoriza evidencia aquello que las corrientes feministas han planteado en relación con la representación femenina dominante en el cine, en el sentido de que la mujer es mirada a través de una cámara que reproduce la mirada masculina misma que construye culturalmente a la mujer como un objeto del deseo: “(Las) relaciones de poder (...) resultan ser un aparato cultural que construye, en el orden de la representación, a la mujer como fantasía del varón y provoca en las mujeres ‘el olvido de sí mismas’.”⁸³

En el caso de la relación entre don Tomás y Chabela, tal construcción es realizada por una cámara que explícita la mirada masculina. Chabela es presentada en las secuencias iniciales del filme en los mismos encuadres que el resto de los personajes, es decir, en planos abiertos o en tomas medias. Incluso en la secuencia donde comienza a lavarse, mientras la cámara es testigo pero no se encuentra presente don Tomás, el encuadre es un *full shot* que se establece desde el fondo del patio (Fotograma 15).

Por el contrario, cuando don Tomás entra en escena y la cámara le mira toser en *close up* mientras sale hacia el balcón para después aproximarse a la barda del balcón, la toma que sigue es el antes mencionado primer plano de la mujer. Establecido en picada, desde el balcón del vecino (Fotograma 16), es decir, desde la mirada masculina que la construye como

⁸³ Márgara Millán. *Derivas de un cine en femenino*, p. 13

su objeto de placer. Posteriormente, se sucederán los planos del hombre que mira con goce y los del objeto de su mirada.



Fotograma 15



Fotograma 16

Al final, Chabela, vista en toma abierta desde el fondo de su patio, se percata de que está siendo observada por el viejo, ante lo cual interrumpe su tarea y se mete a su casa con molestia, es decir, le enoja la mirada que la construye como objeto de deseo masculino.

Por el contrario, tal construcción no molesta a Chabela cuando se trata de Eufemio. En el caso del inicio del juego de seducción de la pareja cuando se encuentran en el patio de su casa y la mujer pide al esposo le convide de su caña, la cámara mira a ambos en primeros planos, no hay tomas subjetivas, los dos son contruidos como objetos de deseo del otro, ambos se anhelan, se miran y ello no disgusta, sino que agrada a la mujer pues se trata de una relación igualitaria.

Por su parte, don Tomás deberá contentarse con mirar, incluso al hijo de Chabela, en una de las escenas más importantes del filme, aquella en la cual el viejo es atraído por un Nico (en calzoncillos y mojado en tanto acaba de salir del río) pues, le dice, “Tienes la misma cara de tu madre, los mismos ojos, la misma boca...”. En este segmento, la cámara nuevamente opta por

ver al don Tomás *voyeur* en primer plano y establecer después un toma por sobre del hombro, semi-subjetiva, del objeto de su mirada, ése que también construirá como el deseado, lo cual le ocasionará horror, una vez que se percata del hecho. Así, don Tomás es a quien la construcción visual establece como el hombre que mira y después el montaje incluye al objeto de su mirada.

En el caso de Chabela, la figura de la mujer construida desde la visión masculina no se supedita o se rige por ésta, al punto que llega incluso a servirse de ella, aunque sin alevosía, pues es a partir de su calidad de objeto deseado que logra obtener los medios para salvar a su hijo, todo lo cual podría leerse como una aceptación femenina de la construcción masculina pues al final ella le regala a don Tomás el festín de su muslo desnudo.

Por su parte, el *voyeur* don Tomás logra, a partir de su mirada, iluminar y soportar el sentimiento de odio hacia su pueblo, la infelicidad del abandono de sus hijos y, en general, el tedio de su vacía cotidianidad. Sólo a partir de su mirada-deseo logra darle sentido a su existencia porque, en su calidad de “caballo viejo”, es la única posibilidad de “relinchar”, esto es, su único reducto de placer.

De este modo, en *Tlayucan* Luis Alcoriza plantea tres aristas de un tema fundamental para el séptimo arte: la mirada. En principio, a través de Matías, el cineasta construye el cómo, a pesar de la imposibilidad material, la voluntad y el saber cotidiano hacen posible la aprehensión de aquello que no puede ser visto pero sí tocado, olido, escuchado y, en general, percibido.

La contraparte del planteamiento es dada por la incapacidad de los turistas quienes a pesar de mirar, incluso a través de su cámara fotográfica, son incapaces de observar, darse cuenta o conocer cuanto ocurre frente a

ellos pues, en su fugacidad y lejanos de la cotidianidad imprescindible para el verdadero conocimiento, sólo aspiran a apreciar la “mexican curious”.

Por último, el tercer eje se desprende de la propuesta de un don Tomás *voyeur* a través del cual Alcoriza plantea a la mirada del deseo como fuente única de placer que puede, incluso, dar sentido a una vida y una Chabela que existe de manera independiente a esa construcción masculina que no marca el sentido de su vida.

4. LA PELÍCULA PERSONAL: *TIBURONEROS*

Tras la renovación-reacción de *Tlayucan*, Luis Alcoriza emprendió la realización de *Tiburonerros*, filme en el cual no se preocuparía tanto por complejizar los estereotipos del cine nacional. Buscó lograr la configuración de un universo propio, al cual contrastaría con el modelo burgués que tenía en el cine un exponente privilegiado:

Los aparatos y los mecanismos de producción del cine fueron inventados y creados en función de los gustos y las necesidades de la burguesía. El cine se convirtió rápidamente en la más concreta manifestación de su espíritu, en la objetivación de los sueños. Está bien claro para ella que el cine no es una continuación del trabajo, ni de la escuela, ni de la vida cotidiana con sus tensiones múltiples (...)⁸⁴

En el caso de la segunda película de “las T”, sí intentó plantearse un universo que pudiera ser reconocible y donde el tema del trabajo, el amor, la solidaridad y, en suma “la vida cotidiana con sus tensiones múltiples”, fueran los protagonistas. Esto llevó a que se escribiera sobre *Tiburonerros* que en él se expresó coherentemente: “una concepción del amor, del erotismo, una sensación de vacío ante una moral burguesa.”⁸⁵

La película surgiría cuando Alcoriza emprendió la búsqueda de un pueblo donde, según había oído, se cazaban tiburones a caballo, lo cual resultó falso. Pero le llevó a conocer al tiburonero quien, tras reírse de él, le

⁸⁴ Tomás Gutiérrez Alea. *Dialéctica del espectador*, p. 25

⁸⁵ “Tiburonerros” en *abc de américa latina*. Consultado en el dossier del filme en la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/6

invitó a compartir las jornadas de pesca y le “contó su historia, que es la de la película”⁸⁶.

En la representación del relato, se delineó también un mundo particular donde se remarcaron los temas y valores constantes en la obra del director, como el trabajo, la amistad, la solidaridad o el amor, por mencionar algunos. Al mismo tiempo, se evidenciaba una búsqueda por mostrar de manera más clara un entorno específico, todo lo cual se denotaba en la filmación en locaciones o la elección de actores. Entre ellos algunos fueron profesionales, como en el caso del protagónico Aurelio o la amante Manela, y otros más fueron interpretados por lugareños, como el coreano Tomás.

Treinta y siete años después del estreno, Emilio García Riera⁸⁷ valoró a la cinta como una buena película cuya característica más importante es que representaba un cambio moral, ámbito en el cual puede decirse que se ubica su propuesta más contundente. Según Agnes Heller: “La moral es la relación entre el *comportamiento particular* y la *decisión particular*, por un lado, y las exigencias genérico-sociales, por otro. Dado que esta relación caracteriza cada esfera de la realidad, la moral puede estar presente *en cada relación humana*.”⁸⁸

En este marco, el filme configura un orden de cosas donde la relación entre los comportamientos del tiburonero Aurelio y las exigencias genérico-sociales del entorno tabasqueño, se propone desde la distancia, e incluso la clara contradicción, de las exigencias “burguesas” representadas por la familia primera del protagonista.

⁸⁶ Luis Alcoriza en Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine. Tiburonerros*, UTEC-SEP cultura. 1984.

⁸⁷ Entrevista concedida a Álvaro Vázquez Mantecón para su documental televisivo “Luis Alcoriza, el cine de la libertad”. Clío, México, 2001

⁸⁸ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 132

Es interesante que el cineasta proponga en el inicio un microcosmos donde no deben contradecirse “las buenas costumbres” ya que éstas ni siquiera figuran. Es sólo hasta después de la mitad donde el espectador se percata de que Aurelio no ha nacido en el sitio y que, sorprendentemente, pertenece a un espacio citadino donde le aguarda una familia tradicional compuesta por una madre católica y una esposa devota cuyo afán es tener “bien educaditos” a sus hijos.

Es importante ubicar el contexto del filme. Durante los años sesenta coexistieron dos elementos: por un lado, la existencia de sectores de la burguesía con un notable desarrollo cultural, los cuáles se beneficiaron de la expansión del sistema educativo; por otro lado, los movimientos sociales discrepantes de los modos burgueses en la forma de la revolución sexual, el amor libre o la disidencia católica.

De esta manera, la década significó un enfrentamiento entre dos modos de vida, el tradicional y el emergente, y ambos se ven reflejados en el filme, aunque en diferentes grados. Esto se logra a partir de la construcción de un microcosmos alterno cuya “realidad” se contrasta con el modo de vida urbano tradicional, mediante la inserción del protagonista en ambos entornos.

Desde la sociología del conocimiento, lo que ocurre en la película es una clara muestra de una de sus premisas centrales, la cual enuncia que “(...) la realidad se construye socialmente”⁸⁹ y el orden moral y material no están determinados por una entidad suprema, sino se han edificado mediante la repetición en la vida cotidiana, a partir de lo cual han nacido instituciones que, si bien pueden ser imprescindibles para un grupo o cultura, pueden ser incluso contradichas en otro. Todo lo anterior depende

⁸⁹ Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, p. 11

de los sectores de actividad humana que hayan sido sometidos al control social, es decir, aquellos que se han institucionalizado⁹⁰.

La película fue bien recibida en distintos espacios y mereció críticas como la publicada con motivo de su estreno en “La semana en el cine”:

Una película aceptable, sin duda. Alcoriza ha hecho un film muy superior a *Los jóvenes* y *Tlayucan* quizá porque ha optado ahora por contar una historia sencilla y lineal. *Tiburonerros* resulta una obra honesta, tierna y viril. Si la dirección de actores no es, digamos, demasiado “ortodoxa”, lo cierto es que la mayoría de sus personajes resultan de carne y hueso. El interpretado por Julio Aldama llega a hacerse casi conmovedor y lo mismo puede decirse del chico que lo acompaña, uno de los pocos niños que han pasado por la pantalla sin despertar instintos homicidas en los espectadores. En cambio, la “nativa” que encarna Dacia González resulta convencional.⁹¹

O la opinión del también cineasta Carlos Saura, quien comentaría a Luis Buñuel: “No he escrito tampoco a Alcoriza, (...). Vi su película ‘Tiburonerros’ y me gustó mucho, sobre todo por su sinceridad y honestidad, que son raras cosas en el mentidero del cine.”⁹²

Sin embargo, no mereció un aplauso unánime. Debido a su particular esquema y a la crítica contra ciertos valores, el filme no resultó agradable para instancias como la censura hispana, misma que lo prohibió por ser una feroz crítica a la institución familiar⁹³; o para sectores donde fue interpretado no desde la frescura de su mirada, sino como el retrato de un “ambiente de miseria donde el humor es enteramente grotesco”⁹⁴, caso de la sinopsis que hoy día puede leerse cuando se programa en el Canal De Película.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 75

⁹¹ “La semana en el cine” 1er volumen, México, D.F. a 8 de junio de 1963, p. 322

⁹² Carta de Carlos Saura a Luis Buñuel. Ca. 1965. Consultada en el Archivo Buñuel de la Filmoteca española bajo la catalogación A.Buñuel 632.5.

⁹³ Alejandro Pelayo Rangel. *Los que hicieron nuestro cine. Tiburonerros*.

⁹⁴ Sinopsis consultada con motivo de la exhibición de la cinta el martes 20 de septiembre de 2011 por el canal De Película, sintonizado en el 605 de Cablevisión.

Opiniones tan dispares, dan idea de cómo Alcoriza supo poner el dedo en la llaga al tratar, a través de la honestidad, temas como el adulterio desde una particular visión donde éste no era un hecho punible sino un suceso natural, despojado de la condena social.⁹⁵

Por todo lo anterior, los siguientes apartados buscarán construir una mirada analítica a los ejes de la representación ubicados en la segunda película de la “trilogía de las T”, entre los que se cuentan el trabajo, el papel del lenguaje, la representación femenina o el mundo masculino.

El trabajo

En 1961, un año antes de la producción de *Tiburoneros*, el tema del trabajo había sido primordial en el filme *Crónica de un verano* (Francia), el experimento cinematográfico del antropólogo y cineasta Jean Rouge y del sociólogo Edgar Morin, ubicado dentro de la corriente del *cinema vérité*. En la cinta se interroga a gente de la calle, así como a personas seleccionadas de la clase trabajadora, en torno a asuntos diversos como si consideran que son felices o sobre cómo son sus rutinas y condiciones laborales.

Es interesante observar que la visión de los entrevistados en torno al tema es oscura, al punto en que merece opiniones como: “Nunca he visto a nadie a quien le interese su trabajo”; “Todo es trabajo”; “Para mí trabajar es perder el tiempo”; o “Después de las 6:00 P.M. soy otro”, es decir, al salir del empleo.

⁹⁵ Un antecedente importante sobre esta situación en el cine fue *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949). Francisco Peredo. Investigación inédita sobre el productor Gregorio Wallerstein.

En el mismo sentido, un trabajador de la fábrica automotriz Renault opina que en su país el obrero es individualista y dentro de la fábrica todos se encuentran “encerrados”, “controlados por capataces”, “separados” más, lamentablemente, “no nos queda otra cosa”.

De este modo, en *Crónica de un verano*, el trabajo se definiría como un medio de obtención de recursos al cual debe sufrirse pues se trata de una prisión y, en general, un obstáculo para la felicidad. Es importante anotar que el modo laboral al que se alude es el que un obrero desarrolla en una fábrica o el que se hace por encargo (como el caso de la encuestadora de Marceline, un personaje central) más, en momento alguno, se torna un asunto central en la realización humana.

En *Tiburoneros*, como se ha anotado en muchas ocasiones, la visión es diametralmente opuesta, pues para Aurelio el trabajo es una condición de su realización personal y una fuente de vida creadora de identidad. De manera opuesta a la cinta francesa, en este caso la actividad no es la que desempeña un obrero o se hace por encargo; todo lo contrario, se trata de aquella que demanda de quien lo realiza el ser entero, en mente y cuerpo, y proporciona la posibilidad de ser conocido como el “tiburonero”, “el mejor”, como dice el niño Pigua de su patrón. Con respecto al tema, Berger y Luckmann anotan lo siguiente:

Lo que a Marx le interesaba era que el pensamiento humano se funda en la actividad humana (el “trabajo” en el más amplio sentido de la palabra) y en las relaciones sociales provocadas por dicha actividad. La “infraestructura” y la “superestructura” se entienden mejor si se las considera actividad humana y mundo producido por esa actividad respectivamente.⁹⁶

⁹⁶ John Berger y Thomas Luckmann. *Op. Cit*, p. 17

De este modo, la identidad de Aurelio se define a partir del desempeño de su labor, él es el tiburonero, al tiempo que el oficio le permite establecer una serie de relaciones sociales que se convierten en su mundo.

Por un lado, la labor diaria debe desempeñarse en equipo. Desde la secuencia inicial de créditos, el tema laboral se plantea de manera rotunda. El protagonista se revela como un maestro en su barca y una persona quien sabe manejar hábilmente sus herramientas de trabajo, lo cual demuestra en la caza de una mantarraya, logro obtenido gracias al trabajo conjunto con sus compañeros: Pigua y Chilo.

Pigua es un niño de aproximadamente siete años, muy moreno, de cabello corto y crespo. Es en extremo hablantín, para lo cual utiliza un elevado tono de voz; cuando ríe, también lo hace estruendosamente y, en general, sabe ser feliz pues es vivaz, ágil, desenfadado y juguetón. Es huérfano y, sin que su edad represente un obstáculo, trabaja a la par que Chilo y Aurelio. No calla cuanto piensa y lo dice ante cualquier persona. Es muy independiente. Tiene ademanes recios y decididos. Como niño, se emociona con actividades como ir al cine a ver una película “de balazos” por lo cual, a fin de conseguir dinero para comprar las entradas, es incluso capaz de robar una malla de hilo al tiburonero y, así, conseguir dinero. En la misma intensidad que sabe ser feliz, responde violentamente ante un dolor profundo como el ocasionado por la partida de Aurelio.

Definido por Luis Alcoriza como “un chiquillo de unos doce años, moreno y simpático, de pelambre rebelde y blanca sonrisa.”⁹⁷, “La Pigua”, es uno de los niños más verosímiles del cine nacional: “Esa naturalidad

⁹⁷ Luis Alcoriza. Guión con notas a mano utilizado por él durante el rodaje de *Tiburoneros*. P. 1. Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/10/06

(general del filme) estuvo reforzada por un excelente desempeño de los actores, incluido el pequeño “Pigua” (Del Carpio), un nativo libre de las ñoñeces melodramáticas que solían desfigurar a los chiquillos del cine nacional.”⁹⁸

Por su parte, Chilo es “el timonel”, tal como se le consigna en el guión⁹⁹. Se trata de un hombre de edad madura, estatura baja, carácter amable y buen humor quien es capaz de protestar ante las acusaciones falsas en contra de Aurelio, aunque después se arredra ante la posibilidad de terminar en un enfrentamiento a golpes con el agresor. También es el cocinero de la barca tiburonera, actividad que disfruta ampliamente, lo cual nota y comenta Tomás a través de la frase: “Haces más cerebro con el pargo que si fuera una vieja”; a lo cual Chilo responde “Es que carne de vieja no alimenta”. Chilo no está casado y no se sabe si tiene familia ni relación externa al grupo de amigos que circundan al tiburonero.

Es con estos dos personajes que Aurelio se relaciona inicialmente en el desempeño de su labor. El grupo de trabajo que forman se subraya en la puesta en escena del filme a través de *three shots* como el de la primera secuencia. En ella, mientras Aurelio, Chilo y Pigua se encuentran en la búsqueda de las presas, las tomas se hacen por separado y se establece un equipo con tareas diferenciadas: Chilo maneja, Pigua vigila desde el mástil y Aurelio espera empuñando el arma (Fotogramas 1, 2, y 3).

⁹⁸ “Tiburoneros” en *El Sol de México*. 17 de abril de 2002. Sección Escenario. P. 4/E. Consultado en el Dossier de la película en la Cineteca Nacional bajo la catalogación A-01458. Antecedentes de niños aquejados por las ñoñeces melodramáticas que imponían productores y guionistas abundan, pero cercanos al filme son los protagonistas infantiles de *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Medianoche* (Tito Davison, 1948). Francisco Peredo, *Op. Cit.*

⁹⁹ Luis Alcoriza. *Op. Cit.* p. 2.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

Cuando el animal ya ha sido arponeado, en la mayoría de los momentos la cámara les agrupa mediante la inclusión en el cuadro de los tres. De esta manera se subraya el trabajo en equipo, el cual estará a gran distancia del que realiza un obrero quien, en soledad, desempeña su labor frente a una máquina. (Fotograma 4). Tal toma del equipo humano se repite cuando, en la secuencia donde cazan un tiburón, los tres contribuyen con su fuerza para izarlo.



Fotograma 4

Además de estos lazos personales, Aurelio establece otras relaciones sociales a partir de su trabajo, como la que entabla con don Raúl, el jefe en la compañía de embarcaciones pesqueras, un hombre maduro y corpulento quien, a diferencia de los pescadores, porta siempre ropa de vestir. Se trata de un hombre solvente, el único que se conoce en la costa. Es recio, amable, generoso y es para Aurelio un gran amigo y confidente.

A diferencia del dueño del ingenio de *Tlayucan*, quien oprimía a los trabajadores, don Raúl, aun si está en una posición de poder en tanto posee las embarcaciones, no desempeña el mismo papel opresor. Lo anterior puede depender de que son los pescadores, tiburoneros o camaroneros quienes, al tiempo que necesitan la barca para desempeñar su labor, son también independientes pues su trabajo, una vez adquirida la barca, dependerá de cada uno de ellos.

De esta forma, *Tiburoneros* difiere de *Tlayucan* en el planteamiento del tema pues no se establece una estructura piramidal donde el trabajador/obrero más pobre deba sobajarse ante el dueño de los medios de trabajo. De cualquier manera, sí se muestran las diferentes posiciones económicas y cómo la vida de cada persona depende en gran medida de éstas. Por un lado, se presenta a don Raúl como un hombre bueno a quien se le da todo a través de su trabajo cotidiano, situación que puede contrastarse con la del compadre de Aurelio. Él es un hombre muy pobre y enfermo quien, por más que trabaja, no logra conseguir el sustento diario para su familia.

Otra relación que establece Aurelio es con Tomás, el hombre quien le vende las redes y, a veces, le compra tiburón, figura quien se convierte en uno de los mejores amigos del protagonista.

Desde la visualidad se construye un tratamiento del tema laboral que resulta interesante, pues los emplazamientos y encuadres son, en varias ocasiones, los que dan la presencia del tema. Por un lado, se observa una construcción elaborada donde, en ocasiones, la cámara abandona la altura del ojo humano común y opta por las contrapicadas para realzar el tema cuando, por ejemplo, Aurelio empuña el arpón, encuadre que, como es sabido, magnifica lo que incluye en el cuadro (Fotograma 1). De este modo,

el espectador puede ver a un hombre poderoso justo en el momento de ejercer su fuerza. En 1952, diez años antes de *Tiburoneros*, se publicaba la novela *El viejo y el mar*, de Heminway, de la cual alguna reminiscencia pudo filtrarse en estas imágenes de Alcoriza.

A propósito del trabajo puede también mencionarse el uso de *close ups*, encuadres utilizados reiteradamente para mostrar las manos de distintos personajes mientras trabajaban. Así, se aprecia la mano de Chilo al poner un trozo de hígado en el anzuelo (Fotograma 5) o las manos de Manela al tomar un pedazo de telaraña para después curarse la herida de la pierna con ella (Fotograma 6); o al abrir un caparazón de tortuga para tenerla como mascota (Fotograma 7). De manera importante, la mujer se revela, al parejo de los hombres o del niño Pigua, como una persona con capacidad para el trabajo.



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7

Igualmente, existe un uso interesante de la profundidad de campo al grado de que, en secuencias enteras, el uso de la misma se destina a subrayar el tema laboral a partir del planteamiento de acciones simultáneas en planos diferentes.

Es el caso del segundo segmento en el cual Aurelio, Chilo y Pigua llegan con Tomás tras haber tenido una larga y provechosa jornada. Mientras en primer plano se encuentran unas quijadas de tiburón colgadas en un tendedero, en un segundo plano Tomás lleva redes a Aurelio y al llegar con

este último ambos platican sobre la jornada de caza (al tiempo que Aurelio revisa las redes). En su camino y en planos posteriores, el cuadro muestra a un hombre trabajando en el proceso de secado de las pieles y otras partes de tiburón (Fotograma 8); no se sabe quién es, pero la figura se convierte en una presencia importante al mostrar el trabajo como parte de la vida cotidiana. En el mismo emplazamiento, hacia el lado izquierdo, en un plano posterior, se mira a Chilo, quien lava el pescado que preparará para la comida del grupo. De manera significativa, esta secuencia se ha iniciado con el primer plano de don Pepe, quien se serrucha un cayuco (Fotograma 9). Así, tanto la primera como la segunda secuencia del filme, se han consagrado al trabajo.



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10

El uso de la profundidad se observa también en la quinta secuencia donde la cámara comienza con un emplazamiento que deja ver una fila sesgada de lavaderos. A un lado y otro, hombres y mujeres lavan pescado y, desde el fondo, aparece el tuerto quien da una nalgada a una de las trabajadoras (Fotograma 10). La secuencia no versará sobre este tema, pero visualmente se ha reiterado nuevamente.

Es también el tratamiento visual el que realza lo laboral cuando la cámara realiza acercamientos recurrentes donde se muestra cómo los hombres manejan los instrumentos de trabajo, a partir de lo cual los

utensilios se convierten también en lo que Di Chio y Casseti llaman un motivo (unidades de contenido que refuerzan la trama principal). En muchos casos el mostrar el uso de éstos se convirtió en el objetivo central de las tomas, al tiempo que lograron subrayar el hecho de que, nuevamente, no se trata del trabajo maquínico solitario del hombre en una fábrica, sino de una labor creativa donde se emplea la destreza en el uso de los utensilios que, sin la fuerza del hombre, no serían nada ni tendrían utilidad alguna.

Esta forma de trabajo se compara y distancia del modo laboral del cuñado del tiburonero, el hombre de ciudad quien le propone el negocio de ser dueños de una flotilla de camiones y, como socios capitalistas, obtener, sin manejar ninguno de ellos, un amplio margen de ganancia. El concepto de trabajo como posesión choca con la idea central de la película; ante la posibilidad de ganar dinero de ese modo, vestido en un traje que le ahoga y “mirando como otros trabajan” para él, Aurelio se niega. Para él su identidad misma se derrumbaría al no ser “patrón” por hacer mejor las cosas, sino por haber contado con el dinero suficiente para adquirir los medios lo cual, en contraposición con ser el “mejor tiburonero”, le parece de nula valía.

Es así como este filme propone una visión y un modo de vida estructurado en torno al trabajo, mismo que se ha diferenciado tanto del mecanizado que podría ejercer un obrero, como contrapuesto al “parasitario” que desempeñaría el dueño de los medios de producción quien sólo mira a los demás trabajar para acrecentar su ingreso. En el filme, el valor de la actividad humana fundamental está dado en la medida en la cual el hombre ejerza con el cuerpo y el alma la actividad, modo a partir del que puede cimentarse la realización y felicidad humana desde que se es un niño (como en el caso de Pigua), si se es hombre o mujer, (caso de Manela, las

lavanderas de pescado o la telefonista), y hasta que se es mayor (como don Pepe o don Mingo).

Por todo lo anterior, puede decirse que en el filme se construye al trabajo como una actividad que cimentaría la posibilidad del ser humano tanto de ejercer sus potenciales físicos, como de lograr la realización personal y establecer toda una forma de vida y relaciones personales.

La pluralidad en la representación femenina

En *Tiburonerros*, Alcoriza opuso una representación femenina alterna a la tradicional del cine mexicano, el cual había creado diversos estereotipos femeninos cuyo eje articulador podría ubicarse como el camino que se recorría entre la virtud y el pecado.

En un artículo de 1961 publicado en la revista *Nuevo Cine*, Salvador Elizondo define a la moral como “el recuento (...) de dos actitudes perfectamente definidas: la del hombre ante sus semejantes y la del hombre ante la mujer (o viceversa)”¹⁰⁰, planteamiento que, desde los términos de la definición antes citada de Agnes Heller para el concepto, podría enunciarse como la relación entre los comportamientos y decisiones particulares de hombres y mujeres, y las exigencias genérico-sociales.

Elizondo sostiene que tal recuento no aparece en las películas nacionales, cuyas historias buscaban no hablar de moral sino emitir una moraleja, es decir, una generalización cuyo fin era dar una lección que, además, adoptaba un matiz condenatorio. En ese sentido, el interés principal

¹⁰⁰ Elizondo, Salvador. “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano” en *Nuevo cine*, p.

había sido conjurar los actos “pecaminosos” y conservar, ante todo, a la familia.

Por cuanto toca a la representación de la mujer, en un extremo de su repertorio puede ubicarse a la madre/esposa sufriente y abnegada, defensora de la castidad y el matrimonio, premisas necesarias para la existencia de la institución suprema, la familiar, a la cual defendía de los peligros del mundo exterior aún a costa de su propia dignidad o integridad.

En el polo opuesto está la prostituta, quien podía ser desde la “Santa” hasta la rumbera. En el primer caso, el estereotipo fue heredado de la novela de Federico Gamboa, *Santa*, una mujer bondadosa quien, por una mala jugada del destino, era mancillada del cuerpo pero conservaba impoluta el alma para, finalmente, ser redimida por la muerte. Esta figura es una idealización de la prostituta profesional y ha sido llevada al celuloide en cuatro ocasiones: la primera en 1918 durante la etapa muda; la segunda en 1931 inaugurando la era sonora; la tercera en 1943; y la más reciente en 1969, todo lo cual da muestra de la importancia del estereotipo que, por lo demás, se repitió bajo diferentes nombres en un sinnúmero de filmes. Además, todavía en los años ochenta, se realizó una adaptación para la televisión de esta popular novela.

En el caso de la rumbera, ésta fue un constructo sobre la mujer “tropical” representada como voluptuosidad, maldad y pecado; este ícono heredero de las divas italianas de los años veinte, podía cometer las peores canalladas con los hombres que la rodeaban, más sucumbía, por amor o necesidad, sólo ante alguien peor que ella: el representante de Mephisto¹⁰¹. Dice Fernando Muñoz Castillo:

¹⁰¹ Fernando Muñoz Castillo. *Las reinas del trópico*, p. 14

Las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compás del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados: del harem tropical, cabaret que despliega escenografías de Fontanals o Rodríguez Granada, hasta “sofisticadas” casas de prostitución (...), haciendo valedero el apostolado de la prostitución en el cine mexicano.¹⁰²

En *Tiburoneros* los límites morales virtud-pecado se desdibujan y pierden sentido en función de la representación que en la película opera. La madre abnegada, la esposa virtuosa y las hijas con buenos modales resultan no ser los personajes apreciables de la película y, en cambio, la amante se muestra como la figura auténtica; todo lo anterior a partir de un cambio en la escala de valores determinada no por el grado de abnegación y virtud de una mujer, sino por el nivel de su vitalidad personal.

Entre otros personajes femeninos, se encuentra a las figuras del cine nacional: la madre, la esposa y la amante. La representación de éstas dista de ser la usual, aun si se da desde la mirada masculina y sólo a partir de su relación con el protagonista.

Por cuanto toca a la madre y a la esposa de Aurelio, éstas son representadas casi como una calca de aquéllas que han sido tan vistas en filmes que precedieron a la cinta. Sin embargo, existe en ellas un matiz que opera de fondo y desencadena el hecho de que todo su virtuosismo empequeñezca e incluso, desaparezca, ante la figura que goza de la simpatía del director: la amante.

La madre es una mujer mayor, encanecida y vestida de negro en posible alusión a un luto por el esposo. Significativamente, carece de nombre propio, a partir de lo cual toda su persona queda reducida a su condición de maternidad. Como madre, refulge cuando llega su hijo, a quien

¹⁰² *Ibidem*, p. 15

buscará ofrecer cualquier cantidad de guisos, ya que justamente es ésa una de las tareas femeninas, cocinar, lo cual hace con un pésimo tino pues su devoción culinaria por el “hombre de la casa” sólo logra causar un fuerte malestar estomacal a Aurelio. La ironía no podría ser más aguda. La madre mexicana, en otros filmes tan enaltecida, aquí es “enfermante”, en sentido figurado y literal.

Cuando su hijo abriga dudas sobre su vida futura, acude a ella y le encuentra en su recámara, lugar dónde, como buena devota, la mujer reza un rosario. Separada de Aurelio por la diferencia en la escala de valores, no puede ser amiga ni confidente y atina sólo a decirle “Sí te comprendo, hijo. Pero no todo el mundo puede vivir como quiere. Hay que resignarse con lo que Dios nos mande.”; al tiempo que le aconseja olvidar pues “él ya vivió su vida” y “ahora se debe a su familia”, en la ignorancia total del significado que su consejo tiene para el hombre. Pero el tiburonero no puede ser dócil ante un destino no deseado y, a gran distancia del modelo moral de su hijo, el consejo materno le aterroriza: “El héroe, de valores sin matices (la dominación sin divisiones del hombre *macho* sobre el universo) se asusta por la mentira, sinónimo de alienación, que él asimila en el fondo de la feminidad.”¹⁰³

Por su parte, la esposa Adela es una mujer madura, madre de los cuatro hijos de Aurelio con quienes vive, además de con su suegra, en un departamento de cierta unidad habitacional citadina. Físicamente, es una mujer redondeada y guapa pero aseñorada, pues viste de manera recatada: en

¹⁰³ “Le héros, aux valeurs sans nuances (la domination sans partage de l’homme *male* sur l’univers) est effrayé par le mensonge, synonyme d’aliénation, qu’il assimile dans le fond à la féminité” en *L’enfance de l’homme*” en *Cahiers du cinema*. No. 402. Diciembre de 1987. P. 45 Consultado en el Dossier del filme en la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/5

su calidad de madre, la sexualidad parece estarle vedada. Es una mujer amable y cordial, quien se siente insegura de sí misma y llorosa cuando va a la cama con Aurelio.

La representación de Adela se relaciona ampliamente con el modelo tradicional en cuanto a maternidad se refiere: es celosa de su hogar, su preocupación es conservar en su casa un ambiente de buenos modales, rechaza las peleas entre su hijo e hija adolescentes, y mantiene a su hijos pequeños sentados, jugando, en silencio. Está contenta pues la hija mayor, al ya casi cumplir 18 años, tiene un novio muy formal y posiblemente esté próxima a casarse.

Le pide a Aurelio que vuelva, pues ella puede educar a los pequeños y a la hija, pero, en el caso del adolescente, éste “ya necesita a su padre”. Cuando el hombre regresa, lo colma de buenos tratos y, al llegar la noche y recostarse a su lado, le pregunta si la ve vieja, al tiempo que rompe en llanto de felicidad, acto sumamente extraño para el espectador quien para entonces ha asumido ya el planteamiento del filme.

Como madre abnegada y sufriente que rechaza la sexualidad y vela por mantener y perpetuar la institución familiar, Adela queda en *Tiburonerros* como un personaje ajeno, fuera de la lógica y de las premisas de vitalidad y libertad. Su suavidad y abnegación resultan fuera de lugar e, incluso, ridículas.

Como madre llorosa y sufriente, logra provocar no la admiración de Aurelio sino su deseo de huir de ese rincón anquilosado. De manera paradójica, el rompimiento con su esposo sobreviene justamente por su calidad de encarnación de la maternidad tradicional, de virtud y buena educación; lo cual ocurre porque ella seguramente actúa como fue educada y reproduce el esquema sin dejar resquicio alguno para sus propios

pensamientos, deseos o inquietudes, lo cual la aleja del planteamiento vital del filme. Esto es un severo cuestionamiento al melodrama matrimonial-familiar-maternal tradicional.

Ante estas dos figuras, Manela aparece como el polo opuesto. Se trata de una costeña de casi 18 años, hija de un pescador tabasqueño y una coreana ya fallecida. Físicamente,

Es pequeña y muy joven, apenas dieciocho años, pero frondosa y ancha de caderas como casi todas las mujeres de tierra caliente. Mestiza de tabasqueño y coreana, dominan en ella los rasgos asiáticos de la madre. (Pómulos pronunciados y grandes ojos oblicuos que le dan a su rostro una expresión gatuna) Lleva el largo cabello suelto de cualquier modo, sin el menor asomo de coquetería.¹⁰⁴

Manela viste camisa de hombre arremangada y falda o un vestido ligero sin mangas hasta la rodilla. Por lo demás, permanece descalza la mayor parte del tiempo. Necesariamente, muestra los muslos al trepar una palmera o aparece con la ropa húmeda pegada al cuerpo al salir del mar, actos que no se muestran como incitación al pecado, sino son sólo consecuencia necesaria de su actividad, todo lo cual contrasta con la representación de la mujer tropical como rumbera-pecado (Fotogramas 11 y 12).

En la primera escena en que aparece, Manela se cura con una telaraña la herida que se ha hecho en el muslo, ante lo cual la cámara opta por encuadrarla casi de cuerpo entero, sin realizar un *close up* del muslo, mostrando su habilidad, conocimiento e integración al espacio que habita (Fotograma 13).

¹⁰⁴ Luis Alcoriza. Guión con notas a mano utilizado por Luis Alcoriza durante el rodaje de *Tiburonerros*. P. 7. Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/10/06

Al mirar a Manela mientras se encuentra subida a la palmera, la cámara, como al ver al tiburonero en acción, es emplazada desde el suelo, en contrapicada, lo cual podría acentuar la destreza de la joven. Al mismo tiempo, el encuadre está justificado por ser el punto de vista de Pigua quien, en tal momento, le busca para informarle que Aurelio ya ha comprado el cayuco y las redes (Fotograma 14).



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14

La adolescente es fuerte y activa, al tiempo que sabe procurarse el alimento, para lo cual trepa a las palmeras o pesca; en suma, es hábil, independiente y trabajadora e incluso logra ayudar, con su trabajo de vigilante nocturno al fuerte protagonista.

En el renglón del carácter, es una mujer de contrastes. Tiene una gran alegría de vivir: puede ser desenfadada, divertida, tierna, juguetona, amable, vital y cariñosa más, ante circunstancias que le producen dolor o tristeza profunda, reacciona de forma colérica, violenta, impulsiva y vengativa para, en ocasiones límite (como la partida de Aurelio), quedar sumida en la tristeza. Tal momento de sufrimiento puede leerse como una muestra más de la independencia de la joven quien, lejos de buscar el apoyo o consuelo familiar, se aleja a vivir su duelo de manera aislada. Esto se muestra visualmente mediante una cámara cuyo emplazamiento abierto del mar centra la barca donde la mujer vive su pena sin acercarse en momento alguno al rostro desolado, lo cual realza la independencia de Manela quien,

aun en esos momentos, sabe reaccionar de manera personal, sin requerir de un sostén externo.

En las primeras secuencias de la película, Aurelio intercambia una barca con motor y redes por la joven Manela, quien en algún momento le dice tranquilamente que ella no se ha ido más que con dos hombres, con uno de los cuáles aceptó relacionarse porque “estaba más chica y me regaló un jabón de olor”. Tales aseveraciones de la joven en relación a la pérdida de su virginidad, hubieran bastado para que en los cartabones tradicionales se le condenara a vivir como una prostituta “santa”, a quien el infortunio condenaría en vida para redimir en la muerte. No así para Manela, una mujer quien, dentro de su circunstancia, forjará al tenor de sus posibilidades y deseos, su propio destino.

Al principio, la joven vive en una pequeña casa a la orilla del mar con su padre, hermano, cuñada y sobrinos. Muerta su madre, a quien ella no menciona, no se relaciona tampoco, al menos satisfactoriamente, con otra figura femenina: su cuñada le grita y golpea y su sobrina bebé no le significa nada, no le produce interés alguno al punto de que, cuando intentan encargársela, ella la pellizca para así ocasionar su llanto y zafarse de la tarea. Manela comprueba así que la maternidad no es un deseo natural que se constituya como fin último de la existencia femenina; ella no desea ser madre, así como tampoco busca ser esposa, éstos no son sus ideales y ni siquiera debe negarlos pues han estado y están ausentes de su horizonte.

En la película se muestra el gusto de Manela al enterarse de que Aurelio ya ha entregado la barca y las redes por las que la cambia y, posteriormente, se le ve feliz en su nueva casa a donde el tiburonero la ha llevado, un lugar que sí puede decorar a su gusto sin recibir por ello los

golpes de su cuñada; esa nueva casa que, en general, le significa la liberación del ambiente opresivo de su casa familiar.

La joven se encuentra bien en ese nuevo espacio de libertad más, en este punto, ante los ojos de la tradición fílmica industrial, se hubiera convertido en una prostituta a la que debía compadecerse, a quien se debía condenar o, en su defecto, aleccionar, pues acababa de ser vendida o cambiada por bienes materiales en aras de convertirse en la “querida” del tiburonero. Pero ello no es así en la cinta de Alcoriza, en la cual el hecho es que ella gana en libertad y lo hace de manera clara y honesta a partir de su relación con el tiburonero, misma que tampoco queda determinada por el conocimiento de que éste es casado.

Posteriormente, el espectador puede apreciar la tristeza de la joven cuando el tiburonero decide marcharse, así como su dureza tanto al negarse el llanto como al rechazar a Aurelio cuando éste quiere despedirse. Ella, como todos los personajes costeños de la película, es dura y puede ser comparada con los tiburones que se revuelcan ante su destino cuando los cazan. Manela tiene una fuerza igual a la de cualquier otro tabasqueño, es recia y no se muestra desvalida ni siquiera cuando Aurelio se va: la mujer es fuerte incluso ante él.

En el personaje de Manela, Luis Alcoriza muestra el deseo por un objeto material: un collar que se encuentra en la vitrina interior de una tienda. La secuencia donde se establece tal situación inicia con el primer plano de Manela para después, sin cortar la toma, abrirse y dejar ver a la joven pedirle al vendedor lo coloque en el aparador a fin de que ella pueda mirarlo, a lo cual el hombre accede, ante el regocijo de la muchacha quien puede, entonces, simular que lo tiene puesto, lo cual logra con el juego que le posibilita un espejo en la pared del aparador (Fotograma 15).

También Aurelio mira el collar a través del aparador, ello cuando reflexiona sobre la posibilidad de comprarlo para el cumpleaños de la joven, que se lo ha pedido. Desde la tienda, la cámara lo encuadra mientras éste mira la joya para, posteriormente, moverse y salir del lugar sin perder de vista al hombre a quien enmarca en un plano americano de perfil, desde fuera, aún mirando el collar, ante lo cual el vendedor se acerca y ambos sostienen una conversación con señas (Fotograma 16). Ambas situaciones rememoran planteamientos semejantes (un personaje que mira un objeto detrás de un cristal o sostiene una plástica a través de aparadores), en filmes de Luis Buñuel, razón por la cual esas tomas pueden leerse como un homenaje al gran amigo de Alcoriza.



Fotograma 15



Fotograma 16

De este modo, en el planteamiento se operó una crítica al acartonamiento y un cuestionamiento de los estereotipos femeninos de la madre, la esposa y la amante. Al mismo tiempo que ocurrió un cambio sustantivo en la representación de los personajes de mujeres los cuales, aunque fueron vistos desde una óptica masculina y aparecieron en la historia sólo a partir de su relación con **EL** protagonista, fueron abordados desde un paradigma moral. En él donde la virtud y el pecado como polos

opuestos y definatorios de su existencia desaparecían y en su lugar surgían como valores máximos la vitalidad y la libertad. Con este cambio, se les liberó del yugo de lo que Salvador Elizondo llamó la “moraleja”, misma que las condenaba a someterse a las exigencias de la castidad y al matrimonio como fines últimos, y a la condición de comparsa masculina sin la cual su existencia sería, además de inútil, inexistente.

Entre varones... ¡las cosas de plano!

En *Tiburoneros* se plantea un mundo constituido mayoritariamente por hombres, a través de lo cual se muestra un panorama amplio en torno al tema de la masculinidad.

Como se apuntó anteriormente, según Berger y Luckmann no existe una manera unívoca de concebir y asimilar las experiencias cotidianas; todo lo contrario, a lo largo de su historia, las sociedades han concebido diferentes maneras de entender los asuntos humanos. Los autores anotan que, sin embargo, en esta misma historia de construcción de aquello que los miembros de una sociedad conciben como “realidad”, se hace imprescindible, a fin de conservar el orden creado, lograr la “reificación” de tales planteamientos en tanto “La reificación (...) es la aprehensión de los productos de la actividad humana *como* si fueran algo distinto de los productos humanos, como hechos de la naturaleza, como resultado de leyes cósmicas, o manifestaciones de la voluntad divina.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, p. 114

En este orden, si las normas morales se aprehenden en términos reificados no se cuestionan porque, al perderse de vista que han sido construidas, se entienden como pre-establecidas.

En el filme en cuestión, la contradicción entre dos maneras de ver el mundo, la que opera en la costa y la de la ciudad, ilumina tal idea, pues cuanto en una colectividad se entiende como real e incuestionable, en otra ni siquiera se concibe. Todo esto se muestra de manera importante en la visión de los mundos masculinos de ambos entornos, mismos que se cimentan en asuntos morales, esto es, siguiendo a Agnes Heller: en torno a la relación entre el comportamiento y la decisión particular y las exigencias genérico-sociales.

De entre la variedad de personajes, pueden establecerse dos límites principales en cuanto a representación se refiere: el de la costa y el de la ciudad.

La primera línea tendría dos exponentes principales, el más importante de los cuales sería el protagonista Aurelio Gómez quien es un hombre “(...) de unos cuarenta años, duro y curtido como un pedazo de cuero.”¹⁰⁶, fuerte y de piel muy morena, quemada por el sol.

Mientras trabaja viste sólo pantalones arremangados con un cinturón del cual pende una daga enfundada. Cuando no se encuentra en alta mar, porta camisa, pantalón de vestir, gorra y lentes. Es ágil, hábil y sumamente trabajador. Se trata de un ser humano honesto, valiente, vital y amable quien, cuando es necesario, es capaz de establecer, incluso a golpes, los límites con sus amigos.

Aurelio es también un hombre austero, pues tiene las posesiones mínimas, las cuáles se reducen casi a los elementos de trabajo, es decir, sus

¹⁰⁶ Luis Alcoriza. *Op. Cit.* p. 1.

utensilios y su barca. Para él, su oficio es la vida, su posibilidad de ser persona y, si se aleja de éste, se siente viejo.

Como protagonista de la película, es quien muestra al espectador su comportamiento y decisión particulares. En este sentido, sus límites morales van de la honestidad a la traición y en su escala de valores la amistad es altamentepreciada. Por tanto, es capaz de golpear a su compadre enfermo debido a que lo traicionó; al tiempo que, en aras de la amistad, también puede perdonar.

Derivado de la amistad, un rasgo definitorio en Aurelio es el de ser un hombre muy solidario, valor primordial del filme, por lo cual es capaz de asumir responsabilidades como el presente y futuro de Pigua, aunque el niño le robe unas redes para ir al cine; o de trabajar para mejorar la situación económica de su compadre quien, desde su condición de extrema miseria material, le ha traicionado. A propósito de este punto, comentaba Salvador Elizondo en 1961:

Hasta ahora nuestro cine, tal vez por inexperiencia, pero tal vez también por cobardía, no se ha planteado ningún problema inherente a la solidaridad. Ese aspecto de la vida humana, con excepción de *Redes* película realizada en México por el director norteamericano Fred Zinneman y el camarógrafo Paul Strand, y de *Los olvidados* de Buñuel, ha permanecido, digámoslo, immaculado.¹⁰⁷

En *Tiburoneros*, la solidaridad es un asunto central, el mundo masculino encarnado en Aurelio no podría concebirse sin ese rasgo que se constituye como un valor imprescindible. Por lo demás, es curioso que se anote a tanto a *Redes*, como a *Los olvidados*, como únicos antecedentes en el

¹⁰⁷ Elizondo, Salvador. “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano” en *Nuevo cine*, p. 4 Pesa a lo dicho por Elizondo, puede también mencionarse la solidaridad de “los leones de San Pablo” en *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando De Fuentes, 1934)

tratamiento del tema pues “la segunda T” guarda relación con ambas. En el primer caso, debido a que ambas cintas abordan el tema del trabajo como un eje rector y, en el caso de la segunda, por haber Alcoriza co-escrito el guión con Buñuel.

Por cuanto toca al orden de prioridades materiales, la preocupación primera de Aurelio es mandar todo lo que gana a su familia, por lo cual vive día a día la estrechez económica, es decir, se asume como un padre de familia, trabajador y como el encargado de aportar el sustento. Es responsable en ese sentido y cumple su deber de proveedor, más no el de aleccionador pues, fuera del discurso a su hijo, no se le ve intervenir en la educación, lo cual sigue siendo un ámbito femenino.

Por último, un claro valor de este mundo masculino que Aurelio encarna es la palabra. El tiburonero logra hacerse de bienes materiales a partir de dar su palabra en prenda, la cual vale más que un papel firmado, en tanto está avalada por toda su persona a través de un ejercicio cotidiano de honestidad.

La segunda figura que establece los parámetros morales es Don Mingo, el padre de Manela, quien funge como la voz de las exigencias genérico-sociales que, en este caso, validarían el comportamiento y decisiones del protagonista. Se trata de un hombre de baja estatura, moreno, maduro, aún fuerte y recio quien se gana la vida como pescador. Es tranquilo, centrado, entrañable y honesto; habla e interviene pocas veces pero de manera contundente pues, al hacerlo, valida diversos valores, lo cual hace, la mayoría de las veces, en la presencia de Aurelio y a partir de las acciones del tiburonero. Así, se establece un lazo moral común entre ambos que, por un lado, es propuesto desde el protagonista y, por otro, es avalado

por el hombre mayor quien, en ese esquema, legitima el orden moral costeño.

Sin la presencia de Aurelio, don Mingo mueve la cabeza de un lado a otro, en señal de desaprobación del pleito que sostienen Rosa y Manela cuando esta última se lleva algunas revistas para su nueva casa. Posteriormente, golpeará a su hijo Román al verle impávido ante la ofensa que Rosa ha hecho a la memoria de la madre, con lo cual reclama el respeto a la sangre materna para, en la secuencia siguiente, gritar desde el exterior de su casa: “Ya párale, hijo (con el castigo a Rosa), que ahí está Aurelio.”, cuando el tiburonero viene a recogerles para llevarles a trabajar, ponderando la responsabilidad por la actividad laboral. Igualmente, en el segmento donde Aurelio golpea con furia al compadre, quien ha cortado las redes y se encuentra gravemente enfermo, don Mingo, como testigo, cumple un papel fundamental.

En tal fragmento, la edición y la cámara establecen un manejo particular de los encuadres, emplazamientos y puesta en relación y, en un asunto que podría ser únicamente de dos, se interpela a quienes representarían “las exigencias genérico-sociales” que, en este caso, avalarían, en voz de don Mingo, el deseo y voluntad personales de Aurelio.

Al llegar Aurelio a la casa, todavía en el exterior, la comadre intenta infructuosamente detenerlo, lo cual la cámara capta en toma abierta, en un *group shot* de cuerpo entero tanto de los dos personajes como de todos los demás presentes en el momento (Fotograma 17). Cuando Aurelio logra entrar, una cámara desde el interior lo mirará, hará un paneo mientras se dirige al compadre tendido en una hamaca y se acercará a ambos, como si intentara subrayar que el asunto central es entre dos personas (Fotograma 18). Acto seguido, se acercará en un *close up* al rostro del compadre

mientras Aurelio le golpea (Fotograma 19). Posteriormente, colocada a ras del suelo, la cámara realizará un *full shot* de la vivienda donde, si bien los dos hombres aparecen en primer plano, en planos subsecuentes aparecen los testigos de manera que se señala su participación social en tal acto y, cuando el tiburonero tira al compadre, éste queda en un primer plano en el suelo ante lo cual la cámara retrocede a fin de mostrar, nuevamente, el *full shot* y dejar ver al grupo entero (Fotograma 20).



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19

Posteriormente, la edición hará suceder tomas de la gente para, en una toma significativa, dejar en primer plano a la esposa e hijos del compadre y, en planos subsecuentes, a los testigos como don Mingo, Chilo, o Román. En este momento el padre de Manela, ante tales personas, sentencia: “Tiene derecho”, con lo cual legitima la acción de Aurelio en tanto ésta es un castigo a la traición (Fotograma 21).



Fotograma 20



Fotograma 21

Es también don Mingo quien avala la actitud y deseo personales de Aurelio cuando éste da el equipo de pesca a la familia de Manela a fin de llevarse a la joven y, ante la aseveración del tiburonero: “... Entre varones...¡las cosas de plano! Yo hablo por derecho aquí ... y en todas partes.”¹⁰⁸, el padre responde “Como debe ser”, ... realzando la importancia de la honestidad y, de manera significativa, avalando también la idea de Aurelio de un código moral exclusivamente masculino que cuenta con reglas precisas, todo lo cual reafirma casi al final de la misma escena cuando dice a su hijo, también presente: “*Urelío* habló bien, hijo.”.

Don Mingo será también quien avale la bigamia como un asunto común y corriente, lo cual hace cuando, tras haber aceptado la relación entre Manela y Aurelio, éste último se despide para regresar con su familia y el padre de la joven dice al tiburonero: “Dele mis saludos a doña Adela, si es que todavía se acuerda de mí”. Así, por un lado, don Mingo admite la existencia de la esposa pero, además, le manda saludar con una sinceridad que contradice cualquier elemento de cuestionamiento ante la actitud bígama del protagonista.

Aurelio y don Mingo comparten ese mundo construido socialmente con otros personajes masculinos, cada uno de los cuáles encarna una postura diversa dentro de la misma estructura reificada, ejemplo de lo cual es el “Costeño”, un pescador joven, alto y fuerte quien juega un doble papel frente a Aurelio pues, por un lado es su amigo pero, por otro, concibe entre ellos cierta rivalidad que, por lo demás, no obstaculiza la relación honesta y cordial.

¹⁰⁸ Luis Alcoriza. *Op. Cit.*, p. 8. Las cursivas no pertenecen al guión original.

Con este personaje, surge un connato de pleito en la cantina donde existe un manejo visual semejante al planteado en el caso del compadre. En la cantina, mientras Aurelio y el Costeño discuten sobre el supuesto abuso del segundo con Pigua, a quien riñe y quita unas redes, la cámara incluye en varios momentos al resto de los ahí presentes quienes, como testigos, también formarán parte del asunto y encarnan, con su presencia, las exigencias genérico-sociales que lo validan (Fotograma 22). En tal conflicto, el Costeño se “arrugará” ante el reto de Aurelio quien, según dice el mismo tiburonero, será quien “se arrugue” la siguiente vez.



Fotograma 22

Y es que la amistad, como se apuntó líneas arriba, aparece como un valor primordial y se entiende como cimiento de la vida de Aurelio en la costa, donde no tiene familia como tal, sino una serie de amigos y compañeros de trabajo quienes constituyen un grupo muy cercano.



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25

Desde la propuesta visual del filme se subrayan las relaciones amistosas a partir del empleo de *two shots* que enmarcan la relación que se ha establecido entre tales personas, la cual no es la misma que la que ellos mantienen con cuanto les rodea y, por tal razón, queda fuera del encuadre. Es el caso de las tomas de Aurelio con don Raúl, el Zorro o el Costeño (Fotogramas 23, 24 y 25). O de las de Pigua con Chori, el amigo con quien se les ve comprar sardinas en la tienda, chorrearse la cara de leche azucarada, o irse tristes de la barca cuando, por la noche, Aurelio los corre pues ha llegado Manela a visitarle (Fotograma 26). Por la anterior, puede decirse que, desde la puesta en cuadro, se realiza una comparación entre el amigo Aurelio y el amigo Pigua. En ese contexto, existe una secuencia donde se compara a ambos pares de amigos. En la cubierta del barco, de lado izquierdo de la pantalla, el tiburonero y don Raúl voltean hacia el lado derecho del cuadro donde Pigua comenta algo, al tiempo que Chori lo observa (Fotograma 27).



Fotograma 26



Fotograma 27

Como se ha apuntado también, la amistad es capaz de sortear los más grandes obstáculos, como en el caso de la que mantienen Aurelio y el Zorro, ese hombre de mediana edad, tuerto, de baja estatura y delgado quien viste ropa rota pues es pobre y alcohólico, todo lo cual no le impide tener buen

humor y defender valientemente a su amigo tiburonero, ése quien, en un accidente de trabajo, le ocasionó la condición de tuerto que ya le ha remediado comprándole otro ojo.

El *Zorro*, a causa de su alcoholismo, ha perdido hasta el nombre, mismo que no se conoce, más conserva los parámetros morales de su mundo. Por lo demás, su vicio le brinda la oportunidad de divertirse y departir con los amigos en la cantina del pueblo. Ahí, el honor de invitar un trago es altamentepreciado y el grupo masculino es mostrado en plenitud a través de una cámara que les encuadra en *group shots* en torno a la mesa donde, juntos, departen: el Compadre, el Zorro, Aurelio, Chilo, Tomás y el Costeño. Es un ambiente donde: “(...) ‘La camaradería viril prospera en este ambiente sin tomar en cuenta el patetismo de Lucero, constante chantajista sentimental en potencia’ ”¹⁰⁹ (Fotograma 28).



Fotograma 28

El esquema moral se confronta hacia la mitad del filme con el mundo construido socialmente en la ciudad, lugar donde la presencia de Pedrito, el hijo de Aurelio, como un estudiante dedicado quien, a ojos del padre “va para sabio”. Estudia “trigonome...” y habla maduramente sobre negocios, y

¹⁰⁹ Cita de Emilio García Riera en “Tiburoneros”. *abc de américa latina*. Consultado en el Dossier del Filme en la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/6

es representativo de un contexto histórico donde se ampliaba para las clases medias la posibilidad de asistir a instituciones de educación superior.

El joven se muestra siempre sonriente, amable y formal, al tiempo que, en ausencia de Aurelio, se asume y es visto como el “hombre de la casa”. Mantiene una actitud intachable y se muestra estudioso, bien educado, venera a sus padres y se preocupa ampliamente por el bienestar de su familia. En realidad, es la única persona en la ciudad entera con quien el tiburonero puede establecer alguna comunicación verdadera. Esto es mostrado por el encuadre en *two shot* en que la cámara les mira en actitud cordial e, incluso, cariñosa (Fotograma 29), igual al utilizado en el caso de mostrar las relaciones amistosas de Aurelio y Pigua (Fotograma 30).



Fotograma 29



Fotograma 30

La relación cercana se muestra también cuando, en la comida de bienvenida en honor de Aurelio, la cámara maneja una profundidad de campo donde en primer plano se le observa junto a *Pedrito* mientras platican sobre el gran negocio propuesto al tiburonero y, en planos posteriores, se ubican a cuñados mientras bailan y a otros invitados a la fiesta (Fotograma 31).



Fotograma 31

La cercanía entre ambos, no le impide a Aurelio reconocer en su hijo ese patrón moral distinto por lo cual, a la pregunta de *Pedrito* sobre qué pasará con su madre cuando él regrese a la costa, el hombre decide no externarle las razones. Es decir, a pesar de la edad del joven, no le reconoce como interlocutor para ciertos asuntos que podrá entender, según le externa, una vez que haya crecido.

El otro exponente masculino ciudadano importante es el concuño, un hombre de negocios de mediana edad y buen carácter quien viste de traje, ese mismo atuendo que a Aurelio le ahoga. Tal personaje lleva al tiburonero al mundo de hombres con quienes firmarán el negocio y en donde se establecen valores como la existencia del “segundo y hasta tercer” frente, tema que, entre risas, avalan los ahí presentes. Desde la puesta en cuadro, tal mundo masculino se evidenciará en el grupo en torno a un escritorio donde Aurelio y el concuño platicuen con dos interlocutores con quienes firmarán el negocio. Como en el grupo masculino de la cantina, éstos también departirán en torno a una mesa (escritorio), más el sentimiento de lejanía de Aurelio se evidenciará mediante la toma alejada de la cámara y la disposición de los hombres ubicados en dos ejes, uno de lado derecho y otro de lado izquierdo de la pantalla (Fotograma 32).



Fotograma 32

En el caso de la representación del mundo burgués, no hay un *yo* que valide la moral pues, por el contrario, es Aurelio quien se enfrenta a ese orden reificado, a las exigencias genérico-sociales que no concuerdan con las suyas pues es ajeno a las mismas. Por tal motivo, el mundo construido socialmente en la costa es el que queda establecido, pues su contraparte citadina se muestra no en la riqueza del primero, sino a partir del esquematismo.

De cualquier manera, en ambos sitios se comparte la validación de un mundo exclusivamente masculino, con valores compartidos (diferentes en cada espacio), y opuesto a lo femenino.

Significativamente, la paternidad se establece como valor en ambos espacios y se presenta a través de varios matices. En Aurelio ser padre es, mayoritariamente, ser el soporte material; en el caso de otros personajes como Román, el compadre o Tomás, se trata de un asunto cotidiano; y, en el caso de don Mingo, se muestra más como una supervisión moral. Desde la puesta en cuadro, el tema llega a convertirse en un “motivo”, en tanto, sin hacerlo explícito en palabras, aparece en imágenes. En la segunda secuencia, Tomás carga a su cría mientras platica con Aurelio (Fotograma 33), al tiempo que el padre del coreano aparece también en el segmento. Por su

parte, en la secuencia de la despedida de Aurelio con la familia de Manela, Román carga en brazos a su hija (Fotograma 34).



Fotograma 33



Fotograma 34

De este modo, a partir de una representación cuyo peso recae fuertemente en los personajes masculinos y, naturalmente, en Aurelio, en *Tiburoneros* el cineasta produce un cambio moral, a propósito del cual dice Emilio García Riera: “Con su bella, noble, sencilla y emotiva película, Alcoriza probó que lo moral es el respeto al otro; exactamente lo contrario del moralismo, que impone al otro el respeto inhibitorio de lo que debe ser.”¹¹⁰

En suma, a través ese mundo “*Entre hombres*”, se establecieron los términos morales de los dos modos de vida que en el filme aparecen, uno de manera amplia, otro en términos esquemáticos, entre los cuáles se ha generado una confrontación en donde, necesariamente, a través del planteamiento del comportamiento y decisión particular del protagonista, el entorno costeño sale victorioso con la enarbolación de valores como la solidaridad, el amor, la amistad y la palabra.

¹¹⁰ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 11, p. 187

El *alter ego*, el migrante asimilado

En 1960, Federico Fellini filmó *La dolce vita*, con Marcello Mastroianni en el rol principal. Dos años más tarde, en 1963, filmaría *8 ½* con el mismo actor. Posteriormente, ambas figuras del cine italiano tendrían otras colaboraciones juntos y el actor sería visto como el *alter ego* del cineasta.

Lo anterior estaba por ocurrir en el entorno italiano, cuando Alcoriza hizo de Julio Aldama el actor principal de *Tiburoneros*, tras haber representado al protagónico de *Tlayucan*. En cambio, en el cine mexicano sí había surgido este tipo de colaboración repetida entre un director y un actor, de manera tal que el nombre de Pedro Infante se leía junto al de Ismael Rodríguez, el de *Tin Tan* junto al de Gilberto Martínez Solares, el de Pedro Armendáriz junto al de Emilio Fernández y el de David Silva junto al de Alejandro Galindo. En todos los casos, la dupla aseguraba la continuación de un estilo característico en los filmes emanados.

Tiburoneros ha sido vista y valorada como la película más personal del autor, por lo cual la colaboración Aldama-Alcoriza podría verse más como un caso de *alter ego*, al estilo italiano, y no sólo como una repetición de la dupla, como en la tradición mexicana. No obstante, ésta no volvió a ocurrir.

La línea principal de tal hipótesis puede rastrearse a través de la representación del tiburonero como un migrante completamente asimilado. Debe recordarse, a este respecto, el interés de Alcoriza por conocer, hasta en sus resortes más ocultos, a los entornos mexicanos a los que, en múltiples ocasiones, representó en sus filmes en forma de microcosmos.

El personaje es un hombre quien, a pesar de haber vivido sólo tres años en la costa, parece que ha nacido ahí, pues se ha integrado plenamente.

A través del protagonista, Luis Alcoriza no muestra el encuentro con lo extranjero, sino que presenta a un hombre completamente asimilado en un segundo ambiente, a un punto en el cual lo extranjero ha devenido su familia primera. En palabras de Berger y Luckmann, Aurelio ha logrado la “alternación”, es decir, un caso de transformación extrema, “en el que se produce una transformación casi total, vale decir, aquel en el cual el individuo ‘permuta mundos’ ”¹¹¹, para establecer esto fue necesario:

(...) disponer de una estructura de plausibilidad eficaz, o sea, de una base social que sirva como “laboratorio” de transformación. Esta estructura de plausibilidad será mediatizada respecto del individuo por otros significantes, con quienes debe establecer una identificación fuertemente afectiva.¹¹²

Tal es el caso de los lazos afectivos que el protagonista tiende con quienes se relaciona a partir de su trabajo pero, sobre todo, de los amores que encuentra: sus amigos, Pigua y Manela, quienes mediaron, a partir de la identificación, entre Aurelio y el nuevo mundo al que llegó, al punto en que tal estructura de plausibilidad desplazó al entorno primero.

Esos amores son resaltados por una cámara que les une al tiburonero en *two shots*, utilizados, como se mencionó en el punto anterior, en el caso de varios amigos, pero también en el caso de Manela. Con ella, cuando Aurelio ya ha entregado el equipo y la barca a la familia, la cámara deja atrás a toda la gente para concentrarse en tomas, abiertas o cerradas, pero sin separarles (Fotograma 34), al igual que ocurre cuando la joven le visita en su barca (Fotograma 35).

¹¹¹ Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, p. 194

¹¹² *Ibidem*, p. 195



Fotograma 34



Fotograma 35

De igual manera, el aspecto primordial que logró integrar la estructura de plausibilidad, fue el desempeño de su oficio, esto es, de la caza de tiburón que posibilitó la identificación plena de Aurelio. A partir de ahí, su identidad dejó de ser la de un ciudadano o un hombre de negocios para convertirse en el tiburonero.

Por lo anterior, resulta comprensible que, en esta película, no aparezcan los personajes constantes en la obra del director, es decir, los turistas, quienes sí interactúan en los otros dos filmes objeto de estudio del presente trabajo. Tales presencias, que en *Tlayucan* se caracterizaban por mirar sin percatarse de cuanto en realidad ocurre, ser siempre ajenos y tener nula voluntad real de conocer el sitio, no tienen cabida en *Tiburoneros*. Esta es la cinta donde Alcoriza ha representado el caso opuesto, es decir, al migrante quien ya vivió la “alternación”.

Además de tratar el asunto de la migración a través de Aurelio, el tema se convierte también en un motivo, pues aparecen otros personajes quienes también presentan tal condición, aunque con diferentes fortunas.

En el pueblo viven los hijos o nietos de coreanos, quienes ya han nacido en el lugar y se han asimilado al mismo, pero aún conservan la traza

de sus raíces, es decir, son extranjeros asimilados quienes, no obstante, no dejan de ser vistos como tales y se diferencian del resto de los lugareños desde los rasgos físicos.

Un personaje con tales características es Tomás, un buen amigo de Aurelio, quien “es jefe de uno de los grupos de la comunidad coreana que habita aquellas riberas desde mediados del siglo XIX”¹¹³. Es un hombre delgado, de baja estatura, muy moreno y con rostro oriental. Viste ropa de pescador (camisa de manga corta, abierta del cuello, pantalones arremangados y va descalzo), tal como el resto de los personajes que allí viven. Es tranquilo, mesurado, alegre y tiene una posición económica aceptable, gracias a su trabajo como comerciante de redes y como pescador.

Un personaje relacionado con Tomás es don Pepe, su padre, quien aparece en una escena, en el segmento antes mencionado, el cual se consagra al trabajo tanto a nivel de los contenidos como desde la visualidad¹¹⁴. Pero el aspecto migratorio también aparece como un tema importante en la secuencia que inicia y termina con don Pepe a cuadro donde, casi al final, surge la siguiente broma:

Chilo: ¿Cómo se dice... en coreano?

Don Pepe: (Frase en coreano)

Chilo: Se me hace que me la refrescó ¿no?

Don Pepe: Sí, sí

(Risas de todos)

Además del manifiesto buen humor, lo que se subraya del hombre en tal segmento, es tanto su proveniencia extranjera (a través del idioma), como

¹¹³ Luis Alcoriza. *Op. Cit.*, p. 4

¹¹⁴ Se abordó en el segmento consagrado al trabajo.

su actitud de trabajo, pues la cámara le mira reparar una canoa y termina justamente encuadrándole (Fotograma 36).



Fotograma 36

Por su parte, Manela misma, y Román, son hijos de una madre coreana. En el caso del hermano, éste se representa, contrario a Tomás, como un hombre alto, fuerte y recio quien viste ropa de pescador pero no trabaja sino hasta cuando Aurelio les proporciona una embarcación con motor y redes. Es muy pobre y gasta su dinero en beber. Se trata de una persona mezquina, convenenciera y rencorosa, quien llega a golpear salvajemente a su mujer tras haber recibido el reclamo y castigo paternos, por no actuar ante la ofensa que Rosa ha hecho de la memoria de su madre.

Por si ellos lo olvidaran, a estos descendientes de migrantes, gente como Rosa les recuerda su “extranjerismo”, al cual utiliza como fuente de insulto, lo que ocurre cuando la cuñada le grita a Manela: “Coreana mugrosa, malnacida, tenía que salirte la méndiga sangre que traes.”, es decir, la sangre extranjera.

Otro ejemplo de migrante es la oscura figura del compadre de Aurelio, quien nació tierra adentro. Es un hombre de mediana edad, de salud muy minada por las terribles condiciones de vida y la enfermedad del paludismo, misma que adquirió en su trabajo en la selva durante el cual fue

salvajemente golpeado por capataces. El compadre es de estatura baja, flaco y muy ojoso. Viste con ropa sumamente humilde pues es muy pobre. Es padre de familia y, a pesar de que trabaja arduamente, no consigue sacarla adelante. Es capaz de traicionar a Aurelio por coraje y rencor. Mantiene una actitud sombría que contrasta con el espíritu mayoritariamente alegre de los costeños, razón por la cual, cuando éste se queja y recuerda los duros tiempos pasados, los demás le contestan con bromas. Sin embargo, personas como Chilo y Pigua señalan que él no es, ni nunca será, un buen pescador porque es “de tierra adentro”, a partir de lo cual se burlan del hombre.

Tales ejemplos contrastan con el caso de Aurelio, él sólo lleva tres años en el sitio pero ya se ha convertido en un habitante más, un lugareño, lo cual logró a partir de su destreza en el oficio que le llevó a ser “el patrón tiburero, el mejor”. Al mismo tiempo eso le allanó las barreras para que le aceptasen como uno de los suyos; incluso las físicas pues, a partir de la exposición prolongada al sol que las largas jornadas de caza le implican, se ha puesto tan moreno como cualquier costeño.

Otro elemento importante de la figura principal del filme surge de la descripción que de su barca hace Alcoriza en el guión: “Sobre el reducido espacio que queda encerrado entre las cortinas de tela embreada, dormita Aurelio completamente vestido. La sobriedad de su lecho es digna de un asceta: colchón de tablas, una almohada vieja sin funda y una cobija rota.”¹¹⁵

Llama la atención que el mismo cineasta conciba al protagonista como un asceta, lo cual podría ser leído como una influencia de la figura, que no del cine, de Buñuel, de quien Alcoriza declaró que, para él, era un límite moral. Lo anterior en razón de que es conocida la austeridad y rectitud personal del cineasta aragonés, muestra elocuente de lo cual son las

¹¹⁵ Luis Alcoriza. *Op. Cit.*, p. 19.

imágenes que recogió Emilio Maille en la casa del propio Buñuel, donde Jeanne Rucar, la viuda, le mostraba el dormitorio de su esposo: un cuarto reducido con poco y modesto mobiliario¹¹⁶.

Así, el migrante que ha logrado la “alternación” es también un asceta, un hombre quién no requiere de bienes materiales pues su riqueza se encuentra en su mundo, definido por su trabajo y sus amores (los amigos, Manela y Pigua), razón por la cual Aurelio, el *alter ego*, sirve al cineasta para construir una propuesta de vida.

Como el tiburonero, Alcoriza había llegado a México proveniente de otro mundo, el hispano, además de tener un importante contacto con otras culturas a través de su esposa Janet Alcoriza, una judía austriaco-norteamericana.

Llegados a México en 1939, los padres del cineasta, escribían a algún pariente hispano, tras doce años de su arribo al país adoptivo:

Luisito gana mucho dinero, pero ocupa una posición entre la gente de cine envidiable aquí todo es a base de fiestas, comilonas y bebidas finas; ayer mismo hubo que dar una fiesta a la que asistieron todos los productores, los Solers con sus esposas, Directores, etc.

Luisito tiene aquí un nombre y un crédito como argumentista, como uno de los mejores.

Nosotros vivimos separados: Ellos tienen un Hotel de dos pisos con jardín en los (...) en el Paseo de la Reforma para ellos dos solos. Arriba tiene cuatro recámaras (dormitorios) y ellos no utilizan más que uno porque los criados y la cocinera duermen en las recámaras de la azotea.¹¹⁷

Estas palabras de los padres del cineasta, revelan que él, gracias a su trabajo, ha podido colocarse en el medio cinematográfico nacional donde ocupa un lugar “envidiable”. En la misma fuente, se añade una frase que,

¹¹⁶ Emilio Maille. *Un Buñuel Mexicano*. México-Francia, 1997

¹¹⁷ Borrador de una carta de carácter familia describiendo la vida en el nuevo país (México) en Dos cuadernos con anotaciones con guión cinematográfico. Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/02/06/01-02

aplicada *Tiburonerros*, reviste importancia: “Aquí el que quiere trabajar y es constante triunfa.”, es decir, tal como Aurelio, Luis Alcoriza habría logrado, a base de trabajo y constancia, triunfar en la nueva tierra donde había encontrado a un círculo, una “estructura de plausibilidad” compuesta por amigos también españoles y por mexicanos a quienes conoció a partir del desempeño de su trabajo.

De esta manera, en el conocimiento de que no puede enunciarse la existencia de una correspondencia absoluta entre el personaje de Aurelio y el cineasta Luis Alcoriza, sí puede decirse que existen ciertos paralelos entre ambos. Esto determinó que, en diversas fuentes, se consignara a este filme como “la película más personal del autor” pues en éste se abordó el tema de la “alternación” de un hombre, el tiburonero quien logró establecer, mediante un código moral propio, una estructura de plausibilidad posibilitada por la destreza y constancia en el desempeño arduo de su trabajo.

El cuestionamiento a la institución familiar

Uno de los aspectos que más llamó la atención en *Tiburonerros*, fue el duro cuestionamiento a la familia “burguesa”, lo cual tiene que ver con la visión del cineasta para quien “La familia y la moral no tienen nada que ver con el amor.”¹¹⁸

Como ya se anotó en la sección sobre *Tlayucan*, la institución familiar había sido consagrada por el cine nacional como la célula primordial de la sociedad. Su integración contemplaba normas precisas: padre proveedor,

¹¹⁸ Luis Alcoriza en Tomás Pérez Turrent. *Luis Alcoriza*, p. 26

madre abnegada dedicada al cuidado del hogar y de los hijos, integrantes quienes debían comportarse bien, es decir, aprender a reprimir sus impulsos, deseos y voluntades.

La composición se ve representada nuevamente en *Tiburoneros*, aunque actualizada, en la familia de Aurelio. La esposa abnegada, los hijos modelo, la amantísima madre y él, desde la distancia, como proveedor, reproducen la estructura tradicional.

Igualmente, la pareja formada por la hermana y el cuñado de Adela, se percibe en esa zona del cumplimiento del estereotipo: asisten a fiestas familiares, bailan y departen juntos, se sientan uno al lado del otro y, en general, proyectan un retrato del *deber ser*, aunque el hombre posteriormente comente que todos tienen “un segundo y hasta un tercer frente”.

En ese tipo de familia, la libertad y la capacidad de acción personal se ven fuertemente constreñidas, al tiempo que existe una clara diferencia entre los derechos y posibilidades de las mujeres, quienes, recatadas como Adela o desinhibidas como su hermana, quedan como apéndice del hombre. Ello ocurre de la misma manera en el caso de los niños, cuya presencia se reduce sólo a estar, sin decir ni hacer nada. Esto es remarcado desde la visualidad en la secuencia de la comida de bienvenida de Aurelio, que comienza con la toma de los dos hijos pequeños, quienes comen frente a la pared y de espaldas a la cámara (Fotograma 37). Posteriormente, se hace un paneo a la izquierda y se muestra, después de una columna, el resto del espacio de la habitación, donde se encuentra ya la familia y el grupo de invitados (Fotograma 38). En tal toma, es evidente cómo los niños casi no tienen cabida, lo cual remarca el cuadro que, en el inicio, les aísla del resto de la acción.



Fotograma 37



Fotograma 38

Más, si el cineasta dio lugar a la representación consagrada, fue únicamente para establecer el contraste con una forma que propone como más auténtica y vital y que en la costa se representa desde la diversidad.

En el pueblo pesquero el cineasta incluye a varias familias, por ejemplo, la de Manela, compuesta por ella, su padre, su hermano y la familia de éste (Rosa, la esposa y tres hijos pequeños). La madre está ausente pues ha fallecido en un tiempo anterior al que transcurre en el filme. Desde la composición, se diferencia de la estructura tradicional ya que, en un mismo núcleo, se representa una familia primera, sin madre y, añadida a la misma, la de Román.

Para Manela, ese grupo no significa la felicidad ni la estabilidad; por el contrario, parece casi no tener relación con ellos sino cuando se genera algún conflicto como el pleito con su cuñada, de todo lo cual la libera el hecho de mudarse a la nueva casa que alquiló el tiburonero.

Aparecen también familias tradicionales en cuanto a su integración se refiere, tales como la de Román o la del compadre del tiburonero quienes, junto a sus esposas, crían a los hijos que han procreado. Román se emborracha continuamente más conserva su presencia en la familia. Por su

parte, Rosa no se muestra sumisa, más bien, es una mujer dura, rencorosa y beligerante quien, no obstante, debe someterse ante la fuerza física de su esposo.

En el caso de la familia del compadre la relación entre la pareja y los hijos es satisfactoria más su continuidad se ve amenazada por la miseria.

En ambos casos, se muestran núcleos sumidos en la pobreza los cuales, sin embargo, logran desahogarse gracias a su relación con el protagonista del filme, quien les consigue medios para subsistir. Derivado de su apremiante condición material, aunque estos grupos estén integrados del modo tradicional, distan de ser el reducto de felicidad para sus integrantes. Debido a sus carencias, no logran representar el retrato ideal de la que había sido representada como la célula primordial.

Además de éstas, existe en el filme la propuesta del establecimiento de núcleos tan fuertes y prósperos como la representación tradicional familiar, a partir de los lazos de amistad y amor.

Aunque Aurelio no viva con su familia de la ciudad, en la costa puede pertenecer a un grupo integrado, solidario y fuente de felicidad y acompañamiento, como en el caso del grupo de amigos a quienes protege: el Zorro, la Pigua o el compadre; o le protegen, como en el caso de don Raúl, el Costeño (quien se pelea con Pigua y Chori porque han robado redes a Aurelio), o Chilo (quien le defiende de acusaciones del mismo Costeño).

Por supuesto, este núcleo no sería igual sin Manela, la mujer con la que inicialmente establece un “trato comercial” pero después, lejos de ella, se da cuenta de que su relación ha trascendido la conveniencia mutua para convertirse en amor.

Y esta célula permite tanto la integración como la independencia y

libertad de cada uno de sus miembros, incluso del niño Pigua, a quien se le exige y se le da como a cualquier persona, sin que su condición infantil sea obstáculo para su libre desarrollo personal.

Desde la puesta en cuadro, se establece a este respecto una relación importante entre tres personajes: Manela, Pigua y Aurelio. Lo anterior sucede a partir del momento cuando este último se despide para regresar con su familia, decisión tomada en la secuencia donde, por teléfono, el hombre decide irse a la Ciudad. En tal fragmento, el tiburonero aún piensa a su familia lejana de manera idílica y cercana a sus afectos. Esto se muestra visualmente a través de una cámara que comienza la secuencia con un *full shot* de un patio contiguo a la oficina de correo, ubicada en un balcón (Fotograma 39), mientras en *off* se escucha el intento que, entre interferencias y ruido, realizan tanto la telefonista como Aurelio, por hablar con su concuño sobre el negocio que éste le propone. Posteriormente, la cámara presenta gran movilidad y se desplaza hacia la derecha, hacia donde está el hombre. La edición hace suceder una toma donde se le ve en posición casi frontal al tiempo que éste comienza a hablar con su esposa (Fotograma 40) para, finalmente, terminar casi en un *close up*, el cual sobreviene cuando Aurelio escucha la voz de su hijo, lo cual le produce tal emoción que accede, feliz, a volver (Fotograma 41). En este fragmento, la cámara ha mostrado los afectos de Aurelio avanzado desde la lejanía del patio contiguo (la propuesta de negocio), hasta el primer plano de su rostro (la voz de *Pedrito*), a partir del grado de intensidad emotiva experimentado por el protagonista.



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41

Ante esa decisión, los amigos le despiden amorosamente, pero no lo hacen así Pigua o Manela. Ante la noticia Pigua, siempre feliz, parlanchín y acompañado, aparece en una secuencia donde, desde una toma nocturna general del muelle (Fotograma 42), la cámara realiza un paneo para descubrir y centrar al niño solo, en medio del espacio desierto, sin Chori, Chilo ni Aurelio, para después hacer un acercamiento hasta lograr una toma más cerrada del niño a quien se descubre llorando (Fotograma 43).



Fotograma 42



Fotograma 43

Por su parte, Manela aparece en una secuencia parecida donde ella se mira en primer plano pero con el mar desierto de fondo (Fotograma 44). En un cayuco, con la cabeza baja, Manela vive su tristeza, también en soledad.

Visualmente, se ha establecido la comparación entre ambos personajes, una había dejado a su familia y otro era huérfano, pero ambos habían encontrado a su verdadero núcleo solidario y amoroso, del cual

Aurelio era pieza fundamental y, con su partida, quedan en la desolación.

De manera similar, Aurelio encontrará tal soledad en medio del acompañamiento de su familia, lo que se evidenciará en una toma similar a las dos anteriores que igualará a los tres personajes. Se trata de la secuencia en el lago de Chapultepec donde él, a pesar de estar rodeado de personas, se encuentra profundamente solo (Fotograma 45).



Fotograma 44



Fotograma 45

Como ocurrió en la secuencia de la llamada telefónica, la puesta en cuadro remarcará los afectos de Aurelio. En la secuencia, mientras esperan la redacción final del contrato, los hombres platican sobre los “segundos y terceros frentes”, ante lo cual Aurelio, a pregunta expresa, habla sobre Manela. La cámara, hasta el momento en que empieza su intervención, ha mostrado el espacio y la acción de manera general pero, cuando habla sobre la joven, el cuadro enmarca su rostro mientras él mismo se percató del amor que siente por la joven (Fotograma 46).



Fotograma 46

De esta manera, la estructura familiar tradicional se ha representado esquemáticamente en el caso del núcleo citadino, o a partir del cuestionamiento a la felicidad idílica en la misma, en la costa donde las familias de Román y el Compadre que, a pesar de conservar la estructura tradicional, no logran la felicidad debido a la miseria en que viven. En el polo opuesto, el núcleo diverso conformado, en primer término, por Aurelio, Manela y Pigua, y completado por los amigos del hombre, conforman algo cercano a una estructura familiar. En contraste con el caso anterior, esto es mostrado como un espacio de libertad, solidaridad, amor y acompañamiento.

Los espacios de la acción

El 7 de mayo de 1962, Luis Alcoriza escribía desde Frontera, Tabasco, a doña Emilia de la Vega:

Querida, amantísima y jacarandosísima madre:

(...) En este admirable litoral tabasqueño, si bien la vista se regala con espléndidos paisajes, se vive como el culo. Hay tales variedades de mosquitos que harían las delicias de un entomólogo y bastarían para llevarle a la fama con solo su enumeración. Yo mismo he ampliado grandemente mi cultura al respecto... ¡y en propia carne! (...)

Pero vale la pena. Aunque es dura y difícil, la película está saliendo bastante bien y estoy contento que es lo importante.¹¹⁹

El lugar de características paisajísticas y naturales como las que el cineasta menciona, fue pensado por él mismo como las que aparecieran en la secuencia inicial de créditos:

¹¹⁹ Fragmento de carta a Emilia de la Vega, consultada en el Archivo Alcoriza bajo la catalogación ALC/08/11/01-02

Títulos:

Como fondo de éstos aparecen, a vista de pájaro, los interminables cocotales que se extienden a lo largo del litoral sureste de Tabasco.

Bosque simétrico de gallardas palmeras, cortado en dos por un caudaloso río que se ensancha en su desembocadura, y se entrega al mar formando con el choque de las aguas una línea divisoria en dos colores.¹²⁰

Sin embargo, ese inicio no apareció en la película, donde la secuencia elegida fue la de la caza de una mantarraya, acción que, de manera forzosa, acaece en los espacios marítimos, cuya aparición en el filme se supeditó a las acciones del equipo de la barca tiburonera.

La visualidad del inicio establece, en el primer momento, una toma abierta con la barca en el centro, en la cual se realiza un acercamiento (ahí aparece superpuesto el nombre del filme). Después, a través de la edición, se superpone la contrapicada frontal del tiburonero, mientras éste empuña el arpón (Fotograma 1, p. 115). Con lo anterior, Alcoriza muestra que en el filme no habrá paisajes, sino lugares de acción y que es el tiburonero el protagonista definitivo.

En ese aspecto, la película difiere de *Tlayucan* y *Tarahumara*, cuyos créditos sí aparecen sobre los espacios físicos. Para hermanarse desde este rasgo formal con la trilogía, hubiera sido necesario que *Tiburoneros* comenzara de la manera escrita en el guión. Sin embargo, en esta ocasión, Luis Alcoriza optó por apuntar otra idea, que es la del sitio como espacio del trabajo humano.

Por su parte, en la segunda secuencia (mencionada previamente cuando se abordaron los asuntos del trabajo y la migración), a partir de la profundidad de campo, se muestran diversas actividades laborales como la revisión que Aurelio hace a las redes o el lavado de pescado que hace Chilo,

¹²⁰ Luis Alcoriza. *Op. Cit.*, p. 1

aspectos que ocurren en la playa, frente a un brazo de tierra con frondosa vegetación, misma que puede verse en los planos del fondo. (Fotograma 47)

Por cuanto toca al pueblo, éste se ubica como una costa tropical de nutrida vegetación, con casas humildes y espacios característicos, en muchas ocasiones abiertos, como la ribera donde viven Tomás, Manela o su familia; el espacio de altamar, donde se caza a los escualos, o el muelle repleto de barcos pesqueros. De igual manera, aparecen sitios como la austera tienda donde se venden objetos de primera necesidad: sombreros, latas, azúcar o sal. Se muestran también la cervecería y la cantina, misma que, en este caso, y distanciándose de la representación que del sitio se hizo en *Tlayucan*, sí se conforma como un centro de reunión masculina.

Como en el primer filme de la trilogía, la cámara mostró algunos espacios, como el muelle, a través de *full shots* emplazados en picada, a los cuales hizo seguir de paneos, a través de lo que el espectador puede percatarse de la distribución general del espacio (Fotograma 48).



Fotograma 47



Fotograma 48

Como cuando Nico realiza el “vagabundeo” y muestra algunos sitios del pueblo morelense, en esta ocasión es también de la mano de Pigua, solo o acompañado de Chori, que se muestran lugares como el cine, la tienda, el espacio del muelle donde pintan el barco o las calles del pueblo por las

cuáles el niño anuncia, a toda carrera, la vuelta de Aurelio. (Fotogramas 49 y 50)



Fotograma 49



Fotograma 50

De este modo, puede decirse que el espacio tabasqueño fue retratado en su dimensión natural y social, siendo ésta última la de mayor peso pero indisoluble de la primera.

Si los lugares mencionados se representan como un lugar de acciones humanas, la ciudad, por el contrario se introduce como un sitio ajeno al que debe mostrarse en cuadros que semejarían tarjetas postales, como las panorámicas del centro o las tomas largas de algunos sitios (Fotogramas 51 52 y 53).



Fotograma 51



Fotograma 52



Fotograma 53

A este respecto, es pertinente recordar que varios filmes mexicanos de las décadas de los cuarenta y cincuenta, iniciaban con imágenes panorámicas de la ciudad. Al iniciar el segmento ciudadano con tales emplazamientos,

Alcoriza pareciera ocupar el mismo recurso para dar idea de que lo que se encontrará en la Ciudad es la representación fílmica tradicional.

En éstas y las subsiguientes secuencias, la urbe se muestra como un lugar gris, de concreto, lleno de líneas verticales definidas por las altas construcciones y repleto de espacios cerrados que incluso llegan a generar la claustrofobia de Aurelio. Entre esos sitios, aparece en la Ciudad la escuela de educación superior a la que asiste el hijo del tiburonero, al parecer, la Normal de Maestros, señalando la posibilidad que la urbe brinda: cursar estudios profesionales y superarse. Como en otras ocasiones, para mostrar este lugar, Alcoriza opta por la toma picada panorámica que, en esta ocasión, se realiza a la salida de la escuela, con lo cual el cuadro se llena de estudiantes de entre los que se separará Pedrito, al ver a su padre (Fotograma 54).



Fotograma 54

En un claro contraste con la costa, en la ciudad sólo aparece un espacio natural: el lago de Chapultepec, casi un oasis para el tiburonero y donde logrará tomar la distancia necesaria para optar por el regreso.

En la contraposición de ambos entornos, Alcoriza cambió el sentido que la misma había tenido en el cine industrial nacional donde se había idealizado al medio rural y se había buscado: “Rodear de condenas

admirativas el medio urbano; exaltar el régimen patriarcal; convertir en virtudes las debilidades sociales y defender a ultranza (y escarnecer como no queriendo) los valores del conservadurismo.”¹²¹

En este caso, la contradicción se dio no para defender el mencionado conservadurismo sino, de manera opuesta, para enarbolar una moral más libre, donde la existencia personal no se constriñera, precisamente, a las reglas morales “burguesas”.

De esta manera, la configuración de los lugares en *Tiburoneros* tuvo una estrecha relación en la propuesta fílmica moral de libertad, todo lo cual se vincula de manera importante con apreciaciones que del filme se hicieron en el sentido de un acercamiento al documental: “De golpe, el filme se inscribe en una vena naturalista, neorrealista, como documental: vemos allí unos hombres a las tomas con fuerzas de la naturaleza, en simbiosis total con los elementos que ellos afrontan a la misma altura para arrancarle su subsistencia, día a día.”¹²²

Así, la filmación en el lugar real fue imprescindible pues de ahí, y sólo de ese espacio, podría el tiburonero extraer “su subsistencia” y su *existencia* entera, en la forma como él la ha decidido y construido. El mismo artículo va incluso más lejos en la idea del documento:

Yuxtaponiendo un plano (el pescado) con otro (los pescadores) –efecto Kulechov- hay trucaje. Un trucaje convincente, pero es asimismo un arreglo con la realidad. En *Tiburoneros* no se juega con el montaje, se limita a registrar la realidad y el actor no simula un trabajo. Cuando él ataca a los tiburones (desde su barca o aun sobre el agua), él los arpona *verdaderamente*,

¹²¹ Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, p. 13

¹²² “D’emblée, le film s’inscrit dans une veine naturaliste, néoréaliste, comme documentaire: on y voit des hommes aux prises avec les forces de la nature, en symbiose totale avec les éléments qu’ils affrontent de plain-pied pour en tirer leur subsistance, au jour le jour” En “L’enfance de l’homme” en *Cahiers du cinéma*. No. 402. Diciembre de 1987. P. 44 Consultado en el Dossier del filme en la Biblioteca de la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/6.

delante de la cámara, después de izarlos a bordo, donde los despedaza. Es problemático, y tan raro en un filme de ficción, que amerita que se le subraye.¹²³

Además del espacio, el actor tuvo mucho que ver, pues se desempeñó como el tiburonero original, el que dio su historia al filme, quien por momentos aparece en la secuencia de la mantarraya y el cambio de persona no se nota¹²⁴.

En el mismo sentido, puede decirse que en el tono de realidad también fue importante el hecho de que varios personajes fueron encarnados por la gente del lugar. Ejemplo de lo cual es la sección del guión literario¹²⁵ dónde se consigna el reparto de la película, en cuyo enlistado el director había marcado a los personajes pensados para ser interpretados por lugareños con una “x”, debido a que su nombre se conocería hasta un momento posterior del rodaje cuando, como en el caso de Don Mingo, el director les ubicara: “Tomás-X coreano; Don Mingo-X Don Catalino; Tendero-X; Telegrafista-X; Ahijada-X; Boletero-X; Portero cine-X; Operadora-X; Pintor-X; Velador-X; Empleado panga-X”

Así, con elementos como el uso de espacios reales, la historia surgida de la vida real de un tiburonero, y la utilización de actores no profesionales,

¹²³ “En juxtaposant un plan (le poisson) à un autre (les pecheurs) –effet Koulechov_ il y a trucage. Un trucage coinvaillant, mais c’est tout de meme un arrangement avec la réalité. Dans *Tiburoneros*, on ne joue pas avec le montage, on se contente d’enregistrer la réalité, et l’acteur ne simule pas un travail. Quand il s’attaque aux requins (de son bateau ou même sous l’eau), il les harponne *vraiment*, devant la caméra, puis les hisse à bord, où il les dépèce. C’est troublant, et si rare dans un film de fiction, que cela mérite qu’on le souligne.” En “L’enfance de l’homme” en *Cahiers du cinema*. No. 402. Diciembre de 1987. P. 45 Consultado en el Dossier del filme en la Biblioteca de la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/6.

¹²⁴ Alejandro Pelayo Rangel. *Los que hicieron nuestro cine. Tiburoneros*. UTEC-SEP Cultura.

¹²⁵ Luis Alcoriza. *Op. Cit.*

hacen que Rafael Aviña comente: “El realizador concibe un curioso estilo entre el realismo casi documental y la ficción, en donde coinciden lo rural y la “civilización” como ambientes antagónicos.”¹²⁶.

Derivado de lo anterior, se ha dicho que tanto *Tiburoneros*, como *Tlayucan* y *Tarahumara*, son películas donde la provincia se hace reconocible. En el caso de “la segunda T”, esto se logró gracias a la afortunada amalgama de la imagen y concepción del sitio real tabasqueño como lugar de acciones humanas, en contraposición con el sitio urbano como espacio ajeno, y la consiguiente postura moral que a partir de tal contraposición tuvo lugar.

La casa del tiburonero

Según Di Chio y Casseti, en el análisis de la representación deben ubicarse aquellos arquetipos correspondientes a grandes sistemas simbólicos. A este respecto, puede mencionarse que en las tres “T” puede encontrarse el arquetipo fundamental de la casa como centro. Sin embargo, fue en *Tiburoneros* donde éste se presentó con mayor riqueza, lo cual ocurrió en el espacio costeño.

Dice Ernst Cassirer que el arte es una forma simbólica y constituye un descubrimiento de la realidad pues evidencia del mundo humano aquello que no se ve a simple vista: “(...) el arte nos enseña a visualizar y no simplemente a conceptualizar o utilizar las cosas (...) nos proporciona una

¹²⁶ Rafael Aviña. *Una mirada insólita*, p. 79

imagen más rica, más vívida y coloreada de la realidad y una visión más profunda es su estructura formal.”¹²⁷

De manera general, como construcción simbólica, el llamado séptimo arte presenta al espectador un mundo que habla del alma humana, lo cual se ejemplifica en este filme donde puede apreciarse cómo se actualiza en la obra artística una preocupación humana ancestral: la búsqueda de las raíces y del centro, es decir, de aquello a lo que Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio*, caracteriza como el símbolo de la casa.

Pero, ¿qué es un símbolo? El autor francés Gilbert Durand lo caracteriza como un “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación”¹²⁸. Así, la revisión del símbolo de la casa en *Tiburonerros* confirma el planteamiento del autor pues, al remitir al mismo mediante un juego de redundancias iconográficas, circunscribe más su centro al tiempo que completa la inadecuación que le define.

En la película se plantea el microcosmos de una región tiburonera (ubicada en Frontera, Tabasco); es importante aclarar que, para Mircea Eliade, un microcosmos es un espacio hecho cosmos en tanto está habitado y organizado, como un lugar o territorio con un orden establecido que resulta familiar porque se habita, se vive y, por ello, se conoce¹²⁹. En el sitio se vive

¹²⁷ Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*, p. 251

¹²⁸ Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, p. 21

¹²⁹ El autor expone también al microcosmos como un mundo cerrado, una concepción de las sociedades arcaicas y tradicionales que sobrevivió incluso en civilizaciones avanzadas como China, Mesopotamia y Egipto. A este mundo lo rodeaba el caos o reino de las tinieblas, los demonios y la muerte incluso en la figura del enemigo humano. Estas imágenes aún se utilizan en nuestros días cuando se

principalmente de la pesca y el mar se constituye como un elemento fundamental, en tanto proporciona el sustento diario y es el elemento en torno al cual se organiza la gente.

Dice Mircea Eliade que todo microcosmos o región habitada tiene un centro, al cual concibe de naturaleza religiosa. No obstante, en el filme que nos ocupa, ese centro se ha ubicado en la barca del tiburonero, que flota en el mar.

Desde el inicio del filme, como se ha mencionado, aparece Aurelio, un hombre quien, en determinado momento, piensa que su estadía en la costa es transitoria. Al confrontar su vida ahí con la citadina, decide regresar a la que se ha constituido como su verdadera casa, su verdadero centro.

El símbolo es la representación del arquetipo al que Carl G. Jung entiende como “imagen primordial” y en torno al cual escribe:

El arquetipo es una tendencia a formar representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico. (...) Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos.¹³⁰

Los artistas son creadores de una imagen del mundo en tanto se inspiran en los arquetipos, los actualizan y les dan un nueva forma.

Según Gaston Bachelard, los espacios como la casa se caracterizan a través de la lectura poética o la mirada al arte pues al estar frente a una obra

enuncian los peligros que amenazan determinada civilización y que presupondrían la abolición del orden establecido. Sin embargo, Alcoriza no incluye este aspecto del microcosmos en la película. Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*, pp. 41-43

¹³⁰ Carl G. Jung. *El hombre y sus símbolos*, p. 66

artística, se da el fenómeno de la resonancia y repercusión de una imagen que así resplandece, pues en ella resuenan los ecos del pasado lejano.

Las imágenes del espacio tienen un valor humano, pues éstas no aluden a una dimensión geométrica, sino a un espacio vivido y amado.

Como espacio central, la casa posee un valor ontológico que crea identidad en tanto el pensamiento simbólico es instaurador de un mundo. Así, una persona construye su ser a partir de incluirse en ese entorno que es instaurado, también, por el arte. La casa de los hombres es una imagen, un principio de integración psicológica pues el inconsciente está “alojado” y el alma es su morada por lo que, al recordarla, aprendemos a morar en nosotros mismos.

Este símbolo habla entonces de cómo una persona habita el espacio vital y se enraiza en un “rincón del mundo” al que reconoce como el primer universo que es, para él, todo un cosmos. De este modo, todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa pues el ser sensibiliza los límites de su albergue. Así, los refugios, albergues y habitaciones tienen valores oníricos constantes.

Desde esta perspectiva, *Tiburoneros* puede ser leída como la historia del hombre quien encuentra su lugar en el mundo, pues al final de la película Aurelio se da cuenta de que ha construido ya un nuevo centro, es decir, un espacio de vida y vivido que le acompaña a todas partes. Para Aurelio su casa, su paraíso personal y su razón o ilusión de estabilidad, es esa barca tiburonera en la cual se adentra en el mar, la inmensidad acuática dónde trabaja y habita.

Aurelio, como ser libre y autónomo, ha debido encontrar esa otra casa, aquélla que antes representaba el futuro, su casa propia, la elegida por él, la que él mismo ha construido a partir de habitar en ella y vivirla. La barca,

ahora, conserva el tiempo comprimido de los instantes ahí permanecidos y es por ella, por el espacio, no por el tiempo (éste no anima la memoria), que Aurelio ha logrado constituir ese otro ser en quien se ha convertido.

Durante la jornada de trabajo, la pesca de tiburón, la barca es un espacio compartido por Aurelio con sus dos compañeros y ayudantes, el cocinero Chilo y el niño huérfano Pigua. Pero cuando ya han regresado, entonces la barca es sólo su lugar. Siguiendo a Bachelard, Aurelio, en esos momentos, podría desocializar sus recuerdos y llegar a los ensueños de sus soledades, esos momentos fundamentales para encontrar el sentido de su ser.

Bachelard plantea como imagen completa de la casa aquella que incluya tanto el sótano como la buhardilla, pues es ahí donde esta imagen alcanzará su sentido más amplio y donde la función de habitar como germen de la felicidad central, segura e inmediata, se revelará en toda su riqueza: en ese espacio que se eleva al mismo tiempo que descende, los recuerdos encontrarían su albergue completo.

El tejado se constituiría como la zona racional de los proyectos intelectualizados y el lugar donde los pensamientos son claros. Por el contrario, el sótano sería el ser oscuro de la casa, aquél que se acercaría a la irracionalidad de lo profundo y dónde los sueños serían ilimitados. De esta manera, hacia arriba los miedos se racionalizan y, hacia abajo, las tinieblas son permanentes.

En este orden, en la casa-barca también existe esa dimensión vertical porque en la cubierta se elevaría el mástil desde cuyo punto más alto todo puede verse mejor en alta mar, desde donde todo se hace visible y claro. En lo alto, también, está el foco que por la noche interrumpe las tinieblas. Es entonces, siguiendo a Bachelard, ese espacio donde los miedos se racionalizan. El mástil, en el espacio imaginado, se sube siempre y con él se

asciende a la soledad más tranquila, a ese lugar desde dónde todo se divisa claramente.

Pero hacia abajo está el mar, ese espacio a donde Aurelio baja y que es la continuación de su casa, el lugar donde se encuentra lo oscuro, lo peligroso, el reino de sus enemigos-compañeros, los mismos tiburones que pueden ganar en ese hogar que comparten con el tiburonero. Se constituye, por tanto, como ese espacio de oscuridad permanente. En el espacio imaginado al mar se baja siempre pues el descenso, dice Bachelard, es el que conserva los recuerdos.

De este modo, la barca-casa con sus dos prolongaciones, hacia lo claro y hacia las tinieblas, encuentra su totalidad.

Por su parte, en el medio de la lancha, este centro estaría en la parte cerrada, espacio donde Aurelio tiene su habitación, sus tablas, su espejo, las fotos de su familia. Esta zona se constituiría como el centro de fuerza, la zona de mayor protección, y el lugar dónde se concentran no sólo sus recuerdos sino también las leyendas grabadas en la memoria.

A partir de la imagen de la lancha-casa, se llega a la intimidad de Aurelio, pues ésta es su tranquilidad y su sitio de protección. Tal embarcación, en tanto centro vivido, trasciende el espacio geométrico. Se trata, a la vez, de su celda y de su mundo. Por un lado, el espacio de su centro se limita y se convierte en el reducto de una crisálida que es, a un tiempo, el reposo del ser y su impulso; de ese capullo-lancha es de donde saldrá el hombre nuevo, el que encontrará su centro y su morada ideal en esa irrealidad integrada por su casa como valor vivo. Así, como menciona Bachelard, el bienestar de la casa suscita las comparaciones del animal en su refugio y le devuelve a esa primitividad, pues el nido es un refugio, una

morada suave y caliente, una casa para la vida y la imagen transporta al hombre a la infancia.

En el orden simbólico, el mundo es el nido del hombre y, para Aurelio, su mar es el mundo, ese sitio en el cual los espacios se despliegan y su imagen se convierte en una morada de inmensidad prolongada hacia el infinito por las aguas; para él, allí no hay encierro posible, sino, por el contrario, la realización de su sueño de habitar.

Es muy significativo que viva en la barca, en el mar, no en tierra, puesto que no se trata de una necesidad material sino de una elección personal. Podía haber elegido una casa en la costa como su morada y en ella vivir de manera más cómoda: dormir en una cama con colchón, en lugar de sobre las tablas; o comer en una mesa, no de pie o sentado en la cubierta. Por ello, el que Aurelio se convierta o se transforme en un hombre nuevo a bordo de una lancha prolongada hacia el mar mismo no parece casual.

El agua es el elemento original, un estado indiferenciado absoluto, prehumano, en tanto es donde se gestó el mundo entero, fue el útero del primer hombre; siguiendo a Karl Kerényi, es cuerpo y seno materno, cuna y, por ello, una imagen mitológica. Y el mar es un símbolo de este elemento original: “El mar es el símbolo preferido de lo inconsciente de la madre de todo lo que vive.”¹³¹

Y, además, dice Kerényi, “Ahora sabemos que este elemento original, del que el mar es un símbolo, posee esta cualidad: flotar en él o emerger de él significan la misma cosa. Equivalen a la noción del ‘no haber sido todavía excluido del no-ser y no obstante ser ya’ ”.

El tiburonero, en la escena final del retorno, aparece de pie sobre una lancha en una escena que puede leerse como el nacimiento de un hombre

¹³¹ Carl G. Jung y Karl Kerényi. *Introducción a la esencia de la mitología*, p. 123

nuevo y libre porque él está en el mar, a bordo de una barca y aunque va acompañado, el encuadre lo aísla para subrayar el hecho de que este renacer es el de Aurelio quien está de pie, solo en el centro del cuadro y es él quien experimenta este bienestar del renacer al reconocer su casa, al saberla suya porque él la ha construido, vivido y moldeado en su imaginario.

Desde la construcción simbólica, *Tiburonerros* puede apreciarse como una actualización del arquetipo-símbolo de la casa, en tanto narra la historia de un hombre que encuentra estabilidad, plenitud, felicidad y libertad al encontrar su centro. Así, su habitar se revela como un bienestar en tanto la casa es ese cuerpo de imágenes que da al hombre la razón o la ilusión de su estabilidad, todo lo cual puede muy bien confirmarse a partir de la escena final donde se ve a un Aurelio sonriente, feliz de ser y habitar en ese sitio donde ha reconocido, tal como lo enuncia, “Mi tierra.”.

5. TARAHUMARA

EL ANTICONFORMISMO *QUASI* DOCUMENTAL

En 1964, tras la realización de *Amor y sexo* (1963) y *El gángster* (1964), Luis Alcoriza retoma la temática de la “trilogía” y dirige *Tarahumara*. El subtítulo, *Cada vez más lejos*, dejaba entrever un ánimo que se contraponía al optimismo de “las dos T” que le precedieron. En esta ocasión, el filme no concluiría esperanzadoramente y en la trama no se resolverían los problemas del protagonista; por el contrario, él perdería lo máspreciado, la vida propia, en la lucha infructuosa por resolver los problemas de la etnia.

Lo que sí mantuvo Alcoriza, y que de manera incipiente había comenzado en *Tlayucan* y continuado en *Tiburoneros*, fue un acercamiento al género documental, en esta ocasión muy claro, a propósito del cual comenta Mario Brun: “ ‘TARAHUMARA es una suerte de cine-verdad, de documental-documento, interesante, con golpes sorpresivos, fotografiado como los mexicanos saben hacerlo.’ ”¹³².

En el tratamiento del tema indígena, el filme guarda cierta relación con un contexto temporal de la década de los sesenta, en la cual se erigía un movimiento contracultural influido por la visión utópica de las culturas indígenas, grupos que, por ese entonces, eran también motivo de estudio de Fernando Benítez. A este respecto, dice Jorge Ayala Blanco:

Sin el concurso de escritores profesionales y sin evidenciar lectura aprovechada de obras fundamentales sobre el tema como la de Benítez, el argumento de Alcoriza genera los más nocivos defectos del film: diálogos falsos y explícitos en exceso (...) estructura distendida, referencias

¹³² Citado en Jorge Ayala Blanco. “Tarahumara”. Consultado en el Dossier del filme en el Archivo de la Cineteca Nacional, bajo la catalogación A-1459/3

demasiado confiadas a la civilización, racismo al revés y caricatura de los blancos, incursiones en la sociología barata.

Sin embargo, sobre lo aciertos, comenta:

Tarahumara es el menos espontáneo de los films de Alcoriza (...) es el más costoso, calculado y espectacular de todos ellos. Lo anterior nos indica que existe en el argumentista y director la voluntad de superar, gracias a la inteligencia, los escollos planteados por un film que abarca el documental y la etnología novelada.¹³³

Tal vez por el costo, el tema abordado o el acercamiento al documental, *Tarahumara* generó amplia expectativa. Antes de su estreno, la película fue tan elogiada como atacada a un punto en el que, incluso el productor Antonio Matouk, quiso acelerar el mismo. Cuenta el cineasta:

Al llegar a ésta (la Ciudad de México) me encontré con la novedad del inminente estreno de *Tarahumara*. La había programado Matouk precipitadamente, sin tener siquiera el “trailer”, ni propaganda previa. Tuve que volver a la moviola para aligerarla un poco y he conseguido quitarle casi quince minutos, sin eliminar nada importante, simplemente “peinándola” como dicen en el teatro. Al fin logré convencer a Matouk de que era llevar a la película al fracaso, lanzándola así, de cualquier manera, y conseguí que pospusiera el estreno hasta el mes de agosto.¹³⁴

Por lo demás, la película logró para México el premio internacional de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) en Cannes. Luis Buñuel había estado en dicho festival y, a propósito, utilizando la mezcla de sarcasmo y sinceridad que caracterizaba la correspondencia epistolar entre ambos, le escribe Alcoriza:

El que tiene amigos influyentes tiene una mina, y un fantasmón de tu categoría, tenía que imponerse en Cannes. Ya lo dijo Del Río, y sus sabias palabras resultaron proféticas. Me dieron el premio de la crítica. ¡Gracias

¹³³ Jorge Ayala Blanco. *Op. Cit.*

¹³⁴ Carta de Luis Alcoriza a Luis Buñuel. México, 27 de junio de 1965. Consultado en la Filmoteca española bajo la catalogación: Archivo Buñuel 1401.13

Luis! ¡Nunca olvidaré este regalo que me haces! Imagino el encabezado de Novedades: “El influyentazo Buñuel premia a su discípulo secundado por la mafia festivalera.”

Desde luego el premio, ahora ya sin bromas, te lo debo a ti, que casi me obligaste a venir y que le diste prestigio a la película.

Las muestras de cariño y amistad que me has dado son dignas de ti, no sé qué otra cosa decir.¹³⁵

Con independencia de las distinciones obtenidas, *Tarahumara* logró alejarse claramente del cine industrial de la época en el abordaje de un tema pocas veces tratado por el cine nacional.

Tal vez los amplios recursos de que dispuso, así como la voluntad de lograr la mezcla de documental y ficción, lo condenaron, como señaló Ayala Blanco, a ser el menos espontáneo de los filmes de Alcoriza hasta ese momento. Si se le compara en ese rubro con *Tlayucan* y mucho más con *Tiburoneros*, la película parece de otro autor.

Sin embargo, los logros de “la tercer T”, deben buscarse justamente en el acercamiento al documental y en el tratamiento del tema, mismo que, si bien no logró despojarse de la “mirada externa”, sí puso énfasis en el intento por abordar “lo indígena” de un modo diferente a como se había hecho en el cine nacional.

Los siguientes apartados intentarán hurgar en los ejes de representación percibidos en el filme, a fin de lograr establecer más claramente las aportaciones y carencias de la tercer y última película de la “trilogía de las T”.

¹³⁵ Carta de Luis Alcoriza a Luis Buñuel. Paris, 30 de mayo de 1965. Consultado en la Filmoteca española bajo la catalogación “Archivo Buñuel 618”

La ficción – documental

Desde las dos primeras “T”, Alcoriza había iniciado una búsqueda por crear ficciones-documentales, pero es en *Tarahumara* donde ello se establece de manera contundente.

A este respecto, parece interesante vincular el mencionado rasgo del cine de Alcoriza, y el interés documental de Buñuel expresado en *Las Hurdes* y *Los olvidados*, los únicos dos filmes a los que el aragonés citaba como documentales, aunque “Virtualmente, todos los filmes de Buñuel, incluso los menos serios, están cimentados en una realidad económica, social e histórica concreta.”¹³⁶

La aseveración anterior puede aplicarse también al trabajo de Alcoriza quien, de manera muy importante y como se ha mencionado, trabajó en la investigación y guión de *Los olvidados*, película en la que se evidenció “el serio propósito social de la película y, de ese modo, se reforzó una interpretación del trabajo como no ficción.”¹³⁷

En *Tarahumara*, de igual manera, el interés social es claramente manifiesto y, a partir de éste, el filme se hermana tanto con el género documental como con la corriente neorrealista y la obra de Buñuel:

El documental tenía que realizar una misión social. Se apartó del espectáculo y el clamor de la ficción, como ya hemos visto. Pero con el movimiento neorrealista en la Italia de la posguerra, el realismo documental obtuvo un aliado en el terreno de la ficción a su llamada ética como forma de representación histórica responsable, cuando no comprometida.¹³⁸

¹³⁶ “Virtually all Buñuel’s film even the most playful, are grounded in a concrete economic, social, and historical reality”. Julie Jones. “Interpreting reality: *Los olvidados and the Documentary Mode*” en *Journal of film and video*. Volume 57, No. 4, p. 20

¹³⁷ “the film’s serious social purpose and thereby reinforced an interpretation of the work as nonfiction.” en Julie Jones. “Interpreting reality: *Los olvidados and the Documentary Mode*”, p. 18

¹³⁸ Bill Nichols. “La representación de la realidad”, p. 219

A pesar de que Buñuel no veía con buenos ojos la corriente neorrealista, en *Los olvidados* se utilizaron técnicas claramente implementadas en la misma:

Al dar a *Los olvidados* su sentimiento de actualidad, Buñuel usó técnicas aprendidas, en gran parte, de los neorrealistas italianos, aunque él nunca admitió la deuda y le irritaban por una tendencia a caer en clichés sentimentales. Él comparte su preocupación por mostrar un tiempo y espacio específicos y su conciencia de una actualidad que vulnera –es, de hecho, el asunto- la acción a la mano.¹³⁹

Para Alcoriza, quien desde *Los olvidados* ejercitó junto a Buñuel este modo de hacer un filme a partir de la investigación amplia de un tema, la búsqueda se convirtió en un interés constante. Desde su etapa guionística, dio cuenta de ello en trabajos como *Guantes de oro* (Chano Urueta, 1959) o *El toro negro* (Benito Alazraki, 1959). Ya como director guionista, en *Tiburoneros*, surgida a partir de una experiencia de vida real y filmada en un sitio concreto con actores no profesionales, actualizó la tendencia.

Pero fue en *Tarahumara* donde se dedicó a investigar en archivos documentales, en uno de los cuáles, el Casasola, surgió la idea del filme. De igual manera, la visita a la comunidad fue también determinante. Tras haber realizado un guión basado en su investigación documental, viajó a la Sierra acompañado de Angélica Ortiz, la productora ejecutiva del filme, y se

¹³⁹ “In giving *Los olvidados* its feeling of actuality, Buñuel used techniques learned, in large part, from the Italian neorrealists, although he never admitted the debt and excoriated them for a tendency to fall into sentimental clichés. He shares their concern with showing a specific time and place and their awareness of an actuality that impinges on –is, in fact, the very stuff of- the action at hand.” Julie Jones. *Op. Cit.*, p. 24

percató de que cuanto había escrito no correspondía del todo con su visión, por lo cual reescribió el guión¹⁴⁰:

Esta aseveración de que el cineasta ha pasado tiempo en el lugar y sabe de lo que habla (no importando cuan ligera pueda haber sido la exposición) ha formado parte del discurso documental desde la realización de *Nanook, el esquimal* (1922) porque esto reafirma la forma de reclamo a la autoridad y también asegura al espectador –su supuesto subyace toda la práctica documental- que la película abre una ventana hacia un segmento del mundo preexistente.¹⁴¹

Así, el filme nació como un intento de enunciar una visión sobre un asunto social en el estado entonces actual, misma que fuera autorizada por tener su base tanto en documentos como en testimonios, todo lo cual la acerca al documental. Entonces la pregunta es, ¿por qué elegir la ficción? Ante esta interrogante y a propósito de su obra sobre la India, Roberto Rosellini, padre del neorrealismo, contesta:

Lo que me importaba era el hombre. (...) Porque las cosas que le rodean tienen un sentido, puesto que hay alguien que las mira, o al menos este sentido se convierte en único por el hecho de que alguien las mira: el protagonista de cada uno de los episodios, que es al mismo tiempo el narrador. Si hubiera hecho un documental estricto, habría tenido que dejar a un lado lo que sucede en el interior en el corazón de los hombres.¹⁴²

En el mismo sentido, comenta Alcoriza, “Podría haber hecho un documental de largometraje con toda la fría objetividad posible. Pensé que añadiéndole una historia también documental en cuanto a que se basaba en

¹⁴⁰ Tomás Pérez Turrent. *Luis Alcoriza*, p. 41

¹⁴¹ “This assertion that the filmmaker has spent time on site and knows whereof he speaks (no matter how slight the actual exposure may be) has formed part of documentary discourse since the making of *Nanook of the North* (1922) because it bolsters the form’s claims to authority and also assures the spectators –this assumption underlies all documentary practice- that the films opens a window onto a segment of the preexisting world.”. Julie Jones. *Op. Cit.*, p. 22

¹⁴² Roberto Rosellini. *El cine revelado*, p. 85

hechos auténticos, tendría más fuerza.”¹⁴³. Además, el interés por el hombre es una preocupación que Alcoriza comparte con el gran cineasta italiano.

Por lo demás, en *Tarahumara* se emplearon, como en el caso de *Los olvidados*, tendencias aprendidas en gran parte a través del neorrealismo y reelaboradas en el filme buñueliano para “dar el sentimiento de actualidad”. En este sentido, pueden mencionarse la presencia de actores no profesionales y la grabación en locaciones, así como el tratamiento de un tema concreto en el espacio y en el tiempo.

Pero hasta aquí las coincidencias con las influencias mencionadas. Si bien tanto los neorrealistas como Buñuel evaden la “belleza superficial” a fin de evitar una impresión estética agradable llegando incluso a imprimir cierta sensación de “suciedad” en la imagen, en el caso de *Tarahumara*, aunque no se realiza una fotografía paisajista de postal, ni se llega al preciosismo, la fotografía mantiene una pulcritud evidente que, como se verá en el siguiente segmento sobre la sierra tarahumara, tiene un interés específico.

La rudeza en la lejanía: la sierra tarahumara

Alain Badiou comenta que hay diversos modos de aproximación a las películas, de entre las cuáles destaca la actitud axiomática, es decir, aquella “que se pregunte cuáles son, para el pensamiento, los efectos de tal o cual filme.”¹⁴⁴ El autor señala también que el cine se reduce a la toma y el montaje. En consecuencia, la revisión de esos elementos debe evocarse

¹⁴³ En Tomás Pérez Turrent. *Luis Alcoriza*, p. 41

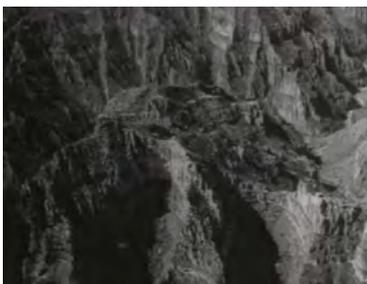
¹⁴⁴ Alain Badiou. *Imágenes y palabras*, p. 29

únicamente en su relación con aquello que un filme le aporta a una idea específica.

Es interesante pensar los postulados de Badiou a propósito del tratamiento visual que se hace de las montañas de la sierra, la cuáles guardan una relación importante con la idea del espacio y la vinculación de la etnia.

Para la secuencia inicial de créditos del filme y, como en el caso de *Tlayucan*, Alcoriza elige encuadrar un espacio, en lugar del hombre en acción de *Tiburoneros*. Sin embargo, no se trata de una toma fija de la copa de los árboles con el campanario de la iglesia del lugar al fondo. Por primera vez en su filmografía, el director escoge como imágenes inaugurales en *Tarahumara* una serie de tomas aéreas.

Desde el cielo, la cámara retrata pulcramente varias partes de la sierra en un encuadre abierto y en un movimiento que da la sensación de avance, mirando desde un transporte aéreo. Las tomas de la misma temática se suceden unas a otras durante poco más de dos minutos. En ocasiones se ven las crestas de las montañas, en otras los exiguos valles entre una y otra, pero siempre se aprecia lo rocoso e, incluso, inhóspito del paisaje. Nunca se interrumpe el movimiento “hacia adelante” de la cámara, al tiempo que una música indígena de flauta evoca el intenso sonido del viento que atraviesa aquellos parajes (Fotogramas 1, 2 y 3).



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

Hacia el inicio del tercer minuto, la cámara encuadra desde el cielo un espacio boscoso. El movimiento se acelera hasta que, de manera vertiginosa, se adentra en el lugar. Finalmente, unos segundos después y tras el larguísimo recorrido por el sinuoso y desierto paisaje, encuentra el machete de un tarahumara en el momento en el cual éste se incrusta en el tronco de un árbol.

No han sido necesarias las palabras para evocar en el espectador la idea de la lejanía en que habita la comunidad, no sólo por la distancia entre ésta y cualquier otro asentamiento humano, sino también por la calidad de los sinuosos lugares que deben recorrerse a fin de llegar a la misma. Sobre el segmento inicial, se habla en un programa de mano:

Las primeras imágenes de *Cada vez más lejos (Tarahumara)*, nos revelan a vuelo de pájaro, un paisaje alucinante. Nos encontramos, en efecto, en plena sierra tarahumara, una cadena montañosa al norte de México –región agreste de una belleza grandiosa y salvaje. Es en este cuadro que se desarrolla el drama de una comunidad indígena, primitiva y aislada. Y es también el lugar donde se desarrolla un drama humano.¹⁴⁵

Como la nota subraya, si bien el paisaje luce de una “belleza grandiosa y salvaje”, en realidad tal rasgo no es lo que más se realza, sino lo “agreste” del mismo y la gran extensión y distancia que debe recorrerse entre el asentamiento indígena y los demás sitios. Lo anterior debido a que el encuadre y la intención de la cámara no son los que se utilizarían en una tarjeta postal o una película turística. Por el contrario, como lo señala Ayala

¹⁴⁵ “Les premières images de *Toujours plus loin (Tarahumara)*, nous révèlent à vol d’oiseau, un paysage hallucinant. Nous nous trouvons, en effect, en pleine Sierra Tarahumara, une chaîne de montagne au nord du Mexique –region agreste d’une beauté grandiose et sauvage. C’est dans ce cadre que se déroule le drame d’une communauté indigène, primitive et isolée. Et c’est aussi le lieu où se déroule un drame humain.” “*Toujours plus loin: Tarahumara*”. Programa de mano consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/13/10

Blanco: “Ante lo grandioso del escenario natural, la cámara de Alcoriza encuadra con rigor y sobriedad. (...) El aspecto plástico de la fotografía de *Tarahumara* es dinámico y distante de su contenido, impecable.”¹⁴⁶

Por otro lado, a través de las mismas imágenes iniciales, se ha establecido ya el lugar también como una zona fría y boscosa. Ello destaca en razón de que tanto la tierra como los árboles serán, dentro de la cinta, el motivo de la codicia de los “chabochis” (mestizos) quienes, en aras de despojar a los indígenas, llegarán incluso al homicidio.

Reiteradamente, la idea de aislamiento de la comunidad se evidencia desde la visualidad. A lo largo de toda la película, partiendo de tomas muy abiertas del paisaje (desde la idea de inmensidad), la cámara utiliza el acercamiento o *zoom in*, en ocasiones vertiginoso, para mostrar el espacio donde cazan y viven los tarahumaras. En cada ocasión, la distancia entre el encuadre inicial y el objetivo final, es amplia. Lo anterior ocurre, por ejemplo, en la secuencia donde Tomás dispara al becerro de Corachi. Desde una toma abierta, la cámara hace un acercamiento veloz hacia el animal, para, acto seguido, con un movimiento vertiginoso, subir la ladera hasta ubicar a Tomás y Raúl en ligera contrapicada, natural por las pendientes de las laderas.

Así, determinados por las condiciones físicas de la sierra, los emplazamientos en picadas o contrapicadas son otro modo visual de tratar al lugar. Ejemplo de lo anterior son las escenas en las que aparece una toma subjetiva el tarahumara mirando a la ardilla que se ha subido al árbol; Nori lanza piedras a Roniali; o Raúl visita, por última vez, a Corachi y mira a

¹⁴⁶ Jorge Ayala Blanco. “Tarahumara”. Consultado en el Dossier del filme en el Archivo de la Cineteca Nacional, bajo la catalogación A-1459/3

Belén en el interior de su cueva, desde un hueco en la parte superior (Fotogramas 4, 5 y 6).



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Si al inicio de la película el espectador ha llegado vía aérea al sitio donde ésta se desarrollará, al final se retirará del mismo modo. A través de una especie de imposible mirada objetiva de Raúl (entonces muerto y dentro de una caja), la cámara observa desde la avioneta a Corachi quien, en una mezcla de impotencia y dolor, quedará, como reza el subtítulo, “cada vez más lejos”.

De este modo, los “toma y montaje” de la que habla Badiou, en el tratamiento de la sierra tarahumara aportan la idea de lejanía de la comunidad tarahumara, tesis central del filme. Esa imponente sierra, formada por altas y difíciles montañas, con sus grandes extensiones de bosques de preciada madera, se revela como un lugar de vida cuyas condiciones físicas determinan el sitio de la cultura humana que las habita. Todo lo anterior a partir de modo pulcro de retratar un espacio, no a la manera de un paisaje natural sino en su calidad de casa de una cultura indígena.

Los espacios de vida

Además del planteamiento en torno a la sierra, en *Tarahumara* se representan distintos espacios desde la perspectiva de los sitios como lugares de vida o de acción a través de los cuáles se expresan la cultura indígena y la mestiza, al tiempo que se establece una comparación entre ambas.

Los lugares tarahumaras

Un elemento relevante de la cultura *rarámuri* que está determinado por el espacio que habitan, es la construcción de sus casas insertadas en las montañas. Este rasgo es realizado desde la tercera secuencia del filme donde se presenta el personaje de Raúl y a quien Tomás le enseña una vivienda de este tipo.

A estos sitios puede accederse, en ocasiones, por caminos de tránsito para vehículos automotores que no son propiedad de la etnia, sino de los *chabochis* que visitan el lugar. Por lo anterior, esas vías son mayoritariamente usadas por gente externa y los *rarámuris* prefieren caminar adentrándose en el bosque, es decir, en su casa. Y es que, si para alguien externo esta cultura vive “cada vez más lejos” y en un sitio agreste y difícil, no es así para los tarahumaras.

En la sierra, los habitantes adaptan viviendas de acuerdo a la época del año y las condiciones climáticas. Durante la época menos fría, habitan cabañas de madera situadas en partes planas de la sierra. En el caso de la de Corachi, ésta tiene al lado un corral hecho con una estructura sencilla de madera.

En el invierno, tras la mudanza a pie por las laderas, las cuevas del sitio se convierten en refugio. Esas casas están incrustadas en las cuevas, entre las rocas, debido al intenso frío y el calor que guardan las piedras.

En ambos casos, las viviendas se componen de un espacio único cuyo mobiliario es el mismo: camastros pegados a las orillas, petates, alguna cobija, pocos objetos colgados en las paredes, una olla grande de barro con agua para beber y un pequeño sitio reservado para los objetos religiosos: rosarios, cruces, pieles de víbora.

En ambos tipos de vivienda, hay un fogata que sirve para cocinar o combatir el frío. Las fogatas encendidas por los tarahumaras tanto dentro como fuera de sus viviendas, constituyen en el filme un *motivo*¹⁴⁷ parecido al del hielo en *Tlayucan*. Éstas aportan un tono que contribuye a ver a la etnia como una comunidad cálida en sus relaciones personales.

En este sentido, la fogata alumbra y da calor a la familia entera durante el parto de Belén, aglutina en torno suyo a los grupos de personas que conviven durante las festividades del bautizo; o reúne a las mujeres que cocinan la carne para que la comunidad entera coma tras los trabajos de la cosecha.

Este elemento de calor es contrastado, a través del montaje, con la frialdad del interior del hospital mestizo. Lo anterior ocurre cuando Raúl visita al doctor en el hospital, caracterizado por el escaso mobiliario y los fríos muros de mosaico blanco. En ese espacio, las relaciones que se establecen entre quienes ahí se encuentran, Raúl y Tomás por un lado y el doctor, por el otro, son distantes y rayan en el conflicto. A tal secuencia le sucede el segmento del parto de Belén quien, asistida por Corachi, en

¹⁴⁷ Se trata, según Di Chio y Cassetti, de unidades de contenido repetidas y emblemáticas en el texto que refuerzan la trama principal.

silencio y frente a la fogata en el exterior de su casa, vive un momento de intensidad en el acompañamiento y solidaridad de su esposo y Reyesi. Así, el contraste establecido por el montaje, ha servido para caracterizar y contraponer a las dos culturas que se representan mayoritariamente en el filme.

Además de las viviendas, construidas o adaptadas por ellos mismos, existen en la sierra tres lugares públicos: la iglesia, el cementerio y el aserradero.

En el caso de la iglesia, por fuera es una construcción mestiza tradicional: tiene un gran atrio con su cruz y una construcción con nave central y campanario. Por dentro, carece de mobiliario y sólo hay algunas pinturas pequeñas en las paredes que, presumiblemente, pueden ser ilustraciones del vía crucis. En la iglesia no habita sacerdote alguno ni nunca es visitada por algún religioso católico. De tal modo, la comunidad ha asumido el sitio como suyo y, además de velar en el interior a sus muertos, el atrio es el lugar de los juicios comunales.

En la secuencia del sepelio de Muraca, puede observarse cierto paralelismo entre *Tarahumara* y *Tlayucan* a partir de la presencia de la comunidad en la iglesia. Como en la primera “T” se observa una toma cuyo objeto es un hombre que tañe las campanas en lo alto de la torre del campanario. Posteriormente, una cámara en movimiento paneará a la derecha y bajará para mirar desde una toma “aérea” a la columna de personas que entra a la iglesia. A diferencia de *Tlayucan*, donde la gente asistía a festejar a la Santa, en este caso se trata de un momento lúgubre, triste y desesperanzador.

A partir del paralelismo en la puesta en cuadro, entre el inicio y el fin de la trilogía puede establecerse una relación de contraste a partir del ánimo

de ambos filmes. Por un lado, en *Tlayucan* los personajes superan sus problemas y la visión es optimista. En sentido contrario, el cierre de la trilogía es una nota desesperanzadora donde se los problemas planteados se presentan como insuperables.

En el caso del cementerio, éste no tiene mayores distintivos, está cercado de manera simple y sólo presenta algunas cruces en la amplia porción de tierra. Éste es el sitio donde, durante el sepelio de Muraca, se evidencia cierta mirada paternalista del cineasta en el hecho de que, al llegar las fuerzas vivas de lugar, son los mestizos afines a la comunidad las que les “defienden” a los tarahumaras.

El tercer sitio comunitario es el aserradero. Se trata de un lugar que funciona a través de una cooperativa indígena establecida por el Instituto Nacional Indigenista (INI) tras una larga historia de enfrentamientos con empresarios madereros del lugar. Se trata de un sitio amplio donde, con alguna maquinaria, los tarahumaras trabajan los troncos de madera.

En el aserradero, la cámara realiza tomas documentales del proceso de trabajo, a las cuáles el montaje une para lograr una muestra que incluye distintos momentos del trabajo en una composición que recuerda el inicio de la secuencia del ingenio en *Tlayucan* porque en un par de emplazamientos diferentes se mira a la sierra en *close up* cortar la madera.

La secuencia siguiente establece una relación de identidad en cuanto al abordaje del mismo tema laboral. En esta ocasión en otro espacio, el del campo del sembradío de Corachi, se utiliza la misma profundidad de campo que se utilizó también en *Tiburonerros* para abordar el asunto.

La primera toma es un *full shot* del exterior de la cabaña de donde sale Belén, embarazada y cargando una olla. En primer plano, en la esquina inferior izquierda del cuadro, dos mujeres echan tortillas en un comal en el

suelo; en el plano siguiente a altura media de la pantalla aparece Belén y, hacia la derecha, se encuentra Nori, ambas intentan llevar el agua; atrás, en un tendedero, se observan las piezas colgantes de carne (Fotograma 7). Sin cortar, a través de la profundidad de campo y el movimiento lateral que sigue a las amigas al acarrear el agua, la cámara deja también ver a la colectividad al incluir, en planos posteriores a la pareja, mujeres que barren el lugar y otras que las miran en planos anteriores a ellas (Fotograma 8). En un solo emplazamiento, se ha plasmado la idea del trabajo femenino y comunitario.

La edición corta la toma para montar un *full shot* del sembradío en el cual varios hombres cosechan el maíz, entre ellos Corachi (Fotograma 9). En este caso, el lugar representado es un sitio de la acción, como en *Tiburoneros*.



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9

Por lo demás y como se apuntó previamente, los sitios tarahumaras no se constriñen a los enumerados. Para ellos, la sierra entera es su casa. Además de los sembradíos de maíz, como el de Corachi, o el camino que recorren en su carrera, cualquier espacio puede recorrerse y forma parte de su propio entorno vital.

Este aspecto de familiaridad de los tarahumaras con su lugar sirve también como elemento de contraste con la cultura mestiza. Por un lado,

Corachi cansa un venado en una sierra a la que conoce ampliamente al punto en que al tocar la tierra sabe si el animal ha pasado o no por ahí. Por otro, los mestizos se mantienen confinados en espacios reducidos sin integrarse a espacios abiertos como la inhóspita calle desierta de la casa del Presidente Seccional.

Así, los espacios tarahumaras se constituyen en sitios vividos o de la acción y a partir de su representación se han establecido contrastes entre la cultura mestiza y la indígena, por un lado, y entre los tres filmes de la trilogía, por otro, donde los temas del trabajo y la solidaridad han permanecido constantes, al tiempo que ha cambiado perspectiva optimista del cineasta por una visión lúgubre de los aspectos sociales.

Los lugares mestizos

Si una característica tarahumara es la libertad de movimiento en espacios amplios, los mestizos se representan como seres aislados del exterior, lo cual es ampliamente entendible si se comparan sus inhóspitos exteriores con la calidez de las montañas.

Así se les mira en la casa del Presidente Seccional o en la oficina de teléfonos. Este último es una construcción amplia con un cuarto donde se ha dividido una oficina delimitada por formaica y cristales, donde se encuentran escritorios y el teléfono. Este sitio al que acuden las fuerzas vivas del lugar para enterarse de las acciones que Raúl ha emprendido en la Capital, se introduce, de manera recurrente en la trilogía, a través de un *full shot* en picada, emplazamiento con el que el director pareciera querer situar al espectador, a la manera en que lo haría un plano (Fotograma 10). Esta toma,

emplazada desde el ángulo opuesto a donde se encuentran los hombres, pareciera confinarlos detrás de una columna o encerrarlos en la caseta.



Fotograma 10

De manera significativa, Alcoriza como cineasta que gusta ampliamente de los exteriores, ha “encarcelado” a los mestizos de “las fuerzas vivas”, planteamiento visual que ayudó a construirles como seres empobrecidos.

El anticonformismo en el planteamiento social

Al explorar la relación de la trilogía con su contexto histórico en el ámbito fílmico, llama la atención la correspondencia que existe entre algunos de sus planteamientos y los del Grupo Nuevo Cine.

Lo anterior parece sobresaliente porque, desde la óptica de quien esto escribe, la importancia de este grupo de “cineastas y aspirantes a cineastas” firmantes de su Manifiesto, reside en su calidad de haberse constituido, desde la crítica, como los enunciadores de un sentir generalizado en relación con la grave crisis que afectaba a los distintos sectores de la industria cinematográfica y a la cual ya se reconocía incluso desde dentro de la misma.

En ese sentido, los críticos de Nuevo Cine fueron quienes se preocuparon por identificar vicios que podían leerse también como puntos de partida de posibles vías con las que parecieron concordar diversas producciones que buscaron la renovación.

A este respecto, ya se abordó, en el capítulo 4, la relación ente entre el planteamiento moral de *Tiburoneros*, y el artículo de Salvador Elizondo “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”.

Por lo que respecta a *Tarahumara*, se encontró una relación importante entre el filme y el artículo “Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine” de J. M. García Ascot publicado en junio de 1961, en el segundo número de la revista *Nuevo cine*¹⁴⁸.

El texto no alude de manera exclusiva al cine nacional, pero bien puede leerse en tal entorno. Parte de una frase de Luis Buñuel: “La misión del cine –como la de todo arte- es que después de haber estado en contacto con la obra, el espectador tenga la noción de que no todo está tan bien en este mundo como se quiere aparentar, de que en definitiva no estamos en el mejor de los mundos posibles”¹⁴⁹. A partir de tal idea, García Ascot ubica al conformismo como tendencia general en el cine, cuya misión pareciera dejar en el espectador la idea contraria, es decir, que se está en el mejor mundo posible.

Para el autor, la tendencia se basa en la eliminación de aquellos tópicos que puedan provocar fisuras en la percepción del mundo. En consecuencia, los grandes temas humanos como el dolor, la muerte, los problemas sociales, lo irracional, el amor y la angustia existencial quedan

¹⁴⁸ En junio de 1961

¹⁴⁹ En J. M. García Ascot. “Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine”. *Nuevo cine*, Núm. 2, p. 10

fuera del cine o, más exactamente, se les incluye sólo de manera tangencial reducidos a “toques ligeros de realidad”¹⁵⁰.

Tarahumara, por su parte, pareciera ser un intento por adoptar la postura anticonformista a partir de la inclusión de los temas del dolor de los indígenas ante las injusticias sociales que padecen y que originan incluso la muerte de la etnia y del protagonista mismo. Así, los temas del dolor, la muerte y los problemas sociales enunciados por García Ascot, no se reducen a toques ligeros sino que se constituyen como los ejes de la cinta y ello ocurre, de manera básica, a través de su planteamiento social.

Como en los dos filmes anteriores de la trilogía, en *Tarahumara* se representa un mundo donde coexisten varias culturas y visiones. En este caso, aparecen los indígenas, los mestizos y, por último y de manera fugaz, los turistas.

El hilo conductor del filme es la relación entre el hombre externo y la comunidad indígena a la que arriba, relación no exenta de dificultades: “Mucho no, poquito, sí”, contesta Corachi cuando Raúl le pregunta si lo entiende; “Son cosas que ustedes no pueden entender”, les dice Raúl a Belén y Corachi cuando les habla sobre los asuntos morales que le impidieron tomar a Nori; o “¿Ve la mentalidad de estos desgraciados?” pregunta Tomás a Raúl al escuchar a Corachi explicar la ausencia de los hombres de la construcción debido a que tuvieron que ir a cosechar para cumplir su compromiso con la tierra.

Igual que en las dos películas anteriores, en “la tercer T” la amistad también ocupa un lugar primordial como posibilitadora las relaciones humanas profundas. Por ejemplo, la existente entre Raúl y Corachi viabiliza la integración del primero con los tarahumaras; al tiempo que su amistad con

¹⁵⁰ *Ídem*

Tomás le facilita el entendimiento del mundo mestizo. Por último, la relación amistosa entre Belén y Nori, establece un ambiente de diversión, cordialidad y solidaridad.

Además de estas coincidencias, los grupos sociales fueron representados de manera diversa, por lo cual los siguientes apartados estarán dedicados a explorar las características plasmadas en cada caso.

Los rarámuri

En *Tarahumara* Alcoriza aborda el tema indígena, que había sido tratado antes en el cine nacional de diversas maneras. Desde la estilización, Emilio Fernández había representado a estas culturas en filmes como *María Candelaria* (1943) o *Maclovía* (1948), sólo por mencionar algunos, que en este caso aluden a supuestos indígenas del Estado de Michoacán.

Por su parte, dentro del cine independiente, once años antes el asunto había sido el tema de una película independiente: *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), auspiciada por Teleproducciones, S.A., empresa que había realizado documentales sobre la cultura mexicana y cuya acción ocurre específicamente entre comunidades indígenas de Hidalgo, Chiapas, Yucarán y Veracruz.

Raíces es una ficción donde, a partir de cuatro cuentos con tema indígena de Francisco Rojas González, se intentó lograr un acercamiento a la mirada propia de esas culturas. En uno de los cortometrajes, el tema central fue la incompreensión en el encuentro entre dos modos de vida, el occidental y el indígena.

Dentro del cine industrial, en 1962 Ismael Rodríguez también había propuesto un retrato de la cultura indígena, en su caso la oaxaqueña, en la película *Ánimas Trujano*.

En el caso del filme de Alcoriza, en éste se representó desde varias aristas a la etnia tarahumara, incluso a pesar de que el protagonista del filme fue el extranjero Raúl. Ello se hizo a partir de la confrontación entre las culturas indígena y mestiza.

Como representante de los indígenas del país, la cultura *rarámuri* fue vista como una comunidad que conoce y sabe moverse en lo que, desde la perspectiva externa, constituye su *duro* entorno físico.

En el aspecto material, sufren hambre, injusticias, violencia, menosprecio y venganza por parte de los mestizos. La carencia mencionada por García Ascot permea en la forma de escasez material (dinero o alimento) y también existe como falta de justicia en la forma de la impunidad de las fuerzas vivas del lugar sufrida por la etnia.

Incluso la muerte, elemento mencionado por el mismo crítico, ocurre entre los tarahumaras, en muchas ocasiones, por causas inherentes a sus carencias. Diálogos del filme dejan claro que la primera esposa de Corachi falleció al dar a luz o el dato de que mueren tres de cada cinco niños.

Al tratar los temas del despojo de tierras a los indígenas o su imposibilidad para recibir atención médica, Alcoriza plantea a los problemas sociales enunciados por García Ascot sobre los que éste último menciona “El cine los ha eliminado casi de su expresión. (...) Y, en el mejor de los casos, los problemas sociales se resuelven (...) mediante un paternalismo político que no plantea nunca problemas estructurales graves.”¹⁵¹

¹⁵¹ *Ídem*

En la tercera “T”, el paternalismo del “gobierno grande” nunca llega porque los indígenas están irremediablemente alejados. Al mismo tiempo, la acción del protagonista bienintencionado se trunca. Por tanto, nada evita que la etnia continúe sufriendo despojos y viva en la miseria y la injusticia más apremiantes, a partir de todo lo cual existe la carencia como motor que mueve a los personajes: “(...) la carencia es en definitiva el grande y profundo resorte de las más intensas acciones humanas. (...) En el cine, en los personajes del cine, no hay “hambres”. No hay hambre de pan pero tampoco hay hambre de ideas, de justicia, de expresión o de Dios.”¹⁵²

De este modo, en la evaluación de *Tarahumara*, es el final el que hace contundente la idea de la falta, al tiempo que los problemas sociales que podrían haberse resuelto a partir de la acción del extranjero, se ahondan con su muerte y, a pesar de haberse constituido como el motor de la acción de distintos personajes del filme, al final continuarán existiendo.

Por otro lado, la representación de la etnia tarahumara se hace también a partir de plasmarlos como una fuerte cultura con valores diferentes a los occidentales, ejemplo de lo cual es el aprecio por la tierra y la concepción que de ésta tienen como una entidad con la que deben cumplir, por sobre los intereses pecuniarios. Igualmente, aprecian el valor de la comunidad, el de la palabra, la solidaridad, la honestidad, el respeto a los mayores y a la autoridad y, de manera clara, mantienen un sentido importante de la justicia.

El tratamiento de la película sobre la etnia suscitó, desde su estreno, comentarios en torno a la manera en que se le había abordado:

Acechan, por supuesto, dada la índole del film, los espejismos del folklore y el exotismo, los cuales, sin ser evadidos por completo, son propuestos a buen

¹⁵² *Ibidem*, p. 13

nivel. El rosario de costumbres extrañas es el tributo que debe pagar el director a su nueva retórica de la objetividad por creer que el realismo es posible en el cine. Los indios tarahumaras cansan a los venados para atraparlos, emprenden carreras competitivas de gran fondo, castigan el estupro de modo irrisorio, beben aguardiente hasta caer, mezclan ritos cristianos con atávicas creencias mágicas, dan a luz sin ninguna asistencia, etc. Muy curioso todo ello, pero sólo en contadas ocasiones la poesía o la ternura del director (como en las escenas del parto y la carrera, notablemente) logran romper la barrera de observación primaria, la mirada de extranjero sorprendido, que encierra al film.¹⁵³

La crítica anterior subraya como momentos no logrados a secuencias como la del juicio a Roniali o la del bautizo, con la ceremonia a cargo del brujo Oriwane y las dos danzas. En tal orden, esas secuencias, lejos de ayudar a la representación más acuciosa de la etnia, más bien contribuyeron a la esquematización, pues no lograron insertarse de manera más natural en el filme y quedaron confinadas, según puede intuirse, a pinceladas costumbristas.

Incluso hoy día, la película ha sido vista como ejemplo de una mirada que no supo trascender el carácter “externo”:

Pero es en el propio argumento donde la contradicción se hace más explícita, puesto que el protagonista asume ayudar a los indios en su lucha por las tierras desde una perspectiva de mejora hacia la equiparación con su civilización (esto se hace patente cuando pretende llevarse su hipotético niño para poder “cuidarlo y educarlo” en otro entorno).¹⁵⁴

Lo anterior podría deberse al hecho de que no se logró trascender la mirada del extranjero que contempla, en ocasiones como espectáculo,

¹⁵³ Jorge Ayala Blanco. “Tarahumara”. Consultado en el Dossier del filme en el Archivo de la Cineteca Nacional, bajo la catalogación A-1459/3

¹⁵⁴ Francisco Javier Gómez Tarín. “Cine e indigenismo: La imagen externa. Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”. P. 12. Consultado el 11 de octubre de 2011 en <http://apolo.uji.es/fjgt/INDIGENISMO.PDF>

aquello que los indígenas hacen, aspecto mencionado también por Gómez Tarín.

A este respecto, pudo encontrarse un elemento visual interesante que apoyaría la idea. En la secuencia donde aparecen los turistas, la cámara, tras encuadrar una toma de conjunto del trío de estadounidenses que admiran el paisaje, hace un paneo a la derecha para encontrar la ventana del *bungalow* donde se divierte el resto del grupo. Sin cambiar el emplazamiento, la lente les espía desde el exterior, a través de la ventana. En este sentido, podría decirse que se adopta una mirada que subraya lo ajeno de la perspectiva del filme con respecto a la de los turistas, ellos mismos una presencia también ajena. (Fotograma 11)

Al segmento mencionado, el montaje hace suceder la secuencia donde el antropólogo, Tomás y el protagonista platican sobre los tarahumaras en el interior de casa de Raúl. En la conversación, se utilizan frases como “pobres tarahumaras”, “qué vida tan dura” o “me da no sé que verlos así, tan indefensos”. Si a nivel del guión se acentúa la mirada extranjera a la comunidad, lo mismo ocurre desde la puesta en cuadro y la puesta en escena. Raúl se aproxima a la ventana y, desde ahí, sin integrarse, la cámara le ve asomarse mientras éste mira a la columna de tarahumaras que se mudan a las cuevas donde pasarán el invierno. (Fotogramas 12 y 13)



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13

Mientras la cámara ha mirado como espía a los extranjeros, es Raúl quien así percibe a los tarahumaras. En ambos casos, la ventana se constituye como un elemento que subraya el carácter externo, su calidad de otro que percibe a alguien ajeno.

Por su parte, el montaje realiza una comparación entre los turistas (quienes admiran las montañas sin percatarse de la columna indígena que allí camina), y Raúl mismo (que, desde su casa, atestigua también el hecho). Por un lado, la puesta en serie contrasta la actitud de indiferencia de los estadounidenses, con la de compasión de Raúl y el antropólogo. Por otro, a partir del elemento de la ventana, se hace una analogía entre los dos grupos de extranjeros, el de mexicanos no tarahumaras y el de estadounidenses.

En el artículo antes mencionado, Gómez Tarín menciona como ejemplo de una mirada no externa a *El enemigo principal* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1973), largometraje donde el cineasta “huye de la mostración antropológica, no constituye al indígena en espectáculo que satisfaga la curiosidad del público”.¹⁵⁵

No obstante, es importante observar que el filme de Sanjinés fue producido nueve años después de *Tarahumara*, película en la que, en relación con los ejemplos mencionados de abordaje de los indígenas por el cine mexicano, hubo un gran avance debido a que la mirada a la etnia se ubica dentro de la vida cotidiana. Como se mencionó en el segmento dedicado a *Tlayucan*, ésta es entendida como “el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”¹⁵⁶. Alcoriza ya se había

¹⁵⁵ *Ídem.*

¹⁵⁶ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 19

acercado a la representación de lo cotidiano en sus anteriores filmes y, por ello, le resultaba familiar.

Todo aquello que se representó dentro de la cotidianidad se insertó con naturalidad en la película. Ejemplo de lo anterior son las secuencias del pastoreo y el parto de Belén, la cosecha comunitaria de la siembra de Corachi, la mudanza a las viviendas de invierno, la caza de los animales, e incluso, como sostiene Ayala Blanco, la carrera. A diferencia de lo que ocurre con el segmento de la danza, en las secuencias antes mencionadas los indígenas son representados como un grupo humano con características específicas propias que, en estos momentos, no se erige como espectáculo.

Como en *Tlayucan*, Alcoriza elige a un matrimonio, el de Corachi y Belén, como seres de la mano de quienes el espectador puede adentrarse en la comunidad.

Corachi es un indígena joven de rasgos amplios, moreno y vestido con ropa tradicional tarahumara de manta. Su nombre quiere decir “cuervo”. A pesar de no ser el jefe de su grupo, tiene gran capacidad de convocatoria entre su gente. Es honesto y receloso al inicio pero capaz de abrirse tras comprobar la sinceridad y honestidad del interlocutor. Entiende y habla español y, además, sabe tocar el violín pues estudió en una misión jesuita hasta los trece años, por lo cual sabe algunas oraciones a las que llama “recitaciones”.

Como el hombre nativo del sitio y representante principal de su cultura, es un gran conocedor de su lugar, la sierra, por la que se mueve hábilmente. Aprecia ampliamente los objetos-herramienta de Raúl, como el encendedor o la pequeña hacha, pues éstas le facilitan la interacción con su entorno. A este respecto, es interesante notar cómo, si los instrumentos de

trabajo fueron vitales en *Tiburoneros*, en este caso también se les realizó a través de acercamientos: Corachi acaricia el hacha de Raúl al final de la primera plática de los futuros amigos (Fotograma 14); o Tomás carga el rifle con que disparará al animal de Corachi para atraer al tarahumara. (Fotograma 15).



Fotograma 14



Fotograma 15

Al principio del filme, Corachi aparece inmóvil, casi inexpresivo pero, cuando ya conoce bien a Raúl, se le mira reír, bromear, o preocuparse. Se convierte, a través de la amistad, en el guía de Raúl entre la cultura rarámuri. Es padre de dos hijos, uno grande y otro recién nacido a quien ayudó a nacer asistiendo y acompañando el parto.

Belén es la esposa de Corachi, tía del primer hijo de éste y madre del segundo. Es una mujer joven, morena, de rasgos gruesos y mediana estatura. Viste con la ropa tradicional.

Al principio del filme está embarazada, lo cual no es factor para evitar sus tareas diarias. Es alegre, lúdica, trabajadora, y sincera. Su amistad con Nori es una nota ausente en las “T” que precedieron al filme pues es éste el primer caso en el cual dos personajes femeninos establecen esa relación. Como a Corachi, inexpresiva en la mayoría de los momentos, se le ve jugar, bromear y divertirse con su amiga adolescente.

Mantiene un sentido religioso en su vida. Cuando comienza su trabajo de parto, se encamina al “altar” de su casa y toma el crucifijo. Tiene a su hijo, en compañía de su esposo, casi sin emitir sonidos. Igualmente, bautiza al recién nacido en una ceremonia con el brujo Oriwane. Al principio recelosa de Raúl, obedece a su esposo cuando éste le dice que tome las medicinas que le da el antropólogo.

Por su parte, Reyesi es un niño de ocho o nueve años, hijo de Corachi. Es solitario y callado y, a diferencia de Belén y Corachi, sólo habla lengua tarahumara. Es huérfano de madre, quien era la hermana mayor de Belén y murió en su nacimiento. Trabaja al parejo que el resto de los hombres en la cosecha de maíz y acompaña a su padre en la caza de un venado.

Junto con el recién nacido, Belén, Corachi y Reyesi se establecen como la familia de la película. Como en el caso de *Tlayucan*, la cámara tiende a juntarlos en diferentes secuencias, la más importante de las cuáles es la del parto, donde un *two shot* mira a la pareja bajo un árbol en el trabajo de parto y un *full shot* en contrapicada integra en la escena a Reyesi, quien arriba al lugar. (Fotograma 16)



Fotograma 16



Fotograma 17

Lo mismo ocurre cuando, tras el parto, se encuentran todos reunidos dentro de su casa antes de la llegada de Raúl quien porta los antibióticos que consiguió para Belén. Desde un emplazamiento junto a la pared, la cámara mira en *full shot* a toda la familia. En primer plano está Belén recostada, de lado derecho Raúl le toca la frente, de lado izquierdo Corachi le soba el vientre y en el fondo, está Reyesi. El bebé no aparece en el cuadro pero el sonido de su llanto es constante en la secuencia. (Fotograma 17)

De manera más discreta que en *Tlayucan*, debido al modo de expresión de ambos, en el filme también se representa la sexualidad de la pareja en una escena en la cual, mientras Belén amamanta al bebé, Corachi se acerca y posa su mano en el seno, lo cual ocasiona la sonrisa de la mujer (Fotograma 18). Entendiendo la señal de su esposo, la madre acuesta al hijo y accede. Significativamente, la sexualidad se ha ligado a la maternidad, ambas funciones femeninas.



Fotograma 18

En Corachi y Belén recae el peso principal de la vida cotidiana. En este sentido, la secuencia del parto es una muestra.

En las empinadas laderas, el espectador mira a Belén, quien pastorea el hato de borregos y debe parar y regresar a su casa porque ha comenzado el parto. Haber insertado el alumbramiento en la vida cotidiana a través de la

interrupción del pastoreo, es un gran acierto del director cuya “ternura”, siguiendo las palabras de Ayala Blanco, plantea una puesta en escena donde se da un espacio a la mujer quien arriba a su cabaña sola y pide ante la cruz.

Otra de las secuencias mencionadas por Ayala Blanco como logradas es la de la carrera. Comienza con un acercamiento en picada de un acordeón siendo probado por Tomás, el cual se presenta ante Muraca pues éste recibe las apuestas para el recorrido de diez vueltas de 15 kms. Posteriormente, la toma se abre para terminar en un *full shot* del lugar en el cual se mira el espacio lleno de las personas que se han reunido para la ocasión. Este encuadre grupal se repetirá a lo largo de las secuencias de la carrera. (Fotogramas 19 y 20)



Fotograma 19



Fotograma 20

La carrera arranca, los competidores ataviados como de costumbre, sin ningún implemento “deportivo”. Avanzan al tiempo que patean una pelota de madera del tamaño de una de béisbol. La sonoridad de la secuencia se define por los gritos que ellos mismos lanzan mientras corren. Alternadamente, los miembros de la comunidad que no compiten, los apostadores entre ellos, les acompañan alguna vuelta. Al atardecer, los corredores toman antorchas porque resulta imprescindible alumbrar el camino. Vueltas después, los hombres interrumpen un instante mientras los demás tarahumaras les dan agua y masajes para continuar en el acto.

En estas acciones, la cámara recorre las distancias con los personajes sin excluir el paisaje, cuyas características determinan la vida del grupo. Mira en contrapicado las fuertes piernas desnudas saltar corriendo sobre la lente tras la pelota en la carrera y encuadra a los corredores en emplazamientos cuyo fondo no es sino la ladera misma (Fotogramas 21 y 22). Con movimientos vertiginosos y con ayuda de la agilidad del montaje, la visualidad se integra a los corredores quienes veloces patean la pelota y recorren los caminos montañosos.



Fotograma 21



Fotograma 22

En tales segmentos, la representación fílmica de la carrera de bola ha mostrado sus rasgos principales: su pertenencia a la cultura *rarámuri*, su sentido comunitario y su integración a la vida cotidiana porque si bien es un motivo de reunión, como las festividades, los corredores utilizan su atuendo diario y no “entrenan” para la misma. Su condición física se desprende de actividades diarias tales como las caminatas de horas en las empinadas laderas, la caza de animales o su trabajo en la siembra y la cosecha.

Otro segmento interesante a propósito de la vida cotidiana es el del aserradero. Por un lado, el trabajo mismo es un asunto cotidiano, repetitivo y guarda una relación profunda con “la reproducción particular” enunciada por Heller. Por otro y como ya se mencionó, la puesta en escena y en cuadro

recuerdan a tratamientos semejantes, pero no iguales, en torno al mismo asunto en *Tlayucan*.

En un tratamiento casi documental, la cámara realiza tomas del proceso de trabajo, a las cuáles el montaje une para lograr una muestra que incluye distintos momentos en una composición que, a un par de emplazamientos en *close up* de la sierra que corta la madera, une y hace preceder la presencia y la acción humana conjunta, en equipo. El aspecto humano aquí es imprescindible y central, a diferencia de la secuencia del ingenio en *Tlayucan*, y es subrayado por la puesta en cuadro con una cámara que comienza enmarcando al grupo de hombres a partir de quienes hace un paneo para mirar en un segundo momento la maquinaria para, posteriormente, regresar a los hombres, a través de una movilidad no vista con anterioridad (Fotogramas 23, 24 y 25).



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25

De esta manera, a partir de lo cotidiano, la película y el cine de Alcoriza se acercan al neorrealismo italiano, respecto del cual dice Bill Nichols que, “como movimiento de cine de ficción, aceptó el reto del documental de organizar su estética en torno a la representación de la vida

cotidiana no sólo en lo tocante a temas y tipos de personajes sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia.”¹⁵⁷

Además de los personajes tarahumaras principales, en el filme hubo actores secundarios quienes ampliaron la visión en torno a la etnia, planteada como una comunidad fuertemente cohesionada.

Muraca es un hombre mayor, vestido con ropa tradicional, como la mayoría de los tarahumaras. Es respetable y posee una autoridad moral que todos le reconocen; lo que él decide debe cumplirse. También es valiente y se muestra decidido a enfrentar a los chabochis. Se trata, así, de una figura masculina de autoridad y de guía.

Especialmente en su persona se representa el asunto de la muerte, mencionado por García Ascot como eje del anticonformismo. Como personaje fundamental para el grupo, su muerte no es un asunto menor, lo cual reitera la idea de la intención “anticonformista” de la película.

Otro personaje importante para este grupo es el brujo Oriwane, un hombre adulto, no tan grande como Muraca pero quien también tiene injerencia en la vida general y particular pues es llamado tanto para presidir las ceremonias de bautizo o de entierro, como para atender a Belén cuando piensan que, nuevamente, está embarazada.

Otros personajes, con menos injerencia en la vida general pero igual de integrados a la comunidad son Roniali y Nori. El primero es un joven fuerte de estatura mediana quien ayuda en la cosecha de Corachi y pretende a Nori. Cuando está tomado, viola a la joven, por lo que es juzgado y condenado.

¹⁵⁷ Bill Nichols. *La representación de la realidad*, p. 219

Nori es una adolescente de catorce años, de estatura baja, menos morena y de rasgos más finos que el resto. Es una joven muy alegre, tierna, sonriente y amiga de Belén. Sabe trabajar y moler en metate.

La familia de Roniali, a la que Nori se integra en una secuencia, es el segundo vínculo de este tipo que aparece en la película como tal. Ante estos personajes, la cámara nuevamente tenderá a agruparles. En un primer momento, el cuadro abarcará a Roniali, su padre y su madre. Ahí se introduce Nori y, en un asunto que era sólo de pareja, la cámara involucra a toda la familia y en un *full shot* de la cueva verá de espaldas el padre, de perfil la madre y, de frente pero en tercer plano, a Nori y Roniali, todos reunidos en torno al fuego con el comal. (Fotograma 26)



Fotograma 26

Además de éstos, aparecen, ya sin nombre específico, otros tarahumaras quienes, en general, son morenos y tienen rasgos gruesos característicos. Unos visten ropa tradicional de manta y otros visten de mestizos.

Tanto los integrados a la comunidad como los que interactúan más con los mestizos, suelen aparecer callados, con una gestualidad en extremo discreta y en el desempeño de sus labores. Cuando alguno de ellos habla, caso de Chico, el hombre quien asiste a Raúl, lo hace en español pero con acento tarahumara.

A través de todos los personajes mencionados, tanto los principales como los secundarios que tienen nombre o el resto de quienes aparecen, se muestra a un grupo con presencia femenina y masculina donde esta última es la que toma las decisiones y atiende los asuntos “religiosos”. Igualmente, tanto los niños como los adolescentes y los viejos integran a la comunidad, aunque su participación en la misma sea diferente.

Este sentido comunitario se enmarca desde el tratamiento visual del filme a través de elementos como las tomas *full shot* en picada o panorámicas de espacios como el interior de la iglesia cuando es velado Muraca (Fotograma 27), parajes de la carrera (Fotograma 28), el lugar del bautizo (Fotograma 29).



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29

Si bien desde *Tlayucan* estos emplazamientos y encuadres eran constantes para ubicar al espectador en un espacio determinado como, por ejemplo, el mercado, ya en *Tarahumara* muestran, además del sitio, la comunidad que en él vive y actúa. A través de todo lo anterior se presenta, nuevamente, el *leitmotive* de Alcoriza: la coralidad, la cual adopta ahora el matiz del valor de lo comunitario.

El rasgo se evidenció también a través de las recurrentes tomas de grupos, pequeños o grandes, como el de los hombres en la cosecha de maíz,

en el juicio a Roniali, en la asamblea presidida por Muraca o en el velorio y entierro del jefe.

Y fue sobre todo en los segmentos corales donde Alcoriza regresó a la figura cinematográfica ya abordada en las dos “T” anteriores, la tradición del cine realista a propósito de la presencia de actores no profesionales que adoptó con el neorrealismo italiano su forma más decidida. En *Tarahumara*, nuevamente, se apega a esta tradición al filmar a la gente del lugar, a la comunidad en donde inserta actores.

Por lo demás, un aspecto relevante con respecto a la visión de los *rarámuri* fue que, si bien se reconocía en ellos una cultura propia con rasgos y valores sobresalientes, en muchas ocasiones se subrayaba su marginalidad respecto a la “civilización”, por ejemplo, a través de la secuencia donde Raúl va al hospital a pedir asistencia médica para el parto de Belén, en donde se realza que, por estar “lejos”, no pueden acceder a la atención hospitalaria.

Además, como se mencionó anteriormente, *Tarahumara* no abandona del todo la concepción de los indígenas como menores de edad, lo cual se aprecia en hechos como el de que sean los “chabochis” quienes bajen el cuerpo de Muraca y les “defiendan” cuando arriban las “fuerzas vivas”. En tal orden de ideas, el “Cada vez más lejos” describiría también su distancia de la justicia.

A pesar de lo anterior, Alcoriza logró con esta película un avance con respecto a anteriores filmes mexicanos, tanto industriales como independientes, que había abordado el asunto. Lo anterior gracias al acercamiento al rasgo cotidiano como base del sentido vital de la comunidad, aspecto no del todo logrado pero al que tampoco puede calificarse de fracaso absoluto.

El mundo mestizo

La cultura mestiza sirvió en el filme para establecer una especie de contrapunto que ayudara a definir a los indígenas. En este sentido, la cultura alterna se definió desde la pluralidad a través de personajes con actitudes y puntos de vista diversos.

El migrante *alternado*

El personaje principal, Raúl, aporta la visión benévola de su cultura. A través de buena voluntad y honestidad, es capaz de conocer, integrarse y respetar a la comunidad.

Como Aurelio, Raúl es el extranjero que se asimila, aunque, por supuesto, en menor grado que el tiburonero pues nunca logrará la “alternación”, es decir, ese caso extremo donde “se produce una transformación casi total, vale decir, aquel en el cual el individuo ‘permuta mundos’ ”¹⁵⁸.

Es alto, esbelto y fuerte. A diferencia de Aurelio quien ya era un costeño más, Raúl se denota como hombre de ciudad desde su apariencia pues viste pantalón, camisa de manga larga y chamarra. Al llegar a la sierra, lleva un rifle y se interesa por la caza.

Es ingeniero en electrónica y estudió en el extranjero. Odia el encierro del trabajo de su profesión y, según dice, prefiere la vida de los pueblos y la libertad. Llegó para hacer *tests* a los tarahumaras pero, como el antropólogo

¹⁵⁸ Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, p. 194

del INI, abandonó su cometido primero en aras de su interés mayor: conocer a los tarahumaras y ayudarles. A partir de este personaje, se hace la valoración como inservibles de los estudios llamados “objetivos” y “fríos”, elemento este último donde vuelve a ubicarse a los mestizos como personajes contrapuestos a la “calidez” de la etnia.

A pesar de no disgustarle la idea, rechaza el ofrecimiento de Nori por principios morales y se enfurece cuando se entera de la violación de que ha sido objeto la adolescente. También es capaz de tener relaciones con Belén.

A diferencia del tiburonero Aurelio a quien el espectador conoce ya en el sitio, Raúl es el extranjero a quien se conoce en el acto de su llegada y donde se realza su imposibilidad de trabar contacto con la etnia.

Al principio como completo extranjero, llega a un grado satisfactorio de integración y, casi al final de la cinta, se le mira andar al modo *rarámuri* por las laderas de la sierra. Sin embargo, casi al final continúa considerando a los “pobres tarahumaras indefensos”.

Puede decirse que Raúl ha experimentado una “socialización secundaria”, es decir, “la internalización de ‘submundos’ institucionales o basados sobre instituciones”¹⁵⁹ y donde “(...) el individuo no solo acepta los ‘roles y las actitudes de otros, sino que en el mismo proceso acepta el mundo de ellos.”¹⁶⁰

En una secuencia fallida, tras el bautizo y la ceremonia donde Raúl y Corachi se han hecho “compadres”, Alcoriza intenta develar la vida interna del hombre, lo cual había logrado con éxito en el caso del personaje de Prisca en *Tlayucan*. Ese afán, como fue mencionado en el segmento de la primera “T”, fue una constante en Luis Buñuel:

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 172

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 166

Para Buñuel, la vida interior es parte de la ecuación; es afectada por las circunstancias, pero también se desborda hacia las circunstancias de modos extraños y a veces perversos. (...)

Personajes como estos representan grupos sociales y económicos, sí, pero más allá de esto son fieramente individuales.¹⁶¹

Si el cineasta logró en algún grado ese acercamiento con Prisca, en el caso de Raúl, por mucho, no alcanzó tal matiz interior. Nuevamente, una razón puede encontrarse en el hecho de que fue sólo a través de una plática con Corachi donde intentó esgrimir las razones profundas del hombre para comprometerse con la comunidad. La vida interior no formó parte de lo cotidiano, aspecto imprescindible de los logros del cineasta.

Dice Agnes Heller que “la vida cotidiana de los hombres nos proporciona, *al nivel de los individuos particulares* y en términos muy generales, una imagen de la reproducción de la sociedad respectiva, de los estratos de esta sociedad.”¹⁶²

Además del hecho de que el personaje estuviera “mal interpretado” por el actor, el problema se originaba desde su concepción misma. Las razones interiores de Raúl quedaron desdibujadas a partir de la ausencia del asimiento de las mismas en la cotidianidad. Si se entiende que la reproducción “individual” es también parte de la “general”, ello explica la razón por la cual se ha acusado a la película de ser en extremo esquemática

¹⁶¹ “For Buñuel, the inner life is part of the equation; it is affected by circumstances, but it also spills over into these circumstances in strange and sometimes perverse ways. (...)

Characters like these represent social and economic groups, yes, but beyond that they are fiercely individual.” Julie Jones, “Interpreting reality: *Los olvidados* and the Documentary Mode” en *Journal of film and video*. Volume 57, No. 4, p. 25

¹⁶² Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 20

en el caso del mundo mestizo y de que, con Ayala Blanco, se le haya acusado de presentar un “racismo al revés”.

Como argumento de la tesis que mira a *Tarahumara* como filme “anticonformista”, resulta significativo que el personaje presente la carencia, aun si lo hace de forma esquemática. A través de la perspectiva de Raúl, se presenta un mundo “civilizado” inserto en actitudes rapaces y falta de valores humanos reales, de los cuáles Raúl carece, tales como la justicia, la solidaridad o la empatía con el “otro”.

Jomi García Ascot comenta que la muerte en el cine “(...) es algo episódico y algo que le sucede a algunos personajes –casi siempre secundarios-, una mera eliminación de una forma humana en el desarrollo de un guión dado.”¹⁶³ “En el cine la muerte verdadera casi no existe. Y no condiciona nada.”¹⁶⁴

En los momentos finales de *Tarahumara* ocurre justamente el “asesinato” de Raúl, el cual corta de tajo la esperanza albergada entre los tarahumaras de lograr la tenencia de sus tierras porque el hombre había prometido dar a conocer su verdad ante el “gobierno grande” y pelear por evitar el despojo. Con su muerte, la comunidad quedaba sumida en la desesperanza ante la injusticia.

Los otros mestizos

Además de Raúl, existen otros mestizos “bienintencionados” y, por el contrario, algunos personajes siniestros.

¹⁶³ José María Ascot. *Op, Cit.* , p. 11

¹⁶⁴ *Ídem*

El antropólogo del Instituto Nacional Indigenista está dentro del primer grupo. Se trata de un hombre amable y bien intencionado quien lleva tiempo entre los tarahumaras y, tras ser enviado para una labor cultural, ha mudado su objetivo primero para ocuparse de asuntos más apremiantes como el aserradero, cuidar chivas o trabajar por la tenencia de la tierra en favor de los tarahumaras. A pesar de su encomiable trabajo y compromiso, esta figura realza la insuficiencia de la labor de los antropólogos quienes, a pesar de su buena intención, tienen logros pequeños más no logran cambiar el estado de marginalidad en la que viven los indígenas.

En el punto intermedio entre la posición de Raúl y el de “las fuerzas vivas” chihuahuenses, aunque un poco más cercano a la primera perspectiva, se encuentra Tomás. Se trata de un hombre alto y fornido quien habla español con entonación nortea y entiende, pero no habla, el *rarámuri*.

Es un empresario del lugar quien se mueve y conoce bien la sierra. Es un tirador certero. Su preocupación es erigir *bungalows* turísticos en el lugar. No está convencido en ayudar a los indígenas a quienes no les concede el valor de trabajadores mestizos. Por eso, les paga menos de la mitad del dinero que se merecerían, aún cuando éstos trabajan más horas.

No entiende el modo de vida ni el sistema de valores de los tarahumaras, por lo cual queda fuera de su lógica la acción de la comunidad de cumplir con la tierra en lugar de ganar dinero en su construcción.

Si Corachi es la guía de Raúl entre los tarahumaras, Tomás lo es entre los “chabochis” porque lo conduce y alerta en los asuntos difíciles como la discusión con el doctor, el descubrimiento de la verdadera intención de Ceredonio al decirse partidario de la etnia, o la alerta de que se está metiendo en asuntos graves cuando intenta ayudar a la comunidad indígena.

En la secuencia de la visita al doctor en el hospital, se realiza una puesta en escena significativa con respecto a Tomás y, desde la puesta en cuadro, se enuncia su papel de “mediador”. En un segmento importante, mientras Raúl y el doctor están a punto de enfrentarse, él aparece entre ambos personajes (Fotograma 31). Posteriormente, cuando la cámara y el montaje realizan el campo – contracampo al dialogar los dos interlocutores, el encuadre de Raúl incluirá a Tomás (Fotograma 32). Lo anterior puede leerse como una señal de la posición en que éste se desempeña, porque, al igual que Corachi, funge el papel de mediador en aras de la amistad que establece con Raúl de quien, al final de cuentas, se encontrará más cercano que de los demás mestizos. Sin embargo, el personaje encarnaría la incompreensión mestiza ante una cultura indígena a la cual ve como “incivilizada”.



Fotograma 31



Fotograma 32

Por otro lado, el doctor es un hombre joven, de lentes, rubio, de cabello engominado y bata blanca. Se trata de un personaje a quien no le afecta la situación de los tarahumaras, a quienes no comprende y por los cuáles no muestra interés alguno. Como mestizo, su lógica es la única que comprende y es por ello que su labor la desempeña sólo a través de la atención a los de su raza. A través de una línea de una línea de diálogo de este personaje, “Créame, son mujeres que saben dar a luz sin preparación

psicológica”, en referencia a las tarahumaras, Alcoriza manifiesta una relación con un contexto histórico en el cual aparecía la posibilidad del parto psicoprofiláctico.

En un papel ambiguo de posible traidor se encuentra Ceredonio, un hombre maduro, hermano del presidente seccional con quien sostiene estar en profundo desacuerdo. Convive y se dice amigo de los tarahumaras pero, al parecer, ello es para despojarles de sus tierras. Este aspecto de separación entre el personaje y el resto del grupo indígena y los mestizos afines, se realza en la secuencia de la asamblea. Mientras la cámara capta en tomas abiertas a los asistentes, en el caso de Ceredonio éste es presentado solo, aislado del resto a través de una ligera contrapicada, en una posible alusión a su distancia del resto. Por el contrario, si habla algún personaje como Raúl, el antropólogo o Muraca, el cuadro incluye mínimo a otras dos personas.

En el lado opuesto a Raúl se encuentran las “fuerzas vivas”. El presidente seccional es un hombre maduro, deshonesto e interesado por el lucro. Tiene un hijo a quien utiliza como un elemento para improvisar un breve discurso demagógico a través del cual intenta convencer a Raúl de su buena intención por integrar a los tarahumaras en la política del sitio. Este personaje pone en el centro el aspecto corrupto de las autoridades locales.

Por su parte, Rogelio es un hombre maduro. Se trata de un gran empresario quien, al tiempo que intenta mediar entre el presidente seccional y Muraca, enuncia amenazas al jefe indígena. Este personaje también habla, falsamente, de la integración de la etnia a los proyectos “que beneficiarán a toda la región”.

El último integrante del grupo es David, un gran empresario, el más violento y quien intenta golpear a Muraca, al tiempo que amenaza a Corachi y Raúl.

Un tema central enunciado desde este segundo grupo es la impunidad de la que gozan porque en los actos que se suponen perpetrados por ellos es imposible probar su culpabilidad. Así ocurre cuando “alguien” le dispara a Raúl, a quien no dejan herida de bala, pero muere por la caída ocasionada por los disparos; o cuando ocurren los misteriosos “avances” de las cercas que “caminan” por las noches a fin de incluir más terreno en sus propiedades; o cuando acaecen los supuestos “suicidios” altamente sospechosos.

Si el amor por la tierra era el valor tarahumara, el dinero es el valor mestizo primordial, revelado a través de la representación de los empresarios como codiciosos lo que, según se comenta, “no es exclusivo” de esos lugares.

De manera significativa, el mundo mestizo casi carece de la presencia femenina. Las únicas mujeres son un trío mostrado a partir de un emplazamiento en profundidad en la casa del presidente seccional. Al fondo, aisladas del grupo masculino, las mujeres se dirigen a la cocina y permanecen en ella hasta el final de la toma. De esta manera, las mujeres han sido representadas despersonalizadas y al margen de los asuntos masculinos. (Fotograma 33)



Fotograma 33

Por otra parte, en el filme se abordan instituciones del mundo mestizo desde diversos ángulos. Por un lado, se anota la presencia de un lejano gobierno federal, supuestamente justo, pero incapaz de abarcar parajes tan distantes como la sierra tarahumara.

De igual manera, se enuncia el papel de una prensa que, ante el llamado de Raúl, se solidarizaría con la comunidad tarahumara y lucharía por resolver su problemática.

De este modo, aunque de manera esquemática, se plantean varias posturas dentro de la cultura alterna a la indígena. Desde la actitud de Raúl hasta la de las fuerzas vivas, se muestran varios matices y, a pesar de que por momentos la cultura mestiza es planteada como “civilizada” por tener hospitales o un gobierno “grande” supuestamente justo, tampoco se le muestra como sinónimo de “civilización”.

La tercera cultura

Como ocurrió en *Tlayucan*, en la “tercer T” aparece un grupo de turistas anglosajones quienes también aparecerán dedicados a su esparcimiento y no se preocuparán por conocer a la gente del lugar. Nuevamente, el grupo está formado por personas quienes, a pesar de mirar e incluso contar con dispositivos de la mirada como una cámara o miralejos, no se percatan de cuanto ocurre en el sitio que “admiran”.

En esta ocasión, se trata de un grupo integrado tanto por jóvenes como por personas maduras quienes visten con ropa muy abrigadora.

A un nivel diferente, su presencia es determinante pues lograr un negocio a través de la misma, se había constituido como la preocupación

central de un Tomás dedicado a construir los *bungalows* y un campo de aterrizaje.

Así, se ha insertado en la representación del turismo anglosajón el interés pecuniario que para los nacionales tiene su presencia en el país. Al mismo tiempo, se asume como un grupo ignorante del aspecto social, central en el filme, y admirador únicamente de las bellezas naturales. Los turistas angloparlantes se constituyen como personas que viven en su mundo sin importar el lugar en donde se encuentren, ya sea en el pueblo de *Tlayucan* o en la sierra tarahumara.

De este modo, a través de los tres grupos (tarahumaras, mestizos y turistas estadounidenses), se manifestó un amplio abanico social en un filme claramente cercano al género documental. La perspectiva que permeó el planteamiento fue el “anticonformismo”, a través de lo que se marcó una clara distancia de *Tlayucan* y *Tiburonerros* con las que, sin embargo, *Tarahumara*, última “T”, estableció importantes relaciones.

CONCLUSIONES

El interés del presente trabajo fue realizar un análisis de la representación en la llamada “trilogía de las T”, en la filmografía del cineasta Luis Alcoriza.

En el caso de las dos primeras cintas, la representación operó a partir de un planteamiento que puso en el centro la vida cotidiana concreta, a partir de la cual se desprendía el tratamiento de grandes temas y vínculos importantes con distintas tendencias intelectuales como el marxismo o el psicoanálisis. En el caso de la tercera película, si bien se encontraron secuencias enteras dedicadas a lo cotidiano, también aparecen segmentos largos donde se ve la tendencia por la elaboración de un cine de tesis; lo anterior hizo que un concepto particular de indigenismo precediera a la concepción de la comunidad tarahumara representada.

En el primer capítulo se establecieron aspectos teóricos relacionados con el problema de la representación cinematográfica, entendida tanto en su calidad de reflejo de la “realidad”, como en la de conformación de un mundo nuevo imaginado. En el segundo rubro, se mencionó su capacidad de criticar la vida, a través de miradas alternas a las perspectivas tradicionalistas o hegemónicas. En el caso de las tres películas abordadas, la capacidad de crítica se hizo evidente.

Se anotaron las dos tendencias de la representación: la fantástica (construcción basada en la ilusoriedad), y la realista (búsqueda de la evidencia y la semejanza). Entre los dos extremos, se plantearon las posibilidades que existen, de acuerdo con las propuestas analíticas de Francesco Casetti y Federico Di Chio: analogía absoluta, analogía construida y analogía negada.

A lo largo de su historia, el cine ha visto coexistir las dos tendencias, aunque, según enunció André Bazin en 1966, desde el fin del expresionismo alemán, la búsqueda del realismo había sido la constante.

Al hablar de representación, hay problemas que deben explorarse como la relación entre lo “real” y la obra de arte, punto donde el contexto se revela como fundamental porque, siguiendo a Pierre Sorlin, el cine es una muestra de lo que es “visible” en una época dada. A este respecto, fue muy interesante ver cómo Alcoriza plasmó corrientes de pensamiento de la época en las llamadas tres “T”.

En el segundo apartado, se propuso un breve panorama del contexto histórico de la llamada “trilogía de las T”, mismo que no intentó ser un recuento exhaustivo, sino sólo una enumeración de algunos sucesos que se piensa guardan relación con los filmes aquí analizados.

Los tres filmes fueron producidos en el sexenio lopezmateísta, en el momento del llamado “milagro mexicano”, un tiempo de desarrollo de la burguesía y de perspectivas de crecimiento para la clase media donde también existían masas populares empobrecidas y un abandono del sector campesino.

En esos años, nació un movimiento contracultural que tendió a cuestionar los modos y lineamientos burgueses.

En el ámbito cinematográfico, se vivió una profunda crisis de la industria, tanto económica como creativa. Desde dentro de la misma, se creó la corriente “de aliento” y se convocó el Primer Concurso de Cine Experimental.

Al margen de la industria, surgió una nueva cultura cinematográfica en sectores ilustrados de la clase media. Ésta fue fomentada desde los recién

creados cineclubes y a través de la publicación de revistas y libros sobre el arte cinematográfico.

En la UNAM, se creó la Sección de Actividades Cinematográficas y se fundó la primera escuela de cine; se realizaron las “Lecciones sobre cine”, cuya consistencia dio lugar a que surgiera el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

En el contexto internacional ocurrían también asuntos trascendentes. Durante la posguerra, la búsqueda había producido la corriente neorrealista italiana, que influiría ampliamente el cine mundial. Posteriormente, surgirían tendencias imprescindibles en el análisis como la Nueva ola francesa, el Tercer cine argentino, el *Cinema novo* brasileño, el Nuevo cine alemán o el *Free cinema* inglés.

Los capítulos tercero, cuarto y quinto, están dedicados a *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*, respectivamente.

El análisis de la representación realizado en los tres filmes permitió encontrar nuevas líneas de estudio tanto en materia de temas como de forma.

De manera central, se detectó la idea de la vida cotidiana de los seres humanos comunes como una presencia constante en la trilogía.

En *Tlayucan*, la cotidianidad se presenta como un valor. La idea de la vida cotidiana de los seres comunes atraviesa la película y posibilita la desacralización del espacio rural. Lo anterior se realiza, principalmente, a través del personaje femenino de Chabela, cuya figura se reveló como la figura que más goza de la simpatía del autor y se constituyó en el personaje más importante del filme.

En este primer filme de la trilogía, la intención renovadora de los planteamientos sobre el tema de la provincia se convirtió en un interés

central, lo cual colocó al autor dentro de la corriente intelectual nacionalista de aquellos años.

Lo anterior se logró a partir de lo que aquí se llamó la “reacción”, es decir, la intención de problematizar los planteamientos al respecto del cine industrial mexicano en cuanto a los estereotipos y los temas.

Se detectó, a partir de los niveles temáticos y formales (puesta en cuadro y puesta en serie), una contraposición clara entre lo que se llamó la familia protagónica y lo que se descubrió como núcleo familiar coprotagónico. A través de encuadres cuyas composiciones pueden compararse y el montaje entre éstos, se establecen relaciones de contraste o analogía a partir de las que el director logra revelar en el núcleo coprotagónico una forma familiar alterna a la convencional en el cine industrial mexicano.

En este sentido, hay en el filme una propuesta innovadora en relación al estereotipo de la familia, complejizada tanto desde la estructura tradicional con el grupo formado por los personajes de Chabela, Eufemio y Nico; como a partir de la propuesta de mirar al núcleo formado por Matías, Prisca y la Parienta, como una familia equiparable a la protagónica.

En el primer caso, si bien la estructura padres-hijo permanece igual, el estereotipo de cada personaje (padre, madre e hijo), se ve dislocados a partir de, entre otros aspectos, la independencia y vitalidad en la representación.

Como fruto del trabajo conjunto entre Luis Buñuel y Luis Alcoriza, en la trilogía se ubicó la tendencia a problematizar y explicar a los personajes a través de aspectos psicológicos, tal como lo hiciera el aragonés en *Él* o *Ensayo de un crimen*. En *Tlayucan*, el personaje que de manera más decidida muestra este rasgo es Prisca, la beata a quien se complejiza a través de la exposición de sus razones internas y psicológicas.

También lograron ubicarse ciertas relaciones que la representación en *Tlayucan* tuvo con su contexto. Filmada en Oaxtepec, Morelos, y con la enunciación desde el protagonista del problema campesino de no contar con tierras para trabajar, la cinta puede mirarse como una evocación de la lucha revolucionaria zapatista, actualizada hacia inicios de los años sesenta por la guerrilla con personajes como Rubén Jaramillo y Genaro Vázquez.

Por otro lado, en la película se encuentra el tratamiento del tema de la soledad, mismo que era central en la corriente existencialista y, aunque la distancia entre su tratamiento y el realizado en *Tlayucan* sea enorme, el tema sí es común a ambas.

Desde la puesta en cuadro, se detectó una constante en el tratamiento visual en *two* o *three shots* utilizados para remarcar la cercanía afectiva en las relaciones familiares, en el caso de *Tlayucan*, o amistosas, si se piensa en las tres películas.

A través de la visualidad del filme, se logró desentrañar el tratamiento del tema del trabajo, asunto central en *Tiburoneros*. A través de las tomas donde se abordan los oficios y que aparecen en distintos momentos, se hace un comentario al trabajo que el hombre realiza con su fuerza. Por otro lado, con las tomas documentales de la maquinaria en el inicio de la secuencia en el ingenio, se enuncia el otro tipo de trabajo que no requiere de la fuerza humana y se realiza de manera mecánica en las fábricas.

Tlayucan se filmó en entornos naturales, lo cual significó el rompimiento con el cine hecho en estudios. El lugar guardaba relación intrínseca con la trama del filme porque se trataba de un pueblo existente, un entorno real.

En esta primera película, se descubrió la forma con la cual el cineasta mostró los espacios a través de *full shots* en picada que daban al espectador la distribución general de los espacios a la manera en que lo haría un plano.

Se reveló también a una cámara que, además de encuadrar a la corralidad con el objetivo de agruparla, tenía como fin representar temas como la solidaridad y el sentimiento de comunidad, o interpelar a la corralidad en asuntos personales, como en el caso de la enfermedad de Nico o la secuencia del castigo de Aurelio a su compadre.

Como filme “rural”, en *Tlayucan* aparecen dos de los personajes que se habían representado como los “agentes del progreso”: el cura y el doctor. En este caso, su presencia no sirve para hacer una apología sino un cuestionamiento a partir de, en el caso del cura, una descripción amplia que, sin embargo, no logra escapar del todo al esquematismo. Al no ver a esos personajes como los responsables del progreso, Alcoriza reserva esa tarea únicamente a los seres humanos concretos del lugar.

El tema eclesial desde el cuestionamiento es central en la película, lo cual es interesante al vincular tal presencia con la disidencia católica que promovió la heterodoxia y cuyo representante más claro en México fue Sergio Méndez Arceo, obispo de Cuernavaca, Morelos.

Por último, se aborda al planteamiento que en torno al acto de mirar se realiza en el filme desde distintas aristas:

En *Tlayucan* se reveló una línea analítica novedosa a partir del tratamiento que se hizo de un tema fundamental en el cine: la mirada. Ello ocurrió al ubicar a Matías como un ciego quien, gracias a su experiencia cotidiana, logra conocer su espacio como nadie; a los turistas como seres que, a pesar de contar con dispositivos de la mirada como la cámara fotográfica, no se percatan de cuanto ocurre en un sitio del que sólo admiran

la “mexican beauty”; y a don Tomás como el *voyeur* quien respira sólo gracias a la vitalidad que imprime a sus días el acto de constituir a su vecina como objeto de deseo.

En el cuarto capítulo se aborda a *Tiburoneros* desde la perspectiva de una propuesta moral vital y en oposición a los parámetros burgueses, representados en el filme por la familia de Aurelio.

El eje estructurador del filme es el tema del trabajo. A este respecto, se descubrió la manera en que, independientemente de los contenidos guionísticos, la visualidad le construyó como tema al reiterarlo en múltiples momentos a través de encuadres diversos como los *three shots* al equipo humano del tiburonero, los *close ups* de manos que trabajan, o las secuencias que utilizaron la profundidad de campo para enunciar el asunto en diversos planos, aún cuando éste no fuera el asunto específico de ciertas secuencias. El modo de labor aludido no es aquél que podría realizar un obrero en una fábrica, sino el que un hombre realiza en cuerpo y alma, a un grado tal que le permite construir su propia identidad.

En cuanto a la representación femenina, se realiza un cambio de paradigma moral a través de la construcción de la simpatía ante la amante vital y la decoloración de la madre y esposas abnegadas.

Desde la puesta en cuadro del filme, se descubrió un homenaje a Buñuel en el tema del deseo de Manela ante el collar que no logrará obtener en su cumpleaños, mismo que, hasta entonces, mirará solo a través de un aparador, situación que recuerda emplazamientos similares en filmes buñuelianos.

El mundo de *Tiburoner* está construido mayoritariamente por hombres. Es en lo masculino que se construye el grueso de la propuesta moral.

Desde la costa, el planteamiento recae principalmente en dos figuras: el protagonista Aurelio, quien, desde la sociología del conocimiento, enunciaría su “modo de vida y decisión particulares”; y don Mingo, el padre de Manela quien fungiría como portavoz de las “exigencias genérico-sociales” que validarían la propuesta.

Los valores subrayados son enmarcados desde una puesta en cuadro que, por ejemplo, centra en *two shots* a los personajes que mantienen relaciones amistosas y una puesta en serie que compara al amigo Aurelio con el amigo Pigua.

En la ciudad, por el contrario, no existe un yo que enuncie la moral como propia y, por tanto, la propuesta burguesa se representa como ajena.

En ambos entornos, la paternidad es un valor y así la realza una puesta en cuadro donde el tema se establece como lo que Di Chio y Casseti llaman un “motivo”, esto es, la unidad de contenido repetida y emblemática en el texto que refuerza la trama principal.

En diversas fuentes ya había sido enunciado el hecho de que *Tiburoner* podía leerse como la película más personal de Alcoriza por su propuesta moral de vida. En este análisis, se descubrieron líneas que argumentan esta idea.

Respecto de Julio Aldama, actor que interpretó el personaje de Aurelio, se lanzó la hipótesis de la existencia de una relación de *alter ego* con Alcoriza.

Por lo que toca al personaje protagónico, se destacó entre sus rasgos característicos el de ser un asceta, lo cual se miró como una evocación de la

presencia de la figura buñueliana como límite moral para Alcoriza. Igualmente, se le construyó como un migrante *alternado*, es decir, completamente asimilado, lo cual logró a través de las relaciones establecidas por su trabajo; hecho con el que podría establecerse un paralelo al caso del Alcoriza guionista, actor y director del cine nacional quien, a través de su trabajo, se insertó en su país adoptivo.

Como motivo visual y temático de la película, se enunció a la migración en grados diversos. Desde la puesta en cuadro, se miró el comentario realizado al respecto en secuencias enteras todo lo cual constituyó al tema como otro “motivo”, El protagonista es el migrante “alternado”, es decir, aquel que se ha convertido en un costeño más.

Existe también el abordaje de otros casos de migración: el de los coreanos nacidos en la costa cuyos abuelos emigraron. Por sus rasgos físicos, se diferencian del resto e incluso llegan a ser víctimas de racismo. Además está el compadre “de tierra adentro” quien, por su lugar de nacimiento, “nunca logrará ser buen pescador”.

Por su parte, el tema familiar es piedra central de la crítica al modelo “burgués”. La perspectiva a propósito es la de la diversidad por lo que se erigen como tales a núcleos compuestos de manera diferente. Igualmente, se propone el establecimiento de grupos solidarios y prósperos a partir de lazos de amistad y amor fuera de la familia canónica. Todo lo anterior se construye no sólo a nivel de diálogos sino, de manera importante, a través de la puesta en cuadro.

En lo relativo al espacio, no se trató a los lugares públicos del pueblo tabasqueño sólo como sitios corales, sino también como espacios de acción. *Tiburoneros*, a diferencia de las otras dos, inicia no con la imagen de un espacio físico sino con la acción del tiburonero en el mar. Al igual que en

otros casos en la trilogía, los sitios públicos se introducen con *full shots* en picada que muestran la distribución general del espacio.

A partir del tratamiento visual, se notó un elemento más de la contraposición entre el campo y la ciudad en la segunda “T”. La cámara y el montaje trataron a la costa desde la familiaridad del sitio conocido, con encuadres como los *full shots* en picada ya utilizados en *Tlayucan* o los *full shots* de espacios que se revelaron como lugares de vida y de trabajo.

Por el contrario, la cámara retrató a manera de postal el inicio del segmento citadino que se reveló como un sitio ajeno al que se conoce sólo a la manera de un turista.

Por último, en la barca de Aurelio se descubrió una fuerte construcción simbólica en torno al arquetipo de la casa que adquiere en *Tiburonerros* su máxima presencia simbólica como una imagen primordial que crea identidad. La barca de Aurelio se constituye como su casa en el agua, un elemento original que, en el caso del protagonista, le permitió renacer como un hombre nuevo.

El quinto capítulo aborda a *Tarahumara*, filme que destaca en la trilogía por su ánimo pesimista, a partir de lo cual se aportó la hipótesis del filme “anticonformista”.

En el tratamiento del tema indígena, se mostró una distancia de planteamientos previos tanto industriales como independientes. Las mayores virtudes de la cinta tienen que ver con su acercamiento al género documental y el tratamiento desidealizado y desglamourizado del tema.

Se enunció la proximidad al cine documental de Buñuel y, con éste, al neorrealismo italiano. Se descubrieron aspectos como el abordaje de un asunto social concreto en el espacio y en el tiempo, la mirada autorizada a

través de una investigación documental, o la constatación que *in situ* realizó el mismo guionista-director. Todo lo anterior, aportó elementos a la valoración de *Tarahumara* como una película cercana al género documental.

Se descubrió el abordaje visual del lugar, sobre todo al principio y al final de la cinta, como enunciador de la tesis de la lejanía de la comunidad indígena. Lo anterior abonaría a la hipótesis del filme como mirada externa en tanto el cineasta concebiría el centro no en la comunidad sino en un lugar alejado de ésta. El modo visual también remarcó las laderas, a partir de picadas y contrapicadas determinadas por la topografía, la cual determina las condiciones de vida y el aislamiento de la comunidad tarahumara.

El abordaje documental aflora en secuencias enteras, como la del aserradero, donde el trabajo humano con ayuda de máquinas recuerda a la presencia visual que el tema tuvo en *Tlayucan*.

En el filme coexisten varias perspectivas de vida. La primera es la indígena, una cultura fuerte, con valores propios y que sufre grandes carencias, como consecuencia de la exclusión en la que han vivido por el desinterés de los regímenes “revolucionarios” de México.

En el total de la representación, hubo secuencias que, descontextualizadas de la vida cotidiana, se constituyeron en notas pintorescas que construían al indígena como espectáculo. Por este rasgo, el filme ha sido visto como ejemplo de la mirada externa en el tratamiento de lo indígena.

Entre esta cultura y la mestiza, se realiza la dificultad del entendimiento en la relación, posibilitado a partir de la predisposición, buena voluntad y la amistad.

Se descubrió el valor de la cinta en el tratamiento que se hizo de la vida cotidiana, material visual que no contribuyó al espectáculo sino a la

presencia de una cultura. De la mano de la cotidianidad de Belén y Corachi, es posible conocer e intentar comprender la cultura.

Desde lo visual, la vida cotidiana es enmarcada en el realce de valores como la solidaridad, el trabajo, el sentido comunitario o la amistad. La coralidad en este sentido, adquiere un sentido distinto: el valor de lo comunitario.

Como limitantes de la película están la idea de la marginalidad de la etnia respecto a la civilización y el hecho de que no se abandona del todo la visión de los indígenas como menores de edad que deben esperar a que mestizos bienintencionados resuelvan sus problemas.

Por su parte, la cultura mestiza tiene el principal exponente en el protagonista que logró la “socialización secundaria”. Además del problema de la mala interpretación actoral, el personaje es fallido desde un guión que intenta retratar su vida interna sin anclarla en la vivencia cotidiana y sólo a partir de una malograda plática con Corachi.

Si bien Corachi había sido visto como el personaje que introducía a Raúl a la vida de la comunidad *rarámuri*, se detectó la misma función mediadora de Tomás ante la cultura mestiza del sitio. Ambos lograron desempeñar tal papel a través de la amistad.

Respecto a las fuerzas vivas del lugar, el esquematismo fue su característica principal en un planteamiento que estableció como su valor principal al dinero, el cual se erigió por encima de la vida humana.

La tercera cultura, presente de manera aún más esquemática, es la representada por unos turistas anglosajones quienes, como en *Tlayucan*, sólo estuvieron interesados por el paisaje.

En su visión pesimista, la película presenta lo que José Ma. Ascot llama el “anticonformismo”, es decir, el sentimiento de que no se está en el

mejor de los mundos posibles, a través del tratamiento de aspectos como la carencia (de la etnia y del protagonista), el dolor, la muerte y los problemas sociales. En esto, la cinta difiere de *Tlayucan* y *Tarahumara*, con las que, sin embargo, guarda estrechas relaciones formales y temáticas.

Por todo lo anterior, se considera que el análisis de la representación en la trilogía resultó fructífero porque logró desentrañar nuevas líneas de investigación y aportar elementos frescos a cuestiones abordadas en otros trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I*. Planeta, México, 1991. 4ª reimp. 274 pp.

Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar, Madrid, 1985, 561 pp.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*. Editorial Planeta y Cineteca Nacional, México, 2004. 269 pp.

Badiou, Alain. *Imágenes y palabras*. Manantial, Buenos Aires, 2005. 172 pp.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE, México, Argentina, 1965.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A., España, 1966. 599 pp.

Berger, John y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 2008. 240 pp. Trad. Silvia Zuleta.

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica – Introducción a una filosofía de la cultura*. FCE, México, 3ª reimp. 1992. 1ª ed. 1944. 1ª en español, 1945.

Cassetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica, España, 1990. 278 pp.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu editores, Argentina, 147 pp.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Taurus, España, 1979. 196 pp.

Ferro, Marc. *Cine e historia*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980. 175 pp.

Flores Villela, Carlos. *La construcción de una estética social en la obra de Luis Alcoriza: Tlayucan. Un primer acercamiento*. UNAM. Tesis de Maestría en Historia del arte. México, Abril de 2009

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 11, Universidad de Guadalajara, México, 1992.

Gispert, Esther. *Los cuatrocientos golpes = Les quatre cents coups, François Truffaut*, Paidós, Barcelona, México, 1998. 128 pp.

Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*. Editorial Mexicana, México, 1983. 51 pp.

Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Ediciones Península. Barcelona, 1977. 418 pp.

Heusch, Luc D. *Cine y ciencias sociales*. CUEC UNAM. México, 1988. 126 pp.

Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. 5ª ed. Caralt, España, 1992. 334 pp.

Jung, Carl G. y Karl Kerényi. *Introducción a la esencia de la mitología*. Siruela, España, 2004.

McConnell, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1977. 204 pp.

Michel, Manuel. *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*. UNAM. UAM, Juan Pablos Editor, México, 1994. 180 pp.

Millán, Mrgara. *Derivas de un cine en femenino*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Dirección General de Actividades Cinematográficas, México, 1999. 234 pp.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, España, 2001. 222 pp.

Muñoz Castillo, Fernando. *Las reinas del trópico*. Grupo azabache, México, 1993. 263 pp.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós. España, 1997. 389 pp.

Pérez Turrent, Tomás. *Luis Alcoriza*. Semana de Cine Iberoamericano, España, 1977. 119 p.

Rosellini, Roberto. *El cine revelado*. Ediciones Paidós Ibérica, España, 2000. 297 pp.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. FCE, México, 1985. 264 pp.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol. II (México). SEP, Fundación mexicana de cineastas, UAM, 1988. Colección Cultura Universitaria. Serie/Ensayo. 291 pp.

HEMEROGRAFÍA

Ayala Blanco, Jorge. "Tarahumara". Consultado en el Dossier del filme en el Archivo de la Cineteca Nacional, bajo la catalogación A-1459/3

Elizondo, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano" en *Nuevo cine*, p. 4

García Ascot, J. M. "Un profundo desarreglo" en *Nuevo Cine*, No. 6 (marzo), PP. 4-8

Barona Aranda, Fausto. "Tlayucan" en revista *Cinelandia-Tevelandia*. No. 80 México, Buenos Aires, Hollywood, Madrid, 1962. pp. 4-7 consultada en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca Española bajo la catalogación ALC/13/16

García, Gustavo "Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano", en *Versión, Estudios de comunicación y política*, No. 8 (El cine y la memoria: ficción e historia), México, UAM Xochimilco, 1998, pp. 203-212

Jones, Julie. "Interpreting Reality: *Los olvidados and the Documentary Mode*". *Journal of film and video*. Volume 57, No. 4 Winter 2005. pp. 18-31
Copyright 2005 BY THE BOARD OF TRUSTEES OF THE UNIVERSITY OF ILLINOIS

Monsiváis, Carlos. "Las mitologías del cine mexicano" en *Inter medios*. No. 2 Junio-Julio 1992. Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. pp. 12-23

“La semana en el cine” 1er volumen, No. 1-53, 1º de sept. de 1962 / 31 de sept. de 1963 p. 322 Año II, Vol. 1, México, D.F. a 8 de junio de 1963 (pp. 321-328)

“L’enfance de l’homme” en *Cahiers du cinema*, No, 402. Diciembre de 1987. Pp. 44-46. Consultado en le Dossier “Tiburoneros” de la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/5

Cine Mundial. Viernes 23 de diciembre de 1962. (atrás de p. 15). Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española, bajo la catalogación ALC/09/04/01-27.

“Tiburoneros” en *abc de américa latina*. Consultado en el dossier del filme en la Cineteca Nacional bajo la catalogación H-1458/6

“Tiburoneros” en *El Sol de México*. 17 de abril de 2002. Sección Escenario. P. 4/E. Consultado en el Dossier de la película en la Cineteca Nacional bajo la catalogación A-01458.

ARTÍCULOS

Ayala Blanco, Jorge. “El cine mexicano en la encrucijada”, en García, Gustavo y David R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*, pp. 280-298

Gómez Tarín, Francisco Javier. “Cine e indigenismo: La imagen externa. Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”. P. 12. Consultado el 11 de octubre de 2011 en <http://apolo.uji.es/fjgt/INDIGENISMO.PDF>

Medina, Cuauhtémoc. “Pánico recuperado” de en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. UNAM, 2006. 469 pp. (Catálogo de la exposición homónima)

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en <http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf>, consultado el 22 de agosto de 2011

Peredo, Francisco. Investigación inédita sobre el productor Gregorio Wallerstein.

DOCUMENTOS

Carta de Carlos Saura a Luis Buñuel. Ca. 1965. Consultada en el Archivo Buñuel de la Filmoteca española bajo la catalogación A.Buñuel 632.5.

Carta de Luis Alcoriza a Emilia de la Vega, consultada en el Archivo Alcoriza bajo la catalogación ALC/08/11/01-02

Carta de Luis Alcoriza a Luis Buñuel. México, 27 de junio de 1965. Consultado en la Filmoteca española bajo la catalogación: Archivo Buñuel 1401.13

Carta de Luis Buñuel a Luis y Janet Alcoriza. Fechada en “Paris, 9 de mayo de 1954”. Consultada en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/01/02

Carta de Luis Alcoriza a Luis Buñuel. Paris, 30 de mayo de 1965. Consultado en la Filmoteca española bajo la catalogación “Archivo Buñuel 618”

“Toujours plus loin: Tarahumara”. Programa de mano consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/13/10
Cuaderno de prensa de *Tlayucan*. Consultado en el Dossier de la película en el Archivo de la Cineteca Nacional bajo la catalogación A1946.

Luis Alcoriza. Guión con notas a mano utilizado por él durante el rodaje de *Tiburoneros*. P. 1. Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la catalogación ALC/10/06

Borrador de una carta de carácter familia describiendo la vida en el nuevo país (México) en Dos cuadernos con anotaciones con guión cinematográfico.

Consultado en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca española bajo la
catalogación ALC/02/06/01-02

FILMOGRAFÍA

En el balcón vacío. Jomí García Ascot, 1961

En este pueblo no hay ladrones. Alberto Isaac, 1965

La fórmula secreta. Rubén Gámez, 1965

Los que hicieron nuestro cine. Tiburoneros. Alejandro Pelayo Rangel.
UTECS-SEP cultura. 1984

Los que hicieron nuestro cine. Luis Alcoriza, Alejandro Pelayo Rangel.
UTECS-SEP cultura. 1984

Luis Alcoriza, el cine de la libertad. Álvaro Vázquez Mantecón. Clío,
México, 2001

Tajimara. Juan José Gurrola, 1965

Tarahumara. Luis Alcoriza. México, 1964

Tiburoneros. Luis Alcoriza, México, 1962

Tlayucan. Luis Alcoriza. México, 1961

Un Buñuel mexicano. Emilio Maille. México-Francia, 1997