



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“EL ESTRIDENTISMO:
DE LA LITERATURA AL CINE”**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA
ANTONIO MEJÍA GUZMÁN

ASESOR: DR. CARLOS ALBERTO LÓPEZ MÁRQUEZ

NOVIEMBRE 2015

SANTA CRUZ ACATLÁN, NAUCALPAN, EDO. DE MÉXICO



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.

Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Apoyo a Productos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, IN-4027II “Fronteras de tinta: intertextos, intergéneros, intermedialidades”.

Seminario Fronteras de tinta

Agradezco el espacio que me permitieron para escuchar mis ideas. Sus sugerencias fueron la herramienta principal para el desarrollo de este trabajo.

Mtra. María de Lourdes López

Con sincera admiración, muchas gracias, por su generosidad y apoyo.

Dedicado con cariño para Isabel, Antonio, Wenn, Fred, May y Mau.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. <i>El café de nadie</i>	7
1.1. La frontera del arte estridentista.....	7
1.2. El narrador de <i>El café de nadie</i>	11
1.3. El personaje como objeto de percepción	24
1.3.1. Mabelina	28
1.3.2. Los parroquianos	32
1.3.3. Los acompañantes.....	34
Capítulo 2. Un filme afin al estridentismo: <i>El tren fantasma</i>	36
2.1. La técnica discursiva común: la narración.....	41
2.2. El narrador de <i>El tren fantasma</i>	48
2.3. El personaje como objeto de percepción.....	49
2.3.1. El ingeniero Mariel, héroe “modernólatra”	51
2.3.2 Elena.....	53
2.3.3. Paco Mendoza, un villano redimido.....	54
2.3.4. Carmelita o Mabelina degradada	56
2.3.5. Los bandidos o los charros <i>western</i>	57
Capítulo 3. El cine y la novela	60
3.1. Parámetros para su comparación	60
3.2. El narrador.....	62
3.3. El personaje	66
3.3.1. Mabelina, Carmelita y Paco.....	67
3.3.2. Ingeniero Mariel y los parroquianos	69
3.3. Los bandidos y los acompañantes.....	71
3.4. Temas.....	73
Conclusiones	80
Fuentes	84

Introducción

Los orígenes de esta investigación se encuentran en la indagación del panorama histórico del movimiento estridentista. Al hacer un recuento de las fuentes directas e historiográficas, me percaté de que es un movimiento eminentemente literario y más aún enfocado a la poesía.

Así también la crítica se ha conducido por las mismas vías favoreciendo, en primer término, a la poesía y soslayando a las manifestaciones en prosa, por no mencionar la indiferencia ante otras artes de vital importancia para el estridentismo, como los grabados que acompañaron las ediciones de obras de este grupo; la música estridentista que amenizó las reuniones informales y otros eventos importantes en la historia del grupo como sus exposiciones de arte; tampoco se ha dado suficiente importancia a las máscaras de Germán Cueto que constituyen la parte escultórica de la vanguardia mexicana.

La razón lógica que explica este fenómeno es que, en comparación con la poesía, la prosa es muy reducida dentro de la vanguardia estridentista; prácticamente sólo Germán List Arzubide y Arqueles Vela tienen breves incursiones. El primero relata de manera periodística con tintes ficcionales la historia del estridentismo y Arqueles Vela es el único prosista por completo; sus escritos son puramente ficcionales.

A partir de la situación antes mencionada, me pareció importante centrar la investigación en la prosa de Arqueles Vela y al buscar un enfoque adecuado para estudiar y valorar una de sus obras, *El café de nadie*, noté una escasez de estudios sobre esta novela y dentro de los pocos artículos redactados en torno a ella se aislaban dentro de la creación literaria, a pesar de que se sugerían técnicas de narración relacionadas con la cinematografía.

Fue entonces que noté la necesidad de una investigación que cuestionara la relación de *El café de nadie* con otras artes, esta perspectiva resultó fácilmente gracias a mi participación en el Seminario “Fronteras de tinta: intergéneros, intertextos, intermedialidades”, un espacio adecuado para la investigación intertextual dentro de la UNAM y donde intenté, a ejemplo de sus miembros, la práctica de esta forma de trabajo.

Así me permití hacer una comparación entre dos textos de diferente índole, con una novela, antes mencionada, y una película contemporánea, *El tren fantasma* de Gabriel García Moreno, una producción de 1927, uno de los pocos largometrajes mexicanos que se conservan de esa fecha.

El director de la película en cuestión no está incluido en el grupo estridentista, sin embargo, nuestra tarea partió de la filiación histórica y geográfica de ambos autores que coincidieron en la ciudad de Veracruz a partir de la administración que el gobernador dejó a cargo de Manuel Maples Arce y sus congéneres del sector cultural en aquel Estado.

A partir de esta coincidencia surgió la inquietud de comprobar si la película puede ser insertada con una etiqueta de “estridentismo” y cuáles son los puntos de coincidencia al igual que dar cuenta de las discordancias entre ambos discursos.

Para conseguir un efectivo proceso en el transcurso de esta investigación partí de los trabajos historiográficos de Luis Mario Schneider y los de Evodio Escalante, con ello obtuve un panorama de la historia del movimiento estridentista y los utilicé precisar las características generales que dan identidad a la vanguardia mexicana.

En el primer capítulo, analicé la novela con la propuesta de María Isabel Filinich en su trabajo *La voz y la mirada*, donde sugiere términos como “enunciación” para referirse al acto de nombrar que reside en el narrador, fue de mucha utilidad para referir el proceso por el cual la instancia narradora tiene la capacidad de nombrar y al mismo tiempo realizar las características del personaje convirtiéndolo en un “objeto de percepción”, en palabras de la misma autora.

Para complementar esta teoría, recurrí al libro de Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva*, de donde tomé el concepto de “expansión semántica” como un proceso por medio del cual el narrador enuncia las características a las que el lector pondrá etiquetas para resumir los papeles temáticos que amplían la información y definirá las características del personaje.

En el cuerpo del segundo capítulo procedí de manera similar aplicando a la cinta

elegida las mismas nociones propuestas por Filinich y contrastadas con las sugerencias que hace Lauro Zavala en *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*.

Esto definió los elementos que en el tercer capítulo permitieron la comparación entre la novela y la película. De tal manera que una vez definidos los personajes como un objeto de percepción en los apartados anteriores, el tercer apartado lo dediqué a comparar el efecto que producen cada uno de los personajes y al mismo tiempo también se comparan otras características estructurales que sugieren un nexo entre los dos discursos.

Capítulo I. *El café de nadie*

I.I. La frontera del arte estridentista

Casi al final del siglo XIX el mundo se maravilló con las primeras vistas del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Un año antes de la invención de este nuevo arte llegó el primer automóvil a la ciudad de México; el teléfono hizo su aparición ocho años antes; el fonógrafo no llegaría sino en el año 1923; la televisión, hasta el lejano 1934, sin embargo a partir de esta época un torrente de innovaciones tecnológicas sumergiría a la humanidad en la modernidad que caracterizaría al siglo XX.

Durante la época de las vanguardias artísticas surgieron en Europa varios grupos dedicados a buscar formas de revolucionar el arte, de entre estos, el futurismo fue uno de los primeros en hacerse conocido, Filippo Tommaso Marinetti, quien fuera el líder del movimiento artístico, tenía una especial fascinación por los motores y las máquinas e introdujo este tema a la creación literaria, consideraba que el cinematógrafo resultaba más interesante para el poeta que el arte tradicional porque podía crear imágenes que generaban una ruptura de las leyes naturales de la inteligencia del hombre.

Ese mismo amor por las máquinas fue el que heredaron los estridentistas, desde que Manuel Maples Arce lanzó su primer manifiesto, el *Actual número 1*, en diciembre de 1921. Es notable la simpatía que él profesaría por el movimiento futurista puesto que en el punto número tres, de los catorce que constituyen el manifiesto, inicia con una cita de la famosa frase de Marinetti, “Un automóvil en movimiento es más bello que la victoria de Samotracia”¹, a la manera de los futuristas en su momento, los estridentistas se dieron cuenta de que el mundo iba cambiando debido a la creciente tecnología y notaron que México transformaba su fisionomía de ambiente rural del siglo XIX a ser un espacio urbano, con calles pobladas de automóviles, alumbrado público, cables de teléfonos, de telégrafos, antenas de radio en lo alto de las casas y los silbatos de fábricas que en conjunto hacían una ciudad más estruendosa.

¹ Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997, p. 269.

Precisamente, el nombre del movimiento estridentista, hace alusión al ruido, sin embargo, ellos lo entendieron como una forma de escandalizar a la sociedad mexicana de manera que se incomodara, lo cual concuerda exactamente, con el objetivo que comparte con las otras vanguardias: generar una ruptura en el pensamiento del arte tradicional. De este modo sus consignas pugnaban por olvidar los moldes de un arte que necesitaba una renovación; por ejemplo, como señala la crítica, la frase, “Chopin a la silla eléctrica”² ha sido interpretada como una declaración de posicionamiento en contra del romanticismo; en los manifiestos se hacen presentes las burlas contra poetas como Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, o contra figuras de la historia nacional como el cura Hidalgo e Ignacio Zaragoza.

El futurismo no es el único fundamento del estridentismo, si bien fue una de las influencias más notables porque heredaron una visión de la tecnología como una vía para elaborar un arte más cosmopolita. Luis Mario Schneider³ ha entendido que no es sólo una secuencia del movimiento europeo, incluso los estridentistas no mostraban su tendencia a alcanzar el futuro sino que se declaraban “actualistas”, es decir, por las fórmulas de sus manifiestos tomadas en el párrafo anterior se sabe que pretendían una “liquidación mental del pasado”, pero tampoco tenían un compromiso con el futuro, sino, siguiendo con la idea de Schneider podemos definir al movimiento estridentista como un grupo de ruptura “actualista” del arte mexicano, inscrito en las vanguardias, cuyo periodo de vida cultural fue de 1921 a 1927 y que con consignas que llamaban a la risa y a veces a la agresividad, pretendían reformar el academicismo del ambiente cultural de su época, por lo mismo estaban preocupados por el presente agitado de la recientemente pasada revolución en México. El mismo autor afirma que el estridentismo es una cara estética de la Revolución Mexicana, con lo que se dirigirán a los obreros y se acercarán al pueblo, al mismo tiempo que incitarán a seguir el ejemplo de la renovación en la literatura.

Si concedemos la razón a Luis Mario Schneider, afirmamos que el mérito de los estridentistas no está en elaborar una copia de una vanguardia europea, sino crear un movimiento

² *Ibidem.* p. 280.

³ *Ibidem.* p. 46.

que responde a sus circunstancias sociales. Más aún, podríamos afirmar que el futurismo fue para el estridentismo una base como también lo fueron otras vanguardias. El mismo autor⁴ comenta sobre uno de los poemas más célebres de Maples Arce, “Prisma”, que se trata de una ordenación cubista de la realidad, donde el poeta describe su posición en dos puntos equidistantes que tienen la finalidad de poseer el dominio de observación de todo el mundo circundante, es decir, puede cambiar su perspectiva y recrear sin superponer imágenes.

Al dadaísmo se asocia el gesto risueño del estridentismo, que significó el arma principal para destruir el mundo academicista del que querían huir, también la ordenación tipográfica con que se imprimían sus poemarios y sobre todo la invención azarosa de palabras en sus manifiestos⁵.

Todas estas actitudes fueron conjugadas por los estridentistas con la finalidad de incitar a un nuevo orden estético, fusionado con los valores culturales post-revolucionarios. Sin embargo, la crítica no fue tan condescendiente con la recepción de estas proposiciones.

Durante mucho tiempo el estridentismo fue desdeñado, la crítica, tal como señala Evodio Escalante⁶, ha considerado al movimiento mexicano como una “parodia” de las vanguardias europeas; en otros casos se le ha acusado de incongruencia en sus propuestas o de regresar a la tradición en lugar de generar una ruptura.

Tuvo que pasar más de medio siglo para que una revalorización de esta corriente literaria otorgara otra posición en el canon de la literatura mexicana. Sin embargo, a partir de los estudios realizados en torno a la figura de Manuel Maples Arce, se ha ensombrecido una parte importante del movimiento estridentista, reduciéndolo a un movimiento poético.

Todavía dentro de esta forma de creación artística, la crítica se restringe a tratar el género lírico, por lo que existen aún cuestiones sin resolver, como la contraparte de la poesía; la prosa. Además de los hechos artísticos que tuvieron lugar alrededor del ambiente cultural de las vanguardias y que formaron parte del grupo de los estridentistas: música, grabados,

4 *Ibidem.* p. 52.

5 Sergio Antonio Tovilla Martínez. “El estridentismo entre la silla eléctrica y el viento de la revolución literaria del siglo XIX”, tesis de doctorado, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 25.

6 *Cfr. Elevación y caída del estridentismo.* México, CONACULTA-Ediciones sin nombre, 2002, p. 9.

pintura, escultura, todos ellas disciplinas olvidadas, no obstante, igualmente importantes.

Sirva como ejemplo la primera exposición estridentista, celebrada el sábado 12 de abril de 1924, donde exhibieron sus creaciones y sus ideologías, allí convivieron la literatura de Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán; la pintura de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot y Xavier González; la escultura en forma de máscaras hechas por Germán Cueto y la música de Silvestre Revueltas. De esta manera notaremos que existió una relación estrecha entre varias manifestaciones artísticas, desde su concepción, porque los estridentistas eran conscientes de los principios que les inculcaron otras vanguardias sobre el intento por borrar las fronteras del arte.

Para el estridentismo, la literatura teje un intertexto con los grabados que se dispusieron en las ediciones oficiales de la poesía y prosa estridentista; lo mismo que los temas de la pintura encuentran explicaciones más elocuentes en la música de *jazz*, por tanto, podemos decir que la frontera del arte para el estridentismo es borrosa y no hay ninguna limitación taxonómica, esto tiene la función de reformar el arte en la medida en que se da lugar a deshacerse de los moldes formales.

Por tanto es prudente pensar que el estridentismo no fue un movimiento exclusivamente literario y que, aunque la poesía fue el género privilegiado, tampoco fue el único que constituyó la literatura estridentista, es por eso que en este trabajo nos ocupamos de una de las novelas pertenecientes a esta corriente literaria.

La primera exposición de los estridentista ocurrió en el lugar oficial de las reuniones del grupo, el Café Europa que fue rebautizado por los mismo estridentistas como “El café de nadie”. Este sitio es para muchos el referente de la novela de Arqueles Vela, quien fuera uno de los primeros en responder al llamado de los manifiestos de Maples Arce.

Cuando se publicó el primer manifiesto, Arqueles Vela era redactor del periódico *El Universal Ilustrado*, por lo que fue pieza fundamental para que el movimiento tuviera mayor difusión. Allí mismo se publicó la novela de Vela en 1926, posteriormente se realizaría una

edición en Ediciones Horizonte, dirigida por integrantes de la vanguardia estridentista.

Arqueles Vela fue uno de los escritores que dentro de los estridentistas produjeron textos en prosa, él se especializó en la novela breve. El otro exponente de la prosa fue Germán List Arzubide, pues además de ser poeta, escribió una relato en prosa sobre la historia del movimiento, con tintes ficcionales.

Evodio Escalante⁷ sustenta que *Panchito Chapopote* (1928) es una de las obras maestras del estridentismo, debido al diálogo entre los grabados (de un autor estridentista, Ramón Alva de la Canal) y el texto literario, esta característica, como ya vimos antes, era típica en la edición de los libros estridentistas; por otra parte, comparte el rasgo de la risa y agresividad con que este grupo pretendía llamar a la ruptura, además Escalante subraya otros elementos estridentistas como la temática de la tecnología, la simpatía por estetizar la Revolución Mexicana, entre otros argumentos válidos, en tanto que constituyen razones socioculturales que las obras en cuestión comparten y que por tal motivo es posible colocarles una etiqueta similar.

He elegido *El café de nadie* como objeto de este análisis para determinar las características de la corriente estridentista debido al reconocimiento historiográfico como el exponente más reconocido de este grupo y también porque esta novela contiene propuestas tanto temáticas como estructurales que son afines a la ruptura y a la innovación.

1.2. El narrador de *El café de nadie*

El Café de nadie es una novela breve que cuenta la historia de los asistentes a una cafetería, Mabelina que es la protagonista, entra al establecimiento, en ese momento comienza a recordar anécdotas que tienen que ver con su pasado amoroso, mismas que siempre terminan en fracasadas relaciones con hombres, al finalizar sus recuerdos se da cuenta de que al igual que los otros habitantes de la cafetería, ella está sufriendo un proceso de degradación.

Iniciemos, pues, un análisis de este texto que por su estructura se adecua a la teoría

⁷ Cfr. *Op. Cit.*, pp. 92-104.

narrativa, para ello recurriremos al trabajo de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*⁸, al mismo tiempo, a manera de complemento utilizaremos la propuesta de Óscar Tacca, expuesta en *Las voces de la novela*⁹, estas dos perspectivas teóricas son convenientes para el análisis de nuestra novela debido a que el texto es un relato con un narrador que menciona varias características de los personajes de su historia y por otra parte, los textos teóricos antes mencionados presentan conceptos sobre la figura del narrador y separadamente, se explican conceptos concernientes a los personajes, estas dos partes pueden fácilmente relacionarse entre sí.

Existe un primer cuestionamiento sobre *El café de nadie*, aún está latente la discusión sobre su género, una parte de la crítica la considera novela, mientras que otra parte la etiqueta como cuento, sin pretender acabar con la discusión, la llamaremos novela, tal como lo hace Evodio Escalante, él comenta que el título de novela que dieron los estridentistas y sus contemporáneos implica una actitud vanguardista y que conlleva a una subversión de los géneros literarios.

Además señala que la crítica que considera a *El café de nadie* como un cuento, propone como principal argumento que no hay una trama, mientras que Escalante sostiene que existe una trama que no es necesariamente mimética, sino expresiva, es decir, una aglomeración de muchos acontecimientos con escenas en constante cambio que tienen una relación lógica¹⁰.

José Ortega y Gasset¹¹ sugiere que al contrario del cuento, la novela “es un género esencialmente retardario”, además agrega “es y tiene que ser un género moroso”, en otras palabras, la trama no es lo que interesa en este género sino que es un pretexto para reunir la serie de detalles en los que el narrador se detiene para generar una impresión de familiaridad con los personajes y sus ambientes al grado de que el lector pueda percibir la riqueza de sus vidas.

Bajo esta particular visión de Ortega y Gasset, nos posicionamos en la novela como

8 Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998.

9 Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos (Biblioteca hispánica románica, 194), 1985.

10 Escalante. *Op. Cit.*, pp. 78-79.

11 *Cf*: “El concepto de novela” en Enrich Sullà (ed). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, pp. 32-35.

una muestra del acontecer dramático por encima de la acción o la trama, pues según afirma este autor, la esencia de lo novelesco está en la periferia de las acciones, de esta manera ligamos el texto de Arqueles Vela con la novela, donde la anécdota que se puede extraer es superada por las vueltas sobre los detalles que tienen la función de enfatizar el comportamiento de los personajes dentro de un establecimiento público.

Podríamos insertar nuestro texto en el tipo de novela que Gerard Genette¹² define como “situación narrativa” heterodiegética con focalización externa, puesto que en este relato toma mayor importancia el narrador, quien con una vista fija, cuenta las acciones que cometen los personajes así como su apariencia.

Se puede considerar que se trata de una novela por el hecho de que no es un relato monotemático, sino que contiene múltiples acontecimientos, con tal cantidad de acciones que constituyen las variadas aventuras de Mabelina, por tanto existen secuencias que una tras de otras dan estructura a la historia central y engloba las secuencias menores, lo cual concuerda con la definición que propone Óscar Tacca¹³, quien señala que una variante en su tipología de la novela puede ser, precisamente, la que tiene una historia independiente que constituye un marco para otras historias.

En la novela que nos interesa hay algunas secuencias enmarcadas, es decir, pequeñas historias que pertenecen a una mayor y que colaboran en el desarrollo de la historia principal. Son las secuencias que pertenecen a los recuerdos de Mabelina, donde ella y sus acompañantes son los protagonistas. Esta diversificación en las líneas temáticas de la historia principal es un elemento para afirmar que se trata de una novela.

Consideremos entonces a la novela como “un relato asumido por un narrador, en determinada forma o persona (gramatical) que alude a un tiempo dado y nos pone en contacto con ciertos personajes”¹⁴, de manera que quede clara la causa de la afirmación anterior.

En todo caso, *El café de nadie* es un relato que nos es presentado por un narrador, uno

¹² Genette, Gerard, “Situaciones narrativas”, en Enrich Sullà (ed). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*. Barcelona, Crítica, pp. 261-269.

¹³ Cfr. *Op. Cit.*, pp. 56-57.

¹⁴ *Ibidem*. p. 12.

de los componentes de la definición anterior. El narrador es, pues, el responsable de transmitir la información al lector. Si queremos saber más información sobre la identidad que nos está contando el relato, tenemos que recurrir a un análisis de este concepto.

Partamos del hecho de narrar como “un acto discursivo con propiedades particulares que lo pone en una relación especial tanto con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado”¹⁵, es decir, a partir de esta definición se pueden aislar sus componentes para formar un “sistema narrativo”. Debido a que el narrador es la fuente de información de las acciones que narra, podemos hacer una analogía y asimilar la figura del narrador al de un destinador que media entre el mundo de ficción al que refiere y un lector.

La teoría narrativa cree que la figura del autor ya no tiene cabida en el análisis, debido a que es irrelevante dentro de la estructura misma de la ficción. Es decir, el autor está apartado de la construcción del relato, a veces hay tan poca información sobre el narrador, cuando aparece directamente contando una historia de otros sujetos, que se tiende a hacer una asimilación de las dos figuras, ante este problema Óscar Tacca sugiere llamar *autor-fautor* a la persona física que realiza el oficio de escribir y *autor-relator* a la voz que se constituye en el plano del discurso y que a partir del siglo XVIII se ha relegado la figura del autor a los prefacios y poco a poco se va excluyendo de la novela.

Tal es el caso de *El café de nadie*, una historia presentada por un narrador que nunca señala su filiación con el *autor-fautor* como era tradicional en las novelas que desde antes del siglo XVIII venían acompañadas por una nota del editor o un prólogo del autor. De manera que este mecanismo delata ya una renovación de la novela con respecto a la tradición que le precede.

En otras palabras, en la medida en que el autor se excluye de la narración se generan nuevas formas de encubrir juicios, puesto que son disimulados por el narrador, es por eso que como un recurso innovador dota de mayor complejidad al texto porque lo vuelve un relato subjetivo y brotan nuevas valoraciones hacia los acontecimientos, así lo sugiere Tacca.

¹⁵ Pimentel, Luz Aurora. “Teoría narrativa” en Ester Cohen (ed.). *Aproximaciones: lecturas del texto*. México, UNAM, 2005, p. 267.

En nuestra novela el narrador disimula su identidad, no se presenta y tampoco hay indicios para adivinar su procedencia y en ningún momento hace referencia hacia sí mismo, sino que se limita a contar las acciones que cometen los otros personajes.

Con estas acotaciones, tenemos ya un primer perfil de nuestro narrador, se trata de un sujeto que ha adoptado la forma de la tercera persona gramatical y además no tiene participación dentro de la historia, está observándola desde fuera de ella.

A partir de los rasgos preliminares que acabamos de hacer de nuestro narrador podemos deducir la *perspectiva*, este concepto se expresa con una primera, segunda o tercera persona según la distancia de donde ocurren los hechos y toma en cuenta, también, cuál es la posición estratégica del narrador para observar la historia, es decir su ángulo de enfoque o punto de vista. Se trata de un término literario con el cual se designa una “artificialidad del relato traducida en la distancia entre el narrador y el protagonista”¹⁶.

Para identificar la perspectiva del narrador de quien nos estamos ocupando, primero necesitamos saber que no se identifica con ningún personaje dentro de la historia, por lo que como ya hemos dicho, adopta la tercera persona gramatical para referirse a los acontecimientos de la vida de Mabelina, la protagonista.

Entre estos dos últimos, se tensa la distancia marcada por la tercera persona, pero no es el único caso, además existen dos parroquianos a quienes la voz narrativa nombra con el pronombre “ellos” o con el nombre común de “parroquianos”, aunque son personajes secundarios también nos ayudan a posicionar la perspectiva del narrador, puesto que se utiliza la tercera persona del plural se deduce que no es ninguno de los dos parroquianos, de lo contrario usaría otra forma gramatical como “nosotros”.

Por otra parte, el narrador menciona a algunos otros personajes menos importantes para la historia, como los múltiples acompañantes de Mabelina, de los cuales no se sabe más que el nombre de uno de ellos. Al igual que los parroquianos, son llamados en tercera persona. Veamos un ejemplo que ilustre la forma en que el narrador llama a los personajes:

¹⁶ *Ibidem.* p. 26-27.

En el rincón de su gabinete, los dos parroquianos arrumbados sobre sí mismos, dejan pasar las horas.

La puerta de golpe se abre de vez en cuando, empujada por la resaca de transeúntes.

Es la primera vez que Mabelina entra a este Café. (pp. 16-17)¹⁷

Como vemos en la primera línea de la cita anterior el narrador es capaz de comunicar las acciones de dos personajes aún sin mencionar sus nombres, a cambio les impone un rol social que generaliza bajo el sustantivo que se otorga a los clientes asiduos de un café, lo mismo pasa con los personajes que abren la puerta, no se sabe mayor dato sobre su identidad, apenas se sabe, por el nombre genérico “transeúntes”, que son personas que están de paso por el café, lo cual refiere un movimiento constante de personas que entran y salen por la puerta que “se abre de vez en cuando”, otro detalle notorio es cómo el narrador cuenta la acción de Mabelina, también la cuenta en tercera persona y al igual que las acciones de los parroquianos y de los transeúntes se narra en tiempo presente de manera que el narrador cumple su objetivo de contar mientras suceden las cosas.

Con todos estos elementos, podemos precisar la perspectiva del narrador. El narrador está construyendo su relato en el mismo plano donde están los personajes cometiendo sus acciones y si no se identifica con ninguno de ellos, entonces podemos decir que su perspectiva es externa a la historia y que en tanto que narra mientras ve los hechos ocurrir, entonces su punto de vista es parcial, no es un narrador omnipresente.

Una indagación más precisa sobre la forma en que el narrador funge como mediador entre el mundo de ficción que narra y el receptor, contempla las formas gramaticales que adopta el narrador, pero también el problema de la enunciación, tal como lo afirma María Isabel Filinich¹⁸, el relato se debe considerar como un ejercicio del lenguaje que es igual a una acción que tiene causas, es decir las motivaciones de proferir un discurso y también de él surgen consecuencias, o sea efectos pragmáticos. Esta es una perspectiva semiótica del texto.

También explica la misma autora que, debido a que el lenguaje tiene consecuencias

¹⁷ Todas las citas de *El café de nadie* son tomadas de Arqueles Vela. *El café de nadie*. México, CONACULTA (Lecturas mexicanas, tercera serie, 20), 1990. En citas sucesivas se anotará sólo el número de página de la que proceden.

¹⁸ Cfr. *Enunciación*. Buenos Aires, Eudeba-Universidad de Buenos Aires, 1998.

cuando se enuncia, “decir es hacer”; en otras palabras, cuando el narrador de una novela comienza a hablar se debe entender que estamos ante la presencia de un locutor que dirige su discurso a alguien más, por tanto, el sujeto que enuncia se hace presente en el mismo discurso. Tomamos el mismo ejemplo que ofrece la autora para ilustrar: si un narrador dice *ayer fue feriado*, se entiende que alguien está contando una acción, *yo digo que ayer fue feriado*, de la misma manera en que el espacio en blanco sobre la identidad del narrador debe ser rellenado por el lector, también se configura el tiempo a partir del enunciado, si el narrador dice ayer, es porque está situado en un presente. Lo mismo ocurre con el espacio y con los personajes.

Para el caso de *El café de nadie*, podemos aplicar este método, puesto que ya identificamos una voz que enuncia un relato cuyas acciones se están realizando al mismo tiempo que ocurren:

Al afrontar el postigo, uno de los parroquianos —no se sabe cuál de los dos— adelanta el pie izquierdo, retrocediéndolo inmediatamente con el sentido mecánico de una equivocación subconsciente, cerciorándose de que no es con ese pie con el que debe de entrar [...] Antes de pronunciar la primera palabra se ajusta el traje, se sujeta los botones en los ojales, convencido de que sin esos requisitos se le evadirán las ideas, no podrá encausar sus pensamientos, ni controlar su dinamismo que lo mantiene propulsor, como si lo estuviesen agitando continuamente. (pp. 15-16).

De aquí se puede pensar que el narrador está situado en el lugar de la acción y que simultáneamente ve lo que está contando, casi a manera de acotaciones describe las acciones que los personajes deberán ejecutar con un efecto de anticipación, es decir “al afrontar el postigo” y “antes de pronunciar la primera palabra”, bien pueden ser sustituidos por “cuando el personaje cometa dicha acción actuará de tal manera”. Las actitudes enunciadas, tales como el adelanto del pie izquierdo, sujetarse los botones y el posterior titubeo al hablar están señaladas como órdenes enunciadas por el narrador, los personajes parecen obedecer puesto que el tiempo presente que usa el narrador se confunde con el tiempo en que realizan la acción, ambos son simultáneos. Se refuerza, entonces, la idea de que nuestro narrador está enunciando al tiempo que se crea un mundo de ficción a partir de su palabra.

Con esta misma aseveración, deducimos que sucede lo mismo con el espacio y con

los personajes, toda vez que el sujeto que enuncia es el responsable de mediar entre lo que ve y la información que el destinatario recibirá. Las descripciones que se hagan del espacio o de los personajes serán confiables, para nuestro caso, porque hemos comprobado que el grado de objetividad con que está construido el narrador, que como dijimos, cuenta al mismo tiempo que suceden las acciones con un alto grado de detalle.

Por eso es que nos enfrentamos a descripciones inusuales del espacio, porque el narrador busca formas de llevar un referente hasta la imaginación del destinatario. Para los personajes tendrá otros mecanismos similares. Trataremos de enfocarnos hacia estos puntos en las siguientes reflexiones.

Para formar una noción más clara sobre la figura de quién narra la historia y cómo introduce características sobre los personajes, es necesario evidenciar más información sobre quien está hablando, por ejemplo su posicionamiento en el espacio y el tiempo.

En la narrativa la caracterización de los personajes no sólo se formula directamente a modo de acotaciones como en el teatro, sino que el narrador se vale de otros recursos para representar la idea del otro, tales como las acciones en proceso o las transformaciones que sufre un personaje y los lugares o el entorno en el que evoluciona éste¹⁹. El espacio donde el narrador coloca un personaje funciona como un marco para sus acciones, en el que convergen los valores temáticos y simbólicos que ayudarán a formar su identidad, puesto que ayudarán a encontrar elementos de significación que complementen el carácter físico y moral del personaje.

De ahí la importancia de contemplar el espacio de nuestro relato como una prolongación de las características de sus personajes o como una explicación de su comportamiento. Comencemos por mencionar que *El café de nadie* hace referencia, desde su título al lugar donde ocurre la historia, un espacio cerrado, culturalmente aceptado como un sitio de convivencia social, generalmente asociado con el esparcimiento y la relajación.

El comienzo del relato nos sorprende con esta descripción sobre la cafetería: “[...]”

¹⁹ Pimentel. *Op. Cit.*, p. 79-83.

transponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al *subway* de los sueños, de las ideaciones. Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida” (p. 13), aquí el narrador advierte que dentro del café ocurren hechos que están por salirse de los parámetros de la normalidad ya que el establecimiento se sitúa “en el último peldaño de la realidad”, o bien, están por entrar a un lugar parecido a la irracionalidad de los sueños y quien entra ahí asimilará sus sentimientos y emociones a esa irracionalidad para que exponencialmente comparta las características de una ciudad derruida, hay una fuerza inexplicable para los personajes que los atrae y los desequilibra sentimentalmente.

Luego continúa diciendo lo siguiente: “Todo se esconde y se patina, en su atmósfera alquimista, de una irrealidad retrospectiva. Las mesas, las sillas, los clientes, están como bajo la neblina del tiempo, encapotados de silencio.” (p. 13), este fragmento está constituido por un tejido de metáforas, donde descubriremos que el lugar del que habla el narrador tiene características de un espacio abierto, porque da la impresión de tener un clima propio de un cielo, por eso hay neblina sobre las mesas y los clientes, además el clima es nebuloso, frío y deprimente y si siguiéramos lo dicho en el párrafo anterior, los clientes asimilan las características del lugar donde están parados, no es raro que también los clientes estén encapotados aunque estas características no corresponden a un humano, no obstante, como ya dijimos, el espacio es una prolongación de los personajes y por tanto el narrador aporta nuevos datos sobre las características de estos.

Por otro lado es un espacio singular porque una realidad diferente sucede dentro de él. El individuo que entra al café entra en un mundo de ensoñaciones donde las emociones y sentimientos forman parte del ambiente que reina en el establecimiento, el de una ciudad derruida. Es decir, el café es el equivalente a la ciudad en la que está inmerso, de hecho, toda la descripción inicial del lugar está orientada a ofrecer una visión igual a un amanecer, con la salida del sol, un “desperezo” del ambiente y el desprendimiento de las ensoñaciones de la noche. Se podría decir que el café es un microcosmos inmerso en una ciudad que es

el macrocosmos, de tal forma que los patrones de la segunda se repetirán en el primero y viceversa.

Hasta este punto hemos confirmado que el narrador está enfocando su punto de vista desde el lugar donde ocurre la historia, un espacio cerrado que reproducirá el acontecer de una ciudad entera y que sin embargo no participará en la diégesis.

El narrador está presente pero no se nota, se queda en el nivel de mero testigo, es invisible o muy discreto, el hecho de que el narrador esté escondido o pase desapercibido dentro de la historia, continúa con un recurso presente en toda la novela como una tendencia temática hacia el vacío o la nada, de tal manera que el narrador no es distinto a la invisibilidad, soledad y aislamiento que sufren los otros personajes. Se anuncia desde el título que el café no tiene propietarios porque simplemente no existen, nadie atiende allí; los meseros son “hipotéticos”; los camareros, “invisibles”; los que asisten a la cafetería no piden nada, no esperan a nadie y tampoco hacen nada una vez adentro, pero sobre todo, un punto medular, el narrador dice, no tienen una identidad definida.

El otro aspecto que nos ayudará a evidenciar el posicionamiento del narrador es la elección del tiempo narrativo. El valor del presente como tiempo gramatical en que el narrador enuncia las características de los personajes, es precisamente acentuar el poder que el narrador tiene de nombrar para generar acciones al mismo tiempo. También recuerda la preocupación del estridentismo por ser “actualistas”, no tener ninguna relación con el pasado ni compromisos con el futuro. Por otro lado, surge un efecto a partir de este tiempo narrativo, que recae en la confiabilidad y sabiduría del narrador, por ejemplo, en el capítulo nueve el narrador cuenta las labores de limpieza y orden que los meseros realizan luego del fin de sus jornadas laborales para reabrir nuevamente al siguiente día, el narrador cuenta en presente cómo acomodan las mesas y separan las sillas, la acción es narrada así:

A todas las cosas se les sacude, se les despoja de los residuos de las noches pasadas para que

los parroquianos noveles se sientan satisfechos de haber inaugurado el Café.
En el menú de ayer se escribe:

MENÚ
de hoy
Sopa de ostiones
Huevos al gusto
Asado de ternera
Chilacayotitos de pepián
Ensalada
Frijoles al gusto
Dulce
Té o café
(p.28).

Al contar en un constante presente, el narrador tiene poco tiempo para introducir anticipaciones puesto que simultáneamente cuenta y ocurren los hechos, por este motivo el narrador reduce las referencias de lo que ocurrirá en el futuro y lo que tuvo lugar en el pasado, entonces busca la información, para ofrecer un panorama más definido al lector, por eso en las primeras líneas no sólo se conforma con contar lo que hacen los meseros, que es sacudir, sino también la finalidad con que lo hacen, hacer que parezca que nadie ha estado antes ahí, con eso el narrador logra explicar cómo el establecimiento proyecta la imagen de nunca tener visitantes. Luego de eso el narrador se dedica a enunciar que el menú se escribe, pero no se limita sino que también profiere los elementos que han sido escritos en el menú por un mesero, lejos de ser una introducción banal, el narrador considera importante transmitir al receptor con un elemento visual de orden tipográfico la información acerca de lo que consumirán los parroquianos, así como el tipo de alimentos que se sirven, con lo cual se obtienen datos de tipo sociocultural, se puede saber, por ejemplo que el menú ofrece comida tradicional, un tanto rural, no es compleja: sopa, huevos, frijoles, café o té, por lo que se dirige a clientes que recurrentemente consumen un menú parecido. El grado de sabiduría del narrador, pues, dependerá de los datos que obtenga y de sus fuentes de información ya que recurre al futuro de la historia como tampoco al pasado.

Los únicos acercamientos hacia el pasado se logran a partir de un informante, la protagonista Mabelina, que le da acceso a sus recuerdos porque los balbucea. Por tanto el narrador requiere de buscar información en varios lugares porque no lo sabe todo, sabe menos que

Mabelina, por tanto, lo que cuenta y su grado de confiabilidad depende de lo que se entera.

Hay un narrador que presta su voz para que los personajes hablen, “por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en primer plano de la audición y de la conciencia”²⁰, escuchamos los diálogos de los personajes, pero siempre es el narrador el que nos habla. Sus fuentes de información son los personajes pero también se vale de otros elementos.

El grado de autoridad o de conocimiento de nuestro narrador, como hemos dicho depende de lo que escucha. Según Óscar Tacca, el narrador no tiene otra misión más que la de contar, agrega que “la visión del narrador determina la perspectiva de la novela, dicha perspectiva debe traducir la relación entre narrador-personaje”²¹ y luego comenta que esta relación determina el grado de conocimiento del narrador, la omnisciencia, dice, es el narrador tradicional del siglo XIX, mientras que el narrador equisciente y el deficiente, permiten un libre tránsito de lo visible a lo invisible. Siguiendo esta idea nuestro narrador es deficiente con respecto a los demás personajes, sobre todo en comparación con la protagonista, puesto que cuenta lo que Mabelina balbucea, para poseer datos extra sobre su pasado, pero no sólo eso, sino que además recurre a la observación de su comportamiento o a la percepción de algún otro personaje.

Confirmamos que la subjetividad, entonces, no sólo surge como efecto de la perspectiva, sino también de la relación que media entre el mundo narrado y el receptor, aquí el narrador emite un discurso narrativo de ficción que proviene de la información que procura recopilar y que complementa con la incorporación de sus opiniones. A lo largo de la novela surgen varios recursos visuales parecidos al menú que tienen la finalidad de dar información extra al lector sobre los hechos que narra.

Recordemos, por ejemplo, cómo enuncia la lista de nombres de hombres en el capítulo final, que corresponden a los integrantes del movimiento estridentista; también el narrador enuncia los números de los gabinetes de la cafetería entre los que eligen Mabelina y su acom-

²⁰ Tacca. *Op. Cit.*, p. 13.

²¹ *Ibidem.* pp. 69-74.

pañante; recrea cómo Mabelina ve su nombre escrito en una mesa con letras separadas cada vez más entre sí, de esta manera podemos descubrir el mecanismo de las fuentes de nuestro narrador. Se acerca a la acción por medio de la presentación de elementos visuales que logren crear en el espectador una sensación de percepción más apegada a la verosimilitud.

Este tipo de recursos son muy frecuentes en la narrativa de Arqueles Vela, por ejemplo en *La señorita etcétera*, también se enumera las horas que marca un reloj, se recrea el letrero de un taxi y el señalamiento de peligro en el cruce de un tranvía. Estos recursos recuerdan al caligrama, una forma de combinar la poesía con elementos visuales propia de las vanguardias. En todo caso la finalidad es la misma, dotar de mayores indicios referenciales a la historia para lograr un efecto de cercanía del narrador con respecto a los hechos, que transmite como un testimonio de vista con formas más apegadas a la forma en que se veían realmente.

No obstante, el narrador permanece anclado en un solo lugar desde donde puede encontrar la fuente de su historia. Además de usar metáforas para designar al espacio, recrea lo que escucha a partir de los pensamientos en voz alta de Mabelina, en estos se notan paseos por la ciudad de los que el receptor se entera, sin embargo, el narrador nunca cambia de sitio, a pesar de las logradas metáforas de la recreación de un microcosmos, no logra despojarse de una sensación de encierro que causa angustia en los personajes.

El narrador, pues, habla y crea, describe al mismo tiempo que aparecen los lugares donde ocurren los hechos, no como una superposición de imágenes sino que siguen un orden, de manera que constituyan una urbe cosmopolita y poblada de múltiples historias. Esta es una de las temáticas fundamentales del movimiento estridentista, la creación del ideal de la ciudad moderna cambiada por el ruido de la tecnología que ellos llamaron la *estridentópolis*. No es, pues, un recurso exclusivo de la literatura sino que se comparte con otras artes del estridentismo, como en la pintura a manera de grabados. En *El movimiento estridentista*²² Germán List Arzubide introduce un grabado de Ramón Alva de la Canal con este título,

²² List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México, SEP (Lecturas mexicanas, segunda serie, 76), 1986, p. 97.

Estridentópolis, luce como una ciudad de grandes edificios en formas muy simples como si fueran construidas a partir de un solo bloque pero sin líneas rectas y que son coronados por largas puntas a manera de torres, se trata de antenas de radio como lo describe List, donde se refleja cómo la llegada de la tecnología cambió la fisionomía de la ciudad con una nueva arquitectura, por encima se nota un cielo rayado, que puede ser de neblina, lluvia o nieve y al fondo de este grabado se notan algunos postes de luz eléctrica que completan un cuadro de progreso pero de vacío puesto que se nota deshabitado, esta imagen conserva muchas similitudes con las descripciones que el narrador de *El café de nade* hace al principio de la novela y que ya citamos arriba.

Lo que sí es novedoso, es la adaptación a un discurso verbal por medio de una relación establecida entre el narrador y el espacio en el que se desenvuelve, aunado a esto hace convivir a los personajes dentro de este medio de ficción que tiene un referente sociocultural; la innovación tecnológica que transformó la vida del hombre en la ciudad.

1.3. El personaje como objeto de percepción

El personaje es un elemento fundamental del relato porque de él depende que se cometan las acciones que darán vida a la historia y a su vez, la creación de quien llevará a cabo el relato depende del narrador. La relación entre la voz narrativa y el personaje se explica a partir de la conceptualización del narrador como el sujeto que enuncia la información sobre los personajes, dirigida a un receptor.

En la transmisión de un mensaje a un destinatario, el narrador recurre a modos de recreación verbal que finalizarán en un proceso por el cual el receptor obtiene información de la historia de la novela, el espacio donde ocurre, el tiempo en que suceden los hechos y sobre quiénes fueron los que ejecutaron los sucesos.

Debido a que nuestro narrador es subjetivo, él transmite al lector ideas sobre los personajes, dependiendo de su posición ideológica. Es decir, la imagen física y moral de un personaje que recibe un lector está impuesta por el narrador, quien describirá pertinentemente

las características que resulten más adecuadas para asociar significados a estos actores.

El personaje no es un ser vivo, a veces se asimila, tal como pasa con el autor a una persona empírica; sin embargo, el personaje es un “efecto de sentido”²³ de orden moral o psicológico pero que existe sólo en el plano del discurso y la narrativa. El hecho de que el personaje exista sólo en el discurso habla de su naturaleza verbal, es decir, todo lo que un narrador pueda atribuirle es a través de las palabras, generalmente con estructuras adjetivas.

Las estructuras adjetivas no son las únicas características atribuibles al personaje, son solamente las más frecuentes en el plano narrativo. En el plano discursivo la forma más eficaz es la atribución de papeles temáticos y roles actanciales²⁴.

A este proceso de atribución de características en el plano discursivo y en el narrativo se le llama *semántica de las expansiones* o simplemente caracterización del personaje²⁵. Aquí el lector, a partir de la información ofrecida por el narrador recrea una imagen del personaje y con cada aparición se le atribuyen una serie de detalles que van modelando su personalidad. Al mismo tiempo, el receptor reúne estos rasgos y los asocia con temáticas, para luego ponerles una etiqueta que resumirá todo este proceso en valoraciones sobre las acciones del personaje, por ejemplo, se traducirá como “valor”, “cobardía”, “miedo”, “sabiduría”, etcetera.

Son variadas las estrategias que utiliza un narrador para designar las características que finalmente tendrán como consecuencia la atribución de rasgos semánticos que recreen la personalidad e incluso los rasgos morales de un personaje. A continuación revisaremos algunos de ellos.

La idea que tenemos de un personaje es el producto del proceso anteriormente descrito y tiene su origen en la información que el narrador ofrece al momento de enunciarlo, los recursos con los que cuenta el narrador para caracterizar a un personaje son variados, no sólo se limitan a ser una descripción física o moral. También el tiempo y el orden cronológico de la historia aportan valores atribuibles al personaje.

²³ Pimentel. *Op. Cit.*, p. 59.

²⁴ *Ibidem.* p. 60.

²⁵ *Ibidem.* p. 61.

Una primera estrategia para lograr una caracterización del personaje está relacionada con el tiempo de la diégesis y es el orden de la narración de los acontecimientos. En *El café de nadie*, la secuencia cronológica inicia de forma lineal en la historia principal, para introducir las historias enmarcadas hace falta que Mabelina comience a recordar para que a manera de *flashback* se introduzca una analepsis en el relato, luego de esto, la historia regresa al presente donde se cuenta la historia. Esto en forma de caracterización constituye un valor moral que el narrador le confiere al personaje descrito, introduciendo juicios pertenecientes a su propia forma de ver la historia, a su punto de vista. El pasado de un personaje arroja antecedentes de un comportamiento moral, con lo que el destinatario se forjará un retrato ético del personaje en cuestión.

Una segunda estrategia recurrente en la caracterización de los personajes es el ritmo de la narración, los ritmos lentos de la narrativa dan lugar a la abundancia de detalles en la descripción, a diferencia de los ritmos rápidos donde las descripciones suelen ser someras pero efectivas. Nuestra novela tiene pocos nudos narrativos, es decir, suceden pocos hechos, pero contiene largos fragmentos donde la descripción es recurso principal:

Sus mejillas se ruborizan levemente, se encienden, avergonzadas de sentirse reflejadas en aquel ambiente sórdido de gritos, de humaredas, de discusiones, de flirteos que ella esperaba se acrecentaran con el desgarbo de la noche que iba adentrándose tumultuosamente en su espíritu. (p. 18).

En el fragmento anterior no hay ninguna implicación de movimiento, tampoco se sabe qué están haciendo los personajes, se dice que Mabelina se siente ruborizada, pero eso no es un núcleo de acción, luego su vergüenza va incrementando y se explica que su causa se encuentra en el ambiente del café que es descrito por el narrador, es un lugar lleno de conversaciones elevadas, de humo de gente que fuma, de discusiones y de gente que está cortejando con otras personas, luego describe cómo se hace de noche y a medida que pasa el tiempo se va oscureciendo más, todo esto pasa sin que existan grandes acciones de los personajes, se hace poco y el narrador aprovecha para describir y al mismo tiempo abundar los datos de su narración.

El café de nadie presenta una cantidad de detalles para representar el escenario por el

que pasan los personajes, incluso existe una asociación de vulnerabilidad en su identidad para quienes asisten a ese espacio de ficción: “En la más insignificante de sus actitudes se observa la misma rectificante simultaneidad, la misma insistencia de combinar un movimiento con otro, como si estuviesen ligados entre sí y no hallara la manera de discernirlos.” (p. 15). Los personajes que asisten a la cafetería, como se aprecia en la cita anterior, sólo son dos, pero forman un único personaje puesto que se habla de ellos como un solo agente de las acciones que se narran, siempre son simultáneos, hay un efecto retórico de generalizar a una multitud y resumirlos en dos personajes que fungen como un solo actante.

En otras ocasiones el narrador otorga adjetivos propios de sustantivos comunes, “[el parroquiano] Tiene el aspecto del traje olvidado en los percheros. La misma flacidez, la misma arrugada indolencia, las mismas características de los trajes colgados, lo animan y lo cuelgan en el perchero de la vida” (p. 16), si el narrador es quien elige las características apropiadas según su juicio para nombrar a los personajes, entonces sabremos que los personajes están sufriendo un proceso de degradación, ya que los personajes están perdiendo su categoría de humanos y han bajado a la de objetos hasta llegar a un estado de desfiguración que los hace confundirse con el espacio. Dicha degradación tiene diferentes estaciones, la invisibilidad, la pérdida de la identidad individual, la cosificación, donde los personajes parecen formar parte del inmobiliario de la cafetería y una degradación en proceso inicial, que es la que sufre Mabelina.

Una tercera estrategia narrativa de caracterización del personaje es la presentación de los lugares, de los personajes y de los hechos. Es decir, cómo es que el narrador enuncia estos elementos, al centrarnos en los personajes, notaremos que nuestro narrador se vale mayoritariamente de la descripción, a través de ella se da cuenta de un retrato físico, pero también moral puesto que se enfatiza la temática sentimental.

Estas descripciones no son continuas, pues a veces son repetitivas, como en el caso de los parroquianos; sin embargo siempre concuerdan, por lo que se puede afirmar que no hay gran cantidad de transformaciones, los personajes mantienen un estado de caracterización

que no tiende a moverse ni para mejorar ni para empeorar, excepto en el caso de Mabelina.

Las caracterizaciones que el narrador hace de los personajes están jerarquizadas en escenas, casi siempre monotemáticas, que incluso pueden dedicarse a uno sólo de los personajes con lo que se forma una sensación de aislamiento entre ellos. De esta forma es como se caracteriza a los personajes, todos son enunciados por la voz narrativa. Para lograr un mejor acercamiento y explicación sobre cómo es la presentación de los personajes, analizaremos a los tres más relevantes de la novela por separado y en orden de importancia.

1.3.1. Mabelina

Mabelina es la protagonista de *El café de nadie*, por lo cual es fácil suponer que en ella descansan varios recursos que el narrador emplea para enunciar sus características y formar una idea más redondeada en el destinatario.

Resulta emblemático que ella sea la única dentro de toda la historia que tenga un nombre (salvo una pequeña excepción: uno de sus acompañantes que más adelante analizaremos), los nombres de los personajes son una fuente de información imprescindible para que el receptor tenga una manera de interpretar sus acciones, su función es parecida a la de un resumen que contiene toda la información del personaje, sus rasgos de personalidad y las motivaciones que le llevarán a cometer ciertas acciones y otras no, incluso dará luz a la forma en que termina la historia del personaje.

El nombre, por ser un producto cultural del hombre, está cargado de significación cuando se atribuye a un personaje literario. Establece conexiones sociales, culturales y psicológicas que equivalen a índices con los que el lector podrá hacer una lectura entre líneas de todo el texto.

Según señala Luz Aurora Pimentel, el nombre de un personaje es el “centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de sus transformaciones”²⁶. Es decir en el nombre,

²⁶ Pimentel. *Op. Cit.*, p. 63.

como unidad léxica perteneciente al discurso, reside el hecho de que el lector pueda reconocerlo cada vez que aparece, aún si el personaje ha sufrido cambios de cualquier índole.

Continúa diciendo la autora, que los personajes se caracterizan a partir de códigos culturales fijados por la convención social y/o literaria, por lo cual un personaje puede recibir un nombre de tipo *referencial*; estos son los que mayor información dan al lector porque apelan a sus competencias lectoras y a su bagaje cultural, pueden ser nombres históricos (Napoleón); mitológicos (Apolo); alegóricos ("El odio"); sociales (el obrero, el caballero, etc.); o literarios (Don Juan, Fausto).

Algunos personajes no cumplen con este grado de referencialidad pero, sin duda, mantienen una motivación explicable, por ejemplo, etimológica, social o semántica, hasta llegar a un extremo tan abstracto que esto significa un espacio en blanco que el propio relato irá rellenando.

El caso de Mabelina, a pesar de ser el único personaje con nombre, no arroja un dato referencial sino que es un nombre abstracto separado de las motivaciones lógicas. A lo mucho podremos inferir un atisbo de diminutivo apreciativo en la terminación *-na*, que bajo reserva de equivocarme, concuerda con una valoración de cariño por parte del narrador y señala la belleza y la sensualidad que da identidad a Mabelina, este detalle constituye la visión de los acompañantes y de los parroquianos acerca de ella, por lo que terminarán considerándola un objeto erótico y de conquista.

El nombre de Mabelina, aunque abstracto, sin aporte de datos referenciales, es el lugar donde convergen sus transformaciones. No conservará para siempre su nombre, "ella seguía escribiendo su nombre sobre la mesa del gabinete [...] De oírlo tantas veces, de repetirlo, le sonaba a otro nombre. Perdía el sentido de lo que podría significar y tergiversaba sus pronunciación" (p. 32), en el capítulo final, se da cuenta que gracias a que cada uno de los hombres con los que ha estado, le han robado un fragmento de su identidad y sufre una degradación que la coloca al nivel de sus compañeros, es el único personaje que sufre una transformación.

Ella también es el único personaje que muestra tener una conciencia del pasado. Por esa misma razón es la única de quien escuchamos sus recuerdos, la historia presenta una analepsis, sólo para introducir las historias de sus amantes que provocan la revelación final, luego el tiempo regresa al estado lineal con que inició. De manera que se genera un retrato moral del personaje, en este caso, se pinta a Mabelina como la representación de la belleza, “sus vivaces, sus perversátiles ojos, llenos de holgorios de las tardes de verano” (p. 17), si ella es pintada por el narrador como un objeto erótico es porque sus acompañantes, y en parte, los parroquianos la visualizan también con esas características, este es el motivo de la degradación de Mabelina, ya que sus acompañantes intentarán conquistarla y en el fracaso de dicha empresa irá perdiendo poco a poco partes de su identidad, hasta darse cuenta de que la pierde por completo.

En la enunciación de la relación entre Mabelina y sus acompañantes, se reflejan múltiples metáforas, el fracaso de la relaciones interpersonales que conlleva a una degradación, puede leerse también como una comparación con la ciudad y la tecnología que ha cambiado y en parte destruido su esencia inocente de ciudad rural, no siempre para bien.

Saúl Yurkievich²⁷ dice que las vanguardias pueden clasificarse en dos rubros: uno, el de los amantes de la tecnología, entusiastas del ruido de los motores y de las máquinas, “modernólatras”, en el que cabría por ejemplo el futurismo; el segundo, uno más pesimista y melancólico, una suerte de angustia por la incertidumbre del rumbo hacia el que dirige esa tecnología.

Evodio Escalante, piensa ante esta clasificación que el estridentismo es una vanguardia híbrida²⁸, puesto que exalta la modernidad al mismo tiempo que la cuestiona debido a que siente una angustia a lo desconocido y se apega a formas familiares, con lo cual concuerda porque es notorio que la literatura estridentista toma neologismos de la tecnología como una nueva belleza y al mismo tiempo se nota la presencia de ambientes deprimentes

²⁷ Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*. 1982, v. XLVIII, no. 118-119, p. 360.

²⁸ Escalante. *Op. Cit.*, p. 42-43.

surgidos de la modernidad. También podemos afirmar que la poesía estridentista forma parte del entusiasmo, son “modernólatras”, mientras que la prosa tiende al pesimismo; en particular la prosa Arqueles Vela sugiere la decepción, la melancolía y la angustia ante la tecnología, así se refleja en el texto cuando los personajes salen a la ciudad y tienen contacto con algunos inventos de la modernidad:

Al salir y transponer los umbrales de la noche que va cayendo sobre la vagabundez de los transeúntes, con esa lentitud de los globos desinflados, se vuelven a ver, huraños, descompuestos, extrañados de caminar juntos, apoyando la reciprocidad de sus emociones y sus deseos frustrados, a lo largo de la avenida encrucijada de luces. (p. 17).

Como podemos ver, los personajes salen a las calles de la ciudad que están repletas de luz eléctrica, pero la unidad “encrucijada de luces” implica mucho más, implica todas las luminosas novedades que trajeron los inventos que surgieron a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, luego de salir, el narrador nos cuenta cómo los personajes tienen una actitud de incertidumbre, “se vuelven a ver, huraños, descompuestos, extrañados de caminar juntos”, incluso los adjetivos son disonantes con los nombres propios que le corresponderían a un personaje, una persona puede estar triste, pero no descompuesta o como un globo desinflado, atributos que corresponden mejor a un objeto, esta caracterización de los personajes como objetos evidencia su degradación en un nivel literario, al mismo tiempo que expresa sus estados de ánimo visiblemente decepcionados de su contacto con la tecnología.

Es sabido, pues que los estridentistas se asombraron de la transformación de la ciudad de México por la tecnología y que esto fue una temática recurrente en su creación artística, se apropiaron de un vocabulario de neologismos que tuvieron que aprender, como “hertz”, “ondas”, “cinemascope”, “telegrafía”, por mencionar algunas.

En *El café de nadie* se nota un ambiente de urbe cosmopolita, tal como los estridentistas concibieron la *estridentópolis*, pero no con intenciones realistas, sino como un equivalente a la degradación interior que también sufren los personajes como habitantes de ese microcosmos, basta notar cómo las descripciones del café son frías, denotan soledad y angustia.

1.3.2. Los parroquianos

Los parroquianos son dos personajes cuya función es secundaria en el relato. Sirven como una suerte de espejo que detonará la revelación final del relato. Cuando Mabelina los conoce parece no percatarse de su presencia. Ella quiere escoger un gabinete numerado con una cifra borrosa e incierta, para que ella y su acompañante se sienten, sin embargo es donde los dos parroquianos se alojan. Para ella, los dos parroquianos no significan nada. Más adelante se dará cuenta de que ella sufre la misma condición.

Si bien los parroquianos son dos, sus acciones son simultáneas y parecen ser uno mismo, su identidad está fundida:

Sus dos parroquianos entran siempre juntos. No se sabe quién entra primero. Van vestidos igualmente de diferente elegancia. Caminan con un gesto de olvido, con la seguridad de que no saldrán jamás de ese laberinto de miradas femeninas, en las que se reflejan como en una galería de espejos (p. 13).

Parecieran ser un solo actor, sin embargo son dos, incluso se podría pensar que por un proceso de metonimia el narrador se refiere a una multitud que tiene la misma cara y que concuerda con una de las temáticas fundamentales del estridentismo, el presente inestable del contexto sociocultural mexicano, donde surgen los movimientos de masas, generalmente de obreros o de campesinos, provocados por la Revolución Mexicana.

Los parroquianos, al contrario de Mabelina, tienen un nombre referencial, aunque no poseen un nombre tangible que los individualice, ellos entran en la categoría de los nombres referenciales sociales, es decir, son llamados por un papel desempeñado como código dentro de la sociedad, los parroquianos son los clientes asiduos a una cafetería.

En virtud de este indicio podemos lograr una deducción. Su nombre resume su historia de vida, los parroquianos son tan asiduos al “café de nadie”, que incluso son ya parte del mobiliario del lugar, cambiaron su estado de persona a objeto.

En eso consiste su degradación y difícilmente podrán cambiar su condición, de hecho no lo hacen en ningún momento de la narración. Por eso son invisibles para Mabelina, porque en su cosificación se vuelven invisibles o bien forman parte del espacio por donde pasan las acciones contadas por la voz narrativa.

Dentro de todas las maneras posibles de caracterizar un personaje, existe lo que Luz Aurora Pimentel llama el *discurso figural*²⁹, es decir la caracterización a partir del discurso del personaje como fuente de acción, puede ser directa, como ocurre en un drama; también puede ser indirecta como es el caso de nuestro relato.

Se trata de distinguir el “ser” y “hacer” de los personajes a través de la enumeración de los acontecimientos verbales, es decir, un modo de enunciación en el que lo contado remita a núcleos verbales que impliquen movimientos físicos por parte de los personajes, los acontecimientos no verbales serían entonces, enunciaciones que no expresan actividades sino actitudes, pensamientos y comportamientos que denotan mayor pasividad.

En el caso de los parroquianos cuyo “hacer” es mínimo, pues se limitan a entrar a la cafetería y sentarse a hacer nada, el narrador sustituye su narración de ese “hacer”, tan restringido, con una abundancia de detalles verbales, descriptivos, que eliminan la ilusión de realidad de las acciones para someterlas al nivel de la “ensoñación”, veamos un ejemplo:

Mabelina sentía en los labios el escozor de sus besos. Seguramente él la había visto entrar a este café y por eso la invitaba.

Apenas lo conocía. Sin embargo, se acercaba a sus presentimientos, arrinconándose en ese hueco íntimo que le deparaba su jovialidad y sus maneras desenvueltas de hombre acostumbrado a enredarse y desenredarse en las miradas femeninas.

Adivinando una insistencia de entreverla, de descubrirla, de desvestirla, levantaba los brazos con languidez, dejando que sus ojos se aventuraran por los resquicios de su traje.

Presentía sus caricias, las sentía, como una enredadera, ramificándose por todo su cuerpo. (p. 26).

En este fragmento, que corresponde a una secuencia donde uno de los acompañantes de Mabelina la invita al café, pasan muy pocas cosas, ellos entran, se sientan en un rincón y ella comienza a desarrollar actitudes que el narrador recrea en forma de pensamientos imaginarios. Aquí el narrador pone a divagar a Mabelina sobre los movimientos corporales y las caricias de su acompañante, también se describe su actuación como seductora e incluso comienza a sentir las caricias de aquel hombre y sin embargo el narrador nunca dice que en verdad hayan pasado, sino que utiliza la metáfora de una enredadera las caricias que siente Mabelina, a diferencia de la simple enunciación de la acción, el narrador recrea con la descripción. Los personajes hacen poco, por la tendencia temática que la novela adopta, pero el

29 Pimentel. *Op. Cit.*, p. 83-86.

narrador llena los espacios con acontecimientos no verbales que enfatizan en sus situaciones sentimentales.

1.3.3. Los acompañantes

El nombre genérico de “acompañantes” engloba a varios personajes que por sus características forman un pequeño grupo homogéneo. No se puede designar un número exacto para estos personajes, hay al menos cuatro identificados. El primero, es un maestro; el segundo, periodista; un tercero constituye una excepción en este grupo pues tiene nombre, se llama Androsio, hay otros capítulos, tres diferentes, donde Mabelina se acompaña de alguien a quien el narrador llama simplemente con el pronombre “él”, aunque no se podría asegurar, asumimos que estos personajes llamados simplemente con un pronombre se tratan de diferentes personajes a los tres anteriores, ya que los primeros tienen un modo particular de ser llamados y bajo ese nombre reconocemos al respectivo personaje y sus acciones.

De cualquier forma, este grupo tiene varias similitudes. Todos son personajes incidentales, son personajes planos, porque sólo tienen un papel temático y un rol actancial: su objeto perseguido es Mabelina, sin embargo, por distintos fracasos, terminan llevándose una parte de su identidad hasta dejar su estado sentimental fragmentado.

Al igual que los parroquianos, los tres primeros acompañantes de Mabelina tienen un nombre de referente social, uno de ellos es maestro; el segundo, periodista, ambos son producto de códigos culturales que dan cuenta de otras características que se leen entre líneas, por ejemplo, ambos tienen un nivel intelectual diferente al de los parroquianos del que no se sabe con exactitud cuál es su ocupación.

El tercero es un caso especial, pues al igual que Mabelina tiene un nombre. Sólo la protagonista y Androsio tienen un nombre, ese es su grado de importancia. Sin embargo, cuando tratamos de incluirlo en la tipología de los nombres que hemos hecho anteriormente, no cabe más que buscar una motivación etimológica, es decir, Androsio es una forma derivada de *andros* que en griego significa “hombre”, resulta lo mismo decir que Mabelina

tiene una relación con un hombre indeterminado. Se usa, pues el nombre de Androsio para nombrar genéricamente a un personaje masculino, donde todos los hombres poseen características similares, su relación es, entonces, la representación de la unión entre hombre y mujer.

A estos acompañantes se adhieren temáticas que enfatizan en lo sentimental:

Despojando sus ojos de esa ceniza que le dejara el insomnio en los olvidos sentimentales, descotando sus miradas, sus pensamientos, sus sensaciones entornadas por la última mano que la acariciara con una displicente intención de dejarla hermetizada, clausurada, se va desprendiendo del embozo que cubre sus encantos (p. 24)

Recordemos que la caracterización del personaje también da cuenta de las transformaciones que el personaje sufre, para la transformación ideológica de Mabelina que resulta en el final de este relato, son indispensables estos personajes que únicamente tienen este papel temático de lo sentimental, puesto que en interacción con Mabelina acentúan un carácter promiscuo del fracaso de las relaciones interpersonales.

Capítulo 2. Un filme afín al estridentismo: *El tren fantasma*

El estridentismo es una vanguardia artística que se caracteriza por un intento de borrar las fronteras genéricas de las artes y hacer convivir a varias de sus manifestaciones artísticas en un mismo espacio, tal como lo hacían en sus exposiciones en el “Café de nadie”.

Entre los textos poéticos estridentistas se tejen estrechas relaciones con los grabados hechos por Ramón Alva de la Canal que servían de ilustración a los libros editados por este grupo de vanguardia. La escultura de Germán Cueto se apreciaba en medio del ambiente que la música de Silvestre Revueltas componía para amenizar las exposiciones estridentistas, por mencionar algunos ejemplos de la relación entre diferentes artes dentro de este movimiento.

Por otro lado, en los años veinte el cine ya se había consolidado como un arte que no sólo servía para documentar sino tenía un papel importante para la cultura. Gracias a la investigación de Elissa J. Rashkin, se sabe que los estridentistas apoyaron el cine porque formaron un cine club en la casa de Germán Cueto, sin embargo no existe un registro de quiénes asistieron ni qué películas se exhibieron en ese lugar³⁰.

La misma autora apunta que es evidente la relación que los estridentistas tenían con el cine, puesto que la novedad atraía a este grupo y es lógico pensar que si la finalidad del estridentismo era romper con los viejos moldes de la estética canónica de su tiempo, entonces, veían en el cine un manera viable de configurar una nueva estética por medio de este nuevo espacio de creación cultural.

Ninguno de los estridentistas realizó un film y sólo algunas personas cercanas al movimiento más tarde participarían en guiones de películas como lo hizo Carlos Noriega Hope, quien era editor del periódico donde publicaba Arqueles Vela o el caso de Mimí Derba, amiga de varios de los integrantes del grupo, no obstante, la presencia del cine se hizo patente en varios ámbitos de la vida cultural del estridentismo como veremos a continuación.

Una forma de comprobar la relación entre el estridentismo y el cine es la presencia

³⁰ Rashkin, Elissa J. “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine”, *Ulúa*. México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales-Universidad Veracruzana. 2008, v. 6, no. 12, p. 53-71.

que el arte cinematográfico tuvo en la poesía y en la prosa perteneciente a esta vanguardia. Por ejemplo, Arqueles Vela en *El café de nadie* describe el comportamiento de los personajes de la siguiente manera: “Las palabras se les quedan en los labios, inhumadas, como si sus pensamientos se hubiesen interceptado de guiones, haciéndolos ininteligibles [...] dejan caer en el agua de la fuente sus palabras impronunciadas que van dejando círculos de silencio” (18), el narrador dice que los personajes conversan, sin embargo hablan como si tuvieran un guión y sus palabras fueran inaudibles, más tarde dice que sus palabras son pronunciadas bajo un ambiente de silencio, por lo que con estas dos descripciones el narrador crea un símil efectivo para describir una conversación entre dos personas pero también es la forma en que alguien contaría lo que ocurre en una película muda, donde los personajes parecen hablar y sin embargo los sonidos son ininteligibles.

El cine de la época era silente, eso facilitaba que las películas exhibidas en México fueran traídas de Europa o de Estados Unidos sin que hubiera mayores problemas para que el espectador las entendiera. En particular, se puede notar cómo el sesgo social de las películas de Charles Chaplin atrajo a los estridentistas puesto que sirvió como una base para lo que aquí hemos identificado como un acercamiento del movimiento hacia las manifestaciones de masas obreras o también una cercanía a las causas de la Revolución Mexicana, en el segundo manifiesto estridentista se lee “Chaplin es angular, representativo y democrático”³¹, lo cual funciona como la definición del cine para los estridentistas, es decir, en el nuevo arte existe la posibilidad de usarlo con fines políticos en beneficio de los que están inmersos en revueltas políticas, al mismo tiempo la frase es usada en el contexto del manifiesto como una manera de romper con los héroes tradicionales de la historia de México y contra los ídolos populares, pues, Chaplin, no sólo es un ídolo, es una representación de los ideales de la renovación, sobre todo si se piensa que en sus películas el personaje de Chaplin es un vagabundo o representa clases sociales desvalidas y que tienen la suerte de un progreso parcial y momentáneo.

Además de una simpatía por este sesgo social ante las clases sociales vulnerables en

³¹ Schneider. *Op. Cit.*, p. 277.

medio de una revuelta política, como la Revolución Mexicana, ¿qué de estridente tendría una película silente? Ante esta paradójica situación podemos responder que las primeras películas exhibidas en México eran en total silencio, sólo acompañadas por el bullicio de sorpresa de los asistentes reunidos en la sala. Posteriormente las películas fueron musicalizadas; Silvestre Revueltas, músico de adscripción estridentista participó en películas como *Redes* de Emilio Gómez Muriel y Fredd Zinnermann y aunque no se conservan las partituras, por este motivo a este filme se le ha considerado como cine de vanguardia, por lo que la sonorización estruendosa resulta el elemento más evidente para la filiación estridentista.

De tal manera sería posible, a partir de la música, notar y señalar en su forma más literal los elementos típicamente estridentistas como la disonancia, la improvisación y el escándalo, además de otras características que conducen al ruido; sin embargo, la estridencia a la que hace referencia la vanguardia aquí tratada, no sólo tiene como finalidad incomodar los oídos de quien escucha, sino que a través de acciones o afirmaciones que transgredan los cánones tradicionales del arte (y en general a las instituciones) provoquen el escándalo social, se podría comparar a una llamada de atención para incitar o persuadir a un cambio de naturaleza estética.

Lo que llamamos estridentismo, tiende a resumirse a la frase anterior del manifiesto, es una invitación dotada de un escándalo, no necesariamente entendida como ruido, sino una deformación de los moldes canónicamente aceptados. A continuación utilizaremos una película silente con la que haremos una filiación con esta vanguardia.

Nuestro objeto de estudio se llama *El tren fantasma*, un largometraje dirigido por el mexicano Gabriel García Moreno en 1926 y protagonizada por Clara Ibañez, Manuel de los Ríos y Carlos Villatoro. Al declararse en quiebra el Centro Cultural Cinematográfico, lugar donde se produjo esta película, García Moreno entregó sus películas al tesorero de la empresa, quien las conservó hasta la década de los sesenta, cuando las hace llegar al historiador Aurelio de los Reyes, quien a su vez la depositó en la filmoteca. Debido a que en el transcurso de los años, la cinta perdió una secuencia se inició un proceso de restauración con base en

datos encontrados en el Archivo General de la Nación y en el archivo personal de Marcela Luna Villatoro, con lo que se pretendió ilustrar el fragmento perdido, tampoco se contaba con los intertítulos, estos fueron restituidos con diseños basados en la publicidad de la película³², finalmente la restauración se terminó en el año de 2002.

Hemos elegido esta película para nuestro análisis debido a que se inscribe en la delimitación temporal del periodo de actividades del estridentismo, de 1922 a 1927, por lo que es contemporánea al movimiento de vanguardia que estudiamos. Incluso, para 1926, los estridentistas ya habían cambiado la sede de su movimiento de la ciudad de México a Veracruz, Manuel Maples Arce se convirtió en el secretario del gobernador Heriberto Jara y desde este lugar continuó con el movimiento al lado de sus compañeros³³. La película fue totalmente rodada en Orizaba, mientras que los estridentistas se establecieron en Xalapa. Es posible documentar un contacto entre García Moreno y los estridentistas ya que Maples Arce se hizo cargo del programa cultural del gobernador Jara, otorgando apoyos a diversos proyectos, incluyendo los cinematográficos, así que la película y el movimiento estridentista comparten su ubicación temporal y espacial, en consecuencia comparten rasgos sociales y culturales.

La película cuenta la llegada del Ingeniero Rodolfo Mariel a Orizaba para poner en orden algunas irregularidades que se presentan en una compañía ferrocarrilera en esa ciudad de Veracruz. Una vez ahí se enfrenta a una peligrosa banda de delincuentes que raptan a Elena, quien es hija de don Tomás del Bosque, despachador de trenes en esa ciudad.

Paco Mendoza es un amigo frecuente de la familia Del Bosque y será el antagonista de la historia, pues tiene una identidad oculta a quien se deben las irregularidades en la compañía de ferrocarriles. Forma parte de la banda de delincuentes donde lo llaman “El Rubí”. Él planea el secuestro de Elena, lo que desencadena una serie de persecuciones y peleas sobre tejados y a bordo de trenes que constituyen la tensión dramática de la película.

El hecho de que este largometraje cuente una historia de ficción establece un primer

32 Aviña, Rafael. *Filmoteca UNAM: 50 años*. México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas-Filmoteca, 2010, p. 74-75.

33 Schneider. *Op. Cit.*, p. 121.

vínculo de comparación con *El café de nadie*, pues ambos textos tienen como necesidad primordial transmitir como mensaje una anécdota, si ambos discursos cuentan una historia podemos comparar los temas tratados por cada uno y definir cuáles de ellos son semejantes, por ejemplo la inclusión de tecnología y la presencia de las máquinas, existe una cercanía con la clase obrera y finalmente se retrata el progreso en el que se sumergió la sociedad mexicana a partir del siglo XX gracias a situaciones socioculturales.

En el caso particular de *El tren fantasma* la tecnología está presente y son los trenes quienes la representan. La aparición de esta máquina en el filme puede enlazarla con una actitud vanguardista, puesto que la urgencia del cosmopolitismo tal como lo declara el primer manifiesto estridentista, se simboliza en inventos como el telégrafo o “las locomotoras [que] se atragantan de kilómetros.”³⁴ Es esta misma urgencia la que experimentan los personajes que llaman al ingeniero Mariel quien con sus conocimientos de la tecnología restablecerá el equilibrio roto en un lugar fuera del cosmopolitismo. En el primer manifiesto también se dice de la tecnología cifrada en la locomotora: “El medio se transforma y su influencia lo modifica todo.”, es decir, para los estridentistas la locomotora es una de las representaciones de la modernidad, por lo que este concepto heredado del futurismo resume el cambio en la vida cotidiana que sufrieron las personas que iniciaron el siglo XX, al incorporar los nuevos inventos a la cotidianidad también se transformaron los modos de vivir, incluyendo el medio de desarrollo de la humanidad que es su lugar de hábitat, la ciudad, como también es indudable que cambió el humano en sus costumbres.

Como habíamos dicho en su momento sobre el movimiento estridentista, su cercanía con las revueltas sociales y las manifestaciones de masas, lo llevó a dirigirse a su presente inmediato y parte de su público era la clase obrera. En forma parecida, en el *Tren fantasma* aparecen retratados los obreros de México, la película los retrata porque al atender a una expresión de la tecnología era necesario incluir a quien mantiene en marcha a las máquinas, la fuerza obrera es la responsable de hacer que la modernidad funcione gracias a su trabajo.

34 *Ibidem.* p. 272.

Sin embargo, la manera en que se incluye a los obreros en la película tiene sus particularidades. Los obreros son una parte que el cine de la época trató de evitar, para que en vías de mostrar el desarrollo de la modernidad y el progreso que de ella surgió se pudiera mostrar la mejor cara de México³⁵. De tal manera que los obreros trabajan de forma armónica, con calma y no muestran el descontento que años atrás sostenían durante la Revolución, como sucede en la secuencia inicial de la llegada del tren a Orizaba, la escena se llena de los obreros, hacen el trabajo que les corresponde, mientras los personajes principales visten de traje y conversan alegremente. Todo esto sucede pacíficamente, a pesar de que no hay una interacción sino un contraste entre ambas clases.

El progreso de la sociedad mexicana ante el inicio de una era de modernidad también se hace presente en la cinta, esta temática al igual que las dos anteriores también está incluida de manera subrepticia. Se trata de mostrar la mejor cara de la sociedad, por lo que sólo un reducido grupo de bandidos provincianos son los que tratan de interrumpir el equilibrio que la modernidad ha traído, mientras que el protagonista es el ingeniero de la ciudad que llega para restablecer el orden.

2.1. La técnica discursiva común: la narración

El discurso de la película adopta la forma de una anécdota y supone una similitud con la novela *El café de nadie*; en tanto que su cometido es transmitir un mensaje al espectador; a partir de aquí, es posible comparar la historia que generan ambos discursos.

El cine para Lauro Zavala es la “forma narrativa privilegiada”³⁶ de la sociedad, puesto que el cine tiene más espectadores que el número de lectores que tienen las novelas. El autor asume que se puede dividir al cine en dos grandes clasificaciones, el cine clásico que tiende a plasmar imágenes con apego a la realidad, es decir un “realismo” y por otra parte el cine moderno que inicia con la llegada del nuevo siglo hasta llegar al periodo de entreguerras

35 Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad*. México. UNAM, 1983, p. 226.

36 Zavala Alvarado, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*. México, Trillas, 2010, pp. 19 y 50-51.

donde se restó importancia al argumento y a la voz narrativa, para enfocar más la atención en las estructuras, recursos formales y los juegos de lenguaje.

Desde este punto de vista, el cine cumple la función social de contar historias y el espectador se somete a una exposición de imágenes. Al final de la experiencia es posible reconstruir un significado que engloba fragmentos de una historia con otros que son supuestos por el espectador.

Esta polarización entre el realismo y la experimentación acompaña la historia del cine, según Zavala, al igual que ocurrió en la literatura en la transición del siglo XIX al XX, hasta agudizarse en la época de las vanguardias, es por este motivo que nuestra novela, *El café de nadie*, se aleja de las adecuaciones a la realidad en tanto que intenta contar un número muy reducido de acciones y a cambio introduce un número mayor de descripciones que funcionan como una “ensoñación” que aporta detalles más precisos de los hechos sucedidos.

En otras palabras la técnica de narración de esta novela puede definirse como ficción experimental puesto que se narra a partir de recreaciones y abunda en detalles circunstanciales de una acción que se sitúa en el centro de las descripciones, por lo que se aleja de la simple enumeración de acciones, de manera que concuerdan con la visión vanguardista de la narración según Lauro Zavala en el texto antes citado, es decir, un tipo de discurso formado a partir de juegos de lenguaje que repercutirán en la ordenación de una estructura diferente a la tradicional antes del siglo XX.

El caso de *El tren fantasma* es más complejo debido a que su cometido es contar una historia con abundantes acciones que conducen al suspenso, es decir hay una predominante presencia del argumento a la vez que como un gesto heredado de la vanguardia hay largas secuencias donde se ve únicamente a los personajes interactuar pero que no contribuyen sustancialmente al argumento, ofrecer detalles del contexto donde se desarrollan las acciones retardadas a través de imágenes que no corren con la velocidad apropiada para una película de aventuras, lo cual equivale a la “ensoñación” de la que hablábamos en la novela y comparten la misma función de adornar para retardar la acción, lo cual refleja una preocupación por

formar una estructura o utilizar recursos técnicos con la finalidad de privilegiar el suspenso.

Existen, pues dos discursos diferentes, uno el literario y el otro cinematográfico, que no obstante sus diferencias de representación poseen una técnica común para su construcción: la narración. Convenimos en que ambos intentan contar una historia, la novela lo hará con el recurso de la palabra, mientras que la película hará lo propio a través de la imagen.

Gracias a que la semiótica permite considerar a ambos discursos como un texto y por tanto ambos pueden ser objeto de estudio de la teoría semiológica, es posible hacer equivalencias entre *El tren fantasma* y *El café de nadie*, la justificación a este fenómeno radica en que ambos textos constituyen un discurso a través de una serie de códigos que son entendibles dentro de una sociedad que así lo ha acordado.

Hay incluso similitudes estructurales en la composición de ambos discursos. Por ejemplo, ambos discursos son artes de reproducción o equivalencia de la naturaleza y su resultado es la creación de un escenario por el que pasan las acciones emprendidas por unos personajes. Tanto en la novela como en la película existen acciones, escenarios y personajes y su construcción verosímil depende de la relación que la obra tenga no con la naturaleza como modelo de la realidad sino como lo que es común a la opinión general, o bien puede ser lo que respeta las reglas de su género³⁷.

En ambos hay maneras parecidas de contar cómo se ponen en escena las acciones de los personajes, a este respecto, la teoría narrativa nos brinda algunas herramientas para determinar las maneras comunes de narrar en una novela y una película, partiendo del supuesto de que en los dos actos discursivos se ponen en una relación con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado³⁸, o sea, en esta relación se entiende al enunciador como una voz que presenta el contenido, lo cual equivale a la historia que se cuenta, incluso cuando ésta sea inventada y finalmente el referente del enunciado hace alusión al mundo que el enunciador trata de transmitir y describir plasmándolo en el contenido. Se añade a este esquema una distancia temporal entre quien narra y los hechos acontecidos de manera que

37 Tacca. *Op. Cit.*, p. 61.

38 Pimentel. "Teoría narrativa". pp. 267-270.

resultan los tiempos narrativos.

También puntualiza la teoría narrativa, que desde un punto de vista formal, el discurso del tipo narrativo se distingue de otros tipos de discursos por su relación con otros conceptos como “historia” o la anécdota y “narración” entendida como el acto de dar cuenta³⁹, puesto que el discurso narrativo debe contar una historia para considerarse tal y debe ser enunciado por alguien para ser una narración. De estos tres (discurso, historia y narración), el discurso narrativo es fácilmente moldeable al modelo narratológico, puesto que por su característica de contener como uno de sus subtipos a los relatos de ficción se vuelve un instrumento de la investigación sobre la narrativa.

De lo anterior deducimos que el cine puede narrar, en analogía con la novela, sin embargo hace falta describir cómo es que lleva a cabo esta actividad puesto que como ya dijimos los discursos no son semejantes, en el caso de la cinematografía el enunciador impone imágenes al espectador invitando a que se posicione en el punto de vista ideal para observar las acciones.

El discurso cinematográfico tiene como base una combinación de las imágenes como una forma de extensión lineal e irreversible, a esto le podemos llamar sintagma en la terminología de Roland Barthes⁴⁰. Es el mismo funcionamiento de la lengua y por tanto sucede igual con el texto literario, donde la única diferencia es que el signo de la literatura es de naturaleza lingüística y el cinematográfico, visual.

A partir de lo anterior, sabemos que el cine es una sucesión de imágenes en forma lineal, sin embargo en el intento por salir de la linealidad la cinematografía se ha enriquecido con recursos que ayudan a crear diferentes estructuras que se oponen al relato tradicional cuyo punto de arranque es el inicio y su desenlace se presenta en el final de una película.

Considerar que el cine es una cadena de imágenes que en su conjunto forman un sentido es definir el cine como “una combinación de miradas sobre el mundo; en resumen,

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2009, p. 71.

un modo de ver, un ‘enfoque’⁴¹, por lo cual entenderíamos la narración del cine como una muestra subjetiva que combina el sentido visual con la sensación de una narración.

El lenguaje del cine es metafóricamente la manera en que el cine se vale para narrar una historia, se trata de un código que apoya la idea de una mirada sobre los acontecimientos, puesto que se habla de ángulos de vista, encuadres, planos y perspectivas, pero los tecnicismos de este código responden a la necesidad de fragmentar una unidad máxima de la cinematografía (la película) en varias partes para analizarlas. Christian Metz⁴² fue el primer teórico que observó este problema y lo resolvió a partir de la idea de que el cine está constituido por sintagmas autónomos cuya sentido depende de la totalidad del film.

Así se determinaron unidades más pequeñas tales como la escena, que determina una división inmediata a la película con un sentido completo pero que está fragmentada en varios planos (que son presentaciones parciales de la escena).

Otra unidad es la secuencia que corresponde a una acción compleja pero única que ocurre en varios lugares y no incluye los momentos inútiles sino que es sustancial. Al mismo tiempo puede haber otros sintagmas que pueden estar constituidos por un solo plano o varios y que sirven al cine para eliminar la linealidad del discurso, los sintagmas alternantes pueden mantener juntas varias líneas de acción que están separadas, es decir da como resultado la impresión de varias historias que ocurren simultáneamente. El sintagma frecuentativo agrupa varias acciones con la finalidad de crear repeticiones, por último el sintagma descriptivo ayuda a visualizar las circunstancias en que ocurre un hecho.

Para María Isabel Filinich el discurso cinematográfico también es una enunciación puesto que define este concepto como “la noción que subsume las diversas modalidades bajo las cuales el sujeto se hace presente en lo que comunica.”⁴³, entonces, podemos considerar al cine como una enunciación, donde el enunciador muestra imágenes al espectador al mismo tiempo que lo sitúa en el punto de vista ideal para ser testigo de lo acontecido.

41 Tacca. *Op. Cit.*, p. 28.

42 Metz, Christian. “La gran sintagmática del film”. En Roland Barthes *et. all. Analisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 155-160.

43 Filinich. *Op. Cit.*, p. 9

Una vez que hemos mencionado cómo es que el cine narra, revisemos cómo es que se presenta la narración en *El tren fantasma*. Para este propósito nos basaremos en la propuesta de Lauro Zavala en su texto *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*⁴⁴, se trata de una guía para el espectador cinéfilo que aprovecha las competencias “lectoras” por medio de preguntas y sugerencias de puntos de atención para observar detalles que conduzcan a la práctica de un análisis de una película.

De esta guía tomaremos los aspectos señalados para entender la trama de la película, que consta de un ejercicio de revisión de la cinta para obtener una explicación sobre el título y la estructura de la trama, particularmente siguiendo la acción del personaje a través de las siguientes etapas: “la exposición del conflicto”, “la presentación del héroe”, “el llamado a la aventura”, “la amenaza”, “la epifanía”, para llegar finalmente a “el triunfo del héroe”.

Procederemos entonces a relatar la trama de la película con el apoyo de esta guía que nos proporciona los puntos medulares que forman el trayecto de nuestro personaje central como un héroe. Por principio, el título sugiere un tenebroso misterio que debe ser resuelto con una expectativa y una mirada atenta a la película, el adjetivo es discordante puesto que “fantasma” no corresponde a algo no vivo, como a un tren por ejemplo, no obstante es ahí donde reside la expectación, el título presenta la idea de que la historia versará sobre un aparato no corpóreo que representará la amenaza, como en efecto podemos notarlo a lo largo de la película, el tren es un elemento central que detona el drama y aparece en momentos de angustia y expectación con lo que el tren terminará asociado al suspenso, el ejemplo claro es la escena del rapto de Elena que los bandidos planean desde un tren y lo usan como instrumento a su favor para huir con ella a bordo, los enfoques que captan al mismo tiempo al tren en marcha y al ingeniero Mariel ayudan a percibir la fuerza con la que se enfrenta el ingeniero en el intento por salvar a la víctima y por contraste dejan ver a nuestro héroe como vulnerable e impotente, por lo que el sentido de “fantasma” gira en torno a una fuerza aterradora y desconocida que causa angustia entre los personajes.

⁴⁴ Zavala. *Op. Cit.*, pp. 32-33.

Desde el título también podemos notar un guiño hacia las vanguardias pues es bien sabido que el tren era de suma importancia, por ejemplo, para los futuristas y por extensión de su influencia, también para los estridentistas, el tren fue una de las máquinas que protagonizaron la poesía de las vanguardias entusiasmadas por el poder y el ruido de la tecnología.

En el inicio de la película, Rodolfo Mariel llega a bordo de un tren a una ciudad donde se encuentra una compañía de ferrocarriles que requiere su atención. Esta es la presentación del héroe, el ingeniero será el protagonista de todas las vicisitudes que la película nos contará y se convertirá en el héroe puesto que resuelve los problemas que la compañía le encomendó.

Posteriormente tiene un llamado a la aventura cuando reconoce la belleza de Elena y comienza la rivalidad con Paco Mendoza, un personaje cercano a la compañía en cuestión quien ha formado una organización de bandidos que son los causantes de las irregularidades detectadas. Paco, al sentirse amenazado por esta rivalidad organiza el rapto de Elena para sobresalir como héroe cuando finja su rescate.

Es en este momento cuando el ingeniero Mariel sabe que sus aliados pueden ser las personas que militan en las filas de su enemigo. Carmelita, por ejemplo, una mujer muy cercana a Paco es quien ayuda a Rodolfo Mariel en los momentos más críticos para disolver los enredos de la trama. Carmelita ayuda a escapar al ingeniero cuando lo tienen preso los bandidos de Paco Mendoza, lo cual marca el momento de la crisis central de la película.

Rodolfo descubre como una epifanía que Paco Mendoza es quien está detrás del rapto y como recompensa por su descubrimiento consigue una solución. No sin antes un poco de acción y suspenso que pone en juego la felicidad de los protagonistas, una explosión del tren en el que se encontraban Rodolfo y Elena, llena de incertidumbre al espectador pues supone su muerte. Finalmente Rodolfo y Elena resultan victoriosos y al mismo tiempo toman el control del problema lo cual queda demostrado con un feliz matrimonio cuando regresan a la ciudad de Orizaba en un tren, es hasta este último momento cuando se sabe que Rodolfo es el vencedor puesto que es el último poseedor del objeto del deseo, el amor de Elena.

A lo largo de toda la historia que cuenta la película se encuentran dos elementos estructurales recurrentes para contarla, el primero es la sorpresa en el espectador causada por supresiones controladas por el enunciador a fin de dejar espacios desconocidos para quien ve la película; el segundo es el suspenso que funciona al revés, ahora quien ignora parte de los sucesos es el personaje y el espectador los conoce en su totalidad con lo que se establecen herramientas para resolver el problema cuando llegue el momento de la revelación final.

2.2. El narrador de *El tren fantasma*

Con la afirmación de que el cine está en posibilidades de narrar y que su forma de análisis puede aplicarse al igual que como se analiza una novela, debido a su característica de ser un relato de ficción, podemos también establecer algunas analogías con los recursos estructurales de la novela. El que más nos interesa es el aspecto del narrador para luego analizar la formación de los personajes, así que a continuación veremos a qué equivale la noción de voz narrativa en el discurso cinematográfico.

La voz narrativa es una denominación que describe de la manera más ilustrativa una entidad abstracta que está contando una historia dentro de un relato de ficción y no corresponde a la persona empírica que lo escribió. Se le llama voz porque está asociada con la forma en que normalmente se cuentan los relatos, sin embargo al trasladar el concepto del narrador al cine hace falta un ajuste para que sea funcional y no cause confusiones.

En palabras de Óscar Tacca el narrador es una ausencia, “porque no corresponde a una forma de existencia (referencia, ‘real’) sino se constituye en el plano del discurso, a lo sumo es una voz”⁴⁵, como podemos observar, el teórico estaría de acuerdo en que al narrador se le denomina voz en vista de que necesariamente se identifica a quien cuenta la historia con una persona que encarna la misión de explicar los hechos sin que se considere como un personaje más de la ficción, necesariamente. No hay una forma de existencia que se le acerque al concepto de narrador en la vida cotidiana más que el de una persona que relata. Es por eso

45 Tacca. *Op. Cit.*, p. 12.

que si en el cine se narra una historia necesariamente debe haber alguien que cuente.

A partir de la definición de “enunciación” según María Isabel Filinich, aquí mostrada antes, se llegaría a la conclusión desde esta postura semiótica de que el texto es un hecho comunicativo que corresponde a un mensaje. Este mensaje presupone la figura de un enunciador a la vez que espera que alguien reciba este mensaje, el enunciatario; el hecho de la existencia del mensaje es un elemento suficiente para hacer presente al enunciador que equivale a la figura del narrador.

Se puede decir entonces que en el cine, quien enuncia o el sujeto de la enunciación es lo que conocemos como voz narrativa o narrador dentro de la teoría narrativa. De manera similar a una novela, en el cine hay un guía que señala qué es lo importante para apreciar a lo largo de la película, por lo que el sujeto de la enunciación impone un punto de vista al espectador.

En el cine es más explícito puesto que la imagen está, es decir una secuencia filmica no solamente compone una historia sino un ángulo de vista, “el enunciador va a imponer al enunciatario un punto de vista determinado, una manera propia de observar los sucesos narrados.”⁴⁶, en cierta forma el narrador del cine disminuye la corporeidad que tendría en la literatura, en tanto que el espectador comparte la mirada del narrador quien sabe a dónde dirigir la mirada y qué es lo que se debe resaltar ante lo ocurrido.

La vista que se exhibe en la pantalla es lo que constituye la noción de un narrador en el cine, en consecuencia de que su discurso se basa en perspectivas focales y de que el sujeto está implícito en el discurso. Esta imposición del ángulo de vista se realiza con el objetivo de que el enunciatario adopte la misma posición o punto de vista que el enunciador.

2.3. El personaje como objeto de percepción

El personaje es uno de los elementos fundamentales para la narración puesto que son ellos los que llevan a cabo las acciones que confeccionan la diégesis, sin la cual no hay discurso

⁴⁶ *Ibidem.* p. 25.

narrativo. En el capítulo anterior ya analizamos la manera en que el narrador de la novela es el responsable de enunciar las características de cada personaje en tanto que es el único que posee la palabra para relatar los acontecimientos, en este apartado nos dedicaremos a esclarecer cómo es que el enunciador de un filme contribuye a la caracterización de los personajes.

Hasta este punto hemos confirmado que el discurso cinematográfico configura la presencia de un enunciador que dirige su discurso a un enunciatario y que el ejercicio de esta narración contempla la transmisión de un mensaje, este incluye circunstancialmente las características de un personaje y es precisamente en esa interacción entre el *yo* que enuncia y el *tú* que recibe la información donde se gesta el proceso de caracterización del personaje.

Para que el espectador de una película tenga en claro quiénes son los personajes que están jugando en escena, se puede valer de distintos recursos, los mismos que en la novela, básicamente se trata de señalar aspectos importantes de sus actitudes con tomas a detalle, planos más abiertos para realizar una conexión entre el personaje y el espacio en que se desenvuelve, además de otros elementos adicionales como el nombre y las intertextualidades que sugiera su contexto.

Puede haber tantos recursos para la construcción de un personaje como la imaginación de su autor lo permita, por ejemplo, tales estrategias pueden ser discursivas y narrativas que tienen como objeto crear un efecto de sentido que puede ser de orden moral o psicológico, es decir, a partir de la manifestación de un personaje se le pueden añadir roles y papeles temáticos, así como unidades contextuales como objetos y lugares, que dentro de la escena hablarán de una extensión de su personalidad. Sin embargo, es importante remarcar que se pueden analizar igual que como hicimos en su momento con los personajes de *El café de nadie* y que la diferencia radica en que los personajes ahora se han convertido en fuentes de información en tanto que el discurso ha cambiado de la lengua escrita a un código visual y el personaje se convierte en un objeto de percepción de sus mismas características, sus papeles temáticos y actanciales⁴⁷, es decir, en lugar de que un narrador atribuya un adjetivo que

47 Tacca. *Op. Cit.*, p. 133.

indique miedo, el personaje hará percibir tal emoción con el lenguaje corporal o por medio de otro elemento visual.

Gracias al medio en que se transmite el mensaje se remedian algunas incertidumbres que el narrador de la literatura puede causar, dado que media en nuestra relación con los personajes. En el cine, el narrador también se interpone en el contacto entre el espectador y el personaje, sin embargo es más cristalina en tanto que percibe de manera directa el mundo narrado, la única oposición es la visión parcial que genera el plano.

A continuación haremos un análisis de los personajes principales de *El tren fantasma* con la finalidad de evidenciar cuáles son los recursos que el enunciador de la película utiliza para construir las características de cada uno de ellos.

2.3.1. *El ingeniero Mariel, héroe “modernólatra”*

El protagonista se presenta entre los primeros minutos de la película. La primera secuencia presenta la llegada de Rodolfo Mariel a la ciudad de Orizaba. Esta primera secuencia es fundamental puesto que aparecen los tres personajes principales de la historia y constituye su presentación ante la mirada del espectador.

En la primera escena se le ve viajar en un vagón especial donde lee un periódico y enciende un cigarrillo. La entrada del tren en el que viaja se ve envuelta de una fotografía sumamente clara y luminosa que recrea el espacio abierto de los andenes. Al bajar del tren se le nota entusiasmado por llegar a aquella ciudad e inmediatamente hablar de los sucesos con don Tomás del Bosque, despachador de trenes y padre de Elena; el ingeniero sólo distrae su mirada y su interés en el asunto que trata de resolver por Elena y por la llegada de Paco con quien no simpatiza.

Estos primeros elementos fijan nuestra atención en un personaje de clase ilustrada con vestimentas que le son propias de una persona que se entera de las últimas noticias del periódico y que se da el lujo de relajarse mientras fuma, su situación económica sólo es explicable por medio del cosmopolitismo que aleja a los que se relacionan con la tecnología y

el avance de la humanidad del sector social que no ha convivido con estos inventos, por eso él es el único que ostenta un título de ingeniero, mientras los campesinos tienen problemas con la ciencia de las máquinas.

No se sabe cuál es el lugar de procedencia del ingeniero, pero por la asociación que hemos hecho entre las innovaciones tecnológicas y la modernidad, podemos deducir que el tren viene de una ciudad donde la tecnología ha hecho un progreso en esa sociedad, por ese mismo motivo Rodolfo Mariel visita la provincia con la idea de llevar una solución a un problema que con el adelanto de los ciudadanos se podrían resolver, por eso a la llegada del tren se ilumina la pantalla con una fotografía que simboliza la llegada de la prosperidad y la solución, en representación de que el ingeniero Mariel es la luz que llega a una sociedad contraria a él, o sea una provincia que vive en la oscuridad que no ha sabido organizar ni convivir con los avances científicos.

Los nombres, como ya dijimos en otro apartado son una convergencia de significados atribuibles a un personaje, con él queda de manifiesto su destino dentro de la historia en tanto que es el centro de sus atributos, el referente de sus actos y el principio de su identidad que permite reconocerlos⁴⁸, para el caso de nuestro protagonista, su nombre no refiere a ninguna sugerencia clara, sin embargo a la hora de añadir el título de ingeniero se deducen algunos antecedentes, por ejemplo, que se trata de una persona que desempeña un papel social, la idea del ingeniero concuerda con una persona que está acostumbrada a trabajar con la tecnología, esto aunado a su entusiasmo que nos deja ver su confianza en la prosperidad que ha dejado a su paso la modernidad en su ciudad de procedencia y nos lleva a otorgarle el adjetivo de “modernólatra”, según lo hemos definido para los vanguardistas que “exaltan los logros del siglo mecánico” e idolatran las “excitaciones de las urbes tecnificadas”⁴⁹, el ingeniero es la persona enviada para resolver el conflicto porque cree en el progreso de la tecnología, por eso se ve rodeado de máquinas en casi toda la película.

Su imagen es parecida a las temáticas recurrentes en los estridentistas. Siempre inte-

48 Pimentel. *Op. Cit.*, p. 63.

49 Yurkievich. *Op. Cit.*, p. 360.

ractúa con las máquinas y vive en una ciudad modernizada, convive con los trabajadores de las locomotoras, que representan la clase obrera y está en defensa de los vulnerables como los niños, las mujeres que son víctimas y los viejos.

2.3.2 *Elena*

Elena del Bosque, hija del despachador de trenes en la ciudad de Orizaba, es la mujer que acompaña de cerca al protagonista, pero su función se refleja en su actitud siempre pasiva porque funge como objeto de deseo que genera el conflicto de nuestra película, por eso es una mujer bella y su condición social le dota de una apariencia frágil que necesita la protección de un héroe.

Su papel es pasivo porque describe el papel de la mujer prototípica del cine silente nacional tal como la define Aurelio de los Reyes, “Ninguna película muestra a una mujer feminista o con ideas diferentes a la mujer dedicada a su familia y a sus deberes domésticos”⁵⁰, se trata, entonces de una mujer que a pesar de introducirse esporádicamente al círculo social de su padre no descuida sus compromisos familiares, está siempre dedicada a cuidar de su padre y no busca actitudes rebeldes frente a dichos patrones.

El nombre de este personaje permite asociar al personaje una importante etiqueta temática, si se piensa en una referencia literaria para explicar el nombre y a la vez el destino de nuestro personaje durante la película, nos remitiremos a pensar en Elena como un personaje que conlleva tintes de la mitología griega y por consecuencia su papel es el de ser el objeto detonante del nudo principal de la historia.

Recordemos que cuando Rodolfo Mariel queda prendado de la belleza de esta mujer, inicia la rivalidad entre el ingeniero y Paco Mendoza. Elena es el objeto del deseo que será peleado por estos dos personajes, lo cual detona el desequilibrio de la película. Durante el transcurso, ella estará inclinada hacia uno u otro y sella su decisión final con el beso que le da a Mariel en la escena final.

⁵⁰ Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. México, UNAM, 2010, p. 242.

2.3.3. *Paco Mendoza, un villano redimido*

Paco Mendoza es un caso singular y complejo. Se trata de un personaje secundario que sin embargo tiene las mismas capacidades del protagonista. A lo largo de la película se encuentra en constantes luchas y pretende ser considerado un héroe por los demás personajes sin embargo, es el villano y aunque se arrepiente está destinado a perder, de ahí que su importancia disminuya.

En la figura de este personaje se encarna el antagonista y el villano. Desde el principio se nota el desagrado que causa éste en el ingeniero durante la primera secuencia, un gesto de desaire e indiferencia acompañan el enfrentamiento inicial que luego se prolongará en toda la película.

Ser el antagonista significa luchar contra el protagonista pero para llevar a cabo esto hace falta tener el mismo nivel de fuerza y peso para la trama. Este es un recurso que emplea *El tren fantasma* para caracterizar por igual a Paco que a Rodolfo, en tanto que forma una oposición tan radical que deja entrever que uno es bueno y el otro es malo, de esa manera una acción que cometa alguno de los dos personajes sería impensable en el otro, percepción que incrementará el efecto de la revelación final cuando Paco se reivindique, porque constituye una sorpresa para el espectador.

Al término de la primera secuencia sucede otra donde las imágenes se envuelven de una oscuridad simbólica. La fotografía se vuelve oscura para atribuir, por extensión, al personaje las cualidades que se reflejan en el ambiente, es un personaje que se mueve de noche y entonces la fotografía se vuelve más sombría durante sus apariciones, viste de negro como buen villano, así, a la vestimenta típicamente oscura de los personajes villanos se suma el misterio de la oscuridad y de los paliacates para embozar y cubrir la identidad de los personajes que asaltan al tesorero de una cervecería. Al final el espectador descubre que “El Rubí” es otro nombre para Paco Mendoza y que éste es el líder de los bandidos que cometieron el delito. El efecto que producirá esta secuencia es volver cómplice al espectador de información que sólo él sabe pero que los personajes desconocen, tal situación ocasiona el suspenso.

El hecho que de un personaje tenga dos nombres no es gratuito, puesto que lleva implícito un intento por desviar la asociación de las irregularidades con el nombre de Paco Mendoza, de lo contrario no se desataría la trama que presenciamos. Por un lado este nombre es un blanco semántico que pasa desapercibido para los personajes en tanto que no está asociado con una naturaleza maligna. Sin embargo, el apodo de “El Rubí” concentra inmediatamente un significado criminal y desviado de las normas sociales al grado de esconderse bajo un apodo para encubrir su identidad.

Si como ya mencionamos Paco cuenta con las características opuestas a Rodolfo Mariel, entonces le corresponde ser la representación del vanguardista “pesimista” sobre la tecnología, la de la estrategia “de la belleza convulsiva” que cree que la tecnología traerá consecuencias caóticas sobre la conducta e identidad de la humanidad, tal como ocurre en *El café de nadie*.

Es pintado como el villano porque utiliza la tecnología representada por el tren a favor de la maldad porque ha usado la empresa de ferrocarriles para su beneficio propio y es su principal herramienta para secuestrar a Elena e intentar eliminar al ingeniero Mariel; en consecuencia las escenas donde el tren se ve en marcha se asocian con motivos de angustia y de incertidumbre puesto que alargan la duda sobre el destino de los personajes protagónicos, incluso al grado de hacer suponer su muerte con la explosión de uno de los trenes que aparecen en escena, sus acciones están envueltas de velocidad y de cortes que se superponen para intensificar la expectación en función de un acortamiento visual de los detalles.

Luego, el villano da un giro inesperado a causa de la caracterización de maldad. Hacia el final, luego de reconsiderar sus actos el antagonista de nuestra película se arrepiente y lucha contra la propia banda que antes comandaba. Como una prueba de arrepentimiento trata de salvar a los protagonistas que regresan, en tren, ya casados a Orizaba, para lo cual tiene que quitar los explosivos que los bandidos colocaron en las vías del tren. Los salva en el último instante, sin embargo fue inevitable que el tren lo golpeará y pierde la vida.

Paco es el salvador de los protagonistas en la última secuencia, al convertirse en el es-

labón más importante para lograr que Rodolfo y Elena consumaran su triunfo, logra el perdón de sus fechorías como villano porque muestra un sincero arrepentimiento y sin embargo debido a que la tecnología causó una conducta en él tan apartada de la finalidad con que se concibió la locomotora recibió como castigo una degradación similar a la que sufren los personajes de *El café de nadie* por el mismo motivo.

Luego de ser arrollado por el tren, el maquinista detiene la marcha del aparato y los pasajeros bajan a averiguar qué fue lo que sucedió, entre ellos el ingeniero Mariel quien informa a Elena que el muerto: “es un pobre hombre que quizá estaba fuera de su juicio”, con tales palabras define a otro de los personajes, lo cual sugiere que Rodolfo Mariel no reconoció a Paco Mendoza, en el instante que sucedió a su muerte el villano que se arrepintió perdió su nombre y con él su principio de identificación.

2.3.4. *Carmelita o Mabelina degradada*

Carmelita es un personaje circunstancial que no obstante es una pieza clave para dar continuidad a la historia en los momentos de las mayores crisis del protagonista. Se trata de la mujer que acompaña a Paco Mendoza y que espera por él en la guarida de los bandidos.

Esta mujer se presenta ante los espectadores como Carmelita, cuyo nombre no deja marca semántica clara, más que el diminutivo de Carmen, a través de un sufijo apreciativo se busca conmover al espectador, atraer significados de compasión y hasta de lástima sobre su personaje porque precisamente, es maltratada por Paco Mendoza en casi todas las escenas que aparece.

Con cada golpe, vejación, jalón de pelos, cada maltrato (incluso se le intenta quemar dentro de una cabaña) que recibe principalmente de Paco Mendoza ella sufre una degradación de su persona puesto que significa una reducción de su dignidad, se le minimiza ante cualquier intento de aparición y estas actitudes le llevan a su máxima degradación: su muerte en escena, es el único personaje de la película al que se le ve agonizar hasta morir.

La causa de esta degradación como castigo surge desde su fallida relación con Paco

Mendoza, ya que se puede suponer que en algún momento fue el objeto de deseo de éste hasta ser superado por la belleza de Elena, de ahí comienza el desprecio de aquel hombre hacia Carmelita, de su calidad de antiguo objeto erótico ya caduco.

Aún en la condición en que se encuentra, ayuda a distraer con sus encantos seductores al bandido vigilante que mantiene preso a Rodolfo Mariel para que este continúe con su batalla.

Aurelio de los Reyes hace una descripción del papel de la mujer en el cine mudo muy apropiada para explicar la actitud de Carmelita, “reunirse en sociedad no impedía descuidar la atención de la casa; es más el compromiso social implicaba tareas adicionales [...]”⁵¹, es decir, el prototipo de mujer del cine silente mexicano era el de la mujer entregada a los patrones de una sociedad tradicionalista y en ningún momento cabía la posibilidad de un personaje como el de Carmelita, que estaba fuera del seno de una familia a la que tuviera que cuidar y por el contrario fungía como objeto erótico de varios personajes, por lo que su final debía ser una corrección a su conducta.

El caso es similar al de Mabelina, la protagonista de *El café de nadie*, porque sus situaciones finales en la diégesis fueron una consecuencia de sus fallidas relaciones interpersonales, en el caso de Mabelina su degradación marca un proceso de transformación mientras que en Carmelita se atestigua un final contundente porque tuvo el agravante de no respetar una norma socialmente aceptada.

2.3.5. *Los bandidos o los charros western*

“Los bandidos” es el nombre que encierra a varios personajes de los cuales no se sabe el nombre pero que tienen algo en común: militan en la banda presidida por “El Rubí” y pertenecen a una definida clase social.

Los bandidos son varios de los maquinistas de la compañía ferrocarrilera que utilizan la tecnología para la realización de sus fechorías, a ejemplo de su líder, Paco Mendoza. Con

⁵¹ *Ibidem.*

estos antecedentes el cine nos proporciona algunos indicios para mostrar la percepción con que se caracterizan estos personajes, por un lado, las secuencias que se filman en su guarida dejan ver que comen una comida sencilla, que se visten con ropa que contrasta con la de los personajes principales, incluso de los trajes que usa su jefe, además su entretenimiento es jugar a la baraja, bailar y festejar.

Según Aurelio de los Reyes, el cine intentaba mostrar el progreso social que había traído el paso de la revolución y la llegada de la tecnología para hacer ver a México como un país que había mejorado su forma de vivir y en consecuencia el cine mostró la mejor cara de la nación, por tanto sus protagonistas fueron los hombres aristócratas, que vivían en centros urbanos e imitaban las costumbres de los grupos ciudadanos de buena posición, mientras que se minimizó la presencia de los “rotos”, “pelados” y “calzonudos de sombrero ancho que disparaba balazos”⁵², todo esto con la finalidad de demostrar al mundo que México se encaminaba hacia el cosmopolitismo.

El tren fantasma no es la excepción, puesto que reduce a los ejecutores del crimen como un reducido grupo de provincianos que no saben utilizar la tecnología. Son una masa de gente de mal comportamiento social, mismo que puede ser explicado por su caracterización en el imaginario colectivo. Como bien explica el mismo historiador antes citado, Estados Unidos produjo una serie de películas que resultaron ofensivas para México, por lo que en la producción nacional eso se vio reflejado con la consideración del norteamericano como la encarnación del mal, lo que se tradujo en la adaptación de un personaje que resumía esta idea: el *cowboy*, el personaje que lo combatía era el charro a quien se le atribuía el orgullo nacional.

Otro personaje surgido de este contexto social fue el *western* que retrataba a los ladrones de ganado al mismo tiempo que se les colocaba en luchas terribles al borde del precipicio o como es el caso de nuestra película en vehículos en movimiento. Los argumentos en que se presentan estos personajes son el pretexto para mostrar aventuras y generaron películas

⁵²*Ibidem.* p. 226.

mezcladas entre melodramas y comedias.

Los bandidos de nuestra película se acercan al *western* porque son los detonantes de la aventura dramática en la trama, además al ser personajes que bailan y festejan con comportamientos hilarantes dotan a nuestra película de un toque cómico. Sin embargo están disfrazados de figuras de costumbres totalmente mexicanas como lo refleja su vestimenta, son pues una combinación de estos elementos propiciados por el contexto de su época.

A lo largo de este capítulo, emprendimos un análisis de *El tren fantasma* que tomó en cuenta su naturaleza narrativa para definir cómo es la instancia narradora que está a cargo de la historia, posteriormente nos dedicamos a dar cuenta de cómo es el mecanismo que sigue este narrador para dotar de características a cada personaje.

En esta parte, por medio de la observación de detalles visuales, tales como su comportamiento, su vestimenta o las decoraciones que contextualizaba la aparición de cada uno de ellos, se encontró como resultado, la posibilidad de determinar claramente los roles que cada uno ejecuta a lo largo de la historia.

De esta manera, podemos saber que Rodolfo Mariel, el protagonista, es además el héroe que tiene la encomienda de restablecer el equilibrio y salvar de todo peligro a los más débiles. Helena es el modelo femenino de belleza, con todas las implicaciones ideológicas tradicionales como el apego familiar o la debilidad y pasividad; además, también es el motivo de la rivalidad entre el protagonista y el villano, Paco Mendoza, de quien hemos constatado se trata de un personaje con profundas implicaciones sentimentales que van del odio contra Rodolfo Mariel o hasta el amor que lo lleva a redimirse por medio del sacrificio.

Finalmente, hemos determinado que Carmelita es un personaje de contrapunto con respecto a la acción delictiva de Paco, sin embargo, ella junto con los bandidos cuentan con una serie de rasgos definitorios, de los que dimos cuenta en este capítulo, tal como su proceso de degradación de su dignidad que alcanza extremos como la muerte o una condición identitaria colectiva, respectivamente, que constituye un enlace evidente con nuestra novela.

Capítulo 3. El cine y la novela

3.1. Parámetros para su comparación

Una vez llevado a cabo el análisis por separado de la novela *El café de nadie* y de la película *El tren fantasma* como dos tipos de discurso diferentes, procedemos a realizar una comparación entre ambos para encontrar similitudes o diferencias que constituyan nexos estructurales y temáticos y con ellos ligar a una corriente artística a la película. Este será el asunto de nuestro tercer capítulo.

Antes del cumplimiento de este objetivo se presentan cuestiones que es necesario responder. La primera de ellas es la validez de la comparación entre dos formas artísticas que utilizan diferentes herramientas para su composición y para lograr una respuesta es necesario remontarse a la intersección de estas dos artes, a partir de ahí establecer los parámetros de comparación que utilizaremos en este capítulo.

Por un lado la literatura, tal como ya hemos apuntado antes, utiliza la palabra como medio para enunciar sus mensajes, es decir, sigue las reglas de la lengua, mientras que en el cine se recurre a la muestra, pero en el fondo tiene las mismas limitantes del discurso hablado, en cuanto a su linealidad. El lenguaje cinematográfico muestra imágenes una tras otras para generar la ilusión de movimiento que servirá para engendrar la idea de una trama.

Si bien los dos discursos siguen una estructura lineal similar sería importante explicar por qué su comparación es válida a pesar de una diferencia central: uno de los discursos es eminentemente una narración, mientras que el otro tiende a mostrar. La respuesta remite a la función de cada uno de los discursos, en el caso de la narración transforma un referente sea realidad o de ficción mediante la palabra, por lo que aquel referente es transformado en una experiencia que nos acerque arbitrariamente en la medida de lo posible a aquel mundo con mayor fidelidad⁵³.

El cine tiende a una transmisión más directa entre el referente y el espectador, sin

⁵³ Anaya Santo, Gonzalo. *La esencia del cine. Teorías de las estructuras*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 156-159.

embargo, la imagen no deja de ser una mediación que comparte con la palabra su carácter arbitrario en tanto que la imagen no es la realidad sino una representación⁵⁴.

En ambos casos debemos retomar la función primordial de nuestros discursos: contar una historia. Anteriormente hemos dicho que nuestros discursos son artes de contar y que dicha historia tiene que pasar por el filtro de dos lenguajes diferentes, así en cada caso se adoptarán recursos para evocar la narratividad y favorecer la cercanía con la representatividad, con lo cual comparten similitudes estructurales de las que más adelante daremos cuenta.

El punto que sostiene las similitudes entre uno y otro discurso es la estructura fragmentada que poseen ambos, puesto que en el caso de la prosa, por estar acompañada de un movimiento de ruptura posee la tendencia de separarse de la tradición literaria que le precede, caracterizada por una linealidad realista y continua, la fractura sucede cuando en las vanguardias se prefieren otras formas para la prosa, *El café de nadie* hace uso de una narración inestable, que da brincos en el tiempo y que responde a la nueva realidad que pretenden exponer las vanguardias.

Esta ruptura drástica también está presente en el cine, y constituye el “cine de vanguardia”, se trata de una herramienta eficaz para representar nuevas formas expresivas necesarias para los artistas que formaron grupos de ruptura durante los años veinte y fue precisamente en el cine, un arte incipiente, donde los artistas de las vanguardias vieron las condiciones óptimas para captar esta nueva realidad puesto que la literatura y las otras artes tradicionales dependían de un viejo canon y por tanto se mostraban ineficaces para sus fines.⁵⁵

La sintaxis de nuestra película es básica, como digna representante de las primeras producciones de la industria fílmica nacional, sin embargo, está separada de la dinámica tradicional de la narrativa realista continua, su atención se centra en múltiples lugares con acciones casi simultáneas que conforman varias líneas mezcladas en una sola historia para crear la impresión de contemplar un panorama.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 113-115.

3.2. El narrador

Hemos comprobado, en cada uno de los capítulos anteriores cómo es el narrador tanto de *El café de nadie* como de *El tren fantasma*. En tales casos, por separado, hemos hecho énfasis en que al tratarse de diferentes discursos el narrador posee características especiales que surgen de las necesidades del lenguaje de las palabras o de las imágenes.

Al aceptar, entonces, que a cada discurso pertenece un narrador diferente, es importante evidenciar en qué consisten sus diferencias, pero también nos encargaremos de enumerar las concomitancias que existen entre ambas entidades, ya que esto nos permitirá posteriormente establecer una equivalencia entre la película y la novela que luego desembocará en establecer una filiación cultural y por tanto incluir a la película dentro de la corriente del estridentismo.

Ante todo, debemos comenzar por decir que la principal diferencia entre nuestros narradores es el grado de notoriedad dentro de la historia que cada discurso cuenta. Mientras que en la novela el narrador es palpable en tanto que se percibe a través de una persona gramatical en quien recae la tarea de enunciar, en cambio, en la película, el narrador actúa de manera más transparente y la “presencia de una instancia manipuladora de un relato está reducida al mínimo”⁵⁶, los hechos se presentan ante el espectador de forma más directa incluso creando la ilusión de que no existe un narrador.

La explicación de esta ilusión radica en la manifestación de la diferencia de lenguajes, mientras que el narrador de la novela lo hace a través de su palabra, el del cine lo logra a través de imágenes; en ambos casos la función será la misma, es decir, ordenar la historia que pretenden presentar.

El siguiente punto a tratar es la identidad del narrador, puesto que a partir de la teoría literaria hemos resuelto que en el caso de *El café de nadie* el narrador no es un personaje sino que habla de otros personajes por lo que se trata de un narrador externo a la historia, ya que se refiere a estos últimos con una tercera persona gramatical. En cambio en el caso de la pe-

⁵⁶ Neira Piñeiro, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo filmico*. Madrid, Arco/Libros, 2003, p. 58.

lícula, como hemos visto, el narrador tendría algunas diferencias, debido a que las personas gramaticales no existen dentro de las imágenes cinematográficas.

Ante este problema hemos dicho en el capítulo segundo que la teoría semiótica propone que si hay un “yo” que enuncia, automáticamente supone un “tú” espectador, puesto que por ejercicio de la comunicación se configuran estas dos presencias en oposición, además también se dijo que era válido considerar que los personajes, son objetos de percepción que el “yo” transmite a quien cumple el papel del espectador⁵⁷.

Aquí, justamente, incurrimos en el principal punto de encuentro de nuestros narradores, su función es la misma, el narrador en ambos casos cumple el cometido de ser una entidad mediadora entre un referente que tiene que ser transmitido al espectador, en un caso el narrador se vale de construcciones adjetivas para generar características, cuando habla de uno de los parroquianos dice, “Tiene el aspecto del traje olvidado en los percheros. La misma flacidez, la misma arrugada indolencia, las mismas características de los trajes colgados, lo animan y lo cuelgan en el perchero de la vida” (p. 16), lo primero que se observa es que se establece una metáfora que forma un adjetivo para designar una actitud de hastío o de tristeza y posteriormente desarrolla la metáfora para seguir formando adjetivos, con esto el lector puede concentrar en su pensamiento a manera de etiquetas para ir construyendo una imagen de cada personaje.

En el caso de la película pasa algo similar, sólo que el narrador realiza una selección de encuadres a través de los cuales se le dirige la mirada al espectador de manera que pueda conocer a un personaje y mantenga información de él. Mencionemos la aparición del ingeniero Mariel, la mirada se parcializa de tal manera que el encuadre se convierte en una guía para el espectador sobre qué mirar, así se llega al mismo resultado que en la novela, la imagen del personaje se va expandiendo en significado cada vez que se muestran en pantalla sus actitudes o los detalles que lo rodean.

En ambos ejemplos se documenta la similitud por describir actitudes. Por otra parte

⁵⁷ Filinich. *Op. Cit.*, p. 15

también podemos afirmar que la función de ambos narradores es la misma, puesto que en uno y otro caso, son figuras que pretenden comunicar hechos de una historia en la que no participan. Esta similitud sugiere una costumbre sobre las formas de narrar que se comparte por la situación sociocultural, es decir, a partir de las revueltas del contexto histórico que acompañan los primeros treinta años del siglo xx en México, se acostumbró un tipo de narrador que no incluyera interpretaciones sino que aportara la mayor cantidad de información y al mismo tiempo diluyera su presencia.

Por este motivo, el narrador de *El café de nadie* opta por la adjetivación continua y la descripción de acciones y espacios para preferir la recreación de imágenes mentales antes que los puntos de acción, pongamos por ejemplo el fragmento donde el narrador da a conocer la distribución del establecimiento: “La luz que dilucida la actitud y la indolencia de las cosas surge de los sótanos, del subsuelo de las oscuridades y va levantando las perspectivas, lentamente, con una pesadez de pupilas al amanecer.” (p. 13), este párrafo, forma parte de varios más que constituyen el inicio de la novela y podemos notar que existe una preferencia por recrear imágenes a través de la proporción de detalles, pero la intención no sólo es la presentación del espacio donde se llevará a cabo la acción sino que cada detalle presentado genera una atmósfera que conecta una imagen con los ambientes emocionales que acompañan a los objetos, es por eso que a la luz que sale de los sótanos también se le ha atribuido una actitud indolente y una pesadez como la que tienen las pupilas al amanecer.

Esta serie de imágenes elaboradas por un entramado de metáforas muestra la importancia que el narrador confiere a las descripciones, le interesa tanto que el primer capítulo se dedica por completo a ello y elude cualquier tipo de acción, posteriormente, inician las acciones con la llegada de los parroquianos y vuelve a retomar el asunto a lo largo de los capítulos sucesivos.

Igualmente, el narrador de *El tren fantasma* se vuelca hacia la transmisión de escenas que muestran el comportamiento de sus personajes centrales, que es el método que elige para contar las acciones que en conjunto construyen la trama de la película. Recordemos el primer

minuto y medio de la película para ejemplificar, es la presentación de nuestro protagonista, el ingeniero Mariel se encuentra en un vagón del tren y lo único que vemos para familiarizarnos con él es su comportamiento, ¿qué hace mientras viaja en el tren? Lo que haría una persona de un estatus social alto e ilustrado: leer el periódico, fumar, descansar en un sillón cómodo dentro de un lugar privado. La pantalla enmarca los detalles en los que el espectador debe fijar la mirada para deducir sus características a partir de imágenes parcializadas que sugiere el narrador de nuestra película.

En suma, la función de ambas instancias narrativas radican en el control y la representación del relato, como es normal en todo narrador, y se agrega un marcado énfasis hacia la enunciación, un nivel en el que se instalan por completo y no sobrepasan al nivel de la interpretación de su propia historia, con algunas pequeñas excepciones del narrador de *El café de nadie*, donde algunas veces realiza juicios hacia sus personajes, no obstante, son necesarios para lograr una redondez de características que sólo se pueden formar a través de la figuración de unidades adjetivas.

La función comunicativa y apelativa que prefieren los narradores de ambos discursos es comprobable en sus descripciones, porque en ambos casos se toma el tiempo de presentar a sus personajes y una vez hecho esto, fija nuestra atención en su comportamiento, o bien, en su relación con su propio ambiente espacial y no en la acción misma.

Con base en lo anterior, notamos que coinciden no sólo las formas de la enunciación narrativa en nuestros dos discursos, ambos adoptan una forma disimulada de mediación entre el mundo de ficción y el espectador a través de una narración en la que no participan sino que miran desde afuera, también coinciden los contenidos porque se puede extender el mecanismo básico de presentación que hemos señalado antes usado en la novela, la descripción por medio de la adjetivación equivaldría en la película a un encuadre del personaje que genera contraste entre su ambiente y su comportamiento, por extensión el narrador hace una mostración de elementos que proporcionan información sobre el personaje en cuestión, de manera similar, su comportamiento llena la pantalla a manera de recreación en largas se-

cuencias con función descriptiva.

Para ilustrar el caso, volvamos en la presentación de Rodolfo Mariel, una secuencia que inicia la película y que tiene por objeto mostrar las actitudes que toma mientras viaja en el tren. El encuadre se realiza a través del *close up*, que es una manera tradicional de hacer notar los detalles en el cine, en este caso, centrar la mirada en los detalles equivale a proporcionar focos de atención sobre el personaje. En el principio se ve al ingeniero Mariel leer el periódico, como una sugerencia de su personalidad ilustrada, luego nos encontramos con que esta idea se acompaña de la sofisticación, porque inmediatamente toma un descanso para encender un cigarro, fuma, viene un *close up* al gesto de elegancia que hace al exhalar el humo. En el transcurso de estas breves escenas nos damos cuenta del tipo de protagonista que vamos a tener para nuestra historia, un héroe sofisticado no sólo en su actitud sino en su perfil intelectual, esa elegancia será la fortaleza con que logre vencer el caos al que se enfrente.

Más ejemplar resulta la secuencia de presentación de Paco Mendoza, en gran medida se debe al contraste que forma a lado de la presentación del ingeniero. El *close up* aquí se encarga de mostrar un rostro lleno de ira, automáticamente el espectador sabe que Paco está amenazado por la presencia del ingeniero Mariel ya que su aparición está rodeada de agresividad, esta actitud defensiva remite a la rivalidad que existirá entre ellos y a señalar a Paco como el causante de las irregularidades de la compañía de ferrocarriles en aquella provincia.

3.3. El personaje

En los dos capítulos anteriores nos hemos dedicado a perfilar cada uno de los personajes que participan en la novela *El café de nadie* y en la cinta *El tren fantasma*; hemos analizado su caracterización y observado de cerca su actuación de forma separada en ambos discursos, de tal forma será más fácil dar cuenta de las semejanzas y diferencias que se establecen entre los personajes de ambos discursos.

3.3.1. Mabelina, Carmelita y Paco

Mabelina es el personaje principal de *El café de nadie* y por tanto, es el personaje en torno al cual se desarrolla toda la trama de la novela; como hemos visto antes, ella sufre un tipo de degradación de su personalidad debida a sus fallidas relaciones con los hombres quienes “la tomaban equivocadamente, como se toma un abrigo en la incongruencia de una noche de fiesta” (p. 31), este trato de cosificación que las demás personas le daban generó en ella un sentimiento que en la novela se describe así: “Se sentía la mujer vaciada, bebida a pequeños sorbos sentimentales” (p. 31), este estado de degradación se prolongaría hasta perder hasta su propia identidad.

A continuación retomamos la propuesta de María Isabel Filinich⁵⁸, antes expuesta y que ahora resumimos de la siguiente manera: el narrador enuncia características de un referente que desea transmitir, por lo cual este referente se transforma en un “objeto de percepción”, y se generan alrededor de él efectos que potencializarán el sentido que causan en el espectador.

Si seguimos esta idea, a este personaje le corresponde un efecto de sentido que podríamos llamar “el fracaso del amor” porque su conducta se limita a una búsqueda del amor en los lugares equivocados, motivada por el furor de las reuniones en la cafetería pensó ingenuamente que alguno de los hombres anónimos correspondería a su amor, y lo que en realidad pasó fue que cada uno de esos hombres absorbió un poco de la personalidad de nuestra protagonista hasta dejarla en una condición psicológica de decepción y exhausta físicamente.

A partir del fracaso de esta búsqueda del amor se generan una serie de etiquetas temáticas como les llama Luz Aurora Pimentel⁵⁹ que se adhieren a la imagen del personaje resumidas en nombres que se relacionan, en nuestro caso, con la soledad, la tristeza y el cansancio emocional, pero es indudable que la etiqueta que mejor define a Mabelina es la “derrota” porque su final es trágico, es decir, su desenvolvimiento a través de la narración sigue un orden decreciente en tanto que pasa de ser inicialmente un modelo de belleza a la pérdida de su identidad hasta con-

⁵⁸ Filinich. *Op. Cit.*, p. 71.

⁵⁹ Pimentel. *Op. Cit.*, p. 61.

fundirse con la masa informe de sus congéneres albergados en la cafetería quienes previamente también han sufrido el mismo proceso.

Por otro lado, a pesar de que Paco Mendoza no es el personaje protagonista, sino por el contrario, es el antagonista de la historia que cuenta la película, comparte un gran parecido con Mabelina, en cuanto al efecto de sentido que producen es exactamente el mismo, “el fracaso amoroso” y todavía más congruente sería etiquetar a este rufián con “la derrota” ya que en el fondo, la trama que presenta *El tren fantasma* se trata de poner fin a las fechorías planeadas por Paco y que representan el rompimiento del equilibrio en el universo ficcional de esta película, mismo que se encomienda a un héroe que se enfrentará a Paco Mendoza para tratar de detener sus actos ilícitos, esto constituye su derrota; sin embargo la vía por la que este personaje del cine mexicano llega a la derrota no es tan distante de la de Mabelina, son incluso el mismo: la lucha contra la soledad.

La visualidad de la ira que refleja el personaje antagónico de *El tren fantasma* se genera a partir de encuadres muy cerrados en su rostro y de sombras en la luz como pasa en la secuencia de la corrida de toros, donde hay una sombra que enmarca rostro del personaje con lo que se produce una idea de celos. Paco Mendoza se ve obligado a defender el amor que siente por Elena cuando siente que está amenazado por la presencia de Rodolfo. La defensa del amor que emprende Paco es lo que convierte a nuestro personaje en un villano, encarna al mal en todas las facetas, en consecuencia hace falta derrotarlo.

Su derrota es aún más parecida a la de Mabelina. En la secuencia final, nuestro villano muestra un arrepentimiento y salva a los protagonistas de morir aunque este acto le costó la vida, como hemos dicho en el capítulo anterior Paco también pierde su identidad al no ser reconocido por el protagonista después del momento de su muerte ya que se describe como “un pobre hombre fuera de su juicio”, o sea que atestiguamos un proceso de desarrollo decreciente de este personaje.

Carmelita todavía está más alejada del protagonismo del que goza Mabelina, en la película Carmelita es sólo un personaje incidental, un eslabón para dar continuidad y

resolver la secuencia en la que el Rodolfo está en sus mayores problemas.

Justamente esta forma de actuar a favor de la salvación del héroe de *El tren fantasma* es lo que conduce al punto más cercano a la condición de los dos personajes anteriores, puesto que como castigo de su apoyo para el Ingeniero los demás integrantes de la banda que comanda Paco Mendoza intentan quemarla viva dentro de una cabaña. Éste es sólo uno de las agresiones que sufre Carmelita, en casi todas sus apariciones es vejada con golpes y otras agresiones físicas a tal grado de que es el único personaje dentro de esta película de aventuras del que presenciamos un disparo, luego su agonía completa aparece en escena y posteriormente muere ante la mirada del espectador, la muerte es el punto máximo de su degradación como personaje, al igual que los dos personajes antes dichos su dignidad va en detrimento en cada aparición. Las razones de su muerte son fácilmente explicables: ella busca el amor en el lugar equivocado, sin importarle que Paco está enfrascado en la defensa del amor de otra mujer ella sigue subyugada a sus maltratos y en las filas del bando adversario hasta el final por lo que se hace explícito un nexo entre estos tres personajes.

3.3.2. Ingeniero Mariel y los parroquianos

Durante el primer capítulo de este trabajo convenimos en que el Ingeniero Mariel provenía de una ciudad que simbolizaba el progreso tecnológico y que él en representación de este progreso se dirigía a una provincia a compartir sus conocimientos de tal manera que pudiera solucionar los problemas suscitados por el mal uso de la tecnología representada por el ferrocarril (tal como tradicionalmente el estridentismo representa el progreso tecnológico). Con estos elementos podemos afirmar que al Rodolfo Mariel tiene la responsabilidad de desempeñar el papel de héroe, de hecho así podríamos definir el efecto de sentido que producen todas las características en conjunto: “la heroicidad”.

Resulta que esta heroicidad se genera a partir de un perfil entusiasta por la tecnología, nuestro personaje confía en que la tecnología puede salvar al mundo de la inestabilidad de la que es víctima la provincia que visita en Veracruz. De ahí se depende que su heroicidad

esté acompañada de etiquetas que el lector puede nombrar como “valentía”, “bondad”, “liderazgo”, “defensor” entre otras más que hablan de nuestro personaje como un reflejo del contexto sociocultural que vivía México en aquel momento, la inestabilidad política que generó la Revolución y que a su vez propició el surgimiento de movimientos de masa generalmente de obreros y de campesinos.

A la vista de este marco histórico, el ingeniero Mariel es una representación de un líder de las masas de obreros que bajo su cuidado y guía podrán alcanzar el progreso, sin embargo, ya no se trata de un líder abusivo, sino por el contrario de uno compasivo, preocupado por el bienestar de los obreros y cercano a ellos, por este motivo Mariel funciona como representante de las multitudes.

En el caso de la novela *El café de nadie* las multitudes tienen su representación en los parroquianos, personajes cuya acción es casi nula pero que como hemos dicho son dos personajes que parecen uno mismo porque actúan igual, esto sumado a que finalmente en la novela todos los parroquianos forman parte de un proceso de degradación que los hace perder su identidad y que los une como una masa informe hasta que no se puedan identificar de forma individual, hace pensar que los parroquianos son la personificación de una multitud.

La diferencia radica en que los personajes de *El café de nadie* no han logrado un triunfo porque su vida no está orientada a librar batallas de la misma magnitud que Mariel, incluso este último se muestra más entusiasta mientras que los otros están en actitud pesimista. Justamente la diferencia está en las palabras de Saúl Yurkievich⁶⁰ quien divide a las vanguardias en dos ideologías diferentes, “modernólatras”, quienes aman profundamente la tecnología al grado de idolatrarla, categoría donde clasificaríamos el tipo de ideología que representa el Mariel; mientras que por otro lado el autor propone clasificar a los vanguardistas que se muestran decepcionados de la tecnología porque a ella se le deben todos los males de la civilización y a quienes llama simplemente “pesimistas”, es este es el caso de los parroquianos.

⁶⁰ Yurkievich. *Op. Cit.*, p. 360.

Por lo anterior a los parroquianos ya no se les puede otorgar las etiquetas que acompañan a Rodolfo Mariel, en cambio se acompañan muy bien de otras referidas al “tedio”, reflejado en la actitud corporal percibida a través del relato, la “apatía”, por la sensación de aislamiento que el narrador produce al caracterizar a estos personajes como incomunicados entre sí, ya que su presencia es casi imperceptible en palabras del narrador, finalmente, la “decepción” entre otras etiquetas parecidas, pueden ser adheridas a estos personajes, porque el narrador se ha encargado de evidenciar la tristeza que invade a los parroquianos, sus causas son desconocidas, pero se infiere que es una decepción porque se descubrirá que es el mismo sentimiento que invade a Mabelina: la decepción de la contemplación de su vida.

Con base en lo expuesto anteriormente, las etiquetas de Mariel se orientan hacia una idea de “heroicidad”, puesto que con estas atribuciones impuestas por el narrador, el lector identificará en este personaje a quien restablecerá el orden en nuestro relato. Por contraste, las etiquetas que acompañan a los parroquianos se oponen a la heroicidad de Mariel y se enfocan hacia un torpe manejo del objetivo del restablecimiento del orden del relato, por lo que nos conduce a ideas más cercanas al fracaso que a la heroicidad.

3.3. *Los bandidos y los acompañantes*

Estos personajes comparten la categoría incidental en su correspondiente discurso, los bandidos designan al grupo comandado por Paco “El Rubí” Mendoza y funcionan como caracterización de diversos ambientes dentro de la cinta *El tren fantasma*, en algunas ocasiones son los responsables de la tensión dramática y en algunas otras ocasiones son los que aligeran la situación con un toque de comedia, pero en ambos casos son presentados por el narrador cinematográfico como un grupo de obreros que junto con su líder usan la tecnología para enriquecerse y cometer sus fechorías.

En todo caso les correspondería un efecto de maldad puesto que aún cuando su líder se arrepiente y deja de dirigirlos ellos continúan cometiendo delitos, se relacionan con eti-

quetas de “deslealtad”, la “ilegalidad”, el “engaño” y la “traición”.

Por otro lado “acompañantes” es un nombre genérico que utiliza el narrador de *El café de nadie* dirigido a los hombres con quien Mabelina establece fugaces relaciones sentimentales, pues de ninguno de ellos (salvo de Androsio) se conoce el nombre. Estos acompañantes tienen perfiles distintos, pueden ser maestros o periodistas entre otras ocupaciones.

Los acompañantes de Mabelina no buscan entablar una relación estable con ella, sino por el contrario, el narrador se encarga de declarar que sólo toman aventuras con ella, puesto que aquellos piensan que “las mujeres no son más que aparatos ideológicos, espirituales, sentimentales” y que “se les puede llenar como a los acumuladores, de cualquier fuerza, de cualquier tensión” (p. 29), es decir, en todo momento está presente la idea de que para los acompañantes las mujeres, en concreto Mabelina, no son más que un objeto alrededor del cual ellos asocian elementos de deseo, donde brota un modelo erótico.

También, pues, los acompañantes de Mabelina pueden compartir las etiquetas de “deslealtad”, la “ilegalidad”, el “engaño” y la “traición” puesto que son palabras que describen la relación inestable que tienen estos personajes con Mabelina, todas estas etiquetas contribuyen a generar un efecto de malicia que alrededor de estos personajes anónimos y misteriosos, mismos que en el final de la novela engendrarán en Mabelina un proceso de degradación psicológica, donde las infidelidades, la promiscuidad y otros factores contribuyen a desarrollar el final de la novela, además, se expone el vacío interior y la decepción de los pensamientos de esta mujer, hasta llegar a desprenderse de su identidad resumida en alienación de su propio nombre, a esto es a lo que llamamos “degradación psicológica”.

Es decir, como hemos dicho, Mabelina se encuentra en el último capítulo tomando conciencia de que ya no se siente la misma persona que era antes y que se siente vacía interiormente, lo cual se puede explicar a partir de su vinculación con estos personajes etiquetados con valores negativos.

3.4. Temas

Entre *El café de Nadie* y *El tren fantasma* se tienden otros nexos de orden temático. Una vez que ya hemos acordado que tanto la novela como la película tienen una estructura narrativa es factible comparar los puntos de encuentro dentro de los temas que tratan cada una en su propio lenguaje.

Para comenzar tomaremos por ejemplo el espacio donde ocurren las dos historias, *El café de nadie* sucede en la ciudad, en un espacio reducido, específicamente en el establecimiento que ha sido bautizado como “El Café de nadie”, mientras que en la película el espacio es más abierto, se trata de un pueblo en el Estado de Veracruz.

El espacio, en el caso de la literatura, se reconstruye con base en las descripciones que el narrador hace de él, para ello se vale de palabras provenientes de la terminología tecnológica, lo cual no es raro porque el estridentismo se caracteriza por una tendencia a la inclusión de los avances tecnológicos en su temática. El espacio donde se desarrolla la historia de la novela está relacionado con este tema porque los estridentistas son un grupo de vanguardias fanáticos de la tecnología, a tal grado que impusieron el nombre de “Estridentópolis” a la ciudad en la que ellos mismos residían y mostraban su creación artística: en un inicio se trató de la ciudad de México pero posteriormente fue la ciudad de Xalapa. La Estridentópolis era una ciudad en la que las máquinas que construían edificios, los automóviles, los aviones, los teléfonos, la radio, y otros aparatos generaban un ruido ensordecedor, todo esto decorado con anuncios de neón, focos de luz eléctrica y antenas sobre los edificios que daban a la ciudad una fisionomía de progreso.

Algo parecido es la ciudad de *El café de nadie*, en la novela se describe como llena de automóviles y con anuncios que iluminan la noche, además del bullicio dentro de la cafetería. La ciudad en que se sitúa el establecimiento llamado “El café de nadie” se describe de manera parecida, con luces nocturnas, anuncios igualmente luminosos, con ruido en las calles producido por máquinas tales como el automóvil, por consecuencia la ciudad donde se desarrolla nuestra novela podría tratarse de una Estridentópolis en la que los personajes viven invadidos

de esta modernidad ruidosa, esta atmósfera es la que producirá según hemos apuntado aquí, una idolatría hacia la modernidad o por el contrario un pesimismo, a juzgar por la actitud con que nuestros personajes se relacionan con este ambiente diríamos que su estado de ánimo es reflejo de un desencanto que resulta de la llegada de la modernidad.

En el caso de la película no se trata de una ciudad sino de un pueblo en Veracruz. Sin embargo, es importante mencionar que el protagonista se instala en este lugar de la provincia procedente de una ciudad que ha sido tocada por el progreso de la modernidad y que por eso lleva consigo un aire de heroicidad. Resulta también significativo que los estridentistas hayan mudado el lugar de residencia de la ciudad de México a Veracruz porque al igual que el Rodolfo Mariel también llegaron a aquel Estado con una propuesta para la renovación de la cultura tradicional a una más vanguardista: la instauración de su Estridentópolis en Veracruz.

En otras palabras, debido a la situación cultural que compartían ambos discursos durante su creación y a la razones geográficas donde el estridentismo estaba instalado correspondería a la película también desarrollarse en una estridentópolis incipiente, en tanto que la tecnología representada por el ferrocarril ocupa un lugar importante en la trama de esta película, es una pequeña población pero ya alcanzada por el ruido de la máquina locomotora a la que hay que asignarle un rol de progreso.

Otro de los temas centrales dentro de la película como de la novela es la situación sentimental de sus personajes, puesto que en todos los casos el personaje se ve motivado por razones del corazón, más aún, son muy parecidos en sus motivaciones, con excepción de los felices protagonistas de la película que sí logran consumir su amor, los otros personajes, incluidos Mabelina y Paco Mendoza, experimentan, la tristeza, los celos, la decepción, etcétera.

Existe una preocupación constante a lo largo de ambos discursos por exponer cuáles son los sentimientos de los personajes, porque estos toman un papel central para que ellos actúen, se basan ingenuamente en lo que estos les dictan y por su conducta precipitada y compulsiva, llegan a una final trágico que es más o menos parecido, la pérdida de la identidad y con ello una degradación.

Quizá el caso de Paco y Mabelina es el más evidente, ambos han perdido su identidad a través de una degradación, en ambos casos es física y psicológica, puesto que Mabelina sentirá que su nombre no le corresponde y poco a poco va fundiendo su cuerpo con la masa informe compuesta por los otros parroquianos, a través de una especie de invisibilidad que podría traducirse en una ausencia; esto surge a consecuencia de sus impulsivos actos volcados hacia las pasiones amorosas esporádicas.

Paco Mendoza sufrirá exactamente lo mismo. Sus actos son precipitados e impulsivos porque obedecen a sus celos, su agresividad lo orillará a un final trágico en el que notaremos una degradación física y psicológica; igualmente pierde su nombre en un accidente que le quita la vida.

Rodolfo Mariel en cambio actúa con frialdad en sus sentimientos, quizá se deba a esto su actitud mesurada con respecto a sus sentimientos que sea el único que logra triunfar sobre su adversario.

En ambos discursos también podemos definir un tema común que tiene que ver con los personajes femeninos, el ideal de mujer como objeto erótico. Este tópico se torna importante dentro del estridentismo porque como bien dice Evodio Escalante⁶¹ el grupo de vanguardia mexicano era un férreo defensor de su masculinidad, en su crónica Germán List Arzubide⁶² pone de manifiesto el gusto que tenía el estridentismo por la caracterización de sus mujeres ideales en tono humorístico.

En *El café de nadie* la protagonista no es declarada bella explícitamente, pero se infiere, debido a que es acompañada por varios hombres en diferentes momentos. Ante esta situación resulta indudable que Mabelina era el objeto de deseo erótico de esta historia, lo cual nos conduce a preguntarnos por las características que ella poseía para representar el “modelo ideal” de la mujer para el estridentismo.

El narrador nos proporciona sólo información sobre su aspecto físico parcial pero suficiente para esclarecer esta situación, en la novela se describe de forma metonímica: “sus

61 Escalante. *Op. Cit.*, p. 47.

62 List. *Op. Cit.*, pp. 68-70.

vivaces, sus perversátiles ojos, llenos de holgorios de las tardes de verano” (p. 17), su mirada perversa nos habla de una mujer que no tiene un carácter inocente, más aún, el sufijo que acompaña a este adjetivo y que inventa una nueva palabra “perversátiles” sugiere la posibilidad de que sea ella quien puede pervertir a quien dirige la mirada, además sus ojos se describen con otra sugerencia erótica, están llenos de holgorios de las tardes de verano, es decir, de regocijo o de una alegría bulliciosa que incitan a la diversión.

La explotación de tales características derivarán en la experiencia que transformará a Mabelina hasta darse cuenta de que sus andanzas amorosas comenzarán por hacer estragos sentimentales y finalmente con cada uno de sus acompañantes se irá una parte deseada por ellos, porque no hay una mujer ideal para los acompañantes sino que en cada una ven una parte de la mujer ideal y tienen que coleccionar partes diferentes de varias mujeres para construir una sola, así se dice en la novela:

En una está parte de esa mujer y en otra la otra. Tenemos que presentarlas, ensamblarlas, aunarlas, confundirlas, acostumbrarlas a que vivan una sola vida, con las mismas emociones, con los mismos gustos. Después de la amistad preliminar se irán haciendo una, poco a poco. Esa que será la nuestra. (p. 29)

Con estas palabras notamos que por un lado se delata el proceso al que fue sometida Mabelina, luego de entablar una amistad preliminar, o bien una relación sentimental fugaz, formó parte de una multitud de mujeres que se confunden entre sí y que constituyen una sola con características uniformes.

Por otro lado queda patente el ideal de mujer que el estridentismo perseguía. La unión de distintos elementos de la belleza femenina combinados en uno sólo, pero sin hablar de la armonía entre ellos, este ensamblaje de distintas partes femeninas sugiere una combinación abigarrada que concuerda con la ideología estridentista que no persigue la belleza de un canon tradicional sino por el contrario una belleza que invite al escándalo, por esta razón Mabelina lleva consigo el bullicio en su mirada, porque no se describe su belleza sino un fragmento de ella que genera el escarnio y el regocijo.

Finalmente, un tema central en la poética estridentista es la modernidad, porque este movimiento de vanguardia apuesta por un conocimiento de la actualidad en todos sus as-

pectos para generar nuevas creaciones que nutran el espíritu del arte. El estridentismo trató ampliamente el tema de la modernidad en su producción artística, sin embargo, este tratamiento contó con una amplia diversidad de enfoques, sería más conveniente resolver el problema de su categorización entre “modernólatra” o “pesimista” en las conclusiones, para no desviarnos ahora de nuestro objetivo.

Especialmente, los estridentistas fijaron su atención en la modernidad tecnológica, como hemos dicho anteriormente, al igual que los futuristas. La vanguardia mexicana vio en los nuevos inventos del hombre una serie de creaciones artísticas que fundamentaron su ideología de una belleza femenina fragmentaria, a la manera de una máquina que se puede descomponer y volver armar, a partir de sus partes ideales que en conjunto no tienen por qué ser armónicas si individualmente son perfectas. El concepto que proponen los estridentistas trata de responder cómo es la mujer moderna y explica su comportamiento ante un nuevo paradigma de la vida social que trajo consigo las invenciones de la tecnología.

Es por eso que la perfección está expresada en las máquinas que cuanto más ruidosa y escandalosa, mayor es su belleza, puesto que precisamente ese concepto alimenta la posición ideológica primordial del estridentismo. La belleza que busca esta vanguardia es la que transgrede los parámetros éticos de su tiempo, tal como sucede con Mabelina, una mujer que sale de noche a un lugar público, sede de sus múltiples romances.

La modernidad para esta vanguardia son las máquinas porque inspiran una nueva forma de creación, inicialmente literaria; fueron los estridentistas quienes veían con entusiasmo que los nuevos artificios del hombre fueran los que decoraran la ciudad de México durante los años finales del siglo XIX, pero fundamentalmente, durante los primeros años del siglo XX, donde este lugar toma una apariencia que la separa de su imagen tradicional un tanto rural para convertirse en un lugar cosmopolita que terminaría por ser la “Estridentópolis”.

Por eso no nada raro que dentro de la novela *El café de nadie* muestre una ciudad de noche, porque entre las cosas que trajo la modernidad se encuentra la vida nocturna a partir de la luz eléctrica, lo cual significa un lugar desarrollado única y exclusivamente para la li-

bertad y la recreación de nuevos ciudadanos “noctámbulos”. No obstante, mientras la poesía del estridentismo, siguiendo el estilo de la poesía futurista, se maravilla por la belleza de las creaciones humanas que mejoran la vida de las ciudades, los personajes de *El café de nadie* sufren por este nuevo estilo de vida.

La modernidad es esencial para explicar el estado de ánimo tan decaído y lleno de hartazgo del que reiteradamente nos cuenta el narrador, porque inmersos en ese mundo de cosmopolitismo, los personajes, han llegado a un punto de vacuidad dentro de sus personalidades, hasta formar una masa informe donde no cuentan con una personalidad o que es difícil de definir comparándolos con el espacio donde se encuentran y donde radica la vida pública.

Hay una decepción general motivada por la nueva vida que ha traído la modernidad que vistió a la ciudad de México, que es precisamente el tema central de la novela, contar cómo fue que Mabelina descubre que se siente cada vez más decepcionada porque los hombres con los que tenía citas le han fatigado sus sentimientos y comienza a experimentar un vacío interior de su personalidad, al mismo tiempo descubre que no es la única sino que todos los presentes en la cafetería han pasado por el mismo proceso.

Este tema también es planteado por *El tren fantasma*. A donde va la tecnología también va la modernidad, sin embargo, no siempre trae consecuencias favorables. La película lo muestra de forma muy clara, porque hay desde el principio del largometraje un conflicto en medio de desarrollo de la tecnología, existe alguien que explota los recursos que trajo la modernidad en una forma que se opone al espíritu de su creación como una herramienta que mejoraría la vida de los hombres, en otras palabras, Rodolfo Mariel emprenderá una lucha contra Paco Mendoza porque la actuación de este último no corresponde a la intención de todo el conjunto de la sociedad que se retrata en el film.

Este tópico, se representa en la película a través de la asociación de la máquina con la tecnología, es decir, la modernidad se encarna en la figura de la locomotora que llega a un pueblo y que debido a que uno de los personajes tergiversa su finalidad, esta comienza a generar problemas en esta comunidad, la decepción que atrapó sin más remedio a los personajes

de *El café de nadie* conduciéndolos a ese trágico final es, en cambio, el punto de partida de esta película.

La historia de nuestra película es una búsqueda de la solución a este problema, un plan para erradicar el sentimiento de decepción que impera entre los que trabajan honradamente con los ferrocarriles. A partir de que la tecnología incursiona en esta comunidad, simbólicamente representada por la llegada del tren desde la ciudad, los personajes comienzan a potencializar sus pasiones.

En el caso de Paco Mendoza, por ejemplo, su ambición no hace más que florecer, en una gama de sentimientos que van desde la avaricia hasta los celos. En cambio, para los que como Rodolfo Mariel creen en la honestidad del progreso tecnológico, incrementa su alegría con escenas que retratan esforzadas sonrisas a su llegada a Orizaba, este entusiasmo llega hasta el extremo de exaltar el lado más bueno de los sentimientos, que el caso de Mariel llegará hasta el amor.

Finalmente, esta larga búsqueda por una solución nos conducirá a un final totalmente diferente de la novela y mucho menos trágico para los protagonistas de esta película, porque se consigue un utópico final donde el hombre habita en el medio tecnológico con armonía y felicidad, logra dominar la modernidad a su favor, bajo la premisa de su creación como una herramienta para facilitar su vida.

De esta manera se exhibe una queja acerca de la modernidad. En ambos discursos parece leerse que mientras la modernidad mejora la vida en los aspectos de la apariencia, también genera efectos negativos en el comportamiento humano, le deforma los sentimientos en el caso de la novela, o le provoca ambición y avaricia entre otras actitudes corrosivas de la sociedad.

Conclusiones

El estridentismo es un movimiento artístico que en su brevedad exploró varios terrenos del arte; si bien la literatura tenía un lugar central y privilegiado, también hay manifestaciones artísticas de esta vanguardia bien conocidos, tales como el grabado, la escultura o la música. Sin embargo, ante la existencia de sectores artísticos menos estudiados en su relación con el estridentismo, como el cine, fue interesante estudiar una producción contemporánea a *El café de nadie*, para evidenciar las conexiones que inscriben a ambos discursos en un mismo contexto sociocultural.

Como hemos visto, a través de sus exposiciones, la vanguardia estridentista propuso su idea de una convivencia de diferentes formas de arte que se complementan entre sí. De ahí que consideramos al estridentismo como un movimiento que pretendió el conocimiento del mundo para reflejarlo en el arte fuera de sus límites tradicionales y con ello lograr su actualización.

Por tal motivo, encontraron en la tecnología la herramienta más adecuada para expresar sus deseos de actualizar el arte. El cine como la más tecnológica de las artes, llamó la atención de los estridentistas quienes vieron en ella un medio de expresión de sus posturas ideológicas.

La relación entre el estridentismo y el cine es demostrable, de manera histórica, en tanto que como dimos cuenta a partir del traslado de la sede estridentista de la ciudad de México a la ciudad de Jalapa, en Veracruz, no sólo significó un cambio de residencia de sus integrantes, sino de una instauración de los ideales de creación artística que influyeron en el ámbito cultural de la nueva “Estridentópolis”. El concepto de Estridentópolis designa un ambiente ideológico común entre los creadores del arte de los años veinte en México.

La producción de *El tren fantasma* comparte con *El café de nadie* un mismo contexto sociocultural, bajo el que fueron concebidos y publicados. Podemos inscribir a la película en el contexto del estridentismo, ya que coinciden en el período cronológico y con la consigna de

la risa combinada con otros gestos dramáticos, al mismo tiempo que figuran una cara del turbulento contexto histórico dirigida al pueblo, preocupada por los obreros y las situaciones que envolvían a las regiones de la provincia.

No sólo coinciden las dos obras en una categoría histórico-cultural sino que además, comparten características estructurales y temáticas de las que dimos cuenta en el tercer capítulo de este trabajo. La coincidencia de que ambas contengan una trama nos condujo a considerar que ambos textos comparten, a pesar de sus diferentes lenguajes, una narratividad como característica principal. De tal manera que las similitudes comenzaron a tenderse en torno a las características de construcción de esta narratividad.

Desde el momento en que en ambos discursos aparece la idea de que existe una historia ordenada, surge la noción de una instancia encargada de dosificar y transmitir en un orden adecuado el contenido de la trama. Por este motivo hemos dicho que ambos discursos tienen un narrador. La diferencia consiste en la construcción, puesto que mientras en la novela, se trata de un acto de nombrar, en el cine es más parecido a un acto de mostrar. Siempre en ambos casos tienen la misma función: la de transmitir la historia a un receptor.

Nos hemos enfocado en la manera en que cada uno de los narradores adopta técnicas para caracterizar a los personajes de sus respectivas historias. Concluimos que para cada caso el procedimiento es parecido: inicia con una enunciación por medio de las palabras o por medio de imágenes de elementos que hablan a favor de una característica del personaje en cuestión y este fenómeno se repite a lo largo de los casos analizados hasta formar una larga cadena de estos elementos que se transforman en etiquetas que el lector nombra con una palabra que resume todo el papel temático.

Por eso, siguiendo el trabajo de María Isabel Filinich, denominamos a este hecho como un efecto, producido por la enunciación del narrador, es decir, a raíz de la caracterización del personaje por parte del narrador surge un efecto para el lector. De tal manera sabemos que la presentación de Mabelina, la protagonista de *El café de nadie* está perfilado para causar un efecto de “melancolía” o “angustia”, en tanto que el protagonista de *El tren*

fantasma, el ingeniero Mariel refleja un efecto de “suspense”, “angustia”, y de “poder”.

De entre todos los efectos correspondientes a nuestros personajes y que hemos revisado, podemos definir que la película se expresa en los términos que las innovaciones tecnológicas invaden a las nuevas sociedades que se modernizan. Si el tren aparece en contextos asociados a la angustia y a la expectación, entonces, podemos atribuir significados de suspense, sin embargo, es optimista en sus expectativas sobre la tecnología, a esto lo hemos nombrado con el término “modernólatra”, que es la postura que la corriente vanguardista adopta ante la tecnología y que se avoca a una admiración ante la novedad.

Por su parte en la novela se mantiene una posición reticente ante la llegada de la tecnología, existe una invasión de la tecnología como inevitablemente sucedió para que llegara la modernidad, pero hace énfasis en el vacío emocional que crea en sus personajes, por lo que el efecto producido se define como “angustia”, a esto lo hemos nombrado como “pesimismo”, que al contrario de los modernólatras, poseen una visión más bien decepcionada ante la tecnología y la modernidad.

Hemos contrastado la visión modernólatra de la película contra la nostálgica posición de la novela, mientras la película cree en la esperanza de un bien que salva y establece el orden, la novela se posiciona en el polo contrario, la modernidad no es un bien, sino un suceso perjudicial que explica el vacío emocional de los hombres que se desarrollan en ese entorno.

Es importante decir que los términos “modernólatra” y “pesimista” define perfectamente la actitud de las vanguardia estridentista ante la modernidad, no obstante, enfrenta a todos los exponentes de este grupo artístico en dos bandos contrarios. Por lo que la posición de la novela o de la película no define la posición de todo el grupo, pero sí reproduce una preocupación de importancia central para este grupo artístico: la discusión sobre la modernidad. El estridentismo también es una continua ruptura entre modernólatras y pesimistas.

Al finalizar la escritura de este trabajo de investigación, por recomendación del sínodo comencé la lectura de *La ciudad paroxista* de Yanna Hadatty⁶³, un texto significativo para

⁶³ Hadatty, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México, UNAM-III, 2009, pp. 25-60.

nuestra investigación por dedicarse al estudio de las representaciones de la ciudad en la literatura de vanguardia mexicana, muy específicamente aborda la narrativa de Arqueles Vela en relación al concepto de “Estridentópolis” reflejado en sus novelas y artículos periodísticos.

La autora apunta el proceso histórico de formación de la ciudad de México como un referente del que los estridentistas partieron para escribir sobre las transformaciones del lugar que habitaban y cómo eso influyó en sus expectativas literarias, de tal manera que comparte, como en esta tesis, la terminología de “modernólatra” y denomina “modernófoba” a la actitud que califica de “distópico” lo que resulta de la modernidad.

Con estos elementos llega a la conclusión de que en los escritos de Arqueles Vela existe una ambivalencia entre el entusiasmo por recibir a la modernidad y por otro lado un temor o abominación ante la expectativa y que son precisamente estos dos puntos de vista en convivencia los motores imaginativos que recurren a la composición metafórica para elaborar una ciudad vanguardista en la ficción que se sobrepone a la vieja ciudad real e inamovible que dan la impresión de una ciudad múltiple y fragmentaria.

El tema de la “Estridentópolis” como una representación ficcional de la ciudad vanguardista tiene muchas aristas que me generaron otras reflexiones e inquietudes que rebasan los límites del objetivo de comparar dos textos pertenecientes a la época estridentista con base en sus narradores y como consecuencia en sus personajes.

Fuentes

- Anaya Santo, Gonzalo. *La esencia del cine. Teorías de las estructuras*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Aviña, Rafael. *Filmoteca UNAM: 50 años*. México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas-Filmoteca, 2010.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2009.
- El tren fantasma*. Dir. Gabriel García Moreno. Guión: G. García Moreno. Fotografía: Manuel Carrillo. Centro Cultural Cinematográfico. México, 1927, 73 min.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México, CONACULTA-Ediciones sin nombre, 2002.
- Fillinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires, Eudeba-Universidad de Buenos Aires, 1998.
- García Baeza, Roberto Rivelino. “El jazz y el estridentismo”, tesis de doctorado, México, UAM, 2007.
- Genette, Gerard, “Situaciones narrativas”, en Enrich Sullà (ed). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*. Barcelona, Crítica, pp. 261-269.
- Hadatty, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México, UNAM-III, 2009.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México, SEP (Lecturas mexicanas, segunda serie, 76), 1986.
- Metz, Christian. “La gran sintagmática del film”. En Roland Barthes *et. all. Analisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1997.
- Neira Piñeiro, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco/ Libros, 2003.
- Ortega y Gasset, José. “El concepto de novela”, en Enrich Sullà (ed). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*. Barcelona, Crítica, pp. 32-35.

- Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- Pimentel, Luz Aurora. “Teoría narrativa” en Ester Cohen (ed.). *Aproximaciones: lecturas del texto*. México, UNAM, 2005.
- _____. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- Rashkin, Elissa J. “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine”, *Ulúa*. México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales-Universidad Veracruzana. 2008, v. 6, no. 12, p. 53-71.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. México, UNAM, 2010.
- Scheneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997.
- Sergio Antonio Tovilla Martínez. “El estridentismo entre la silla eléctrica y el viento de la revolución literaria del siglo XIX”, Tesis de doctorado, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos (Biblioteca hispánica románica, 194), 1985.
- Vela, Arqueles. *El café de nadie*. México, CONACULTA (Lecturas mexicanas, tercera serie, 20), 1990.
- Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*. 1982, v. XLVIII, no. 118-119.
- Zavala Alvarado, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*. México, Trillas, 2010.