

NUEVE MIRADAS A LA OBRA DE PAUL LEDUC

Coordinadores

Aleksandra Jablonska

José Axel García Ancira



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño



Nueve miradas a la obra de Paul Leduc

Aleksandra Jablonska
José Axel García Ancira
(Coordinadores)



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia
Rector General

Dra. Norma Rondero López
Secretaria General

UNIDAD CUAJIMALPA
Mtro. Octavio Mercado González
Rector

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo
Secretario

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña
Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez
Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Consejo Editorial

Dra. Deyanira Bedolla Pereda

Dr. Raúl Roydeen García Aguilar

Dr. Tiburcio Moreno Olivos

Dra. María Alejandra Osorio Olave

Mtro. Luis Antonio Rivera Díaz

Comité Editorial de la Colección Investigaciones Contemporáneas sobre Cine

Dra. María de la Cruz Castro Ricalde

Mtra. Consuelo Méndez Tamargo

Dra. María de Lourdes López Gutiérrez

Dr. Diego Lizarazo Arias

Dra. Aleksandra Jablonska Zaborowska

Dr. Jesús González Requena

Dra. Claudia Arroyo Quiroz

Nueve miradas a la obra de Paul Leduc

Aleksandra Jablonska
José Axel García Ancira
(Coordinadores)



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Clasificación Dewey: 791.430972 N964 2021

Clasificación LC: PN1995 N84 2021

Jablonska Zaborowska, Aleksandra

García Ancira Astudillo, José Axel

Nueve miradas a la obra de Paul Leduc / Aleksandra Jablonska Zaborowska, José Axel Ancira García Astudillo, (coordinadores) . – Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2021.

298 p. ; cm. - - (Investigaciones contemporáneas sobre cine)

ISBN de la colección: 978-607-28-1701-2

ISBN: 978-607-28-2220-7

1. Leduc Rosenzweig, Paul (1942-2020) -- Trabajos cinematográficos -- Crítica e interpretación. 2. Cine -- Producción y dirección -- México. 3. Cine mexicano -- Siglo XX.

I. Jablonska, Aleksandra, coord. II. García Ancira, José Axel, coord..

Nueve miradas a la obra de Paul Leduc. Aleksandra Jablonska Zaborowska. José Axel Ancira García Astudillo | Primera edición, 2021.

Traducción al español de *Latino Bar: el grito de los marginados*: Sulemi Bermúdez Callejas

Diseño editorial: Lic. Iván Hernández Martínez

Cuidado de la edición: Miguel Ángel Hernández Acosta

Diseño de portada: Lic. Iván Hernández Martínez, basado en fotogramas de películas de Paul Leduc

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Cuajimalpa / División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,

Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

ISBN de la colección: 978-607-28-1701-2

ISBN: 978-607-28-2220-7

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres pares evaluadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación por el Comité Editorial, y el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

Derechos reservados © 2021 | Impreso en México

Índice

Introducción	11
Aleksandra Jablonska y J. Axel García Ancira	
FICCIÓN	21
Dimensión utópica en <i>Reed, México insurgente</i>	23
J. Axel García Ancira Astudillo	
<i>Frida, naturaleza viva. Una revisión crítica de sus lecturas</i>	57
Aleksandra Jablonska	
El Capicúa de Leduc, <i>¿Cómo ves?</i> de Leduc el Capicúa	81
Oscar René González López	
La historia y la memoria de la Conquista en <i>Barroco</i>	115
Aleksandra Jablonska	
<i>Latino Bar: el grito de los marginados</i>	149
Josette Monzani y Mario Sergio Righetti	
<i>Dollar Mambo. La reivindicación del cabaret</i>	171
Salvador Salazar Navarro	
<i>Barroco y Cobrador: in god we trust: enunciación e interdiscursividad como indicios de autoría fílmica</i>	191
Raúl Roydeen García Aguilar	
DOCUMENTAL	219
<i>Historias prohibidas de Pulgarcito: una crónica de El Salvador</i>	221
Georgina Rodríguez Herrera	

ANIMACIÓN	239
Historias latinoamericanas animadas: <i>Los animales:</i> <i>música infantil mexicana y La flauta de Bartolo</i>	241
Roseli Rojo Posada	
ANEXOS	265
Entrevista a Paul Leduc	267
Semblanzas	289

Introducción

El libro que hoy entregamos a los lectores es producto de un trabajo colectivo para analizar conjuntamente la obra de Paul Leduc Rosenzweig (1942-2020), uno de los autores¹ más destacados del cine nacional² y que, no obstante, hasta ahora prácticamente no ha sido estudiado.

Esta ausencia es notable si se compara con la cantidad de libros, ensayos y artículos en México dedicados a los distintos momentos del cine mudo y la época del cine de oro. ¿Por qué este silencio en torno a la figura de Leduc? ¿Por qué, como dijo Pérez Turrent, mientras fue ovacionado en varios festivales del mundo, en México no fue comprendido? ¿Por su carácter controvertido? ¿Por ser una de las voces más críticas con la política del Estado mexicano hacia el cine; con los productores, directores y guionistas?

Para comenzar a saldar esta deuda, reunimos una serie de colaboraciones con trabajos realizados por especialistas de Brasil,

- 1 Si bien se considera que toda obra cinematográfica es colectiva (excepto algunos trabajos experimentales), en algunos periodos históricos, marcados por la lucha por el reconocimiento de las películas como obras de arte, se usó la denominación “autor” para referirse a los directores que tenían una obra consolidada y un estilo propio, como había ocurrido durante la Nouvelle Vague francesa (desde finales de la década de 1950 hasta el término de la siguiente).
- 2 En la actualidad el término *cine nacional* es muy discutible, debido a la proliferación de coproducciones que desdibujan el carácter nacional de las obras. Algunas de las películas de Paul Leduc fueron, en efecto, coproducidas e incluso hay casos, como el de *Barroco*, en que no hubo ninguna participación financiera de instituciones mexicanas. Sin embargo, Paul Leduc realizó la mayor parte de su obra desde México.

Cuba y México, lo que de alguna manera emula la trayectoria del propio Leduc, quien –sin duda– es el cineasta mexicano cuya obra más dialogó con otros territorios latinoamericanos, como el Caribe, Centroamérica y Sudamérica. Creímos importante no simplemente compilar distintos artículos sobre sus diferentes obras, sino emprender una tarea de reflexión colectiva. Ver, analizar, interpretar y poner sobre la mesa discusiones que nos permitieran someter a distintos criterios el producto las distintas reflexiones. Este proceso nos llevó a aprender de forma colectiva y a emprender un diálogo que exigió comprobar, refutar hipótesis y, sobre todo, justificar la verosimilitud de nuestra apuesta. En resumen, no nos bastaba romper el silencio; queríamos hacerlo de manera articulada, respetando los enfoques e inclinaciones personales, pero en búsqueda de guías comunes para nosotros y que, estamos seguros, serán evidentes para el lector. Por lo anterior, a continuación abordamos los principales tópicos de este libro a partir de ejes temáticos en los que confluyen los distintos capítulos, sin atender especialmente al orden de presentación de éstos en la presente obra.

Estética en el cine de Leduc

Los ejercicios estéticos en los filmes de Leduc son tan diversos que no caben dentro de una descripción continua. Por ello, vamos a tratar de definir algunos de sus rasgos, tal como los fueron caracterizando los autores del libro.

Es posible considerar la estética de varios de los filmes de Leduc como barroca o neobarroca. Este es el caso de *Frida, naturaleza viva* (1986), que contiene la estética del exceso, con una fotografía muy expresiva y múltiples espejos que permiten captar a los personajes desde diversos ángulos, los cuales resaltan la significativa presencia de los objetos simbólicos y transmiten el color, la forma y la luz. Tienen características parecidas *Latino Bar* (1991), y *Dollar Mambo* (1993), así como *Barroco* (1989). Pero el barroquismo no se agota en estas características. Está presente

en el mestizaje y el sincretismo o, si se prefiere, la transculturación, que se expresa por medio de las imágenes tanto visuales como sonoras, desde la yuxtaposición de objetos de diversas culturas en las habitaciones de Frida y del Indiano de *Barroco*; en los bailes con mezclas de elementos europeos, indígenas, africanos, españoles y moriscos; en el uso de los instrumentos de orígenes muy distintos; en la mezcla de las influencias de diversos géneros populares y cultos; así como en los personajes y en las formas en que ocultan, a la vez que desvelan sus identidades. Estas diversas mezclas permiten a Leduc crear un “mundo” singular que reconocemos en la mayoría de sus filmes como una especie de alegoría de América Latina, rebotante de dinamismo, fuerza espiritual y presencia de cuerpos y etnias diversas. Desde ahí surgen apasionados y desgarrados personajes como la mulata de *Dollar Mambo*, la prostituta negra de *Latino Bar* o la misma Frida Kahlo.

Todos estos mecanismos de representación permiten hacer cuestionamientos sobre la construcción histórica y actual de la identidad cultural. Se plantean los núcleos de lo latinoamericano y lo europeo, pero inmediatamente se multiplican. No existe un centro al cual dirigirse, ni de raza, ni de espacio geográfico, ni de jerarquía. Algunos autores de esta obra llaman la atención sobre otro rasgo de algunos de los filmes del director: por un lado, su distanciamiento de lo referencial y su negativa para crear una narrativa verosímil mediante estrategias fragmentarias de puestas en escena y por medio de una visualización expansiva, y, por otro, mediante la animación que obliga a imaginar y modelar cada cuadro y cada elemento, personaje, sonido e incidencia de luz.

Por otra parte, es posible advertir en el montaje –con continuos cortes directos– y en los movimientos de la cámara –a menudo en un suave vaivén– la intención por encontrar las formas de expresión propias, que podríamos justamente llamar autorales. Muchas de sus películas tienen una estructura abierta: parecen empezar en cualquier momento y acabar de la misma manera. Otras tienen una estructura circular, como *Frida...*, que

empieza y termina mostrando el ataúd de la pintora expuesto en Bellas Artes o *¿Cómo ves?* (1986) que, como propone Oscar René González, es un filme capicúa.

Pero, de cualquier modo, las películas carecen de una línea argumental conforme a las relaciones convencionales de causa-efecto. Rompen con la organización racional del relato y con la representación cronológica de la Historia, la cual, en el cine de Leduc, se muestra como fragmentaria, una espiral de sobreposiciones y regresos y de una totalidad inabarcable, lo mismo en *Barroco* que en *La flauta de Bartolo o la invención de la música* (1997). Sin embargo, es también un cine que no rehúye a los conflictos históricos temporales, y que dialoga con las sociedades latinoamericanas en las que reconoce múltiples luchas por la libertad y la justicia social. Dentro de esta orientación caben todos los filmes de Leduc, desde su ópera prima *Reed, México insurgente* (1973), hasta *Cobrador, in god we trust* (2006), su último filme.

La música es uno de los elementos más significativos en la obra del cineasta, en espacios donde, a decir de Salvador Salazar, “el mundo podría contarse y explicarse a través de la música”. En América Latina se asimila, reinterpreta y renueva la música que llega de otros pueblos y continentes, se hibrida. De nuevo, hay que mencionar *Barroco, La flauta de Bartolo..., Latino Bar, Dollar Mambo* y *¿Como ves?* que en el imaginario mexicano es recordada como “película de rock”, aunque, como explica Oscar González, no lo es del todo. Boleros rancheros, danzones, mambo, chachachá, cumbias colombianas, sones cubanos y rocanrol *tropicalizados* conviven con el rock de la década de 1980 y la música popular.

Intertextualidad en Leduc

La mayoría de los filmes de Leduc dialogan con otros textos narrativos, por ejemplo, el libro de John Reed; los poemas de Roque Dalton; el *Diario* de Frida Kahlo; las novelas de Carpentier (*Concierto barroco*) y Gamboa (*Santa*); los cuentos de Fonseca, José Agustín, José Revueltas y Margarito Mendoza, pero, como

señalan las y los autores de los capítulos de este libro, no se trata estrictamente de adaptaciones. Josette Monzani y Mario Sergio Righetti acuñan el término de *transcreación* para referirse a la operación que incluye la crítica y la creación del traductor, quien amplía sentidos y actualiza sensiblemente la forma de los textos.

A su vez, Raúl Roydeen García Aguilar habla, por un lado, de una adaptación flexible, personal, en que Leduc se comporta como sujeto imaginativo y, por el otro, de la interdiscursividad, reconociendo que todo discurso está necesariamente en una relación multiforme con otros. En este sentido, las películas de Leduc acentúan la construcción interdiscursiva al aludir directamente a otros textos, e incorporarlos como si fueran citas, para expandir los horizontes estéticos, narrativos y representacionales.

Asimismo, todos los autores incluidos en este libro hablan de la dimensión política de las películas del cineasta. En efecto, retomando las ideas de Jaques Rancière (2010, 2019), la filmografía de Leduc se inscribe dentro de lo que el autor llama “el régimen estético del arte”, un arte que no busca la representación (mímesis), “contar una historia”, ni ofrece una suerte de guía ética dirigida a un grupo determinado de espectadores.³ El régimen estético del arte no pretende “dar con una fórmula correcta para transmitir los sentimientos y los pensamientos apropiados a la situación representada” (Rancière 2010, 58). Por el contrario, dentro de este régimen la eficacia del arte consiste en la “disposición de los cuerpos, en recorte de espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados” (Rancière 2010, 59).

La eficacia de este arte es el *disenso*, y es ahí donde entra en el terreno de la política. El disenso artístico consiste en “operaciones de la reconfiguración de la experiencia común de lo sensible”, operaciones que permiten cuestionar las jerarquías establecidas, las formas de definir qué puede volverse visible y qué no, y también qué puede decirse y quién puede hacerlo (Rancière 2019,

3 Estas ideas están ampliamente desarrolladas en el capítulo “Las paradojas de arte político” incluido en Rancière (2010).

38). Y es lo que hace Leduc: rompe con las cronologías, con las relaciones causales; yuxtapone elementos lejanos en el tiempo y espacio; permite y obliga a cada espectador a que interprete las imágenes a su manera.

Pero también es posible comprender sus películas como “políticas” atendiendo no sólo a la forma, sino a los conflictos argumentales. Todas, como ya habíamos dicho, abordan la justicia social y lucha por la libertad como la aspiración de los pueblos, aunque cada filme lo hace a su modo y con determinados matices.

El tema de la lucha de clases y de la aspiración a transformar la sociedad está presente lo mismo en *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1979) o *Frida...*, que en *¿Cómo ves?*, *Cobrador...*, *Latino Bar* y *Dollar Mambo*. Se trata de filmes que reivindican la resistencia del proletariado, las agrupaciones políticas, el campesinado y los distintos grupos de sectores despojados, en lucha frente a la dominación (física y cultural) del Norte.

La obra de Leduc y América Latina

Una de las constantes en la obra de Leduc es el planteamiento de lo latinoamericano como espacio de enunciación, lo cual es evidente y explícito en *Cobrador...*, pero estaba implícito ya de alguna forma desde *Reed, México insurgente*. En el primer capítulo de esta obra, escrito por Axel García Ancira, la dimensión latinoamericana se percibe como una posibilidad de comprensión, a partir del reconocimiento de temas y tensiones comunes en los argumentos de películas del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Se presenta un diálogo perceptible con las estéticas de filmes en otros espacios, pero no solamente por la búsqueda de los mecanismos de enunciación, sino, antes bien, por el reconocimiento compartido de posturas que cuestionan aspectos nodales en ejes temáticos de los filmes, a saber, problematizaciones sobre representación de la cultura popular, el papel de los intelectuales, las posibilidades de transformación –y liberación– de los pueblos, etcétera, es decir, su dimensión política. Estos aspectos no suelen

ser parte de la interpretación del llamado cine de la apertura, del cual surge Leduc, y es necesario apuntar que hasta ahora no ha sido frecuente en la bibliografía del cine mexicano un análisis que oriente su mirada hacia las propuestas latinoamericanas.

Este marco de interpretación que pondera el movimiento continental también está presente en el análisis de Georgina Rodríguez, “*Historias prohibidas de Pulgarcito: una crónica de El Salvador*”, puesto que el documental se realizó en una especie de internacionalismo cinematográfico, y además reconoce a Centroamérica como un *refugio* de experimentación y vanguardia de cineastas del NCL, en donde confluyen argentinos del Cine de la Base, como Nerio Barberis y Jorge Denti, pero también figuras como Bertha Navarro, quien, a su vez, fue productora tanto de *Reed, México insurgente* como de *Historias prohibidas*...

También hay una vinculación con la historia del NCL en el análisis de Salvador Salazar Navarro sobre *Dollar Mambo*, con lo que es capaz de ver problematizaciones estéticas desde la propia obra, y desde las evidencias documentales que vinculan al director con realizadores de todo el continente, quienes piensan sus creaciones a partir de marcos de interpretación que comparten un horizonte. La visión del autor nos permite reconocer continuidades, a la vez que propone la obra de Leduc como una respuesta al agotamiento de fórmulas narrativas propias de la eclosión social de la década de 1970. Desde esta perspectiva, es posible reconocer al cine de la etapa neobarroca como un nuevo periodo del NCL en donde el mutismo, la sensorialidad, el erotismo y las expresiones artísticas del pueblo –la estética de su cine– se mezclan e hibridan para dar lugar a una clara declaración política, basada en las pulsiones de vida como impulso primario. Esta mirada nos permite encontrar puentes entre el NCL y el cine contemporáneo de la región, en donde la paradoja de lo fragmentario, lo múltiple y las diferencias parecían no tener relación alguna con los discursos de retórica militante, de clase y utopista del NCL.

Salvador Salazar reconoce una mirada abiertamente latinoamericana a partir de elementos como la representación de aspectos icónicos del Caribe, que también poseen un grado de abstracción –como ya se mencionó–, afianzada por las elecciones formales de Leduc, en particular por tratarse de una narración que prescinde de los diálogos y que recurre a la danza, la pantomima y al minimalismo. Esto último permite que el lugar de enunciación (Panamá) se manifieste como el sitio concreto donde ocurren los acontecimientos, al tiempo que se reconstruye el plano de lo regional latinoamericano, al mostrar características culturales comunes como la música, y conflictos y personajes del Caribe y otras regiones del subcontinente. Esto también es reconocido por Monzani y Righetti en el capítulo “*Latino Bar: el grito de los marginados*”, quienes interpretan la “traducción” de una historia de una sensibilidad marcadamente mexicana (*Santa*, de Federico Gamboa) al Caribe venezolano, como un signo que puede ser interpretado en función de sentido para distintas realidades latinoamericanas, pues se logran fundir los mundos mestizo, africano e indígena, en cruces atravesados por el despojo y la marginalidad.

En esta etapa del cine de Leduc, marcada por una estética del silencio, tanto Monzani y Righetti, como Salazar, reconocen la posibilidad del avistamiento de lo latinoamericano no sólo por las similitudes paisajísticas, las resistencias culturales, los códigos compartidos o una ambigua temporalidad que obliga a traer orígenes étnicos al presente de las historias, sino también en la manifiesta tensión entre Norte y Sur. Ahí, la sombra de Estados Unidos se hace presente a través de símbolos y con importantes detonantes en los conflictos de las historias, pero también en un juego de espejos y reflejos, que reconoce diferencias entre una América Latina mística y barroca, y otra visión de ésta, superficial y al gusto del turista (y del invasor).

Finalmente, en “*Barroco y Cobrador: in god we trust: enunciación e interdiscursividad como indicios de autoría filmica*”, Raúl Roydeen García Aguilar explica cómo el barroquismo visual es

un correlato que advierte un *ethos* latinoamericano desde lo fragmentario, lo prolífico, el extrañamiento, pero sobre todo desde el cruce de sus reflejos en los intercambios simbólicos de la otredad. Asimismo, *advierte* una globalización, referida tanto por los flujos asimétricos que los personajes encarnan, así como por la multi-espacialidad de tramas como la de *Cobrador...*, que lleva la trama, circularmente, de Nueva York a México, Río de Janeiro y Buenos Aires. El autor reconoce en *Cobrador...* mecanismos narrativos que ubican el uso de imágenes de archivo, a partir de atribuciones de sentido que historizan un relato, y que lo hacen desde una potencialidad de reflexión en donde los principios ideológicos –y políticos– se vuelven importantes para escapar a una visión monolítica de la realidad, soportada en un panóptico de vigilancia. En esta posición se está más allá de lo latinoamericano, pues se avista una tensionalidad Norte-Sur en donde se confrontan negritud con la blanquitud, los poderes económicos con la esclavitud moderna, y la violencia sádica con una violencia visceral, aunque devenida en revolucionaria.

Nueve miradas más allá de la crítica

Estamos conscientes de que este libro no agota las posibilidades de interpretación y análisis sobre la obra de Paul Leduc, y que nuestro enfoque para abordarla no es el único posible. Tampoco es un análisis exhaustivo de la totalidad de su filmografía, pero confiamos en que esta reflexión suscite un mayor interés por sus filmes. Esperamos que estos no permanezcan más eclipsados por programadores y distribuidores, y que surjan nuevos análisis y, con ello, más publicaciones sobre Leduc.

Nos interesa destacar el trabajo creativo de uno de los autores fundamentales del cine mexicano y, *sólo* desde el análisis del discurso de su propia obra, conocer aspectos de su trayectoria cinematográfica y de sus relaciones con el NCL. Los autores buscamos temas y tópicos recurrentes, estéticas y formas narrativas

que caracterizan la obra de Leduc, así como el despliegue de sus dimensiones social, política y autoral.

La presente obra está dividida en tres bloques: Ficción, Documental y Animación, atendiendo, en cada sección, al estricto orden cronológico de los filmes estudiados. Se incluye como anexo una entrevista realizada a Leduc en 2017, durante el periodo de investigación para algunos capítulos de este libro. Esta conversación le permitirá al lector tener información importante y de primera mano de gran parte de la filmografía de Leduc, e incluso sobre algunas películas que no constituyen el centro del análisis de los autores de este libro, como *El Grito, México 68* (1970) en la cual participó como sonidista, o *Etnocidio. Notas sobre El Mezquital* (1977), documental que, por su calidad, sería injusto dejar de lado.

Esperamos que este libro inicie un fructífero debate y que despierte el entusiasmo para que pronto existan nuevas y diversas investigaciones sobre la apasionante obra de Paul Leduc Rosenzweig.

Aleksandra Jablonska
Axel García Ancira
Diciembre, 2020

Bibliografía

- RANCIÈRE, Jaques. 2010. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- _____. 2019. *Disenso*. México: Fondo de Cultura Económica.

FICCIÓN

Dimensión utópica en *Reed*, *México insurgente*

J. Axel García Ancira Astudillo

Hace un par de años me llamaron de Londres y querían una foto de una película mía para poner en la portada de una revista, como parte de un número dedicado a la posmodernidad y el primer sorprendido fui yo, porque no veo la conexión por ninguna parte. A mí me cuesta trabajo creer en ella.

Paul Leduc (entrevistado por Rufo Caballero)

En la entrega del Premio Ariel 2016 hubo dos hechos especialmente relevantes. El primero es que se galardonó con el Ariel de Oro a Paul Leduc, quien, en lugar de dar las típicas palabras de agradecimiento, arremetió con un duro discurso contra la perversidad con que se distribuye el cine mexicano. El segundo hecho es que, en la transmisión de la ceremonia por televisión, Paul Leduc fue censurado. Durante el discurso, Leduc no tomó la estatuilla, la actriz encargada de dársela, Ofelia Medina, permaneció a su costado sosteniendo el Ariel, mientras el cineasta condenaba las condiciones que impiden la exhibición del cine mexicano y alientan al de Hollywood. Tras diez minutos de arenga, Leduc tomó el premio, pero antes de irse recordó a sus amigos del *cinema novo* y su valiente respuesta ante la arremetida de un nuevo golpismo-neoliberal.

Muy lejanas parecen aquellas décadas de 1960 y 1970 cuando la utopía en lo social y la vanguardia en las artes parecían integrarse y buscar nuevos horizontes expresivos. En aquellos años se fraguó en América Latina una renovación estética del cine que se conoce como Nuevo Cine Latinoamericano, el cual pretendió reaccionar contra los cines hegemónicos y buscar mecanismos de expresión en concordancia con las ideas políticas que se pretendía comunicar. Se organizaron congresos, se elaboraron manifiestos y, sobre todo, muchos cineastas del continente debatieron durante largos días y noches sobre las posibilidades del cine como medio de transformación social. No en todos los países tuvo la misma profundidad ni características, pero estas cinematografías tenían en común una búsqueda por la *auténtica* expresión de las necesidades de los pueblos, de negar la folclorización de la cultura en el cine y ser un vehículo para la liberación de los países (Flores 2013). El principal ejemplo venía de la cinematografía cubana que, tras el triunfo de la Revolución de 1959, buscaba un cine para el *hombre nuevo* del que hablara el Che Guevara. En Argentina al movimiento se le conoce como *Tercer Cine*, pues era un cine para las necesidades estéticas del Tercer Mundo y tiene su punto cumbre en el documental *La hora de los hornos* (1968), de Getino y Solanas. En Chile se formó el grupo de *Cineastas de la Unidad Popular* y también se firmó un manifiesto adjudicado principalmente a Miguel Littín (Marín 2007), quien tras el Golpe del 73 viviría parte de su exilio en México. En Bolivia se combatió al racismo hacia los grupos indígenas haciendo un *Cine junto al pueblo*, impulsado por Jorge Sanjinés, y, en Brasil, Glauber Rocha buscó a través de la *Estética del hambre* (1964) una imagen que se fundiera con el misticismo del sertón. Los brasileños denominaron a su proyecto *cinema novo*, vanguardia a la que Paul Leduc recordara en su enardecido discurso. ¿Es Paul Leduc el director mexicano más cercano al NCL? En entrevista (*cf.* Caballero 2009), Leduc reniega del término, pero hay algo en su obra que

resuena desde una de las primeras películas en el que aparece su crédito: *El Grito, México 1968* (Arretche 1970).¹

Al igual que en otras regiones del subcontinente, Paul Leduc tiene sus primeros ensayos en la reflexión del cine desde el ejercicio de la crítica en *El Día* –concretamente en el suplemento *El Gallo Ilustrado*– de forma análoga a la ruta seguida por los cineastas de la nueva ola con los *Cahiers du Cinema*, y que también fuera la ruta en la publicación *Cinema Novo* del grupo con idéntico nombre. Durante este periodo Leduc tiene contacto con algunos cineastas del continente que en su mayoría se agruparon tras los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano, aunque en el caso del mexicano, antes del Primer Festival Viña del Mar, en 1967, tuvo contacto con cineastas latinoamericanos mientras realizaba sus estudios de cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques, en Francia. Esto convirtió a Leduc en uno de los pocos cineastas mexicanos que participaron activamente en la conformación de este movimiento continental:

Yo creo que yo fui el que más relación tuvo [con los cineastas latinoamericanos] y no sólo porque me los encontré ahí, sino porque realmente estábamos de acuerdo en muchas cosas y yo seguí más en una línea que tenía que ver con la de ellos, que es esa cosa –que ya hoy me parece ridículo– [a la que] le llaman el Nuevo Cine Latinoamericano, pero que en ese momento sí era un nuevo cine latinoamericano. Es decir, sí hablábamos de una búsqueda común, de un lenguaje no necesariamente común entre nosotros, pero que no era el lenguaje de Hollywood, ni el lenguaje europeo tampoco, y por eso entrábamos en esas discusiones (Leduc, entrevista realizada por el autor, 2017).²

Leduc participa del Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas (1975), experiencia que también resulta análoga a las

1 Paul Leduc participa en *El Grito...* como sonidista, cinco años antes de su ópera prima *Reed, México insurgente*.

2 La transcripción de esta entrevista se encuentra como anexo en esta misma obra.

que se dieron en otros países donde hubo otros manifiestos que intentaron guiar los procesos de renovación cinematográfica. En resumen, Paul Leduc tiene, en el umbral de su creación, prácticas, poéticas y referentes del movimiento vanguardista del Nuevo Cine Latinoamericano, lo que nos posiciona ante la necesidad de problematizar su obra en un contexto que no sólo importa en tanto marco, sino en la posibilidad de comprender más claramente el papel que tienen sus películas dentro de un determinado universo de sentido, lo cual –a su vez– determina la comprensión más completa del movimiento continental. En pocas palabras, hablamos de la inscripción del cine de Leduc en un proyecto continental imbricado en procesos históricos de transformación social, y que manifiesta que cada película no está reducida a un determinado relato, a una búsqueda exclusivamente autoral o una fórmula de entretenimiento, sino que cada filme pretendía ser una experiencia estética que develara un compromiso de lucha ante los factores que causan el sojuzgamiento de los pueblos de América Latina. El reto, por supuesto, es avistar esa dimensión utópica en la propia materialidad de la obra, proyecto por completo compatible con una poética afirmación de Leduc: “El Nuevo Cine Latinoamericano no empezó en el verbo. Empezó en la imagen. Demos gracias a Marx que así haya sido: El cine será de los ricos en imágenes” (Leduc 2007).³

Leduc y su epopeya revolucionaria

Paul Leduc demuestra sus habilidades técnicas y estilísticas, además de una osadía como director y como aventurero del cine, que suple las carencias presupuestales con creatividad y desenfado: sólo así podemos explicar que se haya atrevido a hacer *Reed, México insurgente* (1973) –una película de época– con equipo semiprofesional y de manera marginal frente a una monopólica industria cinematográfica mexicana de la década de 1970,

3 En esa cita queda de manifiesto el encuadre latinoamericano y la proyección utópica de la reflexión de Leduc sobre el cine.

marcada por el *charrismo*⁴ sindical. Hacer un filme en esas condiciones ya representa una aventura en producción, pero no se trató sólo de la gallardía de ponerse al frente de un proyecto propio de un cine industrial –y quizá más adecuado para un director experimentado que pudiera plantearse la reconstrucción de escenarios épicos–, sino que hablamos de un aspecto más primario: la elección del tema. La Revolución Mexicana fue explotada por el llamado Cine de Oro mexicano, e incluso antes, desde el revisionismo conservador de *Vámonos con Pancho Villa* (De Fuentes 1936), pasando por los melodramas *Enamorada* (Fernández 1946) y *La cucaracha* (Rodríguez 1959). La elección de Leduc de hacer una película sobre la Revolución Mexicana es una manifiesta disputa con los imaginarios construidos sobre la misma... y con el gobierno emanado de ella.

Hoy casi todos los cineastas jóvenes nos detestan, lo cual me parece muy sano y correcto. Y sí, es lo que tienen que hacer. Nosotros –yo por lo menos– detestábamos al Indio Fernández, y a Gavaldón, y a Galindo y a todos ellos. A Galindo, menos –e Ismael Rodríguez me caía bien–. Pero todos los otros no, e incluso hoy no me interesa lo que hacían; para mí era y sigue siendo el cine priista. Es decir, la foto de Gabriel Figueroa es una foto priista, es una muy buena foto en términos técnicos, en el mundo de los premios y los homenajes y todo eso, pero es un tipo de mentalidad que en otro país la llamarían estalinista... o fascista. Es esa grandilocuencia de Pedro Armendáriz levantando la ceja, y las actrices levantando la otra ceja, y esa manera de hablar y de los guiones. Bueno, a mí me parece insoportable. Entonces de lo que se trataba es de hacer otra cosa. Hacíamos las películas por cuestiones glandulares: detestábamos tanto eso, que entonces queríamos hacer casi lo opuesto. No por demostrar nada, sino porque no se nos antojaba hacer eso otro, que no teníamos ganas ni de verlo (Leduc, entrevista realizada por el autor, 2017).

4 Se conoce como *charrismo* al proceso mediante el cual los líderes sindicales en México eran cooptados por el hegemónico Partido Revolucionario Institucional.

Así, en esta ocasión no sería un exsoldado villista, como en la película de Fernando de Fuentes o la historia de amor imposible en medio de las tropas villistas o zapatistas, como en las películas citadas de Emilio Fernández e Ismael Rodríguez, sino el paso del célebre periodista John Reed por México. El filme nos acerca a un episodio histórico basado en la propia obra *México insurgente*, libro que surge de un compilado de los artículos periodísticos de John Reed escritos para *Metropolitan Magazine* y el diario *New York World*, pero con una narrativa cercana a la de la novela. Esto nos aproxima también a las características formales de la ópera prima de Leduc, pues –tal como el libro– *Reed, México insurgente* es una ficción con aspecto de documental, es decir, recorre el camino inverso que el de la obra del periodista estadounidense (es decir, de la realidad novelada).

El filme en apariencia no presenta un conflicto principal, pues como ya expresamos, se trata de un acompañamiento al ingreso de Reed al territorio mexicano con el objetivo de conocer las causas de la Revolución Mexicana y de lograr una entrevista a Pancho Villa. John Reed pasa de campamento en campamento, sufriendo los avatares de un levantamiento armado, de ser extranjero y del desprecio de los revolucionarios quienes lo juzgan con la animadversión que les producen Estados Unidos y las fuerzas huertistas. En resumen, asistimos al viaje de un reportero norteamericano que se interna en un territorio inhóspito en medio de un conflicto armado para intentar comprender la naturaleza de la guerra que lo rodea. Si John Reed pretende transmitir el ideario de la Revolución, debe comprenderlo primero él mismo. Nos detendremos en este aspecto: al no tener un evidente conflicto general que el protagonista deba resolver (claramente el triunfo de la revolución no es tarea de un solo hombre), podemos concentrarnos en una dimensión superior, que es el conflicto armado en general, el cual se presenta como un misterio para el periodista estadounidense, con quien el espectador comparte punto de vista. Reed es un observador que experimenta la realidad para poder comunicar, de

tal forma que en el proceso inmersivo de acompañamiento de personaje transmuta al espectador su punto de vista y su objetivo: comprender la lucha de los revolucionarios mexicanos.

Entre las elecciones formales y las posibilidades creativas

Con motivo del centenario de la Revolución, y en otros momentos, se le ofreció a Paul Leduc y a los productores remasterizar la película para sacar un DVD que hasta la fecha no existe. Parte de la labor consistía en mejorarla técnicamente:

Es una película que se ve mal, porque de eso se trataba. Se filmó en 16 milímetros, se amplificó a 35; a propósito se ensució un poco el negativo para que pareciera documental. No me interesa demasiado que se mejore [remasterice] el asunto. Lo único que se puede mejorar es que, en aquella época, como era un negativo en blanco y negro que se imprimía en color (era la única forma), el positivo de color reaccionaba al negativo de una manera diferente según la proporción de blancos negros y qué tipo de grises tenía cada cuadro, cada escena. Algunas escenas eran un poco más rojas, otras un poco más amarillas, otras más verdes, lo que fuera, lo cual a mí no me molestaba porque también reproducía esa historia como de película vieja. Cuando la remasterizaron se puso un sepia homogéneo que, supongo, se ve bien, pero para mí era mejor como estaba antes. Y había otro problema más grave: el sonido, pues era y sigue siendo muy malo, porque los que lo grabaron, que eran nuestros amigos, lo hicieron por amistad (Leduc, entrevista realizada por el autor, 2017).

En *Reed, México insurgente* un aspecto fundamental del discurso de la obra está dado por las marcas de enunciación. Como es conocido, un filme del cine más estandarizado tiende a borrar todo registro que rompa la ilusión de transparencia, pero en esta película Leduc nos introduce en una ilusión creada para provocar un impacto en los espectadores, como un choque de sentidos: filma en blanco y negro (virado a sepia), lo que en sí puede leerse como un efecto que busca una verosimilitud, al mismo tiempo

que hace un uso extensivo de la cámara en mano, mecanismo anacrónico con el momento representado en el filme: fines de 1913.⁵ Si bien, como se decía antes, esto parece una paradoja, también se está ante un hecho que engloba parte importante de la lectura del filme: se trata de un *falso reportaje*, con los recursos del lenguaje audiovisual disponibles en la década de 1970. La película se filmó casi en su totalidad con una cámara Eclair de 16 milímetros que pesaba nueve kilos y que, en palabras del propio Paul Leduc, era prácticamente silenciosa. En muchas secuencias la cámara se mueve como un personaje más. El uso de la cámara que hacen Leduc y el director de fotografía, Alexis Grivas, nos identifica con una persona que está en medio de una acción en donde el protagonista no necesariamente es el centro. La cámara en mano “deambulando” en medio de la acción remite de nuevo al documental, o al reportaje, en donde se transmite aquello que se logra captar en acciones que suceden una sola vez, como en la propia realidad fuera del cine.

Como se decía antes, una característica singular de *Reed...* es que fue hecha con sonido directo, factor novedoso en su tiempo, pero que también representó particulares dificultades tanto por la poca experiencia de los operadores con el equipo, como por lo limitado de los recursos económicos de la película. Este aspecto no debería ser determinante en el análisis de la banda sonora, pues de cualquier manera hay una serie de elementos que nos permiten reconocer un claro uso expresivo desde los primeros planos de la película. En la secuencia de los migrantes, al inicio del filme, la cámara recorre el espacio, *describiéndolo*, mientras el audio mantiene una distancia que no corresponde a lo que se ve encuadrado, sino a lo que sería una especie de audio cenital que capta un murmullo generalizado sin que una voz destaque sobre las demás.⁶ De alguna manera, en estos

5 Como lo indica un cartel que emula también los letreros del cine mudo.

6 El filme también tiene un gis, que se mantiene en diferentes intensidades como parte de la banda sonora, es decir, que el registro se aleja de la limpieza propia del “cine de estudio”, factor que también hace más evidentes los cortes

primeros minutos de *Reed*... estará representado el estilo que Leduc tendrá de manera más radical desde la década de 1980.

Destaca la discusión de John Reed con las fuerzas del general Urbina, en donde se escucha el sonido de la propia cámara, elemento que claramente tiende una intertextualidad genérica con el documental, o bien el “falso documental”. Si bien esto podría ser en principio sólo un efecto novedoso, también nos permite reconocer que en toda película hay un proceso de construcción de lo real, posible, verosímil... dentro de ciertos límites lógicos y sensibles. La pista sonora, unas veces con el sonido de la cámara audible, otras veces sin énfasis particulares, otras más con un nítido sonido de los diálogos, abre la puerta a que lo representado aparezca como mediación de un proceso con infinitas posibilidades de sentido y de significado, entre las cuales la que fue elegida nos guía a una interpretación posible, aunque no única.

Es común en la película que la descripción de la cámara tenga digresiones, que John Reed sea apenas un pretexto para meternos en un paisaje revolucionario. Ayudados por el efecto de imágenes que, por el tono y el reventado de grano, pudieran parecer originales, el espectador puede sumergirse en el plano –como en aquella fantasía infantil de meternos dentro de un cuadro–, esta vez simulando el efecto de estar dentro de alguna clásica fotografía del archivo Casasola o en las vistas de Salvador Toscano.

Construcción del conflicto y cruce del umbral

Reed, México insurgente –no obstante ser un filme en medio de un espacio bélico– está sostenido en su estructura narrativa por un conflicto psicológico, el cual podríamos resumir en el siguiente cuestionamiento: ¿de qué forma se puede dar la participación del intelectual en las luchas populares? Esto es dicho de manera manifiesta en un diálogo entre Reed y Longino Güereca, uno de los soldados con quien él traba una fuerte amistad. Pero este conflicto

directos y que, como decíamos antes, borra la ilusión de transparencia, dejando visibles mecanismos otrora invisibles.

no es nuevo, está presente desde el inicio de la trama y se mantendrá hasta el desenlace. Bajo la luz de este conflicto interno, tenemos una posibilidad de lectura de las secuencias del filme más “silenciosas”. La reconstrucción de los paisajes del México revolucionario permite adentrarnos al mundo interno de John Reed: su sentimiento de soledad, su miedo a la muerte, su angustia por encontrar la mejor forma de participación en la lucha social.

Esta impotencia está representada en la secuencia de la frontera. Reed aparece en un lugar donde se ven personas finamente ataviadas, por una parte, y por otra un grupo de desplazados, pobres y cansados, que cruzan, arrastrando sus pocas pertenencias. La carreta de unos mexicanos es requisada, y una persona, que parece ser personal de aduana, saca de la carreta unos candlabros. John reacciona: impulsa el cuerpo para adelante, pero se detiene y tras esa breve duda, continúa su camino.

Desde los primeros minutos vemos a John Reed traspasando la frontera, viajando en una carreta en medio del desierto, lo cual podemos interpretarlo como un paso de la normalidad a la “aventura”, pero también del mundo de lo real (del espacio de la modernidad) al universo mítico, donde tendrá el choque de lo occidental-norteamericano con otras racionalidades y mundos sensibles de indígenas y campesinos.

En este viaje John Reed se cruza con un personaje misterioso: un harapiento y solitario viejo que mora en unas ruinas. El guía que acompaña a John, un árabe,⁷ alimenta al hombre con un elote y, momentos después, le cuenta a Reed la historia de aquel viejo soldado retirado que se volvió loco. Este encuentro nos permite pensar en un tropo visual: este ex militar, mal armado, en medio del desierto, es una imagen metonímica de las condiciones de vida del pueblo mexicano. También aparece el *hambre* con un peso argumental, es decir, la pulsión-*hambre* se representa con la entrega de alimento a un personaje que permanece mudo ante la cámara y cuya única acción será sentarse a comer en silencio.

7 Del que sabemos que se llama Antonio Swayfeta por el libro *México insurgente*.

Momentos antes de ese encuentro, vemos la carreta en la que viaja Reed traspasando una enorme puerta e, inmediatamente después, los observamos a través de varios umbrales, lo que produce una composición de tripe encuadre. Por lo anterior, es posible pensar en un traspaso no sólo físico, sino también psicológico. Ambos elementos, las puertas y el personaje solitario, nos posicionan en el límite de entrada a un mundo poblado por criaturas enigmáticas, en donde Reed se enfrentará con sus propios fantasmas internos.

John Reed llega a un campamento, sitio en donde puede convivir con el estado mayor del General Urbina. En ese lugar conoce a Longino, que se convertirá en su cómplice y amigo, pero también es el sitio en donde puede escuchar de manera directa las razones de la lucha revolucionaria. Entre las que le dan están las siguientes: “para crear un gobierno de hombres, no de ricos”, y “para reinstaurar el gobierno de Don Francisco I. Madero... que en paz descanse”. Esta secuencia también resulta importante porque presenta una contraposición de signos de lo popular y lo intelectual; nacionalismo e imperialismo; presente y futuro. Este último binomio resulta fundamental para entender el discurso de una obra que no pretende enarbolar la revolución de una manera épica, como un acontecimiento del pasado, sino, como veremos más adelante, a modo de proyecto inacabado. También en esa conversación se aprecia una primera tensión entre John y los revolucionarios, pues le identifican como un emisario del imperialista país vecino del norte. Éste será sólo el primer momento en donde John Reed tendrá que lidiar con la posición que él ostenta, como un estadounidense realizando un trabajo intelectual, en medio de una rebelión de campesinos sin estudios, quienes respetan sólo a quien se lo gana en el campo de batalla.

La tensión va creciendo: se manifiesta un Reed impaciente por llegar al clímax de su tarea como reportero de guerra y que ansía con fuerza estar en el campo de batalla, al tiempo que cuestiona cada vez más su papel como “simple” corresponsal en me-

dio de una revolución. Pero es justo su posición al margen lo que lo condena a vivir el episodio más crítico, cuando las tropas revolucionarias son atacadas por sorpresa en el poblado de La Cadena. Reed desea vivir de cerca el combate, pero recibe varias negativas a su petición de ser llevado a la batalla para poder documentarla. De pronto, se encuentra en medio de una vorágine, sin saber cómo reaccionar. John ve un caballo suelto corriendo y lo persigue, sin embargo, sus intentos resultan inútiles. Tras la turbulencia de la salida al combate, llega la calma: John Reed camina furioso por el solitario lugar, donde apenas instantes atrás reinaba el bullicio. Pero de pronto, el silencio se rompe con un disparo que impacta en una pared, cerca de John. Dejamos de ver a John en plano americano, justo cuando él voltea y se nos muestra el contracampo en gran plano general. El espacio es el centro de la batalla y las bombas surcan con violencia el terreno. Entre el polvo provocado por los caballos de lo que queda de la tropa, John corre intentando salvar su vida.

Ahora John Reed, el periodista, no es más que un hombre a la deriva: su pretensión de ver el combate lo ha puesto ahí de la peor manera en medio de una batalla perdida, sin ninguna forma de defensa. En ese momento Reed es un hombre que ha perdido todo el control de la situación, toda posibilidad de acción individual, y que reduce su existencia a la mera búsqueda de sobrevivencia, al instinto de vida.

En este momento del filme, justo después de la mitad, se encuentra la síntesis visual del conflicto que se ha esbozado desde los primeros planos, y que es el de la posición del intelectual en los procesos de lucha social y revolucionaria. Es desde esta clave que puede leerse la secuencia, no sólo como la *mala suerte* de un joven Reed en sus intentos por documentar la batalla desde la primera línea, sino como el fracaso del intelectual por involucrarse en el proceso revolucionario. No obstante, esta alegoría nos advierte la existencia del problema como un *conflicto central*, en el cual se pone el acento, y que reconoce que la dificultad de

transformación social requiere más que de la simple toma de conciencia y la valentía para afrontar los riesgos de la lucha.

En el filme, la tensión entre conciencia y praxis está claramente subrayada en una conversación entre Reed y Longino. En medio de una fiesta, Julián insulta a Reed a quien llama “gringo huertista”; Longino –quien para entonces ya es amigo cercano de John– interviene y lo aparta del conflicto. Tras este altercado, y en medio de una borrachera, Reed le confiesa a Longino que siente que no lucha sus propias peleas, sino las de los otros, pues siempre ha tenido miedo.

Un análisis superficial nos conduciría a decir que los hechos de La Cadena son representados como un *castigo* a John ante el miedo por participar de manera activa (lo cual le hubiera dado acceso a un caballo y un arma); no obstante, sería una lectura simplista que reduciría el conflicto a un mero acto de valentía-cobardía. Si advertimos el contexto de realización del filme, podemos plantear un intertexto entre John Reed y Paul Leduc. John es un occidental urbano que estudió en Harvard, se vuelve marxista, acompaña las luchas obreras y elige documentar el proceso revolucionario de un país del tercer mundo. Todo eso ayudado de una cámara fotográfica, con la cual pretende capturar la realidad. Asimismo, en las décadas de 1960 y 1970 los cineastas del NCL eran un grupo de intelectuales, la mayoría formados en las mejores escuelas de cine de Europa (como el caso del propio Leduc), quienes, desde el marxismo, el guevarismo internacionalista y *con una cámara en la mano y una idea en la cabeza*, pretendieron acompañar los procesos revolucionarios y las luchas de liberación antiimperialista de América Latina. ¿Coincidencia? Es posible, pero, sea o no una elección consciente, el epicentro de *Reed, México insurgente* refleja una discusión del Nuevo Cine Latinoamericano sobre las posibilidades del cine, y de la orientación de los procesos creativos para comprender, indagar y revolucionar las propuestas cinematográficas en cada país.

Esta imagen de John Reed corriendo a la deriva en medio del desierto tras sobrevivir a una balacera se produce en el México post-68, tristemente célebre por el genocidio de estudiantes y población civil en la plaza de Tlatelolco. El hecho marcó también a una generación que, tras el ataque autoritario, se preguntó de qué manera debería actuar para incidir en la política nacional. Una época marcada por el 68 trágica y creativamente, que tuvo en el centro de sus discusiones el tema del papel de los intelectuales como un aspecto central en las experiencias estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano.

Reed... y el papel del cine en la cultura nacional

La forma de participación del intelectual fue un problema central para la generación de Leduc, no sólo porque intentaron ser parte de la movilización social, sino también porque había una conciencia sobre la necesidad de un cambio de códigos culturales. Filmes como *Reed, México insurgente* adquirirían su potencialidad comunicativa, atravesados por los debates de la intelectualidad y no sólo en su posibilidad discursiva en abstracto, pues cada obra puede leerse también como un posicionamiento sobre el lugar del cine, en tanto cultura e identidad.

Durante el echeverrismo hubo una renovación *vertical* del cine mexicano, con la cual se pretendía dar juego a voces críticas que permitieran legitimar al régimen (De la Vega 1988). Así se buscó la aceptación del Estado en su papel de financiador para que una “industria cinematográfica de renovación” pudiera ser factible. Este interés de apertura contiene, al mismo tiempo, el germen de la reterritorialización del Estado sobre la facultad de crítica que los cineastas, en tanto intelectuales, podrían ejercer. También expresa una condición tácita de que el ejercicio cinematográfico no cuestionara o interpelara el orden social establecido, es decir, que las pugnas del arte, el cine y la cultura se circunscribieran a sus propios ámbitos.

Reed, México insurgente, así como las distintas propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano, representan una tácita crítica al papel del cine en la cultura, no sólo cuestionando al que se hace en sus respectivos países, sino también las políticas de consumo, que llevaban a entenderlo como cine-entretenimiento, cine-de-autor, cine-de-arte, etcétera. Para Glauber Rocha, “El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una civilización” (Rocha 1988, 159). Para los neo cineastas latinoamericanos no se trataba únicamente de hacer películas de otro signo, con otros temas y con innovaciones creativas, sino, sobre todo, de hacer un cine que representara una nueva forma de entender la cultura. Una película, como la ópera prima de Leduc, podría resultar compleja para los públicos convencionales, porque está fuera de los cánones de representación y de expectación habituales. En este sentido, Rocha advierte y toma postura ante este problema: “a mi parecer es una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que éste pueda ser, ‘crear cosas simples para el pueblo simple’. Aun siendo enfermo hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo” (Rocha 1988, 160).

Esta problemática está en una doble dimensión en *Reed, México insurgente*. Por una parte, en el conflicto de John Reed por participar de manera activa en una revolución popular, atravesada por una cultura que se le presenta desde las complejidades del pueblo, tal como advierte Glauber Rocha. Por otra parte, en la misma formalidad de la obra que la aleja de una posible comprensión “universal”. En ambas, el intelectual (Reed-Leduc) aparece como figura a la deriva, disputa que encuentra una solución dialéctica: superar la aniquilación de la cultura enajenante y permitir una nueva que no traicione la complejidad del propio conflicto.

En este sentido, podríamos decir que la obra no se preocupa por la conexión con un público existente, sino que busca crear uno que esté en capacidad de reconocer al filme en tanto una problematización de cultura distinta. Paul Leduc está rechazando tanto la cultura del mercado del cine nacional (desde los géneros

ya consolidados), como la cultura del cine de autor (entendida ésta como una búsqueda en lo individual). Esta función creadora no sólo de cine, sino de una cinematografía, es explicada por Rocha, para quien: “se necesita mucho coraje para ser un intelectual, y como intelectual agredir el poder del cine” (Rocha 1988, 162).

Hemos planteado un diálogo entre obra y discursos del NCL con la finalidad de explicar con mayor claridad la dimensión continental de la problemática, así como la necesidad de abordarla desde una perspectiva que trasciende las fronteras que circunscriben esta película. Sin embargo, Leduc da testimonio de un diálogo donde se reconoce la importancia de la cultura popular en su relación con la conformación de un lenguaje cinematográfico para el NCL:

Estábamos todos, los latinoamericanos, los brasileños incluso, buscando un lenguaje diferente[,] ese era nuestro foco. Discutí mucho eso con Glauber después, incluso porque no me parecía muy apropiado hablar de un lenguaje latinoamericano en un continente que alberga tan grandes diferencias. Glauber, que trajo a la escena la *Estética del hambre*, hablaba por ejemplo de un lenguaje bahiano, vinculado al tropicalismo. Yo le decía que en México sería falso que hiciéramos películas por ese camino [...] México tenía más que ver con lo que emergía de un creador como Juan Rulfo, un escritor del silencio, del desierto, de los valles secos. El ritmo es muy diferente en los países donde existieron civilizaciones indígenas, en relación a aquellos para donde vinieron los negros: la música lo demuestra [...] Pero el hecho es que, con esa visión de la música y del lenguaje, yo pensaba que para contrarrestar un poco el lenguaje del cine estadounidense yo necesitaba extender el tiempo; una bobería, porque las cosas no son tan sencillas. De ahí, cuando vi el *Reed* otras veces pensé: Ah, pero está lentísima esa película, podría reducirla fácilmente sin ningún perjuicio (Leduc, entrevistado por Moura, 2007).

En esta cita podemos vislumbrar con claridad que los cineastas del llamado NCL no sólo se tomaban con seriedad el problema

de qué lugar ocupaba el cine en la cultura, sino que –incluso– pensaban en qué forma la producían y reproducían. Para Glauber Rocha, desde figuras como el canganceiro; para Leduc, desde la comprensión de la propia estética de prácticas sociales comunes a los pueblos originarios de México.

La fuga como acto sublime

A continuación, describiremos brevemente algunos episodios, secuencias y reflexiones de autores clave del Nuevo Cine Latinoamericano, en los cuales buscamos plantear interrogantes que nos permitan develar en la película de Leduc tópicos que reflejan preocupaciones estéticas compartidas y que dialogan a través de las obras.

Volvamos de nuevo a la imagen de Reed corriendo por el desierto. Tras el ímpetu del escape, y la lucha por la sobrevivencia, podemos ver a un John cansado, sin un destino más claro que la prolongación de la huida. Primero, podemos considerar este hecho como una elección expresiva, pues, como es sabido, todo aquello que no resulte significativo (tiempos muertos, acciones cotidianas y –a menudo– traslados) no son parte del corte final en una película. Si retomamos la cita de la entrevista de Mariluce Moura a Leduc, podemos advertir una intención manifiesta de introducir al espectador en un determinado mundo sensible, que además corresponde con otra forma de entender la temporalidad y el ritmo de las acciones. En la cita anterior Leduc cuestiona la *ingenuidad* de la solución; no obstante, reconoce la preocupación por la búsqueda de una posible identidad dentro del nuevo cine mexicano. Este mismo plano nos permite hacer una analogía con la secuencia final de *Los 400 golpes* (Truffaut 1959) cuando el protagonista, Antoine Doinel, corre para escapar del reformatorio: el instante mismo en donde correr es la respuesta a la ausencia de un destino. En *Los 400 golpes* el límite es un océano que pone fin abrupto a la posibilidad de ir más allá.

Aunque Paul Leduc y Glauber Rocha no compartían necesariamente los mismos mecanismos de enunciación, el director brasileño también utilizó el recurso del *hombre escapando* como un momento de fuerte carga simbólica. El inicio-final de *Terra em transe* (1967) tiene como protagonistas a Paulo, poeta vinculado a figuras en el poder, y a Sara, que es cercana a Paulo tanto intelectual como sentimentalmente. Tras un eminente golpe de Estado, ambos huyen en un Volkswagen. Mientras Sara le implora que se detenga, Paulo exclama:

Paulo: La locura es mi conciencia. Y mi conciencia está aquí, en el momento de la verdad ¡En la hora de la decisión, de la lucha, de la muerte! Necesitamos resistir, resistir, ¡Yo necesito cantar! Ya es imposible esta fiesta de medallas, este feliz aparato de glorias, esta esperanza dorada en los gobiernos. Ya no es posible esta marcha de banderas con la guerra y con Cristo en el mismo lugar. No es ya posible la ingenuidad de la fe. La impotencia de la fe.

Para este momento Paulo ha recibido un disparo. Saldrá del auto para caminar con lentitud y con una metralleta, mientras la toma se aleja de él y Sara. En el siguiente plano Paulo apunta a un cielo nublado. A diferencia de la escena de Reed, en este filme este “viaje a la deriva” es acompañado por un potente y poético diálogo, que posiciona en lo ideológico al protagonista, más allá de los teatros del poder de la política de su tiempo.

En *Reed, México insurgente* y en *Terra em transe* el momento de “huida” adquiere valores claramente alegóricos, aunque en el filme de Rocha el diálogo brinda elementos para entender una propuesta concreta de ruptura con el orden social y simbólico existente, que sólo el poder creativo del poeta puede quebrar para dar pie a otro orden sensible. De igual modo, la propia *Terra em transe* es un manifiesto no sólo en términos políticos, sino en tanto motor de creación estética, fuera de moldes, sean éstos institucionales o de retórica revolucionaria (si los últimos

no corresponden a una posibilidad de revolución dentro del arte). A decir de Silvana Flores:

La crítica establecida por el realizador brasileño [Glauber Rocha] se centró particularmente en el carácter utópico manifestado, según él por la cinematografía proveniente de los sectores de izquierda, que pretendían destruir al cine como espectáculo sin construir un nuevo programa o proyecto estético (2013, 183).

Glauber Rocha postula en *Terra em transe* al “poeta” como único capaz de no traicionar la cultura del pueblo. Su declaración “yo necesito cantar” lo conecta con una necesidad de autenticar ese canto, que deberá hacerse a partir de la necesidad de reconocer la miseria desde su latencia de violencia libertadora. La posibilidad del canto, de la expresión artística, de la creación fílmica es, para Glauber, una batalla por lo sensible, en donde esconder el hambre del pueblo en los argumentos de las películas corresponde a una traición.

Si bien pudiéramos considerar a *Terra em transe* como una síntesis de las posiciones políticas en América Latina, entre populismos y derecha golpista (lo cual la conectaría con *El Recurso del Método* [Littin 1978]) o como una fábula que caricaturiza los actores políticos en una intriga por el poder (Iglesia, medios de comunicación, pueblo...) podríamos decir que su conflicto principal es el del papel del poeta-intelectual orgánico, ante la posibilidad de apoyar –o no– un determinado proceso social. Esto es compartido, salvando las distancias, con el John Reed vagando en un desierto inhóspito, en búsqueda de su propio lugar en la lucha social, en la revolución.

La conexión permite enunciar a *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea 1968), filme cubano que resulta un paradigma de la crisis del intelectual ante la revolución. El protagonista en este caso es Sergio Carmona, quien se asume como un sujeto por encima de la media del cubano, y por ello intenta escapar a las

condiciones del subdesarrollo que parecen permearlo todo. En esta película, Tomás Gutiérrez Alea toma al autor de la novela, también llamada *Memorias del subdesarrollo*, es decir, al propio Edmundo Desnoes, para interpelar a su público, mediante un proceso de identificación-alejamiento al que denominó *dialéctica del espectador*. En el libro del mismo nombre, Tomás Gutiérrez Alea explica:

La actitud del personaje llega al espectador a través del *mecanismo de identificación*, y al propio tiempo esa identificación con un personaje que constantemente está ejerciendo la crítica (justa o injusta, no importa) impide que el mecanismo se absolutice, ya que contribuye a mantener despierto el sentido crítico en el propio espectador (Gutiérrez Alea 2009, 110).

En el panorama tenemos una generación de cineastas quienes tienen entre sus tópicos, como veíamos en *Terra em transe*, la toma de postura del intelectual, proceso mediante el cual se pretende posibilitar la inserción (o exclusión) en un determinado contexto de efervescencia social. Así, Gutiérrez Alea propone un mecanismo de enunciación que pretende eludir los límites de la representación, para desbordar los conflictos propios del filme con los del tiempo histórico del espectador, lo que consistía en romper los marcos interpretativos construidos desde la “ideología burguesa”, según Gutiérrez Alea.

Reed, México insurgente no presenta como *Memorias del subdesarrollo* un proceso de desdoblamiento del protagonista, con la intención de que el espectador implícito cuestione o fracture su idealización de un prototipo social que resulta cautivador para exhibirlo en sus falencias. No obstante, al no tener un conflicto clásico, como la mayoría de los dramas-históricos, el personaje se convierte –de forma brechtiana– en un pretexto para mostrar un trasfondo, es decir, las elecciones de narración nos permiten concentrarnos en el drama social, en lugar de ser un mero *decorado de fondo*. Así, podemos no sólo reconocer la reconstrucción

de escenarios, vestuarios, léxico y música, como elementos claves para la verosimilitud de la obra, sino que resulta clave analizar desde dónde es avistado el pueblo, en el entendido de atribuciones sígnicas contenidas en la obra. En *Reed...* vemos, de forma indudable, a un pueblo desposeído e ignorante (por ejemplo, que no sabe que es un periodista, un corresponsal de guerra o la importancia de una fotografía de registro), empero, existe en la propuesta de *México insurgente* una mirada que permite escapar al simplismo, al catálogo manido de estereotipos sobre lo popular mexicano. Los revolucionarios son presentados como estoicos y valientes para luchar por su libertad; aparecen en “la bola” como una multitud que cobra tanto o más importancia que los “sujetos” en los que la narración hace énfasis.

Leduc brinda una mirada sobre la cultura de lo mexicano que escapa al folclorismo o a la simplificación. Sin duda, construye a la masa como un personaje que va marcando distintos acentos dramáticos, pues se muestra como un ente activo que baila, se organiza, aborda un tren, galopa, trabaja durante la noche o que entierra a un caudillo. En fin, un pueblo en movimiento que no sólo es la síntesis de las ideas que John exige en un principio, sino que se manifiesta como cuerpos-sensoriales, en un proceso de hacerse presentes, de emerger. En ese sentido, la Revolución se manifiesta como la vía para que la cultura del pueblo emerja y se reconozca desde las propias claves de quienes la viven día con día. Así, no se trata de mostrar lo popular en oposición a los valores culturales de las élites, sino que estamos ante la epopeya de un pueblo al que se le ve como sujeto de su propia historia. Este aspecto es uno de los tópicos elegidos por Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo* para contrapuntear al individuo respecto la vigorosidad de la cultura de masas, no obstante, a diferencia de John Reed el conflicto de la inmersión en la cultura del pueblo se resuelve en *Memorias del subdesarrollo* de una forma muy diferente. En *Reed, México insurgente* John parece compartir el punto de vista del autor implícito, pues conforme avanza la historia lo ve-

mos cada vez más cercano a las dinámicas de la vida en el campo de batalla y afrontando sus fantasmas internos, como intelectual que no sabe cómo participar en la lucha.

Gutiérrez Alea, incluso desde el título que alude a un subdesarrollo económico a la vez que cultural, presenta una secuencia en *Memorias...* que busca directamente evidenciar este conflicto, y que –como en el caso de *Terra em transe*– también se trata del inicio y el final de la obra: las secuencias de un baile popular en La Habana. En apariencia, este episodio (en donde vemos un asesinato de un hombre, mientras la orquesta no para de tocar) no tiene nada que ver con las peripecias que vive Sergio, el protagonista, pero tras ver la película completa, es posible descubrir que la secuencia, presentada de dos formas distintas al inicio y al final, contiene la síntesis de todo el conflicto de la película. Gutiérrez Alea explica:

Hacia la última parte del filme, regresaremos al mismo baile, a la misma situación, pero entonces lo veremos desde otra perspectiva y entonces aflorarán nuevos significados y serán provocadas nuevas inquietudes [...] Ahora tenemos a Sergio en medio de la multitud que baila. Él está y no está. Es decir, trata de estar pues ha ido con Noemí al baile, pero es incapaz de insertarse en la corriente general de despreocupación, relajamiento, descarga, alegría y *violencia*. Por mucho que trata no puede sumergirse en la marea de “su” pueblo (Gutiérrez Alea 2009, 104-105).⁸

8 Destacamos *violencia* porque es un término que pudiera parecer antagónico a la valoración de la cultura popular. Sin embargo, también puede ser entendido como un reconocimiento tácito de la voluntad de violencia, no como un rasgo immanente de lo popular, sino como una potencialidad que debe ser orientada, en la defensa de la, entonces, joven Revolución Cubana. Esta violencia, y el derecho a la misma, es un tópico frecuente en el Nuevo Cine Latinoamericano, como en el caso del filme *La hora de los hornos* que llama a la lucha revolucionaria de guerrillas en Argentina, en tanto herramienta necesaria para la liberación. El mismo Glauber Rocha llama a una estética de la violencia como una manifestación de honestidad ante las condiciones de sometimiento del pueblo brasileño y los pueblos del tercer mundo.

La cultura popular se convierte aquí en un signo indescifrable que es presentado no como una idea, sino como la posibilidad de sumergirse sensorialmente –o no– en el baile. Es decir, reconocemos la tensión entre el sujeto y su entorno, no sólo desde los juicios que él emite de su entorno, sino en el juicio que el filme emite sobre él como personaje y tipo social.

Esta valoración de lo cultural por medio del filme se da en un contexto de inversión de valores, en la necesidad de ensanchar las expresiones culturales de un pueblo que, al implantar un discurso de lucha de clases, estaba en obligación de buscar un acceso universal a las expresiones artísticas, así como de buscar un cambio de códigos que permitiera ampliar el concepto de cultura.

De tipos sociales, personajes y una soldadera

En *Reed, México insurgente* una de las formas de representar la cultura del pueblo se manifiesta también en una escena de baile popular –en medio de la guerra–, pero es también muy significativa la forma como es presentado el soldado revolucionario, en el plano individual. Los personajes con los que se encuentra John Reed son curiosos y poseen un relativo optimismo e inventiva. Salvo el caso concreto de Julián, quien es claramente el antagonista de John en la primera parte del filme, los soldados, e incluso el propio Villa, son presentados como tipos sonrientes, burlones e, inclusive, alegres, en medio de las condiciones adversas, lejos del hieratismo que podría esperarse en una reconstrucción que, se presume, pretende ser respetuosa de la historia. No obstante, Leduc retoma el típico humor mexicano y permite que este carácter dé volumen y verosimilitud al pueblo, esquivo el acartonamiento y, al mismo tiempo, lo dota de una huella que nos permite un grado de identificación desde ciertos códigos. Como evidencia de esta argumentación, véase un breve diálogo entre John y Pablo, soldado representado por Ernesto Gómez Cruz:

Pablo: ¡Juanito!

John: Pablo, ¡qué gusto verte!

Pablo: Yo creí que ya te habías muerto.

John: Ya ves, aquí estoy.

Pablo: Me dijeron que te habían visto parado, volteando para todos lados y los colorados entrando.

John: Pero tú muy bien, eh, ni siquiera te rozó una bala.

Pablo: Sano y salvo. Y ni siquiera viudo. ¿Ya viste a Fidencio?

John: No, no lo he visto. Acabo de llegar.

Pablo: Por ahí anda contándole a todos que se echó como a veinte colorados. Hasta que se le hizo.

John: No me digas, ¿de veras veinte?

Pablo: ¡Qué va, hombre! Y eso que yo le dije: te regalo los que yo me eché, pa' que no sea tan largo el cuento. [Risas] Nos fregaron, Juanito.

En este diálogo se refleja con liviandad un hecho marcadamente trágico, en donde, tras la emboscada de los federales, muchos revolucionarios cayeron muertos. Así, la anécdota se diluye en la felicidad del encuentro y las bromas sobre las exageraciones de Fidencio. Sin embargo, la forma de hablar de los personajes en ocasiones no sólo resulta jocosa por los diálogos, sino por un claro anacronismo respecto al momento representado. Los diálogos entre los soldados villistas (los del General Urbina, Longino y el mismo Pablo) poseen un acento más cercano al de los jóvenes urbanos de las décadas de 1960 y 1970 en México, y el propio John –o Juanito– en ningún momento suena como un estadounidense que recién ha aprendido a hablar español. ¿Una interpretación deficiente? Recordemos que estamos ante un cine que debe su existencia a una búsqueda de nuevas pautas creativas, basadas en buena medida en la libertad y en la improvisación, pero más allá de ello, es importante señalar que en la obra los diálogos funcionan como una fuerte marca que denota el momento de enunciación. El tono de los diálogos, la palabra

“compañero” frecuentemente utilizada como vocativo, y el ritmo del habla, por momentos nos podrían hacer sentir que estamos escuchando un mitin del movimiento estudiantil de esas décadas. Este mecanismo puede ser entendido como un efecto de *distanciamento*, un recurso de transparencia que diluye la objetivación con la que la percepción de verosimilitud se construye. Para Morin (2001) existe una dialéctica entre lo real y lo ficticio, en donde lo real trasmuta su carácter material y fáctico para subsumirse a los códigos de una representación congruente. El cine es, por lo tanto, una particular ensoñación:

Las participaciones subjetivas que se fijan sobre la imagen objetiva le dan alma y cuerpo: presencia objetiva. Sin embargo, entre la destrucción de los marcos objetivos del cinematógrafo y su restablecimiento por el espectador de cine, hay un hiato infinitesimal. A través de ese ojo de aguja se engancha toda la caravana mágica, introduciendo de contrabando el opio del mundo irreal (Morin 2001, 135).

Morin nos permite ver el proceso de ida, entre la materialidad de lo representado y el momento en donde el espectador realiza las posibilidades de sentido de un filme. En *Reed, México insurgente*, la representación precisa un realismo, potenciado en este caso particular por la imitación de la apariencia del cine propio de inicios de siglo, el cual se combina con otra poderosa marca enunciativa: la utilización de un lenguaje audiovisual más propio del cine-reportaje. Ante estas marcas que dotan de realismo y verosimilitud al registro, la entonación de los diálogos produce en el espectador un estado de alerta, en tanto aquello que debería ser congruente en el tiempo aparece como paradójico; así, permite la fractura del trance, y la reflexión sobre el carácter artificial de la obra, la vuelta a la realidad del espectador y, con ello, a sus propias problemáticas. El acento, la entonación, ciertos vocablos, así como la no imitación de un acento inglés en el caso de John,⁹

9 En este punto tampoco podemos obviar que la elección de Claudio Obregón,

posibilitan al espectador la conciencia del carácter artificial de la representación. En concordancia con Morin, se asegura así que el opio del mundo irreal (del cine) permita la reconstrucción de la realidad, subjetivada por la proyección de lo cinematográfico. Citemos en extenso a Morin quien explica de manera poética esta potencia dialéctica:

La visión onírica es prisionera de la percepción diurna, pero ésta está castrada por una conciencia de irrealidad. La objetividad se encuentra a su vez prisionera de una participación afectiva. Se halla presa entre la visión mágica y la visión estética. Así, el espectador que realiza el filme le confiere todas las racionalizaciones de la percepción; irrealiza al mismo tiempo esta realidad que acaba de fabricar, la sitúa extraempíricamente, interioriza sus respuestas en lugar de exteriorizarlas en actos.

Esta irrealidad no destruye la realidad. “La realidad aparente no se ve debilitada ni alterada por saber que no es más que una ilusión”. Esta realidad no disipa la irrealidad. Más aún, esta realidad está fabricada por la potencia de ilusión, de igual modo que esas potencias de ilusión han nacido de la imagen de la realidad (Morin 2001, 141).

Un aspecto en el filme que también podemos considerar como de ruptura, y no por la evidencia de los mecanismos de enunciación, sino por la traducción entre obra escrita y filme, es la secuencia de la soldadera (Isabel). Podemos abordar esta secuencia en términos de su verosimilitud, partiendo de lo que para Morin sería el potencial estético del encuentro de sensibilidades en la ensoñación de la realización fílmica por el espectador. La secuencia es descrita así por García Riera: “[una] soldadera que pide a Reed acostarse con él, resulta ambigua de tan discreta, aunque hay un

actor de piel morena y que no demuestra problemas para entender el español, pudo haber resultado ambiguo o confuso para los espectadores, pues dificulta la comprensión de que se trata de un extranjero, y por momentos pareciera más tratarse de una persona que visita el norte desde la Ciudad de México y no desde los Estados Unidos.

bello pudor respetuoso en el modo de ver cómo ella se quita las cananas, el rebozo y algo de ropa” (1995, 159). Para García Riera, ésta es una secuencia poco lograda, pues se desaprovecha la oportunidad de una escena más explícitamente erótica, aunque si lo comparamos con la versión de Reed en su libro *México insurgente*, resulta claramente una licencia poética del propio Leduc, pues, en lo relatado por John Reed, la mujer se habría metido en su cama sólo para descansar de los avatares del día a día en la guerra. No obstante, es necesario destacar que, para Leduc, esta secuencia –elegida entre los cientos de peripecias que el libro cuenta– fue retomada por su posibilidad de mostrar a una mujer en un momento de rebeldía, en donde deja a un hombre: su pareja, para irse a dormir con otro: John. Y aunque al día siguiente, tal como sucede en la obra original, Isabel vuelve con su pareja anterior, no es casual que la única secuencia en donde una mujer toma un papel más protagónico sea para ejercer un acto de libertad y de ruptura con cánones morales de comportamiento, aspecto clave en las reivindicaciones contraculturales de la década de 1970, y que incluso en nuestros días mantiene su potencial disruptivo. Esta bella secuencia nos permite también reconocer a la misma realidad en dos momentos, la onírica ensoñación nocturna, y una realidad ordinaria, de la mañana siguiente, donde el antiguo orden es reestablecido.

Hacia el final de la película, John Reed sigue su deambular en el desierto mexicano, viendo enfrentamientos, y encontrando restos humanos y seres con apariencia milenaria, quienes también aparecen recubiertos de cierto misticismo. No sería exagerado decir, apoyados de la interpretación del propio Leduc (en Moura 2007) que estamos ante la influencia de los personajes rulfianos, aspecto acentuado por la aparición emergente de los mismos, así como por sus diálogos secos y contundentes, que parecieran atribuibles a un plano supra-histórico. Esto es acentuado en algunos planos también por el sonido del viento, remarcado como un elemento que no sólo está presente en el ambiente, sino que es el

éter donde se dan las acciones. Esto pareciera dialogar o referir directamente al relato del viento del cuento *Luvina*:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubiertos. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted (Rulfo 1983, 113).

De refracciones y cristales rotos

John va descubriendo que no se contenta con ser un espectador, quizás animado por la desazón que le produce la noticia de que Estados Unidos invadiría México. Así, contribuye a fabricar bombas y corre entre la tropa –pero ya no sin destino, ni entre las patas de los caballos–, para finalmente contemplar la entrada a Gómez Palacios. Ahí se produce el quiebre definitivo, el fin de su “neutralidad”, cuando rompe el aparador de una tienda de mercancías.

Este final resulta muy similar al de la película chilena *Ya no basta con rezar* (1962), del cineasta Aldo Francia. Este filme cuenta la historia de un cura, Jaime, quien atiende a la feligresía de las clases alta y trabajadora del puerto de Valparaíso. Poco a poco, su relación con las familias pobres de la ciudad le va involucrando en los problemas sindicales, en los cuales participa de manera cada vez más directa. Sus acciones se van haciendo más concretas, por lo que cambia las comidas en las mesas de la burguesía por los barrios miserables, con sus fiestas populares, en donde se disfrutaban sencillos alimentos, se bailan cuecas y se organiza la resistencia obrera. Como en el caso de *Memorias... y Reed...*,

la película chilena presenta un punto de vista sobre la cultura popular, en este caso marcado por la mostración de sus espacios de sobrevivencia, sus tradiciones de lucha, formas de habla, etcétera.¹⁰ En la última secuencia de *Ya no basta con rezar*, Jaime debe resolver su propia limitación, que no es ya la de tomar partido, sino la de la justificación de la violencia. Jaime participa de una marcha multi sectorial, y el filme acaba cuando toma una piedra y la arroja contra los carabineros, al tiempo que la toma se congela. La imagen fija –efecto utilizado en estos dos filmes en sus finales respectivos– acentúa la importancia del instante. Esto permite percibir la *continuidad* de la acción que presenciábamos, mientras que el plano se convierte en el registro de un hecho que ya no continuará, que ha quedado en un pasado fijo, histórico.

Más allá de los matices particulares en ambas películas, vemos que un aspecto nodal está en el aprovechamiento posible de la identificación del espectador con el protagonista para hacer una analogía con las tareas históricas en América Latina, para lo cual debemos considerar la pertinencia de una utopía social vigente en el momento de enunciación. No es, por supuesto, una interpelación a los curas, para que interpreten sus acciones desde la teología de la liberación, ni un llamado a los jóvenes periodistas para enfrentarse con valentía en sus corresponsalías de guerra, sino que tanto John como Jaime son una síntesis de una generación de jóvenes, artistas, intelectuales y, por supuesto, cineastas, quienes se preguntaban hasta dónde debían convertir su actividad (intelectual o artística) en una herramienta de liberación. Aldo

10 Huelga aclarar que, aunque Aldo Francia está interesado en reconceptualizar el ámbito popular desde una clara oposición entre la vida de la clase alta, representada en las comidas, reuniones, organización de la caridad, y a los humildes desde la carencia, la pobreza de un dispensario, reuniones obreras... de ninguna manera cae en una visión maniquea, en donde los humildes carezcan de defectos o de contradicciones. El filme evidencia de manera velada el machismo y el alcoholismo de los sectores marginados, así como el vandalismo y el egoísmo. En su filme anterior, *Valparaíso mi amor*, Aldo Francia tiene una visión más antropológica sobre el drama urbano de una familia en desgracia, en donde se profundiza sin idealismos en las condiciones de vida de los desposeídos chilenos.

Francia y Paul Leduc dicen por medio de sus filmes lo que quizá por otros medios es más difícil de enunciar: la violencia es un camino para la liberación. No se trata de una violencia por el culto a lo sangriento, ni en donde se trivialice la lucha, la guerra o los disparos en el cine. Es una violencia convertida en tema filosófico, por ello es más relevante en el filme esta violencia contra un cristal, que la de los hombres caídos en combate, casi eclipsados durante todo el filme de Leduc (es decir, en el campo vacío). La violencia a la que se apela es a la que se da en la identificación con la rabia del despojo y la marginación, en el entendido que le da Fanon (2001 [1961]), como una violencia del colonizado al ser condenado a una vida de hambre, mendicidad, y enfermedad.¹¹

Podemos ver una relación con las ideas de Fanon en *Ya no basta con rezar*, quien diferencia dos mundos, el del burgués y el del proletario (como el colonizador y el colonizado), y en donde la religión es un canal de comunicación que ocasiona la distorsión de la sensibilidad del marginado ante el mundo de la clase dominante. La violencia en la película de Aldo Francia es vista como una respuesta legítima a la violencia de los explotadores, quienes recurren a la complicidad con las fuerzas del orden (represión policiaca), del aparato de justicia (declaración de ilegalidad de la huelga) y de grupos de choque (matones mandados a amedrentar a los obreros). Así, la acción del sacerdote, ya vestido como civil, marchando al lado de los gremios obreros y aventando una piedra, puede interpretarse como apenas una tenue respuesta en legítima defensa.

Para John, como ya hemos dicho, es el fin a su tormento interno, un acto de complicidad con el saqueo a la localidad de Gómez Palacios, pero también puede leerse en clave fanoniana como el derecho del desposeído de “expropiar” aquello que sistémicamente le ha sido arrebatado. Más allá de eso, en el epílogo de la obra se

11 Este aspecto es retomado por Leduc de la mano de los cuentos de Rubem Fonseca en su última película: *Cobrador...*, lo cual la conecta con los principios estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano.

cuenta de las labores de lucha que realizó John Reed, acaso como una convalidación de que la actividad intelectual es también un espacio para lucha social.

No podemos sustraer la obra al propio momento cuando se realizó, marcado por la brutal represión contra el movimiento estudiantil en 1968, y el asesinato de estudiantes que marchaban el 10 de junio de 1971, en lo que se conoce como el Halconazo, por el nombre clave del grupo de choque que se utilizó contra los estudiantes. Frente a estos hechos, y la represión posterior, los encarcelamientos, la tortura a la que fueron sometidas miles de personas y la persecución a las guerrillas de Lucio Cabañas y de Genaro Vázquez, surgieron grupos como la Liga Comunista 23 de Septiembre y el Movimiento Armado Revolucionario, entre otros. No es posible afirmar que *Reed, México insurgente* (1973) sea un llamado a sumarse a las filas de la guerrilla armada, pero quizá sí un guiño de legitimidad a la juventud rebelde de la década de 1970, que ansiaba respuestas a las preguntas acuciantes de su tiempo:

[...] hay un juego de distancias, la de Reed con su propio libro o su propio personaje, y la de nosotros con *Reed*... Era un proyecto pre-68, y de pronto, la película se hace después del 68, en un momento en el que la censura estaba un poco pesada, y había represión después de Tlatelolco. Era una manera de decir algunas cosas que la gente entendía. Quizá el público de hoy no la entienda, pero en aquella época sí entendía que había una intención, que era el papel de un cierto tipo de personaje que no nada más era extranjero por gringo; era extranjero por clase, por periodista, por muchas razones, que se estaba moviendo en un contexto popular en ebullición, como es un movimiento revolucionario. Hago ese tipo de juego (Leduc, entrevista realizada por el autor, 2017).

El Nuevo Cine Latinoamericano tiene como una de sus características –y fronteras– su relación con ideales políticos, con una sensibilidad que advierte una tensión entre el presente y la posibilidad de formas de vida que aparecen como utopías discursivas.

sivas. *Reed, México insurgente* brinda claves de lectura que nos permiten valorarla en su dimensión utópica, pues funde la tensión dramática basada en la ficcionalización de una historia real, con la abstracción de dicho problema que –sin duda– se presenta actualizado al momento de enunciación –y cuya vigencia sigue estando presente–. Leduc no cae en la ingenuidad de pensar que la transformación del país puede surgir de una sola película, pero disputa con ella el derecho a brindar una mirada que rompa con la forma de representación de la Revolución como hasta ese momento se había hecho. Nos focaliza desde la mirada de John Reed, un periodista marxista y combativo, quien permite al espectador ver a la Revolución Mexicana desde una perspectiva de clase.

Así, aunque el caso mexicano pudiera parecer distinto a países más polarizados, en donde el sueño colectivo se manifestó en proyectos políticos concretos, es necesario advertir que en nuestro país el intento de una generación por tomar el rumbo de su destino fue interrumpido con represión, censura y tortura. Ante ello, *Reed, México insurgente* no sólo abre la puerta para la legitimación de la rebeldía, sino que, acaso más importante aún, alza la voz desde la libertad creativa de su cine. Pero esto puede comprenderse amén de analizarse dentro de un marco de relaciones latinoamericano y con el horizonte utópico de un cine nacional en latencia, tal como lo expresa el Frente Nacional de Cinematografistas, en sus puntos 5, 6 y 7:

[Manifestamos] Que nos proponemos estrechar relaciones con las cinematografías afines del continente [...] Que el cine, como una actividad del hombre social, no podrá cambiar sino en la medida en que la estructura social se modifique. Que los abajo firmantes [...] nos constituimos en un Frente de Lucha por la consolidación de un verdadero arte cinematográfico mexicano, asumiendo la vanguardia del Movimiento y convocando a todos los sectores cinematográficos del país a manifestar su apoyo y solidaridad combativa a estos postulados (Frente Nacional de Cinematografistas 1982 [1975]).

Este manifiesto, del cual Paul Leduc es uno de los firmantes, no sólo es una constatación del sentido vanguardístico que impulsaba con la cámara y con la pluma, sino también la prueba de que sus filmes apuntan a una relación entre el cine y la sociedad en donde no se alude sólo al público existente, sino a un público futuro, posible y necesario; a saber, en la relación dialéctica entre la lucha por una sociedad, y la búsqueda de un cine expresivo y de múltiples sensibilidades aún por descubrir mediante la libertad creativa.

Han pasado 45 años desde que se firmó ese manifiesto, aunque sus principios podrían ser aún guías y tareas pendientes para cineastas identificados con las luchas en México y América Latina.

Ofelia Medina sostiene el Ariel de Oro en silencio, mientras Paul Leduc se para en el Palacio de Bellas Artes con su camisa negra desfajada y, sin importarle el tiempo y los protocolos, hace un alegato en el que derriba por nocaut al cine nacional: le acusa de divorcio con el público, de ser víctima de sutil censura, de dejar en manos de empresarios las decisiones de qué cine debe verse y cuál permanecer enlatado. El mundo ha cambiado desde que se estrenara la ópera prima de Leduc, pero él nunca renunció a ser el *enfant terrible* que tira piedras a las ventanas del sistema. Si la vida de Leduc hubiera sido una película, el tiempo se congelaría en este instante.

Bibliografía

CABALLERO, Rufo. 2009. "Son peligrosas las abstracciones; prefiero las diferencias (Pensando el cine latinoamericano junto a Paul Leduc)". *Cine Cubano* n.º 172. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fichaanalitica.aspx?cod=756>.

- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. 1988. "El cine independiente mexicano". En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, AA. VV., 69-82. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- FANON, Frantz. 2001. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FLORES, Silvana. 2013. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- FRENTE NACIONAL DE CINEMATOGRAFISTAS. 1982 [1975]. "Manifiesto del Frente Nacional de cinematografistas". En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, AA. VV., 129-131. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- GARCÍA RIERA, Emilio. 1995. *Historia documental del cine mexicano (1972-1973)*. Vol. XVI. México: Conaculta, Imcine, UdeG, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. 2009. *Dialéctica del espectador*. La Habana: Escuela Internacional de Cine y TV.
- LEDUC, PAUL. 2007. "Caminar por el continente". En *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 135-141. Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- MARÍN CASTRO, Pablo. 2007. "Texto y contexto. El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria". Tesis de maestría. Universidad de Chile.
- MORIN, Edgar, 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MOURA, Mariluce. 2007. "Paul Leduc: Un cine lleno de vida (Entrevista)". *Pesquisa Fapeps*. 139. <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2007/09/01/paul-leduc/>.
- ROCHA, Glauber. 1988. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- RULFO, Juan. 1983. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Frida, naturaleza viva.

Una revisión crítica de sus lecturas

Aleksandra Jablonska

Frida, naturaleza viva (1986) es, de todas las películas de Leduc, la que corrió con mejor suerte en todos los ámbitos: en los festivales¹ en los que cosechó numerosos premios,² ante el público que acudía en masa para verla, ante la crítica que fue casi unánimemente positiva³ y hasta en la taquilla. De principio, el cineasta pensaba realizar un filme sobre Tina Modotti, con la actriz Ofelia Medina. Cuando tuvo que abandonarlo, Medina le sugirió abordar a la artista Frida Kahlo. Leduc temía crear un melodrama y se resistió a la idea, pero al final aceptó escribir el guion con José Joaquín Blanco.⁴

- 1 Fue invitada a 21 festivales internacionales, entre otros a los de Venecia, Montreal, San Sebastián, Biarritz, La Habana, Tokio, San Francisco, Berlín y Río de Janeiro (Vega 1986, Pérez Turrent 1986).
- 2 Premio especial de jurado en Berlín, el reconocimiento como el mejor filme latinoamericano en La Habana, una medalla de oro en Bondy, y ocho Ariettes, en México (Vega 1986). También Ofelia Medina fue multipremiada por su papel en la cinta, al igual que la escenografía y ambientación a cargo de Alejandro Luna (Piemonte 1986).
- 3 Las excepciones fueron 1) una opinión muy dura de Gustavo García quien escribió que “Frida es para sus cuates y acarreados” (García 1986) y 2) una escritora francesa que escribió una biografía de Kahlo y a quien le pareció que Leduc la retrató “como una mujer esquizofrénica, loca y casi muda. Alcohólica, drogadicta, autodestructiva...” (Cañedo 1986).
- 4 Una amplia descripción de la relación de Ofelia Medina y Frida Kahlo, y cómo la actriz convenció a Leduc de hacer una película sobre la artista se

Antes de su estreno en México, la cinta viajó a varios festivales, razón por la cual las críticas se adelantaron al nacional, el cual ocurrió en marzo de 1986.

Miguel Barbachano Ponce –hermano del productor de la cinta– elogió la organización visual del filme, la banda sonora, la escenografía, la estructura narrativa y la manera cómo se seleccionó y articuló el contenido (1986). En cuanto a lo visual, subrayó el carácter barroco⁵ de la representación, en que los múltiples espejos permitían captar a los personajes desde diversos ángulos, resaltaban la significativa presencia de los objetos simbólicos y transmitían el color, la forma y la luz. Al referirse a la estructura narrativa, escribió algo muy parecido a lo que plantea el texto introductorio con el que comienza el filme y que con el tiempo todo el mundo repitió, a saber, que se trata de una evocación “acronológica y dispersa, acorde a las auténticas emanaciones de la memoria” de una Frida moribunda. Esta definición no es del todo cierta, como argumentaré más adelante. Comentó también los aspectos técnicos, tales como los movimientos de la cámara: lentos *travellings* y *dollys*, así como la utilización del corte directo. Por último, Miguel Barbachano comentó la presencia de Trotsky y de Zapata, y la cercanía de Frida a las figuras revolucionarias, así como el retrato de la pintora que hace el filme, de su “irrefrenable narcisismo”, “su frivolidad” y su “desesperada bisexualidad” (Barbachano 1986).

Tomás Pérez Turrent (1986) dedicó la primera parte de su análisis a Paul Leduc, a quien calificó como un director de cine mexicano “casi desconocido” en su país, “mientras que en el extranjero ha sido objeto de homenajes y retrospectivas”. Habló de los múltiples proyectos frustrados de Leduc y se congratuló de que su última película fuese apoyada para su distribución y exhibición.

incluye en el trabajo de Daniel Castillo del Razo (2018).

5 El tema del barroquismo de los filmes de Leduc se desarrolla en otros capítulos de este libro y especialmente en el titulado “La historia y la memoria de la Conquista en *Barroco*”, así como “*Barroco y Cobrador: in god we trust: enunciación e interdiscursividad como indicios de autoría fílmica*”.

En la segunda parte del texto describió las distintas facetas de Kahlo que muestra el filme y criticó “el arbitrario letrado explicativo inicial que denota una vez más la falta de confianza en el espectador”. Mencionó la importancia de la mirada de Frida para organizar el tiempo y el espacio en el filme, y del principio del dolor y placer que organiza dramáticamente la narrativa.

Todos los creadores del filme fueron entrevistados en numerosas ocasiones y aprovecharon los reflectores, sobre todo Leduc, Medina y Barbachano, para criticar la falta de apoyo estatal para el cine de calidad. El productor del cine independiente, Manuel Barbachano, adquirió de nuevo notoriedad y habló ante los periodistas sobre el cine que él había apoyado y los grandes directores cuyas películas produjo: Buñuel, Julio García Espinosa, Carlos Velo, Hermosillo y, por supuesto, Leduc (Romero 1985). También Juan José Gurrola, quien había interpretado a Diego Rivera, recibió mucha atención y elogios (Méndez y Silva 1986).

Tampoco se le escapó a la crítica mexicana el hecho de que el filme tratara de una mujer-artista, poco reconocida en su tiempo, cuando la atención la acaparaban los muralistas, todos hombres. Ezequiel Barriga extendía la actitud misógina a todo el cine nacional, que además trataba a los personajes de la historia como “seres acartonados [...], sin halo de vida y la chispa cotidiana” (1986). Por ello, el retrato vivo y sensual de Kahlo constituía un antes y un después en el tratamiento de las grandes figuras mexicanas.

Sin embargo, esa misma crítica aparecida en los medios⁶ subrayaba siempre el carácter frágil y desgarrado de la vida de Frida, quien había sufrido poliomielitis en la infancia y un terrible accidente en la juventud, cuestiones que, por cierto, aborda Paul Leduc, en este constante vaivén entre las secuencias que reflejan los momentos de dolor y sufrimiento y otros que nos muestran a una mujer feliz y capaz de disfrutar de muchas actividades y situaciones.

6 Me refiero a los autores citados en este texto.

Así, la más exitosa de las películas de Leduc también es la que se estudió más, como argumentaremos más adelante. ¿Es posible decir algo nuevo sobre *Frida...*?

La Frida de Leduc

El objetivo de este ensayo es analizar las diversas lecturas de *Frida...* realizadas a lo largo de casi veinte años y señalar sus aportaciones, alcances y limitaciones. Con este fin se estudiarán las principales contribuciones a dichas lecturas, realizadas por Margaret Lindauer (1999), Hayden Herrera (2002), Elí Bartra y John Mraz (2006), Alfonso de Toro (2007), Gloria Camare-ro (2010), Claudia Montoya (2015) y Daniel Castillo del Razo (2018). Desde luego, también deseo presentar mi visión de *Fri-da...* después de reverla en un nuevo contexto, creado por las nuevas tecnologías que “estimulan la hipertrofia del yo hasta el paroxismo” (Sibilia 2008, 10). ¿Es síntoma de la voluntad de poder y al mismo tiempo de impotencia?, se pregunta la autora. Tal vez. El nuevo contexto en que exponemos nuestra vida íntima públicamente a través de las redes sociales nos permite ver a Frida histórica de otro modo. Y también la película de Leduc. Pero empecemos por deconstruir el propio relato.

La estructura narrativa del filme es más compleja de lo que se ha dicho hasta ahora. La película inicia y termina en el mismo lugar y tratando el mismo asunto: el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes donde es colocado el féretro en que yace Frida Kahlo. Al principio del filme sus compañeros colocan sobre él una bandera roja con martillo y hoz; al final, Diego está solo junto al ataúd, quita la bandera y cuando sale del campo se escucha su grito desgarrador: ¡Frida! En diversos textos se han enumerado las distintas facetas de Frida que muestra el filme de Leduc, pero no siempre se han analizado todas ellas y con frecuencia se ha omitido decir que, así como hay imágenes que funcionan como *leitmotives*, como es el de Frida acostada en la cama mirándose en

un pequeño espejo redondo, hay otras que la describen y representan en forma más compleja.

Se ha subrayado también que en el filme casi no hay diálogos.⁷ Eso es cierto para una gran parte de la cinta. Pero en las secuencias que tratan de las relaciones de Diego y Frida con el matrimonio de los Trotsky hay diálogos intensos, que permiten apreciar sus respectivas posiciones políticas y las razones del desacuerdo con los estalinistas, representados por Siqueiros.

Hay cinco secuencias (algunas compuestas de una sola escena) en que se habla de la infancia de Frida. Ninguno de los autores consultados ha reparado en la importancia que la película le da a la primera formación de la protagonista. Por eso quiero recordarlas. Se trata de breves representaciones que se entretajan a lo largo del filme. En la primera se muestra a una Frida contemplativa y juguetona que exhala sobre la ventana y después dibuja algo con un dedo. La cámara la toma desde afuera, subrayando así su pertenencia al mundo doméstico, tal vez no tan extraño tratándose de una niña. En la segunda escena se revela la profesión del padre y su cercanía con sus dos hijas: el señor Kahlo prepara a las niñas para tomarles una foto. La siguiente secuencia está compuesta de dos partes: en la primera Frida juega imitando a Chaplin. Esta escena alude no sólo al gusto de la familia por el mundo de las artes, sino que también muestra cierta predilección de Frida de vestirse como un hombre y *vaticina* su futura condición física: la niña cojea con un bastón como lo hacía el astro de cine.

Más adelante aparecerá en la película vestida como hombre en un taller en que se elaboran los marcos para sus cuadros. De ahí que podamos inferir que la película no plantea esta faceta de la artista de manera accidental, sino que alude a las diversas transgresiones de Kahlo a las condiciones y restricciones que su época les imponía a las mujeres. Tal como ya lo habían dicho Lindauer (1999) y Montoya (2015), Frida había cruzado la frontera de géne-

7 Como en otras películas del director, analizadas en este libro, por ejemplo *¿Cómo ves?* y *Barroco*.

ro al irrumpir de forma consciente en la esfera de lo masculino, y “al participar activamente en las discusiones y mítines políticos, al seleccionar como profesión la pintura, un campo en que las mujeres de su época tenían una muy limitada participación, y aún más, al perseguir y obtener sus objetos de deseo tal y como un hombre lo haría...” (Montoya 2015, 124).

Pero regresemos a cómo la película de Leduc muestra su infancia. En la segunda parte de la secuencia aludida, otra vez vemos al padre jugando con sus hijas, empleando unos títeres y haciendo una especie de representación teatral. Además de la intensidad de la relación paterna, la escena nos muestra de nuevo el interés de la familia por el arte.⁸ También este tema tendrá su continuidad en la película cuando veamos a Frida hacer espectáculos con marionetas para niños.

La hermana de Frida interrumpe el espectáculo aventándole al padre confeti. Inicia una “persecución” por toda la casa a la que se une Frida, aunque una de sus piernas ya está inmovilizada por un aparato ortopédico.

Sólo después veremos la escena en que el padre visita a Frida en el hospital mientras es tratada por haber adquirido poliomielititis. Le lleva flores rojas y pinturas, que alegran mucho a la niña y permiten aventurar la hipótesis de que fue el señor Kahlo el que la alentó para ser pintora. Esta parte, en la que se muestra el mundo íntimo en que creció la pintora, será concluida cuando veamos a Frida visitar la tumba de su padre, escena que simboliza el fin de la infancia. Pero el espectador ya tiene varios elementos para interpretar a la Kahlo que nos muestra el filme. Sus años formativos repercutirán claramente en lo que después será la pintora.

Tras presentar a Frida-niña mirando por la ventana, aparece una secuencia muy comentada, porque es la de los muchos espejos, en que Frida mira su autorretrato desde su silla de ruedas.⁹ Es

8 En la película no se utiliza cualquier títere, sino los elaborados por Alberto Mejía Barón “Alfin”, quien fuera también el guardián de las marionetas de Rosete Aranda.

9 Ya insertamos el comentario de Miguel Barbachano al respecto.

la primera vez que, en la película, en el estudio de la pintora aparece un retrato de Zapata. La siguiente secuencia está claramente ligada a ésta: Frida joven mira y escucha a un grupo de gente que canta alrededor de la tumba del revolucionario, adornada con flores, velas y fotos del caudillo.

Un poco más adelante, Kahlo visita a Rivera en la Secretaría de Educación Pública donde éste está pintando los murales. En uno de ellos, hombres y mujeres portan un estandarte que dice: “Confederación de Organizaciones Campesinas de consumo de la región mexicana. La tierra es de todos como el aire, el agua, la luz y el color del sol”. La secuencia tiene un valor polisémico. Por un lado, habla del ideario de la pareja de los pintores, por el otro de su relación. En el patio suenan las arias de *Sansón y Dalila* y la pareja, entre las risas, pretende que son ellos los que están cantando.

Unas secuencias más adelante, Frida asistirá con Diego y una amiga a una especie de teatro al aire libre coronado por un retrato de Zapata y una manta que reza “¡Zapata vive!”. Un dúo canta el corrido de Primero Tapia: “Campesinos, me hiere la pena / que en el pecho llevo / mirando hacia allá / los caídos del lema agrarista / y del comunista de la humanidad”. Y después: “Y que viva Emiliano Zapata / que fue el primero que por darnos la tierra / la vida perdió”.

De pronto, a través de la mirada de Frida, nos percatamos de que al lugar se acerca un coche negro del que desciende un hombre armado. Kahlo, sonriente, muestra a sus acompañantes una pistola que lleva escondida bajo la falda.

Tras un corte, la película sigue con el tema. Esta vez Frida, Diego y sus camaradas asisten al local de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios para celebrar el fin de año. En el local hay grandes retratos de Flores Magón y Zapata.

La película vincula las convicciones políticas de Kahlo y Rivera con otras causas que abrazaban los comunistas: el lanzamiento de octavillas a favor del movimiento sandinista, la recepción en su casa y el apoyo a León Trotsky y su esposa, Natalia, perseguidos

por Stalin, la guerra civil española, las manifestaciones por las causas de la paz y la justicia.¹⁰

¿En qué orden se cuentan algunos de estos episodios? Aunque el relato nunca deja de ser fragmentario, la infidelidad de Rivera con Cristina, la hermana de Frida, su divorcio y posterior reunión para recibir a Trotsky en su casa son narrados en forma consecutiva. La mayor parte de estos eventos son sugeridos más que mostrados de manera explícita. La infidelidad de Diego es representada mediante una escena en que Cristina, desnuda, posa para el pintor abrazando alcatraces. Frida los espía un momento por la ventana del estudio para después entrar y aventarle las llaves con furia: “¿Con mi hermana?”. En la siguiente secuencia podemos adivinar fácilmente la representación de su enojo y tristeza: está sentada, tomando coñac, canturreando y dibujando algo que titula “Avenida del engaño”. Enseguida vemos a Frida en el local del Partido Comunista. Es ahí donde se sitúa la ya famosa disculpa de Diego: “Frida, Fridita, perdóname. Soy un cabrón”.

Tras un corte, Frida vestida de negro, quema fotos. En una luna que está a su lado están pegadas las fotos de Zapata, unos exvotos, grabados de Posada y fotos de Robert Capa. Su tristeza y llanto están relacionados con la separación de Rivera, pero al mismo tiempo, las fotos de Capa y el hecho de que Frida cante “Ay, Carmela”, vinculan la escena con el interés por lo que ocurría en la Guerra Civil Española. Cuando entra Diego, Frida suelta la vela y el fuego se aviva. Las relaciones están rotas todavía.

Tras un brevísimo intervalo en que vemos a Frida en la cama de la Casa Azul, mirando las fotos de Diego, se retoma el tema de la guerra civil. Los pintores están juntos de nuevo y comparten la mesa con Siqueiros, quien cuenta de su participación en la guerra. Les reclama haberle dado a Trotsky un refugio. Lo acusa de

10 La película muestra en dos ocasiones a Rivera empujando la silla de ruedas de Kahlo en una manifestación sin explicar de qué eventos se trata. Sin embargo, los biógrafos de los artistas afirman que en uno de los casos era la manifestación contra el derrocamiento del presidente guatemalteco Jacobo Árbenz, por parte de la CIA, en 1954.

haber dividido al proletariado internacional. Frida rebate sus argumentos con fuerza y Diego la acompaña.

La siguiente secuencia está ambientada en la casa de Trotsky, donde lo vemos trabajar en un cuarto protegido por hombres armados. Enseguida vemos las reuniones de las dos parejas. La siguiente secuencia presenta la excursión a Teotihuacán, donde Frida coquetea con el viejo comunista. Más tarde la película le adjudica a ella la iniciativa en este caso en una escena en que la pintora visita al revolucionario para mostrarle unos dibujos parecidos a los códices prehispánicos con parejas copulando.

Enseguida hay un largo plano secuencia en que Trotsky está caminando por un bosque mientras “recita” (se escucha su voz) una carta de amor a Frida y le explica su concepción del arte revolucionario, tan próximo a lo que hace la artista. Tras un corte, vemos a Frida leyendo la carta. Están solos en el estudio de ella hasta que entra Diego con una calavera de azúcar que dice “Stalin”. El revolucionario la rompe.

Después de otro corte, vemos a Siqueiros preparándose para el atentado contra Trotsky, y luego el asalto a la casa. La cámara toma una foto enmarcada del revolucionario, con vidrios rotos. La imagen es ambigua. Muchos espectadores pueden pensar que el atentado fue exitoso, aunque quienes tenemos la información extracinematógrafa sabemos que no fue así. Este largo episodio termina en la película con Rivera renunciando al Partido Comunista.

¿Por qué hacer esta larga descripción de una parte del filme que habla de la militancia de Frida? Para demostrar que la película le da una importancia especial a esta faceta suya y también para argumentar que la estructura narrativa no es tan caótica ni ilógica como lo escribieron varios críticos.

Muchos de ellos se preguntaron para qué tipo de espectador está hecho el filme. Podríamos aventurar varias hipótesis. Por una parte, la película parece no confiar en el público, al insertar al inicio un largo letrero explicativo de lo que en adelante verá.¹¹

11 En la entrevista con Leduc, incluida en este libro, el cineasta aclara que dicho

Este letrero irritó a Pérez Turrent y a muchos de nosotros. Pero, por el otro lado, confía en que los espectadores podrán reconocer a ciertos personajes como Siqueiros y situaciones que, en efecto, han sido muy difundidas en México: el accidente en el tranvía y su relación con los abortos o la dedicación de Rivera al muralismo y su particular relación con el gobierno. ¿Podrá entenderlo un espectador extranjero? Es difícil, pero eso siempre ocurre cuando las películas se refieren a un cierto contexto histórico de una sociedad en particular.

También se ha discutido para qué tipo de sensibilidades está hecho el filme. Algunos lo acusan de mostrar a una Frida débil que siempre está en una silla de ruedas y también de borrar su sexualidad. Otras culparon al filme de insistir demasiado en su bisexualidad y gusto por el alcohol.

Tenemos que comprender que toda biografía es una interpretación y una construcción, que depende de los intereses, bagaje cultural y predilecciones del equipo creador: de las direcciones de arte, de fotografía y de actores. Y lo mismo vale decir de los espectadores. En México el público fue en masa a ver si el retrato cinematográfico coincidía con la imagen que cada cual tenía de la pintora. En el extranjero la gente fue tal vez por la curiosidad de ver una película multipremiada o quizá por el interés de conocer la cultura de un país “exótico”. Es en estos casos donde pudo presentarse la mayor dificultad para comprender el filme. Creo que es ahí donde pudo instalarse con más facilidad la imagen de una mujer heroica que a pesar de su atormentada existencia se convirtió en una gran artista y militante de izquierda.

Por otra parte, es justo la insistencia de Leduc en que la condición de que Kahlo fue una mujer políticamente comprometida la que, conforme a Gloria Camarero (2010), salva el filme de repetir los rasgos de las películas biográficas sobre los o las artistas. Según un estudio comparativo de cinco películas, Camarero concluye que todas ellas tienen los mismos rasgos:

letrero fue impuesto por el productor del filme, Manuel Barbachano.

Así, en primer lugar, se intenta que desde las secuencias iniciales el espectador perciba que está ante la biografía de una figura determinada y la reconozca de inmediato. Esa identificación se facilita aludiendo a la obra de la protagonista de maneras diversas y habitualmente reiterativas. [...] los trabajos más conocidos y reconocibles de la misma cuelgan en las paredes o se disponen en espacios estratégicos de los decorados. En otras ocasiones, se muestra a la creadora inmersa en su actividad y la vemos pintar o esculpir alguno de sus trabajos famosos, que se convierten en espacios de representación de la representación y la cámara se detiene en enseñarlos porque son capaces de generar la perseguida identificación [...] Igualmente, y para conseguir que el público reconozca rápidamente a la artista cuyo biopic transcurre ante sus ojos, se pone mucho cuidado en la elección de la actriz que debe dar vida a la protagonista con el fin de que encaje en el físico de la misma y, además, será caracterizada en base a la imagen que se tiene de aquella por pinturas o fotografías para incrementar el parecido entre una y otra (Camarero 2010).

En efecto, con excepción del hecho de mostrar abundantemente la militancia de Kahlo y Rivera, la cinta de Leduc cumple con los demás rasgos descritos por la investigadora. El parecido de Ofelia Medina con Frida es impresionante, se le viste y peina a la manera como lo hacía la pintora y se le dota de muchas joyas como, sabemos, solía usar la artista. Se exhiben sus autorretratos más conocidos, se le muestra pintando y contemplando sus cuadros. Se recurre también a los hechos más conocidos de su biografía relacionados con las enfermedades, operaciones y abortos que la pintora sufrió. También los actores que interpretan a otros personajes históricos son caracterizados para parecerseles: Juan José Gurrola como Diego Rivera, Claudio Brook como el señor Kahlo, Max Kerlow como Trotsky, Salvador Sánchez como Siqueiros.

Como ya se ha escrito en numerosas ocasiones, la película muestra a una mujer escindida entre el dolor y el amor por la vida, entre el sufrimiento y la capacidad de disfrutar de pequeñas

cosas. Además, como ya he explicado, como una mujer militante de izquierda. Pero hay otro elemento en el retrato cinematográfico al que contribuye mucho el uso de los espejos para fragmentar y multiplicar la imagen del rostro de la artista: la construcción de su propia identidad. En efecto, Kahlo en su vida “real” ha convertido lo íntimo en público al aludir en sus numerosos autorretratos lo que estaba pasando con su cuerpo, con sus relaciones amorosas, con sus emociones. En palabras de Paula Sibilía (2008), convirtió su intimidad en espectáculo. Los cuadros de Kahlo funcionan como un relato autobiográfico para muchos espectadores, que se conmueven profundamente al verlos. Para que ello suceda, explica Philippe Lejeune, “las obras autobiográficas se distinguen de las demás porque establecen un ‘pacto de lectura’ que las consagra como tales. ¿En qué consiste este pacto? En la creencia de que coinciden las identidades del *autor*, *el narrador* y *el protagonista* de la historia contada” (Lejeune en Sibilía 2008, 37).

Aunque los espectadores (de los autorretratos y de la película) creamos en esta identidad, no dejamos de asistir a una ficción, puesto que “el estatuto del yo es siempre frágil”, inestable, cambiante, relativo (Sibilía 2008, 37). La experiencia de sí mismo se construye mediante las palabras o imágenes, o mediante ambos recursos, como lo hiciera Kahlo, y como lo hacemos todos los que en la actualidad usamos las redes sociales. El lenguaje y las imágenes permiten estabilizar “el tumultoso fluir de la propia existencia”, darle sentido a dicha existencia y al mundo que nos rodea (Sibilía 2008, 38).

El arte en la película

El filme rebosa en distintos tipos de expresiones artísticas. Frente a una muy abundante literatura sobre el tema, voy a referirme a dos textos, relativamente recientes y que hacen una revisión de las interpretaciones de la obra de Kahlo (Lindauer 1999, De Toro 2007). Tanto Lindauer como De Toro debaten con las visiones anteriores de las pinturas de Frida, las que confunden su vida

con su obra, las lecturas en clave feminista,¹² política, surrealista y siempre popularizante. La primera tendencia viene de la propia pintora que siempre quiso crear esta confusión. Pero como anotó Carlos Fuentes en la Introducción al *Diario*, “ninguna experiencia humana, por dolorosa que sea, se convierte sólo por eso en arte” (Fuentes en De Toro 2007, 34). La segunda se debate cada vez más: ¿era Frida una feminista? Aunque en el ámbito público se mostró siempre como una mujer emancipada, en el privado, dependía del afecto de Rivera, tal como lo presentan sus pinturas y el *Diario*. Debemos aceptar, entonces, que esta etiqueta se le puso después y que no concuerda con el personaje histórico.

Las nuevas formas de analizar la pintura de Kahlo demuestran que la artista conocía bien el mundo de las vanguardias del momento a través de dos fuentes: la francesa, a través de Rivera y los conocimientos que adquirió mientras estuvo en París, y la germano-francesa-norteamericana, que conoció durante su estancia en Nueva York. De Toro analiza varias de las pinturas de Kahlo y demuestra su parentesco con las de George Grosz, Otto Dix, Herbert List, Marx Ernst y Dalí, entre otros. Este parecido se demuestra en caso de los cuadros considerados, por lo general, como los más íntimos de la pintora y como los más relacionados con su dolorosa existencia, por ejemplo, “Unos cuantos piquetitos” o “Las dos Fridas” (De Toro 2007, 35-40).

Incluso la forma en que Frida se relacionó con su propio cuerpo y que otros analistas consideraron como una aportación de la pintora que provenía de su condición femenina (Rico 1988, 16), De Toro lo atribuye al conocimiento que tenía Kahlo de la obra de Antonin Artaud. Fue este último quien creó el concepto del:

cuerpo sin órganos [...] El término denota la autorreapropiación del propio cuerpo sin una funcionalización y subordinación externa, donde el cuerpo pasa a ser una especie de

12 Lindauer (1999) hace una lectura feminista de la obra, pero con un enfoque riguroso y enriquecido por el psicoanálisis, a diferencia de otras autoras que tratan el tema en forma superficial, por ejemplo, Herrera (2002) y Rico (1988).

pseudoprótesis y en forma cada vez más absoluta es material y mensaje al mismo tiempo [...]. Esta materialidad del cuerpo y su conocimiento lo convierten en objeto privilegiado de medialidad pictural. En este contexto se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido subordinado al lenguaje. Se trata de una manifestación, de un juego, de materialidad, de sensualidad, de aliento y carne, de la voz del cuerpo, del ‘cuerpo-escritura-cuerpo’, del ‘cuerpo-espectacularidad-cuerpo’, del ‘cuerpo-carne-letra’ [...] y aquí en su doble sentido: en el “revestimiento” del cuerpo con diversas máscaras aleatóricas conectado con diversos artefactos, instalaciones y materiales. El carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento se descubre como un significante fragmentado, dessemantizado y se convierte en punto entrecruzado de una performatividad y autor-escenificación de una copia sin original en la que el cuerpo no es esbozado a priori, sino que es una construcción en el transcurso de un proceso lo que Kahlo produce y obtiene a través de la serialidad aleatórica (De Toro 2007, 55-56).

Son muchos los cuadros de Kahlo en que su cuerpo aparece como desconectado de ella o se convierte en un territorio para diversas escenificaciones: “Henry Ford Hospital”, “La columna rota”, “Pensando en la muerte” o “Frida y la operación cesárea”.

El autor del ensayo no cree que la pintora haya imitado las vanguardias europeas, sino que fueron el contexto y el punto de partida para crear su propio mundo fuertemente influido por el entorno mexicano y su arte popular, así como el recogido por otros artistas como Posada que, como subraya la película, Frida admiraba. Asimismo, se debe a su cercanía directa con este arte, que tanto ella como su marido coleccionaban y con el cual adornaban su casa: las muñecas, la cerámica, las artesanías de diversas regiones, los muebles adornados, las almohadas bordadas, y los famosos trajes y joyas de Frida de procedencia étnica. Estos objetos los vemos en casi todas las tomas del filme y son con los que se viste y adorna a Ofelia Medina.

A pesar de que la actividad artística de Kahlo se desarrolló en el contexto del movimiento de los muralistas mexicanos y de que Rivera fuera uno de sus máximos exponentes, la película le dedica sólo una secuencia, ya descrita arriba, cuando Frida va a visitar a su marido a la Secretaría de Educación Pública. El movimiento, influenciado de fuerte manera por José Vasconcelos, buscaba crear la imagen de una nueva nación, surgida de la Revolución de 1911. También se ha discutido qué tanto fue influenciada Kahlo por la estética y los objetivos de este movimiento. No es difícil llegar a la conclusión de que se trataba de estéticas diferentes: el monumentalismo y neoclasicismo, destinada a ser vista por las masas, por un lado, y la pintura en pequeños tamaños, intimista y destinada a ser exhibida en pequeños recintos, por el otro. Pero los temas, como la reivindicación de las culturas indígenas, por lo menos en un primer momento del muralismo,¹³ parecen hermanar a Kahlo con el movimiento (Rico 1988).

Es de nuevo Lindauer (1999) quien duda de la influencia de la cultura posrevolucionaria en Kahlo. En realidad, la idealización del mundo antiguo, indígena, idílico y relacionado con la naturaleza, en toda América Latina, es anterior a la Revolución de 1911 y se relaciona con la publicación de *Ariel*, del poeta uruguayo José Enrique Rodó, en 1900. A partir de este texto surgió una corriente filosófica conocida como arielismo, con fuerte influencia en México. Conforme a dicha corriente el inocente pasado indígena era regenerador y constituía un respiro tranquilizador frente a una modernidad degenerativa y alienante. A pesar de tal idealización, el arielismo mantuvo la jerarquía social en la que una elite cultural “sofisticada” se designó a sí misma como heredera de aquel pasado y como responsable de supervisar el “mejoramiento social” (Lindauer 1999, 137-138).¹⁴ Por esto, piensa la autora, Frida pudo haber sido influenciada por esta corriente de pensamiento.

13 Más tarde, el mestizo sustituyó al indígena, como el símbolo de lo mexicano.

14 La traducción es mía y no es literal, sino que recoge las ideas principales de la autora.

De ahí que se vistiera con frecuencia con ropa étnica, usara adornos personales de la misma procedencia y llenara la Casa Azul con artesanías de diversas regiones del país.

En la película, sin embargo, hay escenas que sugieren cierta cercanía de Frida con el “pueblo”. En una de ellas canta y ríe para distraer a una de las empleadas de su casa,¹⁵ en otra da clases de pintura a niños que tienen pinta de venir de clases populares, o asiste, junto con Rivera, a una especie de mitin (descrito más arriba) y también se le ve en una pulquería.

Como en todos los filmes de Leduc, hay mucha música en la cinta. También es frecuente en su obra que se incluya la música culta junto con la popular. En *Frida...* hay una aria de *Sansón* y *Dalila*, la ópera de Camille Saint-Saëns, al lado de “Amapola”, una canción de José Lacalle, de 1928, así como corridos revolucionarios, “La Internacional” (una vez cantada por Frida y otra vez reproducida por una cajita de música) y el danzón “Fefita”. En la misma secuencia Frida escucha “Amor de muñecos”, de Lilian de Celis, y entona “Ay, Carmela”, canción de los republicanos españoles. La música de Sibelius acompaña la secuencia en que Natalia prepara la comida para Trotsky. Frida canta en su jardín una canción que contiene palabras altisonantes y provoca a su empleada para que la cante con ella: ambas mueren de risa. En otra escena canta, mientras escucha un disco que reproduce “Damisela encantadora”, de Juan Arvizu. Parece que su alegría se debe al embarazo. Inmediatamente después vemos su desgarrador aborto.

Manzo-Robledo, quien analizó el empleo de la música popular en tres películas mexicanas comenta:

En el filme, Frida está sometida al silencio, a los silencios de la sociedad mexicana y “habla” por medio de canciones, así entonces, Frida construye su idiolecto en oposición clara al sociolecto tanto de la misma canción popular, como de los valores sociales. De cierta manera las canciones cumplen la

15 Eso puede ser normal en otros países, pero no en México, donde las familias suelen mantener una distancia muy marcada con los empleados domésticos.

misma función que sus retablos, restableciendo a Frida del enmudecimiento (1998, 2).

Éste es el caso, por ejemplo, de la función de la canción “El venadito”, que se canta tres veces en la película. En la primera ocasión Frida acaricia la mejilla de una de sus amigas en un club social. La escena sincroniza con la estrofa que canta un grupo en este momento. La estrofa tiene un contenido erótico: “Quisiera ser perla fina de tus lúcidos aretes / quisiera ser perla fina de tus lúcidos aretes / pa’ morderte las orejas, y besarte los cachetes / quien te manda ser bonita si hasta a mí me comprometes”. Así, Frida declara su atracción erótica a través de la canción y las caricias (Manzo-Robledo 1998, 2)

A su vez, Daniel Castillo del Razo encuentra una conexión entre la canción y una obra de Kahlo, “El venado herido” (1946),

en la que se autorretrata con cuerpo de venado: su rostro está ornamentado con una gran cornamenta y sus orejas también son similares a las de dicho animal. En su cuerpo sangrante es posible identificar flechas que la han herido; quizá se retrató de esta manera a modo comparativo con su propio dolor y sufrimiento constante a causa de diversos padecimientos. La letra de *El venadito*, cantada sigilosamente [...] reforzaría esta idea de una Frida herida, que yace en el piso y que simbólicamente, se enuncia como un ser frágil, susceptible (Castillo 2018, 43).

En la escena del beso con otra mujer, Frida entona “Solamente una vez amé en la vida”, como en contraste con lo que está sucediendo ante los ojos del público a lo largo de la película, en que los amores de la pintora se multiplican. La película le da también importancia a la teoría de arte revolucionario de Trotsky. Ésta se expone en una supuesta carta de amor que el líder bolchevique le escribe a Frida:

Querida Frida, quiero compartir contigo algunos pensamientos sobre la conexión entre el arte genuino y la revolu-

ción. El arte proletario y el uso pedagógico del arte no son las únicas formas de cultura revolucionaria. Los trabajadores del mundo necesitan de lo que tú puedes ofrecerles: la idea de la complejidad psicológica del hombre, y la expresión de la fuerza que tiene un instante de pasión.

Los propios escenarios en que se filma la historia de Frida son expresiones artísticas en sí: la Casa Azul, el Castillo de Chapultepec, Teotihuacan o el estudio de Diego. Sin duda, la Casa Azul constituye el elemento clave en la construcción visual del filme. Tanto su exterior y los jardines, como el interior, combinan la herencia precolombina con los elementos de la expresión popular mexicana y ambos son testigos del universo que Kahlo y Rivera construyeron. La película permite apreciar en forma abundante estos diversos elementos.

Frida antes y después de Leduc

En comparación con decenas de libros y artículos escritos sobre Frida, parecen pocas las elaboraciones cinematográficas sobre la pintora. La primera fue realizada en 1960 por Manuel Michel con el título de *Evocación de Frida*. Se trata en gran medida de un trabajo periodístico, basado en las entrevistas a personas que habían conocido a la pintora. Por otra parte, el filme hace un recorrido evocativo por los lugares en los que nació, vivió y murió Kahlo.¹⁶

Más tarde, en 1966, se realizó *The life and death of Frida Kahlo*, de Karen y David Crommie. En 1971, Marcela Fernández Vio-lante, egresada de Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), realizó un cortometraje tipo documental, con el título *Frida Kahlo*. En 1983 se filmó otro documental, *Frida Kahlo & Tina Modotti*, de Laura Mulvey y Peter Wollen (Castillo del Razo 2018, 5).

16 Este párrafo se basa en el trabajo de Alma Soto y Javier Ramírez, de la ENES-Morelia, de la UNAM, quienes amablemente compartieron con la autora la información sobre este corto.

Las otras dos son los filmes de Leduc y una especie de *remake* realizado en 2002 por Julie Taymor. Varios autores han comparado ambas películas y llegaron a conclusiones diferentes e incluso opuestas. S. Faine, citada por Montoya (2015), consideró que se trataba de visiones opuestas de la vida de la autora. En cambio, la propia Montoya argumentó que se trataba de filmes complementarios y transgresores. Para demostrarlo consideraba necesario tomar en cuenta dos tipos de elementos: los extracinematográficos y los que se encuentran al interior del filme (Montoya 2015, 121).

El primer elemento que comenta la autora es que, mientras Leduc inicia su película en el exterior, en el momento en el que el cuerpo de Frida es velado en Bellas Artes, para después llevar la historia hacia el interior, Taymor hace lo contrario: muestra a Frida dentro de la casa, subida a una camilla que unos trabajadores llevan hacia el exterior, el lugar de la exposición de sus cuadros, poco antes de su muerte (Montoya 2015, 123).

Ambos filmes enfatizan el carácter transgresor del personaje, argumenta la autora, pero mientras Leduc hace énfasis en su participación política, el filme de Taymor destaca su agresividad sexual (Montoya 2015, 124). Sin embargo, Montoya se distancia de las interpretaciones de Bartra y Mraz (2006) quienes opinaron que Leduc condenaba a Kahlo a la pasividad y debilidad, y demuestra que hay escenas significativas que muestran que la pintora tomaba la iniciativa para seducir tanto a los hombres como a las mujeres. La autora plantea dos hipótesis para explicar la falta de escenas sexuales explícitas en el filme de Leduc: las características del público mexicano en la década de 1980, o bien, el que el guionista y director quisiera enfatizar más las otras facetas de Frida y, sobre todo, su militancia política.

En el filme de Taymor, en que casi no se percibe la invalidez de la pintora, ésta tiene mucha más movilidad. Se le ve sexualmente activa desde la adolescencia. Después del accidente “su apetito sexual no decrece, a lo largo del filme aparecerá teniendo relaciones con hombres y mujeres por igual” (Montoya 2015, 126). En

tanto Leduc muestra a Frida desnuda dos veces para subrayar su fragilidad, Taymor trabaja el cuerpo de la pintora como una forma de control y fuerza. En el filme de la directora no se muestra el cuerpo desnudo completo, sino fragmentado. La autora piensa que ello puede interpretarse como una mirada *vouyerista*, para la cual la mostración de los fragmentos del cuerpo desnudo redobla el sentimiento de gratificación erótica, o bien que refleja un inconsciente pudor femenino y agrega:

Sin embargo, la explicación más factible es que Taymor quiere redoblar el concepto de transgresión sexual, por parte de Frida, al mostrarnos su cuerpo completamente desnudo solo cuando hace el amor con otra mujer, y que mayor transgresión puede ser ésta que cuando se encuentra en París, y el objeto de su deseo es nada menos que la cantante afro-americana Josephine Baker (Montoya 2015, 127).

Al contrario del filme de Leduc, la película de Taymor es un melodrama, pero en opinión de la autora, “al mismo tiempo lo resarce, ya que al mostrar a Frida como una mujer activa en el forjamiento de su destino, automáticamente elimina el papel de la víctima que pudiera fácilmente serle atribuido por su situación de discapacidad y de esposa ‘engañada’” (Montoya 2015, 129).

Si bien la película de Taymor “peca por su ligereza en el contexto político-social”, Leduc muestra los eventos de alcance nacional e internacional de manera incomprensible para quien no conozca con amplitud la historia de México (Montoya 2015, 129). Hay también otros elementos en el filme que sólo se pueden comprender si se ha leído la biografía escrita por Raquel Tibol, a saber, el que se refiere a las clases de pintura que Kahlo daba para el Ministerio de Educación Pública. Sin embargo, poco después de haber empezado, enfermó y el Ministerio accedió a que las continuara dando en su casa (Montoya 2015, 130). En efecto, en el filme vemos el patio en la Casa Azul, donde hay varias personas pintando, mientras Frida pasea entre ellos y mira discretamente sus progresos.

En conclusión, Montoya señala que mientras el filme de Leduc es para un público “sofisticadamente conocedor”, el de Taymor es para las masas.

A conclusiones similares llegan Bartra y Mraz (2006), quienes subrayan el contraste entre una Frida inválida y otra que despliega una enorme fuerza sexual. También hacen referencia a que la película norteamericana omite el tema de la militancia política de Kahlo, mientras muestra la de Rivera. Proponen analizar el filme de Taymor a partir de la alegoría que pintó Frida en el cuadro “Las dos Fridas”:

Este cuadro desdobra los autorretratos que constituyen el centro de la obra de la pintora, y enfrenta, más que cualquier otro, la cuestión de la identidad. Dos Fridas se encuentran sentadas tomadas de la mano, una lleva indumentaria mexicana típica, la otra lleva un vestido blanco estilo victoriano. Las manos se tocan, pero la verdadera conexión entre las dos es la arteria que las une y que sale del corazón expuesto, pero entero, de la Frida mexicana y va al corazón partido de la europea. Una arteria baja del corazón de la Frida con el vestido blanco y gotea sangre sobre este. El cuadro muestra claramente a dos sociedades diferentes, sin embargo, no es realmente “transcultural” si por ello se entiende la energía producida por la interpenetración simbiótica. Es preciso percatarse de que el México “auténtico” está representado como la fuente de vida y, al lado, una Europa puritana se desangra. El cuadro representa una metáfora de las entrelazadas historias de Frida Kahlo, México y el mundo desarrollado, una interpretación visual de lo que Eduardo Galeano llamaría muchos años después *Las venas abiertas de América Latina* (Bartra y Mraz 2006, 139).

De acuerdo con los autores, el filme fue hecho en el contexto de la sociedad norteamericana y dirigido a su público. De ahí que la narración sea cronológica y la historia se centre en la vida amorosa de Kahlo. Les parece notable que el filme, rodado en los Estados

Unidos, logra representar a un comunista –Diego Rivera– como a un ser humano, hecho excepcional en la filmografía de aquel país.

Reflexiones finales

Frida, naturaleza viva sigue siendo la película más reconocida de Paul Leduc. No exenta de críticas por ser “incomprensible”, puesto que no sigue un hilo narrativo cronológico o causal y tiene pocos diálogos, por ser destinada a públicos “sofisticados”, por insistir en el sufrimiento de la pintora, sigue atrayéndonos por una gran sutileza con el que se retrata a un personaje histórico controvertido y hoy objeto de una burda mercantilización.

El director reitera en ella sus intereses y estilo personal, como los lectores podrán apreciar al leer el conjunto del libro. La apuesta porque el cine se exprese principalmente mediante las imágenes y la música es de las más relevantes, cuando estamos bombardeados por filmes redundantes en el uso de todos los elementos, y en los que los incesantes diálogos son reforzados por una música que pretende reiterar lo que se plantea en palabras y las imágenes parecen salir sobrando.

Tampoco es necesario reiterar que de los seis filmes que se hicieron sobre Frida Kahlo, esta película es, sin duda, la mejor, la que logra presentar las diferentes facetas de la pintora, sin caer en el melodrama y sin insistir en los lugares comunes.

Bibliografía

- BARBACHANO, Miguel. 1986. “Frida en los espejos”. *Excelsior*, 26 de febrero, sección Espectáculos, 4.
- BARRIGA, Ezequiel. 1986. “Desde la Butaca: Frida”. *Excelsior*, sección Espectáculos, 6.
- BARTRA, E., y Mraz, J. 2006. “Las dos Fridas: historia e identidades transculturales”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i65.972>.

- CAMARERO, Gloria. 2010. "Ellas no bailan solas. Mujeres artistas". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* [cd-rom], editado por Gloria Camarero, 41-66. Madrid: T&B editores. <http://hdl.handle.net/10016/11315>.
- CAÑEDO, Patricia. 1986. *Excelsior*, 20 de febrero, sección Cultura, 4.
- CASTILLO DEL RAZO, Daniel. 2018. "Frida Kahlo en *Frida, naturaleza viva*. Una representación cinematográfica". Tesis de maestría. Universidad Veracruzana.
- DE TORO, ALFONSO. 2007. "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad". *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura* 1, n.º 4: 23-65.
- GARCÍA, Gustavo. 1986. "Frida y sus cuates". *Unomásuno*, 23 de febrero, sección Cultura, 26.
- HERRERA, Hayden. 2002 [1983]. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Planeta.
- LINDAUER, Margaret. 1999. *Devouring Frida. The art, history and popular celebrity of Frida Kahlo*. Hannover: Wesleyan University Press (e-book).
- MANZO-ROBLEDO, FRANCISCO. 1998. "La función de la música popular en tres películas mexicanas: *Frida*, *Danzón* y *Doña Herlinda y su hijo*". *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid* 9: 3.
- MÉNDEZ, Lucía y Marco Silva. 1986. "La Frida de Leduc según Gurrola". *Unomásuno*, 9 de marzo, sección Espectáculos, 22.
- MONTOYA, Claudia. 2015. "Las dos Fridas, imágenes y contextos complementarios en la cinematografía que aborda la vida de Frida Kahlo". *III Congreso Interacciones Historia, Arte y Literatura en el Cine en español y portugués*, 120-131. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. 1986. "Frida. ¿Paul Leduc, cineasta maldito?". *El Universal*, 25 de marzo, sección Espectáculos.
- PICK, Zuzana. 1993. *The new Latin American cinema, a continental Project*. Austin: University of Texas Press (e-book).

- PIEMONTE, Nadia. 1986. "Frida asistirá a los festivales...". *Unomásuno*, febrero, Sección Cultura, 28.
- RICO, Araceli. 1988. *La fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés.
- ROMERO, Flor. 1985. "Frida, un fresco vivo de México". *El Nacional*, 1 de septiembre, 8.
- SCHROEDER, Paul. 2011. "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73: 15-35.
- SIBILIA, Paula 2008. *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VEGA, Patricia. 1986. "15 millones de pesos recaudó *Frida*, de Leduc". *La Jornada*, 20 de marzo, sección Espectáculos.

El Capicúa de Leduc, *¿Cómo ves?* de Leduc el Capicúa

Oscar René González López

Óyeme mi buen
¿Cómo va la onda?
¿Dime cómo ves?
¿Qué te pica ahora?

Jaime López, "Aquí huele a gueto encerrado".

Consideraciones previas

El análisis anagramatical de la obra fílmica *¿Cómo ves?* (1985) implica una serie de presupuestos lógicos que se alejan del tradicional análisis desde la hermenéutica o desde los presupuestos sociológicos. Por tanto, este artículo, al provenir desde supuestos de saber originados en la reflexión de la lengua y el lenguaje, no conserva la unidad discursiva con el conjunto completo de esta obra.

El primer presupuesto del que parto en este capítulo es que el actuar comunicativo ocurre cuando un hablante (creador) se entiende con otro (espectador) acerca de algo por medio del lenguaje cinematográfico, entendido no como un metalenguaje específico, sino como la ejecución de actos de habla (la obra concluida) y la validez de estos actos de habla está significada en los enunciados del discurso.

El segundo presupuesto es que la obra fílmica es una secuencia sintagmática de signos que es susceptible de ser segmentada en sus elementos constituyentes. Por tanto, es posible establecer niveles (de

articulación en el nivel inferior y de significación en el nivel superior) construyendo unidades de sentido, claramente identificables cuando se comparte el código entre usuarios del mismo lenguaje.

El tercer presupuesto es que el análisis de las funciones discursivas busca identificar cuáles son las funciones de sentido más frecuentes para lograr determinados significados que utilizan los usuarios de una lengua dada. Esto implica reconocer en qué contextos y situaciones determinadas se producen esas funciones.

Para todos estos presupuestos hay textos de análisis lingüístico, desde el *Cours de linguistique générale*, de Saussure, hasta *La semiótica de las pasiones*, de J. A. Greimas, pasando por toda la literatura que ha abordado la función poética descrita por Roman Jakobson, los análisis iniciados por el círculo de Praga y la escuela funcionalista o la propuesta de análisis morfológico del cuento popular desarrollada por Vladimir Propp. Sin embargo, quizás quien los expresa de manera más sucinta y esquemática es Emile Benveniste en *Problemas de lingüística general*, posiblemente uno de los textos iniciáticos más claros que hay al respecto.

¿Por qué hacer un análisis anagramatical de esta obra filmica en particular? Dario Maiorana en su charla *Las palabras bajo las palabras de Jean Starobinski*, para la Cátedra Libre Ferdinand de Saussure de la Universidad de la Plata, plantea que el lingüista al referirse al “error” del anagrama, grama o gramaton, no se trata de una cuestión de lectura sino de oído, es decir:

escuchar secuencias que son consecutivas o que pueden estar cortadas, de sonidos y de esquemas que estarían remitiendo a un texto que está subyaciendo al propio texto poético y que tiene una relación dialéctica de creación y de construcción (Maiorana 2018).

Esta breve aseveración me permitió buscar la existencia de formas visuales, auditivas y textuales que estuviesen ordenadas y sub-ordenadas, que le dieran sentido a la obra terminada, independientemente de lo que haya querido –o no– decir el creador.

Con el conocimiento previo de que la obra –que no está ni siquiera cerca del guion original por los recortes presupuestales que generó el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), y un cierto gusto por las matemáticas que tenía Leduc (cómo el mismo lo declaró)¹ quizás hubiese elementos que le permitieran ordenar el material para generar una sintaxis lógica, pero a la vez incomprensible para quienes no compartieran el código de lectura.

Eso podría explicar la confusión generalizada de interpretar a *¿Cómo ves?* como una película de rock, cuando el montaje final demuestra que no es el género musical lo más relevante, sino la articulación de los discursos enunciados en cada canción y su relación con las imágenes expuestas. Sin embargo, quizá lo más relevante son los silencios cuando pareciera que nadie dice nada y es ahí donde todo cobra sentido.

La definición del corpus

Construir el *corpus lingue* implicó encontrar elementos comunes que existieran en otras obras de Leduc. Por fortuna, se encontró un documental no fechado y aparentemente perdido entre los archivos del Sistema de Radio y Televisión Mexiquense que, por cierto, inició transmisiones el 10 de julio de 1984. Esto hace contemporánea la transmisión con la realización y proyección de *¿Cómo ves?* Integrar este documental como parte del corpus permitió reconocer la réplica exacta de los componentes que utilizó Leduc para la realización del filme. Fue muy evidente que no se

1 Ricardo Raphael entrevistó a Paul Leduc para su programa “No hay lugar común”, en 2018, y le realizó la siguiente pregunta (revisar minuto 1:54 del video en YouTube) “¿Cuántas reencarnaciones tiene Paul Leduc? No, no, no te voy a preguntar la de la primaria esa, no la cuentas, pero...”, a lo que Paul Leduc responde: “No, pero te puedo contar la de la prepa. La de la prepa es que yo era buenísimo para las matemáticas, por ejemplo”. Ricardo Raphael interrumpe y pregunta: “¿Se te quitó?”. Paul Leduc responde: “Cuando entré yo a arquitectura seguía siendo bastante bueno. En cuanto salí yo de la Facultad de Arquitectura no era capaz de hacer una multiplicación, olvídate de una raíz cuadrada. Luego vino lo de la computadora...”.

trataba de combinar todos los “cortes” y realizar un “montaje”, sino de narrar por medio de elementos constitutivos, más allá del juego de la sintaxis cinematográfica.

El siguiente reto era encontrar las expresiones generadoras y sus huellas a lo largo de la narrativa, tratando de ver *el texto bajo el texto*. Anagrama es, pues, la primera clave para identificar construcciones que ocultan los rasgos de sentido que el creador ha desarrollado. Un anagrama fílmico tendría que ser evidente, fácil de visualizar desde la segmentación inicial. Es decir, la secuencia inicial tendría que ser idéntica a la secuencia final. Después habría que buscar la modalización de las secuencias subsiguientes y verificar que tuvieran la misma carga semántica. Por último, se tendría que verificar que pudiera leerse tanto de derecha a izquierda como de izquierda a derecha (tanto de inicio a fin como de fin a inicio).²

Al enfrentar la segmentación, las unidades distintivas comenzaron a evidenciar no sólo el anagrama, sino formas de sentido más allá de la sola experiencia de las interpretaciones (performance) que realiza todo el conjunto de intérpretes que llenan el filme. Una de estas unidades fue la identificación de los personajes (nombres elididos premeditadamente). De la misma forma en que Saussure encontró en el estudio de los anagramas de los versos homéricos nombres como Agamemnon, Bellerofontes o Zefiros (Rodríguez Ferrándiz 1997), aparecieron nombres tabúes como “La Sirena” o “el hijo ‘e puta” que surgieron de la lectura anagramatical del discurso construido por Paul Leduc tanto en el filme, como en el documental que transmitió TV Mexiquense, donde se presentan rostros de jóvenes y Charlie Monttana describe: *“me da mucho gusto que hayan venido todos los mæstros...”* nominalizando a los protagonistas del documental y no como “chavos banda”, cosa que queda aclarada cuando Charlie dice: “..

2 Aquí es muy importante aclarar que el filme no contiene la palabra “FIN”, sino que finaliza directamente en créditos e inicia con créditos, usando la misma foto fija de fondo, después corta al “diálogo de invidentes”, que no de “sordos”; eso permite leer el filme en cualquiera de sus dos direcciones.

ok maestros quiero que le den a él un Yea". Pero parafraseando a Michael Ende, mostrar las semejanzas narrativas es un tema que deberá ser contado en otra ocasión.

Presentación

Todo arranca en 1985, Año Internacional de la Juventud. El año del temblor. El año en que, finalmente y después de un largo juicio, Alex Lora se separa de Charlie Hauptvogel abandonando al Three souls in my mind, lo cual dio fin al rock & blues de Avándaro iniciado en la década de 1960 y abandera al nuevo rock nacional con la grabación del acetato "Simplemente el Tri". La UNAM iniciaba el proceso de repensarse ante las nuevas condiciones sociales. Jorge Carpizo sería su Rector, y la comunidad estudiantil se organizaba en lo que posteriormente fuera el CEU. Jaime López pierde totalmente la OTI de 1985 por concluir su presentación con la frase: "Ánimo Blue, Vamos 'aí, que no hay peor lucha, que Lucha Villa", mismo año en que los administrativos de Radio Educación borran de sus acervos la rola "Aquí güele a gueto encerrado" (De Oyarzabal 2007). Año en que Los Panchitos, Los Ramones, BUK, grafiteaban las calles de Tacubaya y la banda clamaba con "las caguamas"³ la prematura muerte de Rockdrigo González. Año en que el FMI y el Banco Mundial respaldan una iniciativa de sobre endeudamiento basada en el Plan Baker. Año en que Heriberto Galindo, Director General del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), le encomienda a Paul Leduc un proyecto cinematográfico muy especial, que definitivamente cambió muchos ejes de interpretación, no sólo de la realidad, sino del mismo quehacer cinematográfico (Mateos Vega 2013).

El filme surge en un momento muy interesante, no sólo por todos estos contextos –que son ya de por sí– importantes para comprender al México contemporáneo, sino por que aparece justo después de *Frida, naturaleza viva* (1983), y antes de los teledo-

3 Cerveza en envase de vidrio con casi un litro de contenido

cumentales *Los Nuestros* (1987), pero también porque surge casi en paralelo a una serie de documentales perdidos en las latas y los cartuchos de las televisoras sociales o culturales. El tema: *El Rock hecho en México y sus hurbahistorias* (1983-1985), donde Paul Leduc evidencia claramente la construcción visual que tendría *¿Cómo ves?*⁴ Es ahí donde Leduc hace un reconocimiento al “Profeta del nopal”, Rockdrigo González, y es también en esa producción en la que surge un equipo, que ha de trabajar por mucho tiempo, integrado por Jaime López, Cecilia Toussaint, guiones de Alain Derbez, todos bajo la dirección del mismo Paul Leduc, con masterizaciones sonoras de Eduardo (Tato) Ramírez. Algunos años más adelante todos ellos colaborarían en el filme animado de 1995, *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)*, con la participación de Óscar Chávez.

Poner el filme del año internacional de la juventud en esta perspectiva me permite reconocer no sólo un estilo plástico, con una narrativa musical, sino la construcción de un discurso cinematográfico muy específico y quizás hasta ignorado, o que pasó desapercibido en su momento, hasta el grado en que tanto entre intelectuales como en el imaginario popular se siga planteando –aún hoy– que se trata de una película de rock mexicano, que retrata la marginalidad y la vida nocturna de un sector que enfrenta la pobreza (García Oseguera 2018).

Pero *¿Cómo ves?* da cuenta no sólo de esa realidad marginal, sino que es una exploración narrativa a la que denominaré “El capicúa de Leduc”, la cual apunta hacia esa poética anagramatical que construye formas narrativas similares a los palíndromos

4 El video blogero autodenominado “Venado Azul” el 21 de diciembre de 2016, sube a YouTube el teledocumental, “Hurbahistorias (sic)” realizado por Paul Leduc y lo fecha en el año 1985 (seguramente realizado en 1984 o antes del terremoto en que fallece Rockdrigo González). Por su parte, el video blogero Martín Plasencia, en 2016, sube otro documental de la misma serie donde se logra visualizar todo el estilo narrativo de *¿Cómo ves?* El canal Studio 54 TV sube el video clip denominado “La primera calle de la soledad” que mantiene el mismo tipo de narrativa cinematográfica y que incluye una escena del filme de Leduc que aparece en el minuto 19:27 y que en el videoclip aparece en el minuto 1:41.

que pueden leerse tanto de ida como de vuelta (Rodríguez Ferrándiz 1998). Incursiona en la narración colectiva donde los músicos no son el personaje de quien se habla, sino que, en conjunto, son quienes transmiten los saberes que forman el eje conductor de una historia por contar (Gómez Tarín 2008).

No hay un protagonista, aunque pareciera ser el personaje al que da vida Roberto Sosa, pero el desarrollo del filme va a cada instante y da cuenta de diversas funciones de los diversos actantes, así como los roles que van tomando todos y cada uno de ellos (Carnet y Prósper 2009). En verdad no se está construyendo al sujeto narrativo unitario o plano, sino que se trata de un signo, que surge de relaciones entre opuestos. Es el significante de un sujeto colectivo, las secuencias de prostitutas, en oposición complementaria a los obreros, los vándalos, los comensales, incluso en la “casarita” (juego de fútbol llanero) son todos personajes construidos desde la colectividad, lejana totalmente a historias individuales.

El mismo reconocimiento que aparece en créditos finales declarando que se trata de un guion basado en textos de ocho autores, los cuales se pierden en la narración filmica, es un ejercicio de colectividad. No podemos identificar con claridad esas ocho historias, con orígenes tan diversos como la “Literatura de la Onda”, representada por José Agustín, hasta los textos descriptivos de la vida nocturna, que forman parte de la obra menos conocida de José Revueltas, o los relatos obreros que llevaron a Margarito Mendoza (valga acotar aquí que él mismo aparece en alguna escena del filme), quien fue uno de los galardonados en el primer concurso de cuento obrero convocado por el Museo Nacional de Culturas Populares en el mismo año de 1985 (Jiménez 2002, Mejía 2007, Femat 2019).

Quedan desapercibidas la crónica urbana del “jornalero periodista” Pascual Salanueva, o las crónicas del torreónense Antonio Saborit, que en esa época fuera miembro del consejo de redacción de la revista *Historias*, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH.

Nada de esto fue perceptible en el producto final en pantalla y mucho menos ahora a 35 años de distancia, donde Arlés se encuentra perdido en algún texto de alguna biblioteca familiar. Igualmente quedan sólo en la memoria de los premios nacionales de narrativa colimense las obras de Luis Arturo Ramos, de quién también hay pasajes en este filme.

La colectividad es un eje sustancial de *Leduc* en esta obra fílmica de 1985. Nada es indicativo de un “Él” o “La”, a menos que sea construido desde lo comunitario, lo que se hace en conjunto, ese espacio –que sin contradicción alguna– permite el anonimato desde “La banda”, “Los maistros”, “El ése y la ésa”, nunca habrá un “Tú” o un “Yo”, porque, “el todo” está dictado por el “Somos”.

Se aborda la identidad del barrio al que ahora replantea Jaime López como “el gueto encerrado”, con piezas musicales tan características en las fiestas del quinto patio,⁵ con interpretaciones como “Mucho Corazón”, un bolero ranchero de la mexicana Ema Elena Valdelamar interpretado originalmente por Amalia Mendoza, y que al pasar por el tamiz del trópico cabaretero se transforma en un son, interpretado en el filme por el mismísimo sonero cubano Benny Moré, en una grabación de 1951 (Valdelamar 1950).

La historia retrata ese ambiente “tropical” que ha caracterizado al barrio desde la década de 1930, tiempo en que nos llegan sones cubanos invadiendo los salones de baile, con danzones, mambo y chachachá, algunas cumbias colombianas y muchas adaptaciones tropicalizadas, como “Mucho corazón”, que ya vimos, o “Musita”, que se registra por primera vez en una grabación de Dámaso Pérez Prado a modo del mambo de la década de 1950, y que es interpretado en el filme por la Sonora Santanera (aún con Carlos Colorado al piano), describiendo a “Los Dones y las Doñas”, con suéteres tejidos de Chiconcuac o chamarras de piel.

5 Referencia a la pieza que interpretará Emilio Tuero en 1950 para Argel Films, y que apareciera en el filme del mismo nombre y que hace referencia a una *cultura de vecindad* que aparece todo el tiempo a lo largo de *¿Cómo ves?*

Pareciera que da cuenta de esa identidad tropical que alegra la vida entre la dureza de vivir en el gueto y transita desde el clásico “039” de Mike Laure y sus cometas, que marcó ese tono tan mexicano a los sonos cubanos de antología, emparentándose en muy poco tiempo con temas como “Yolanda”, que interpreta la Sonora Santanera (quizá quedan en el carrito del estudio temas pendientes como “El tiburón a la vista... bañista” o “El conductor” y hasta “La secretaria”, que bien pudieran haber sido parte del narrador colectivo). Esto llega hasta la amalgama “tropi-rocanroleada” que interpreta Cecilia Tosussaint con Son de Merengue y Arpía, entre “Aquí huele a gueto encerrado” y “La primera calle de la soledad”.

Pero este reconocimiento de nuestra cultura popular, muy “tropilorenza” (decían los “rocanroleros”) no podría dejar de pasar por un Salvador (Chava) Flores, metido ahí entre las letras de Jaime López, empatado a la distancia como un eco, cuando escuchamos “mete un metro en el boleto anaranjado a media realidad te bajas, qué país...”⁶ y nuestra mente llega hasta ese “viaje muy chido”,⁷ “[...] en el metro, que grandote, rapidote, que limpiote”,⁸ el cual nos “[...] lleva por un peso hasta Taxqueña” no sin antes recordar en la memoria la voz aguardientosa de Rockdrigo que nos recuerda que “[...] fue en la estación del metro Balderas, (donde) una ola de gente se la llevó[...] en la estación del metro Balderas, vida mía te busque de convoy en convoy”⁹ y

6 En “La primera calle de la soledad”, en la interpretación del filme, Cecilia hace referencia al *boleto anaranjado*, mientras que en un videoclip fechado en 1987 (posiblemente realizado también por Leduc ya que contiene imágenes de *¿Cómo ves?*, y (como ya se ha mencionado antes) mantiene la misma narrativa de sus documentales de rock mexicano) la misma Cecilia interpreta esta frase como “boleto amarillento”, y en la grabación de 1987 se enuncia como “mete un metro en el boleto amarillento...”, dando cuenta de que las interpretaciones en el filme pertenecen –quizás– a una petición especial del mismo Leduc.

7 Frase utilizada por Rockdrigo González en el video titulado: *Hurbanhistorias (sic)*.

8 Interpretación de Chava Flores para el fonograma “Mi Pueblo”, publicado por Ageleste en 1975

9 Transcripción de la interpretación realizada para el video titulado: *Hurbanhistorias (sic)*.

recordamos que el tal “Chava” tenía razón: “[...] si en dos horas no regreso guárdame una tumba aquí”.

Más allá del Rock de la década de 1980, se apela continuamente a la cultura popular, desde el norteño “Taconazo” de Eulalio Martínez *Piporro*, los versos –no audibles, pero que inundan nuestra memoria– de “La Adelita”, hasta la trova yucateca de José F. Armida y Ricardo Palmerín, que, entre el humo del cigarro y los tragos “pa’darse valor”, dicen a plumilla del requinto y el trío: “Entre las almas y entre las rosas, hay semejanzas maravillosas”.

La intención es construir una historia completa, no con retazos, ni con cuentos cortos rubricados; manteniendo el anonimato de los protagonistas, sin nombres, sólo rostros que al ser analizados como frases anagramaticales dan cuenta de la colectividad, planos abiertos, espacios públicos, capaces de describir más de una realidad posible, para después cerrar los planos que han de representar estados de ánimo, significantes que construyen mensajes clave para descifrar la verdadera historia del gueto encerrado, tras las rejas, donde los personajes viven entre la seguridad y la inseguridad, manifestada en escenas angustiantes; un carrito de mercado, lleno de juguetes (juegos no jugados), y después vacío, de cabeza, como una cárcel. Barreras levantadas con desechos metálicos, pero que todo el tiempo nos lleva a percibir una situación de exclusión.

¿*Cómo ves?*, más que un referente de la pobreza, de la infancia robada, es la toma de decisiones arriesgadas, dejar de ser obrero y buscar el cambio de vida, movido desde la reflexión, confrontar el anonimato, la pérdida sistemática de la virginidad, las relaciones, vendettas entre bandas, traiciones de quien dijera “Yo soy quien te ama” en voz de la Sonora Santanera. Una historia que abre y cierra y donde cierra vuelve a abrir, una historia que inicia con un niño y termina con un niño.

¿*Cómo ves?* Un filme controvertido, quizá hasta incomprendido, pero ineludible al hablar de la filmografía de Paul Leduc, al que se le puede abordar desde las visiones sociológicas, etno-

musicológicas, pero que sin duda alguna inicia como termina, y por tanto analizarle desde el punto de vista de las metodologías surgidas de la lingüística anagramatical (Ferrandiz 1997) y de la semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille 2002) –en tanto que determinará el estado de los seres, las cosas y sus tiempos– seguramente será una forma diferente de acercarse al objeto narrativo, entendido como un objeto de la poética.

El Capicúa de Leduc. Todo entero positivo es la suma de tres capicúas

Existen escenas que podríamos llamar icónicas, altamente representativas de este filme. Cualquiera que lo haya visto reconoce inmediatamente las escenas donde aparece Cecilia Toussaint, ya sea en el escenario o en el avión, al igual que se recuerda el aparente protagonismo de Alex Lora y Rockdrigo González. Sin embargo, ésa no es la línea argumental; hay que desenredar la madeja y llegar al hilo conductor de esta historia.

Leduc inicia este filme con una secuencia de microhistorias y declaraciones las cuales repite con formas aparentemente iguales en cada uno de los extremos del filme. La diferencia entre cuadros (que no definiré si es al principio o al final del filme, ya que sostengo que existe una lectura anagramatical) es mínima, sutil, pero determina con claridad que se trata de elementos diferenciados –tanto en función como en sentido– dentro de la narración.

En términos estructurales, esta forma es muy similar a los capicúa, por ejemplo [07470] que inician y termina con el mismo número [0]. En realidad, la forma no da mayor o menor significado a la estructura, sólo da cuenta de eso, de una estructura narrativa que igual podría haber tenido forma de una pieza musical o de una escena, lo que da el sentido al uso de esta estructura es el producto final en pantalla y la articulación entre cada uno de los elementos.

◇ *De [0] a [0] = “Ve lo que verás, (que) lo que viste se ve”*

La imagen con la que abre y cierra el filme es muy clara. Se trata de una foto fija que muestra una construcción de dos pisos, asentada sobre un típico “llano” de las colonias conurbadas de esa época. Tiene en el muro del lado izquierdo pintada la letra “E” que claramente nos hace referencia al signo de “Estacionamiento”, montado sobre la foto al lado derecho del edificio la imagen sobre puesta de la palabra “CiNE”, así con “i” minúscula y con la misma altura que las letras mayúsculas y un montón de escombros al frente. La construcción está hecha de tablas irregulares, y deja muchos huecos. Por sus características, no es un espacio habitacional. Es muy alto, de dos pisos bien definidos. Los huecos –por su altura y forma– no pueden ser puertas ni ventanas.

Al estar en los extremos del capicúa, su aparente simetría podría significar la siguiente expresión: “[ve lo que verás] y [lo que viste se ve]”. Verás la pobreza y marginalidad de una sociedad y concluye diciendo: viste la pobreza y marginalidad, pero incrusta un elemento nuevo que potencializa el sentido social y la forma de declaración que toma esa imagen cuando aparece el texto: “esta película está dedicada al fondo monetario internacional” (todo en minúsculas) y más adelante rubrica la obra con el texto: “1985 año internacional de la juventud”, antes de cortar a negros.

En el siguiente elemento del capicúa encontramos una microhistoria que, para muchos de nosotros (quienes vimos el filme en pantalla) parecía más un juego de adivinanzas. Ya en sí misma requiere de un análisis sólo en profundidad, puesto que parece contener exactamente el mismo texto en cada extremo de la estructura. Pareciera a simple vista ser el mismo elemento repetido con exactitud, pero contiene una sutil diferencia que nos permite entender que son dos visiones de un mismo tema y no sólo una solución creativa para redondear una historia.

Revisemos la escena al igual que en el caso anterior: la lluvia ha llegado a una obra del drenaje que se encuentra en construcción, dos jóvenes se han guarecido y, protegidos en el interior

de los tubos de concreto, entablan una conversación, en la cual ninguno de los dos puede mirar las reacciones del otro porque las paredes de los tubos se los impiden. Uno de los jóvenes, recostado en el muro y apoyando sus pies en el otro extremo del tubo en que se encuentra guarecido, mira hacia el muro donde descansa sus pies. El otro joven vestido con un uniforme de electricista, sentado durante todo el diálogo, mira hacia fuera del tubo y es importante hacer notar que tiene una especie de chistera que le cubre la cabeza.

El diálogo es importante porque es la clave que permite demostrar que se trata de dos secuencias diferentes filmadas en momentos distantes.

Secuencia inicial	Secuencia final
01– ¿Cómo ves? Está dura, ¿no?	01– ¿Como ves? Ta' dura ¿no?
02– Sí	02– Ei.
03– Sí, mejor quédate, ya mejor quédate... ¿P'a qué te vas?...	03– "Ih", mejor quédate, ya mejor quédate ¿pa' qué te vas?,
Está durísima.	está durísima.
04– Sí, está bien dura, ¿pero a qué horas vo'a llegar?	04– Ei, está re'dura, ¿pero a qué horas vo'a llegar
05– ¿Está más dura, no? Yo creo que mejor avisas...	05– Está más dura ¿no?, yo creo que mejor avisas.
06– Ei.	06– Ei.
07– Mejor avisa, ¿no?	07– Mejor avisa, ¿no?
08– Ei, vo'avisar, no tiene p'a cuando.	08– Ei, vo'avisar... 'Ta re'dura.
09– 'Ta re dura, igual ayer.	09– 'Ta re dura, igual ayer.
10– Ei... dos, tres..., regular.	10– Ei, dos, tres..., regular.

Secuencia inicial	Secuencia final
11- ¿Cómo ves?... ¿Mejor avisa?... Mira ahí va otro, mira... ¿Viste?	11- ¿Cómo ves?... ¿Mejor avisas?... Mira, ahí va otro...
12- ¿Dónde?	12- ¿Dónde?
13- Allá, velo, ¡ya lo viste!	13- Allá, ¿viste?
14- ¿Dónde?	14- ¿Dónde?
15- Allá' bajito, ¿ya lo viste?, velo.	15- Allá' bajito, velo, ¡ya no viste!
16- 'Ta re'dura.	16- 'Ta re'dura.
17- Ai' nomás' avisa y no hay tos... Nunca hay tos.	17- Ai' nomás' avisa, no hay tos, nunca hay tos.
18- Ni modo de avisar, no, ¿cómo aviso?	18- Ni modo de avisar, no, ¿cómo aviso?
19- E'serio me caí de madre..., que si sales allá 'bajo, te 'hogas.	19- Serio me cai' de madres que vas allá 'bajo y te'hogas.
20- Ei.	20- Ei.
21- Ai' nomas avisa y ahí muere.	21- Avisas nomás y ahí muere.
22- Mira ése con paraguas y todo.	22.- Mira ése con paraguas y todo.
23- ¿Dónde?	23- ¿Ónde tú?
24- Allá ¿no ves?, velo.	24- Allá ¿no ves?
25- ¿Cuál? ¿Aquél?	25- ¿Cuál? ¿Aquél?
26- No'mbre el otro, ése ya se fue, ¿ves o no ves? ¿Cómo ves?	26- No'mbre, ése ya se fue. El otro, ¿ves o no ves? ¿Cómo ves?
27- No pos' sí, está dura.	27- No pos' sí, ta' dura.

A fin de poder mirar las diferencias se han numerado en consecutivo cada una de las líneas del diálogo. Destacan que en la línea 04 el personaje cambia el texto de "Sí, está bien dura", por "ei, está re'dura". Posteriormente en la línea 11 igualmente el texto se modifica de "¿Cómo ves?... ¿Mejor avisa?... Mira ahí va otro, mira

¿viste?” a “¿Cómo ves?... ¿Mejor avisas?... Mira, ahí va otro”. Hasta aquí pareciera no haber alguna diferencia significativa, sino una posible variación en la ejecución que hace el actor, al interpretar el guion, pero en las siguientes líneas, sí podemos observar una diferencia que a mi parecer es mucho más significativa.

En las líneas 13 a la 16 se puede notar claramente un cambio de modo, no sólo gramaticalmente, ya que pasa del modo afirmativo al modo negativo, sino también en la entonación del actor.

El personaje de la chistera le pide a su compañero (mirando y apuntando hacia el espectador en la sala de cine) que mire al que va corriendo “allá’bajito”, en la secuencia inicial del filme, afirma categóricamente “allá, velo, ¡ya lo viste!”, afirmando que el compañero del otro lado del tubo ha visto al “otro que va corriendo”. En la secuencia de salida dice: “allá’bajito, velo, ya no viste” y es precisamente esta diferencia en la frase lo que me permite intuir que se trata “del filme interpelando al espectador”, para decirnos “lo que ha de pasar, lo verás, está ahí, pero lo que pasó no lo viste”.

Al decidir hacer una lectura en dos sentidos e irme encontrando poco a poco con el centro del discurso que compone este filme, se fue manifestando una continua reflexión sobre “el ver” y el “no ver” como un eje de significación permanente. El mismo título del filme es manifestado en forma de capicúa, presentando extremos aparentemente iguales.

Mirar, mirra, rimar, rarim

Los componentes de un anagrama usualmente mantienen los mismos elementos, Hay formas lingüísticas que son siempre perfectas, como en el caso de “ANA” que igual se lee de derecha a izquierda que de izquierda a derecha, pero hay formas más complejas como el caso de “¿Acaso hubo búhos acá?”, donde es necesario reinterpretar el orden de los significantes. Éste es el caso del filme de Leduc. Veamos cómo es que esta lectura anagramatical del filme va resignificando el orden de las secuencias, por medio de modalizaciones de tiempo y espacio.

Hemos visto una secuencia de extremos (no precisamente de inicio y final) que es “el cine de cartón” (la cual ya es en sí una metáfora, a un costado hacia adentro de la estructura, un micro relato que cuestiona lo que puedes o no ver desde tu posición en un posible diálogo de ciegos).

Bajo esta metodología de análisis que propone leer los extremos del filme, buscando en cada cuadro, escena o secuencia la respuesta a una interrogante que se encuentra manifestada *in situ* y trasladando en cada ocasión formas lingüísticas del tipo sujeto-verbo-objeto (o frase nominal, frase verbal y sus modificadores de modo, tiempo, singular o plural), logré hacer evidente cómo cada cuadro o escena tiene relación directa con una similar en el otro extremo del filme.

Un sujeto anagramatical. “Voy a platicarles lo que me pasó...”, el sujeto elidido

La secuencia entre la microhistoria y la foto fija del cierre muestra a un joven “activándose” con Resistol.¹⁰ Está detrás de un muro hecho del alambre con que se hacen los tambores de los colchones. Sentado frente al muro de piedra, el tendadero flanquea una casa de cartón enchapopotado,¹¹ con unos tambos y cubetas de agua, y un cartel que anuncia un desarrollo urbano denominado Plaza Futurama Americana.

10 El “Resistol” es una marca genérica de pegamentos que puede ser fácilmente adquirido por cualquier persona en tlapalerías y que en la ficha de seguridad del fabricante incluye que puede provocar dificultades para respirar, en caso de inhalación, al igual que puede provocar somnolencia o vértigo (Henkel 2017). Durante el filme aparece un joven calentándose en una fogata y aspirando ese producto; a esta actividad le llamamos coloquialmente “activarse”, aunque en realidad el efecto es la intoxicación voluntaria de los denominados Órganos Diana (sistema nervioso periférico, riñón, corazón, arterias periféricas y sistema nervioso central).

11 La palabra “chapopote” o “chapapote”, como se le conoce en otras culturas hispanoparlantes, es una forma de denominar al petróleo crudo que se usa comúnmente para cubrir placas de cartón corrugado y ondulado haciéndolas impermeables.

El orden de las tomas da cuenta de respuestas a una serie de preguntas que son a la vez la propuesta descriptiva que muestra la imagen. Primero, el cartel es una imagen situacional que dice “Esto es”, en la segunda toma se describe el ambiente rodeado de rocas con la casa y el muchacho diciendo: “Aquí vivo”, y finaliza con la vista del joven activándose y detrás de una barrera hecha con los resortes del tambor de un colchón diciendo “Este soy yo”.

Para muchos espectadores se puede leer esta escena como la conclusión del filme, resultado de un proceso de comercialización e invasión de terrenos o tal vez de un proceso donde los habitantes fueron expulsados. Sin embargo, al hacer la lectura de extremo a extremo del filme me parece que se clarifican las preguntas antes expuestas.

Al examinar el extremo –que llamaré inicial para no perder la relación del segmento analizado– (siempre hay que recordar que no es necesariamente el inicio del filme) puedo hacer la siguiente pregunta: ¿Quién eres tú?, y el narrador de la historia me responde: “Voy a platicarles lo que me pasó... el que quiera escuche y el que no pues no...”, pareciera que es Alex Lora hablando de sí mismo, como tradicionalmente sucede en todas las narraciones, pero es evidente que no es él. No está hablando desde un “Soy fulano y yo les digo...”, sino que elude de manera deliberada al sujeto de la narración, así como su pasado, y sólo da cuenta de su estado actual: “me perdí en el vicio y en el rocanrol”.

Pero la respuesta se torna ahora más bien en una expresión interpelativa al espectador cuando después de manifestar que va a contar una historia aparece el texto: “¿Cómo ves?”. No es el título de la obra fílmica, es un desafío al espectador.

Para hacer más evidente el argumento, pongamos la más pragmalingüística de las situaciones: el sujeto con quien dialogo está mirando al horizonte, y rápidamente voltea su rostro hacia mí, me mira, mueve la cabeza en un movimiento cortante hacia arriba y me dice: “Voy a platicarte lo que me pasó, si quieres oír-

me o no, no me importa, ¿cómo ves?”. Ésta pareciera ser la frase inicial del filme, y cuando esa misma frase la ponemos en la imagen del joven que se activa detrás de la reja hecha de resortes de tambor podemos responder a la pregunta “¿Quién me platicó su historia?”. La imagen casi fija pareciera decirme: “¿Cómo ves?, esto fue lo que me pasó...”, y de inmediato se abre la siguiente interrogante: ¿Quién eres tú?

El gueto encerrado

Después de la primera escena en que Alex Lora define al sujeto que será el protagonista del filme (que no es el aparente personaje representado por Roberto Sosa), hay una secuencia en que aparece una “ciudad perdida”, como le llamábamos en aquella época a los asentamientos irregulares que se establecían con los llamados “paracaidistas”. Estas personas construían sus casas con láminas de cartón o –en otros casos– con desechos industriales, como hojas de triplay o carretes de madera que contenían los cables que alimentaban las torres de alta tensión que llevaban la energía eléctrica de las subestaciones de la entonces Compañía de Luz y Fuerza del Centro.

La escena describe un espacio similar, pero tiene un elemento que es fundamental para toda la película: poco a poco se va desenfocando y aparece en primer plano una reja de malla ciclónica, un claro signo de separación. Podría explicarse de muchas maneras, desde un “ellos” y un “nosotros”, hasta una declaración del estatus del “encierro excluyente” contrario a una aparente “libertad separatista”, porque toda barrera que divide cualquier espacio físico es excluyente. En algunos casos es un medio de protección o una declaración de propiedad privada, pero siempre será una línea divisoria donde todos –desde su lado– son “los otros”.

Al terminar esta descripción, inicia la interpretación de Cecilia Toussaint de la pieza “Aquí huele a gueto encerrado”. Ésta es una clave esencial para contar la historia, no sólo porque aparece

tres veces a lo largo del filme, sino por que aparece en tres de los momentos claves, y en cada momento define a ese sujeto del que se cuenta la historia.

Veamos la letra, no como los versos o cuartetos tradicionales, sino como un guion descriptivo. Mientras la música avanza, aparentemente ambientando el espacio que describe la cámara, podemos observar a un grupo de prostitutas en lo que podría ser un mercado clandestino (como lo fue en su momento el mercado de San Juan Pantitlán) con muebles usados, partes de inodoros para su venta “a escoger” y el narrador textual (la canción) que dice: “Siento catorce balazos de máuser, y cuchilladas, la fusca en la lengua, y aunque le pases al piso la jerga, sin tener cuenta los ríos de sangre”.

El meganarrador (que alterna varios modos narrativos) muestra por medio de la cámara una narración que llamaré visual, mostrando a las mujeres esperando cliente, hace un corte directo a un tanque de gas, y describe a varios “maistros”, obreros, albañiles, plomeros, hombres dedicados a los oficios que dan de comer “al día”. Simultáneamente, el meganarrador cambia de modo a lo que llamaré narrador textual (manifestado por la letra de las canciones interpretadas a lo largo del filme), quien dice: “Uses mezclilla o tacuche bien suave; seas fulano, zutano o mengano; gastes caliche o un buen castellano, seas panchito, cholillo o tunante; tengas la lana o no tengas ni un clavo; seas chachita, o el pichi o don nadie, o Pepe el toro, que ya en paz descanse; mi buen, aquí huele a gueto encerrado”.

Es en ese momento cuando (a mi parecer) queda clara la historia: “no hablaré de mi persona”, “sino de todos los que aquí estamos, porque mi buen aquí huele a gueto encerrado”, y al levantarse el disco y cambiar sobre el carrusel de la rockola viene la definición de quién es ese personaje colectivo: “...mi buen aquí huele a gueto encerrado, paisano aquí huele a gueto encerrado [...] huele, huele, huele, [...] mi buen aquí huele a gueto encerrado... aquí, aquí, aquí”.

La mujer mayor –prostituta de oficio, tan igual éste como el del plomero, el del yesero, o del albañil– es agredida por los acechantes y defendida por las mujeres, colegas de oficio. La cámara corta a negros una vez más, se mueve suavemente, enfoca a un niño adormilado y dice: “les había dejado al niño, cuando mataron a su papá, les había dado dinero, y ahora me lo devuelven [corte a primer plano de la mujer]. Escuinclé cabrón, hijo de puta habrías de ser, aunque yo no lo quisiera”.

Por ahora hay que regresar al otro extremo del filme, para ver a una mujer que camina sola entre los escombros de lo que antes fue una fiesta, transita entre esas barreras hechas de colchones de alambre, herrería de desechos, rejas de madera podrida, plantas. Y rompe en llanto ante la desolación... Regresa a su casa; entra, toma a un niño entre sus brazos, lo lleva hacia su pecho; mientras, la lluvia va arreciando. La cámara vuelve a cortar a negros, y se encuentra con los jóvenes en su diálogo de ciegos dentro de los tubos del drenaje.

El capicúa se vuelve a completar, ese niño entre los brazos es el mismo niño de quién ha hablado la prostituta del gueto, ahora sí: todo ese bloque de preguntas tiene sentido.

—¿Quién eres?

— “Soy el hijo de la puta, aquel al que le mataron su padre, y me perdí en el vicio y el rocanrol”.

—¿Dónde vives?

— En el gueto.

—¿Cómo te llamas?

— Fulano, zutano, mengano, incluso Pepe el Toro o como te llames tú.

—¿Cómo llegaste aquí?

— Voy a contarte lo que me pasó, si quieres oír y si no pues no me importa.

Los documentales de rock hecho en México y Hurbanhistorias, un origen perdido

Hasta aquí se ha podido verificar la existencia del anagrama que permite establecer una lectura anagramatical, por tanto, este modelo al que he llamado “El capicúa de Leduc”, permite darle coherencia interna a la obra que se analiza. Pero no sólo existe este recurso en el filme, también existe una narrativa en la cual cada uno de los intérpretes musicales, perfilan y describen (colectivamente) al sujeto (también colectivizado) del cual estamos contando la historia. Esta forma colectivizante de narrar la historia parece surgir un par de años antes, quizá después de haber terminado *Frida*, con unos documentales que se han perdido entre las latas y los cartuchos de video.

Haré aquí un paréntesis en el desarrollo de la argumentación estructural del relato filmico, porque me parece pertinente reconocer el ejercicio documentalista de Leduc, íntimamente relacionado con la construcción que podremos visualizar en *¿Cómo ves?*

Durante 1983 y 1984 Paul Leduc realiza una serie de documentales en torno al rock mexicano. Ahí se puede observar con claridad un modelo de edición que utilizaría en la construcción de la narrativa visual del filme de 1985. Los protagonistas de esos documentales son los mismos músicos, las “rolas” también (repertorio musical interpretado). Así, al comparar la estructura de todo ese conjunto de piezas (documentales), es extraordinaria la semejanza. En particular una de las piezas es la que da cuenta de esa estructura, en la cual aún se encuentran unidos el original *Three souls in my mind*, con su baterista Charlie Hauptvogel, quien interpreta un solo de batería para la pieza “Three souls boogie” y que en el filme es reproducido casi de forma idéntica por Mariano Soto, quien fuera el primer baterista de El Tri después de la separación del grupo.

En el documental Leduc articula lo dicho por los músicos en el escenario y describe con la cámara –en momentos casi fija, en otros con planos abiertos y suaves recorridos (*travelling* más que

paneos de cámara)— los rostros, las actitudes, los estados alterados de los participantes en las tocadás. Se torna todo en una etnografía de personajes descritos a lo largo de los “toquines” filmados para esos documentales.

La edición lograda por Gonzalo Infante, Jorge Suárez y el mismo Leduc, sería en definitiva la base que daría forma a *¿Cómo ves?*

Un personaje construido desde el anonimato

¿Cómo ves? muestra a un personaje colectivizado por completo, definido por un continuo anonimato, ausente entre multitudes, siempre reflexivo, un ser emocional en absoluto que necesita transformarse para poder ganar identidad, el origen y destino de un “chavo banda”..., *aunque él mismo no lo quisiera*.

El personaje representado por Roberto Sosa da vida a esas emociones. La interacción del actor con los objetos (escaleras, un carrito de mercado, máscaras de luchadores y cigarros), nos permiten acercarnos a lo que siente ese individuo anónimo, mientras que alterna con las descripciones que se construyen desde lo dicho por la letra de la música y la mirada de la cámara documentalista. De esta forma sigue muchas de las convenciones del lenguaje cinematográfico, permite establecer transiciones temporales y reflexiones, pero alterna con tres personajes que, de forma invariable, están asociados al rol que representa en el filme. Por un lado, los jóvenes en los “toquines”¹² que remiten continuamente a esa colectividad. Por otro lado, los niños que aparecen enmascarados, y el muchacho que siempre aparece “activándose” (en alguna ocasión frente al fuego de la madrugada, en la escena de la Plaza Futurama).

El anonimato del “toquín”

Alejandro Lora ha dado inicio al filme, ya se ha planteado el desafío al espectador, y se ha manifestado con claridad una forma canónica, que siempre da identidad al narrador: “Voy a platicarles

12 Conciertos más o menos masivos al aire libre o en espacios públicos

lo que me pasó...”. Ahora comienza una descripción simultánea, y la letra de la música va estableciendo el estadio emocional en que se encuentra el personaje: “Al pasar los años mi vida cambió, me perdí en el vicio y en el Rocanrol, ahora estoy muy loco, loco de verdad, lo único que hago es rocanrolear”.

El personaje –siempre sin nombre– interpretado por Roberto Sosa, entra al “toquín” y establece una relación inmediata con dos tipos de actores. El primero está individualizado, se ve anónimo entre todo ese ambiente colectivo, con una continua y angustiante reflexión que se observa en los rostros de los demás muchachos: el niño que ve a la cámara (más bien es como si viera al asistente a la sala de cine), tomado del brazo de su hermana; el niño que –desafiante– nos ignora; el adolescente que sufre la estancia ahí y se le seca la boca. Los jóvenes son rostros originarios de la Cuenca del Valle de México, buscando ser parte de ese medio. El otro personaje que acompaña a estos seres anónimos y que da forma a la oposición significativa para poder dar cuenta –no de un estadio¹³ en el momento de la acción–, sino de los extremos significantes entre los dos elementos del sintagma; es el plano semi abierto de grandes grupos de muchachos bailando, que define al anonimato bajo la colectivización.

Cuando en el sintagma fílmico se retorna a la actitud meditativa de esa colectividad anónima, reaparece la personificación de Roberto, quien expresa con su mirada y su silencio: “¿Cómo llegamos todos aquí?”. Esa reflexión se funde con el “solo” de batería interpretado por Mariano Soto, que se vuelve a fusionar con la toma ya antes descrita de la “ciudad perdida” detrás de la malla ciclónica.

13 El concepto *estadio*, aquí expuesto fonéticamente, pero ortográficamente en el cuerpo del texto, requiere de una lectura con acento a fin de diferenciar su uso dentro del texto. El andamiaje teórico surgido de la semiótica de las pasiones y que presupone que el sujeto narrativo podría ser reducido al concepto de transformación, el cual produce una ruptura entre dos estados, manifiesta por tanto que, “el desarrollo narrativo puede ser explicado entonces como una segmentación de estados que se definen únicamente por su “transformabilidad” (Greimas y Fontanille 2002). Desde esta perspectiva, el análisis expuesto para esta obra habla de esos estadios y sus transformaciones.

En efecto: “perdimos a la familia, vivimos en un gueto, donde todos trabajamos a pesar de que no hay trabajo”.

Vamos ahí, vamos ahí, ¿quién anda atrás de este disfraz?

La máscara de luchador, de superhéroe; incluso los “guarurescos”¹⁴ lentes oscuros que ocultan a los individuos, que neutralizan los rostros, privando al sujeto de expresión propia, forman parte de la construcción de personajes por oposición de rasgos distintivos, que al final del día traspasa el formalismo del relato para integrarse en una descripción social. Los sujetos no sólo son elididos en el filme como un recurso narrativo, sino que se construye una especie de etnografía en la cual “la máscara”, “los pasamontañas”, “los lentes oscuros”, “los *piercings*”, “el maquillaje” y “las pelucas” son recursos para evidenciar a sujetos cuyos rostros son borrados o distorsionados (Altuna 2008, Hurtado 1954).

039 se la llevó... mi niñez

El drenaje trae consigo no sólo aguas negras, sino también agua para la existencia. Un niño (tal vez diez años) con la máscara roja, sube el agua hasta la orilla de su casa, con una larga, larga cuerda, mientras tanto otro niño, quizá entre cinco y seis años, sube de ese arroyo un poco de agua; al fondo la música se integra suavemente al ambiente. Mike Laure canta: “Ay lo que me duele, lo que me duele, 039 se la llevó, 039, 039, 039 se la llevó...”. Otro par de niños, uno enmascarado de azul, suben el agua, no sólo para el baño, sino también para las lavanderas, testigos mudos ante las escenas que vive el gueto encerrado.

La procesión... sobre mis sueños

Un par de escenas más adelante, una niña sentada con una paleta de cajeta¹⁵ tiene un carrito de mercado, con muñecas, discos,

14 *Guaruresco*, palabra derivada del sustantivo *guarura*, *guardaespaldas* o *escolta*.

15 Las paletas hechas a base del dulce de leche de cabra son uno de los caramelos más económicos en México y dan cuenta de una situación social, más allá del gusto por el dulce mismo.

ropa. Irrumpe en su meditación una peregrinación de enmascarados que se acerca violentamente con una rata en un bote de plástico. Desde el Hombre araña, hasta Hulk, Mil máscaras y El Matemático, todos, blanden ferozmente sus percusiones de latas y sonajas de bote oxidado, y depositan en el carrito al transmisor de la humillación colectiva. El carrito recibe al roedor, pierde su función de ser transportador de juegos, sueños y deseos, y se transforma –por medio de la humillación– en los sueños encarcelados. La niña –victimizada– no puede más que cerrar sus ojos e oídos ante la violación de intimidad.

Strangers in the Night

El gatillo de una pistola que es accionado desde las sombras, detrás de los muros de los lavaderos, asesina a un niño enmascarado por la espalda cuando intenta huir del ataque de una banda. En esta escena se encuentra uno de los ejes centrales de la historia, pero la veremos más adelante en detalle. Por ahora este niño no sólo es un componente arbitrario, sino un símbolo que sólo puede ser entendido en relación con los demás elementos que se encuentran en relación paradigmática. Los niños enmascarados que recogen agua del drenaje, los niños de la procesión, los jóvenes enmascarados que toman al avión como rehén para denunciar lo que se ha y sigue callado. Son todos personajes que viven una situación de anonimato en la colectividad.

Ora sí, sin antifaz, vamos a filosofar...

Cuatro jóvenes han logrado escapar de una retención en los separos de una agencia policial, roban una patrulla, toman un avión y buscan “hablar, eso quieren”, cuando las cámaras están ahí. Cae una capucha, se ve el rostro de la muchacha (Marta, la única nombrada en todo el filme), pero ante la imposibilidad de emitir un solo sonido, los agentes de la policía toman a los encapuchados, a uno de ellos le quitan el pasamontaña y debajo de éste hay una

máscara del Blue Demon y bajo de ésta se descubre el personaje representado por Roberto Sosa, a quien le quitan una pistola de agua.

Corte a la imagen de los jóvenes en los separos, previamente les habían preguntado: “¿Dónde están las armas? ¿Quién dirigía los asaltos?”. Marta ve al personaje sin nombre y le dice: “¿Cómo ves?”.

Las relaciones paradigmáticas entre todas las figuras de encapuchados parecen llegar a un lugar común. La máscara del niño que ha perdido su infancia en ese gueto, los sueños que fueron violentados. Anónimo y doblemente anónimo, pues el pasamontaña revela a esos niños que incluso mueren por las injusticias del sistema, y detrás de esos niños un signo más..., el joven que voltea hacia ti, espectador, te interpela y reitera la pregunta que le hizo Marta: “¿Cómo ves?”.

Mudos nos hablan en silencio, en silencio, háblanos mudos

Una vez desenmascarado el personaje al que da vida Roberto Sosa, es como si se pusiera ante el espectador un componente: “el silencio del anonimato”. El personaje sólo habla en dos escenas del filme, pero está en una continua relación entre símbolos, símbolos de transformación de vida y muerte. No se trata de darle voz a los sin voz por medio del silencio casi autista, sino de entablar relaciones entre símbolos que nos permiten escuchar lo que se traga la saliva, cuando se seca la boca, cuando se ahogan las palabras, cuando te gana la risa.

Veamos pues a continuación cómo se establece la relación entre el personaje representado por Roberto Sosa y los símbolos.

Ella existió, sólo en un sueño... La primera calle de la soledad...

Para evitar cualquier lectura de carácter psicoanalítico, los signos que aparecen asociados con el personaje representado por Roberto Sosa parecen dar cuenta de que no hablamos de una persona narrativa (de él), sino que más bien muestra cómo se va construyendo una sociedad desde la pérdida de los sueños hasta la soledad en colectivo.

Los sueños, donde existe una especie de felicidad infantil, la cual es continuamente robada y requiere de toma de decisión drásticas, llevan al personaje a encontrarse con el contrario de la ensoñación. Esto al transitar desde los campos llaneros de fútbol hasta las fábricas de cemento y la vidriera (que representan al ramo de la construcción que en ese momento era fundamental para la industria del “progreso”), así como al cambiar el uniforme y el casco por la chamarra de cuero (asociación gangsteril), que termina en una completa y absoluta soledad.

Las miradas

Durante todo el filme, el personaje de Roberto Sosa resalta sólo dos tipos de miradas, aquellas que evocan recuerdos y las miradas de reflexión que anteceden a una toma de decisiones por lo que clasificarlas implica ver claramente el contexto en que aparecen y contrastarlas paradigmáticamente, esto con el propósito de poder definir su función en la estructura narrativa del filme.

La *mirada de recuerdo* aparece por primera vez en el momento de transición entre la escena que ha sido descrita antes y que funde el performance del baterista con la “ciudad perdida”. Se convierte en un agente que nos permite remitir a un estadio anterior al momento del toquín, cuando la mujer prostituta dice: “mataron a su padre”. De inmediato regresa la *mirada de recuerdo* y se vuelve otra vez a presentar los rostros de muchachos que están en el “toquín”.

Esta mirada vuelve a aparecer cuando Roberto está frente al carrito de mercado que antes tenía la niña, ahora vacío y de cabeza. Recordemos que en esa escena ha terminado la letra de la canción diciendo “[...] a esta triste canción de amor”, y mientras la frase sigue en la mente del espectador se transita a la imagen del joven “activándose” en la azotea al lado del fuego.

También volvemos a encontrar este tipo de mirada cuando Cecilia Toussaint interpreta “La primera calle de la soledad”, justo cuando dice: “si ya tu chava no te pela, ponle a tus zapatos sue-

las”, desde luego, habla de una ruptura amorosa; “[...] detrás de Palacio Nacional está la primera calle de la soledad”, y mientras la cantante apunta con su dedo hacia el personaje representado por Roberto Sosa. Después sigue una secuencia donde el amor es el centro de la irreverencia, pero la veremos más adelante.

En esta misma secuencia vuelve a aparecer esta mirada cuando termina la pieza diciendo: “tres metros allá adentro (deje el corazón) tres metros bajo tierra, (con convicción) está la vida, el más allá...”. Una mirada de recuerdos de los pocos momentos placenteros que vive el personaje a lo largo de la trama y que se encadena con otra mirada, que veremos más adelante.

Su última aparición es en el momento cuando los personajes se encuentran frente al interrogatorio y los policías cuestionan sobre dónde están las armas. El personaje interpretado por Blanca Guerra responde: “trabajamos señor, ¿cuáles armas?”. Entonces aparece la escena donde los cuatro jóvenes bajan encapuchados y roban la patrulla para llegar al aeropuerto.

Todas estas apariciones de *la mirada de recuerdo* parece que establecen un mecanismo dentro de la narración que permite darle sentido al cambio de velocidad, de tiempo o de historia que tiene el filme.

La transformación de los estadios por la mirada

El mejor momento para poder exponer cómo es que la mirada del personaje representado por Roberto Sosa es clave para todo el filme y para la vida propia de la toma de decisiones del actante es en la secuencia donde se define con claridad la pérdida de la esperanza y la transformación hacia la toma de decisiones.

El niño que está inhalando Resistol 5000 y se calienta a un costado del fuego transita hacia una batería que inicia con fuerza y Cecilia Toussaint comienza su texto: “Tal vez te suenen mis palabras a humedad ahumada urbana, tan babeadas por la sinusitis que contraje”. En ese momento se da un corte al rostro del personaje representado por Roberto Sosa que (recargado en una

escalera, la que claramente define una situación de aislamiento del resto de los asistentes al “toquín”) manifiesta una sonrisa. Después la Cecilia narradora mira hacia cámara, apunta con el dedo índice y el texto de la pieza musical cobra de nuevo ese sentido del hipernarrador que declara: “[...] si tu chava no te pela ponle a tu zapato suelas[...] atrás de Palacio Nacional está la primera calle de la soledad”. Aquí, el personaje representado por Roberto Sosa cambia por completo su mirada, y muestra esa nostalgia del recuerdo y embraga de inmediato una breve historia de amor.

En un hotel Cecilia (personaje de la colectividad) y Roberto están teniendo un momento romántico y el personaje dice: “Te amo” a lo que Cecilia responde: “si sigues, te voy a volver a morder” (con esa misma mirada que tenía en la escalera) iniciando una breve persecución sobre la cama y corta a la pieza “Tres metros bajo tierra”.

Tres metros bajo tierra (escárbale bien), tres metros allá abajo (del árbol aquél), están los huesos de nuestro amor, hay cruces en tu mente (recuérdalo bien), mi cuerpo está de luto (bailando mujer), el muerto al pozo y el vivo al gozo... Tres metros allá adentro (de aquel corazón), tres metros bajo tierra (con convicción) está la vida, el más allá...

En ese momento el actor cambia su rostro por el dolor de otra vez haber perdido la esperanza.

Esta situación –que sólo se plantea una vez en todo el filme– se enlaza con la secuencia del rostro reflexivo al bajar hacia el sótano de la fundición del cristal. Un material no sólo frágil, sino que requiere del cuidado necesario en su manipulación como la de un alma que creció en el abandono, la pérdida, el desencanto y el anonimato.

Los obreros rompen el cristal, se sobreentienden las consecuencias y Alex Lora rompe la escena afirmando una vez más un cambio de estado.¹⁶ Se presenta un corte a “la banda”, de regreso

¹⁶ Este tipo de cortes que conectan una narración con otra, se les denomina

en el “toquín”, con imágenes colectivas que permiten embragar la secuencia anterior siguiendo la letra de la canción.

Renuncio, ya no quiero trabajar, mi esposa me ha dejado y no tengo necesidad. Qué tan feo será el trabajo que hasta pagan por hacerlo, yo prefiero no comer que vivir en el infierno... Renuncio, ya no quiero trabajar, mi esposa me ha dejado y no tengo necesidad, ya no y habrá qué...

Esta frase (que no pertenece a la letra original) es la que desemboca la reacción del personaje, quien toma la actitud de reflexión, aprieta los labios y aparecerá en dos escenas posteriores con una chamarra de chavo banda, que dice “Rock” en la espalda, y mirando a la ciudad con todo desafío. El muchacho ha tomado decisiones después de una serie de pérdidas y ha llegado hasta su destino: “Un asalto chido”.

Reflexiones finales

Una vez establecida la lectura del Capicúa, y ante la ausencia de diálogos, el personaje se muestra no como el sujeto de las acciones y sus modificaciones. Esta metodología de análisis permite integrar vacíos ante historias complejas integradas por muchos elementos de intertextualidad que –como se ha escrito en otros análisis incluidos en este libro– es parte del estilo de construcción fílmica de Paul Leduc.

Queda pendiente contrastar toda la secuencia de documentales realizados entre 1983-1985 sobre el tema del rock nacional para poder comprender mejor las influencias que le dieron forma a este filme, que lejos de ser una obra de cine de retazos se muestra por su habilidad para contar historias, quizá como un minero que descubre las piedras o, como dijera el mismo Leduc en torno a *¿Cómo ves?*, “sacas cine de las piedras, pero sale el cine” (Raphael 2018).

mecanismos de embrague y desembrague narrativo, claramente identificado porque no separa abruptamente, sino conecta el cambio de estado –en este caso el paso de empleado a desempleado– y una toma de decisiones manifestada en la mirada del personaje.

Ésta es una obra plagada de circunstancias, de presupuestos recortados y de confrontaciones institucionales que dificultaron el proceso de filmación. Incluso la construcción de la línea argumental a partir de más de siete obras entre cuentos y narraciones que retrataban la vida marginal de la Ciudad de México con visiones y tiempos tan diferentes como los tiempos de José Revueltas (quizá se encuentren por ahí líneas que den cuenta de “El corazón verde”, “Dormir en tierra”, “Los días terrenales” o “Los errores”); que hablan de la vida en los burdeles y en zonas marginales. Tal vez podamos encontrar por ahí algo del libro *Contracorriente*, de José Agustín. Porque, finalmente, es una historia única, sólida y estructurada en todos los sentidos.

¿Cómo ves? interpela al espectador, nos lleva a sentir que nos está interrogando, que está buscando que respondamos “a grito pela’o” o que, de forma sutil, busquemos la letra de la canción en nuestra mente mientras vemos el filme, mientras nuestro cerebro va hilvanando la historia y reconstruyéndola.

El eje central es la descripción y recreación del “Barrio”, al que el mismo Jaime López redefine como “el gueto encerrado”. Sin más hay que regresar a la butaca, hay que volver a vivir ¿Cómo ves?

Bibliografía

- A GA, 2011. Canal de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HEXXOB6jwPo>.
- ALTUNA, Belén. 2008. “El individuo y sus máscaras”. *Ideas y Valores* 58, n.º 140: 33-52. <http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v58n140/v58n140a02.pdf>.
- CANET, Fernando, y Joseph Prosper. 2009. *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- DE OYARZABAL, Rodrigo. 2007. “La Obra de Jaime López”. <http://losdiscosdejaimelopez.blogspot.com/2007/06/1987-qu-onda-ese.html>.

- FEMAT VIVEROS, América. 2019. “Para regresar a la infancia basta con leer ‘Déjenme Soñar’ de Margarito Mendoza”. *Revista 217*. <https://proyecto217puebla.wordpress.com/2019/04/09/para-regresar-a-la-infancia-basta-con-leer-dejenme-sonar-de-margarito-mendoza/>.
- FERRÁNDIZ, Raúl. 1997. “La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure. Génesis, Crítica y Tipología”. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=1952>.
- GARCÍA OSEGUERA, Astrid. 2018. “Paul Leduc: más allá del cine etnográfico”. *Algarabía*. <https://algarabia.com/semblanzas/paul-educ-mas-alla-del-cine-etnografico/>.
- GREIMAS, A., y J. Fontanille. 2002. *Semiótica de las pasiones, Del estado de las cosas a los estados de ánimo*. 2ª ed. México: Siglo XXI. https://www.academia.edu/37343281/A.J._Greimas_y_Jacque_Fontanille_Semiotica_de_Las_Pasiones-de-Los-Estados-de-Cosas-a-Los-Estados-de-Animo.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 2008. “¿Quién narra en un filme? He-rencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias, Expediente GVPRE/2008/159, (DOCV nº 5.689, de 28-01-2008) Proyectos de Investigación”. *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*. Universitat Jaume I. Castellón. España. <http://apolo.uji.es/fjgt/Lisboa%20SOPCOM%202009.pdf>.
- HENKEL. 2017. “Ficha de datos de seguridad del producto Resistol 5000”. <https://dm.henkel-dam.com/is/content/henkel/mx-resistol-sds-2395743-5000-aheivo-contacto-2001-18l-4l-1l>.
- HURTADO BAUTISTA, Mariano. 1954. “Sociología de la máscara”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana, y teoría de la literatura* n.º 5: 4-20.
- JIMÉNEZ, Margalida. 2002. “La Onda”. En *Antología Crítica de escritores representativos de la literatura mexicana contemporánea*. http://132.248.9.34/libroe_2007/1125999/A07.pdf.

- MAIORANA, Darío, 2018. “‘Las palabras bajo las palabras’, de Jean Starobinski”. Transcripción de la charla pronunciada por Darío Maiorana el 26 de noviembre de 2018 en el centro cultural La Toma de la Ciudad de Rosario en el marco de las actividades de la Cátedra Libre Ferdinand de Saussure. <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/16289/Charla%20Maiorana%20-%20Las%20palabras%20bajo%20las%20palabras.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.
- MATEOS VEGA, Mónica. 2013. “Tarde o temprano en algún lugar puede explotar algo: Paul Leduc”. *La Jornada*, 11 de diciembre, 3. <https://www.jornada.com.mx/2013/12/11/cultura/a03n1cul>.
- MEJÍA, Felipe. 2007. Prólogo a *Dormir en Tierra*, de José Revueltas. http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf/jose_revueltas.pdf.
- PAZ, Claudia. 2010. “El encierro, ¿protección o mutilación del ser humano?”. *Casa del Tiempo*. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/31_iv_may_2010/casa_del_tiempo_eIV_num31_57_62.pdf.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl. 1997. “El anagrama saussuriano: Los textos y la crítica”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 6: 385-414.
- . 1998. “Semiótica del anagrama, la hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure”. <https://core.ac.uk/download/pdf/16362326.pdf>.

Referencias a videos y piezas musicales

- COLORADO, Carlos. 1967. “Musita”, en el álbum “La Internacional Sonora Santanera”, editado por CBS. <https://youtu.be/2Vv2CjHY7w>.
- FLORES, Salvador. 1975. “Voy en el metro”, en el álbum “Mi Pueblo, Chava Flores y sus canciones”, editado por Ageleste. https://www.youtube.com/watch?v=J_Yz9emTkdI.
- LA ÚNICA INTERNACIONAL SONORA SANTANERA. 2016. “Musita”. <https://www.youtube.com/watch?v=2Vv2CjHY7w>.

- LEDUC, Paul. 1983-1984. "Hurbanhistorias (sic)". TV Mexiquense. <https://www.youtube.com/watch?v=p-QmBDgTzYk&t=5s>.
- LÓPEZ, Jaime. "La primera calle de la soledad", interpretado por Cecilia Tousaint y Arpia. Aparentemente filmado por Paul Leduc, albergado por Espacio 59TV. https://www.youtube.com/watch?v=2didV3t_YzI.
- RAPHAEL, Ricardo. 2018. Entrevista a Paul Leduc "No hay lugar común". *ADN 40*. <https://www.youtube.com/watch?v=UnFv-9FOxf6c>.
- VALDELAMAR, Ema Elena. 1950. "Mucho Corazón", interpretada por Benny Moré en 1971, en el álbum "Magia Antillana", editado por RCA Victor. https://www.youtube.com/watch?v=_18bND-HP-eY.

La historia y la memoria de la Conquista en *Barroco*¹

Aleksandra Jablonska

En el prólogo a la segunda edición de *La escritura de la historia*, Michel de Certeau describe un dibujo de Jan Van der Straet que representa a Amerigo Vespucci, el Descubridor, de pie y vestido con coraza frente a América, una mujer acostada y desnuda (1993, 11). Esta alegoría, comenta el autor, tiene un valor mítico, puesto que representa el momento cuando se inauguraron las relaciones entre Occidente y América Latina, el cual dio origen a la moderna escritura de la historia. Conforme a la representación de Van der Straet, el descubridor “lleva las armas europeas del sentido”, mientras que América es una “presencia innominada de la diferencia, cuerpo que despierta en un espacio de vegetaciones y animales exóticos” (De Certeau 1993, 11). A este cuerpo desnudo y desconocido, comenta De Certeau, el conquistador le otorga su propio nombre (Amerigo), lo coloniza por “el discurso del poder” y, “partiendo de una ruptura entre el sujeto y el objeto [...] entre un *querer escribir* y un *cuerpo escrito* (o *por escribir*), la escritura fabrica la historia occidental” (De Certeau 1993, 11). Dicha historia, que suele escribirse con mayúscula, no sólo ha separado lo real

1 Una primera versión de este texto se publicó, en 2016, bajo el título “Historia e imaginario de la Conquista en *Barroco* de Paul Leduc”. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n.º 89: 31-44.

del discurso, sino que ha marginado y sometido otras formas de saber. Esta visión ha caracterizado el pensamiento y las formas de expresión colonizadas.

La urgencia por descolonizar la memoria y la historia de América Latina en particular, y la de todas las excolonias en general, se planteó tras el colapso de los imperios europeos después de la II Guerra Mundial. A finales de la década de 1960, después de la victoria vietnamita sobre los franceses, la revolución cubana y la independencia argelina, se publicaron manifiestos combativos y declaraciones en los festivales, que reclamaban la revolución política, económica y social en todos los continentes, así como una transformación estética y narrativa en el cine (Shohat y Stam 2002, 250). En el caso latinoamericano el papel central en este proceso lo tuvo el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creado en el mismo 1959, año del triunfo de la Revolución. Desde el inicio el Instituto tuvo, por un lado, un proyecto amplio que consistía en el acercamiento con los cineastas e intelectuales de los países latinoamericanos y, por el otro, con los del “Segundo”² y el “Tercer Mundo”³ para lograr una cooperación internacional de todas las personas o colectivos comprometidos con el cambio político-social. Uno de sus objetivos era también contribuir a la conformación de una identidad latinoamericana, a contrapelo de las versiones elaboradas desde Europa y los Estados Unidos (Getino y Velleggia 2002, 35-42).

2 Constituido por los países socialistas.

3 El *tercermundismo* fue la reacción al “desarrollismo” considerado hasta la década de 1960 como el único camino para los países también llamados “subdesarrollados”. La doctrina encontró su expresión en varias conferencias que se celebraron en aquella década, mismas en que se señalaba que existía un grupo de países cuyas estructuras políticas, económicas y sociales fueron afectadas por la modernidad. Por ello, se exigía la asistencia y transferencia tecnológica, un mayor control de las compañías trasnacionales y una mayor protección a sus exportaciones. A este concepto aludían Solanas y Getino cuando acuñaron el término del “Tercer Cine” (Mestman 1999).

En México se difundieron algunas obras decisivas del nuevo cine latinoamericano, tales como *La hora de los hornos*, de Getino y Solanas; las películas del Grupo Ukumau, y los documentales de Santiago Álvarez. En este contexto surgieron colectivos de cine independiente y entre ellos la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Independiente, el Taller de Cine Octubre y el Colectivo de la Universidad de Puebla. De acuerdo con Getino y Velleggia, fue éste el escenario en que Leduc filmó su primera película: *Reed, México insurgente* (2002, 85). Fue también Paul Leduc quien, junto con Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac y otros cineastas suscribieron un manifiesto en 1975, llamando a la creación de un cine “ligado a los intereses del Tercer Mundo y América Latina”. Agregaban que dicho cine “surgiría de la investigación y del análisis de la realidad continental” (Getino y Velleggia 2002, 85).

A partir de 1967, Alfredo Guevara –director del ICAIC– escribió a varios cineastas latinoamericanos a quienes consideraba las voces más importantes del cine político en sus países, para poner los recursos del Instituto a su disposición, inaugurando una práctica que será constante a lo largo de los años sucesivos (Salazar 2017, 123). Entre ellos estaba el director argentino Jorge Cedrón, el boliviano Jorge Sanjinés y el brasileño Glauber Rocha. Años después, cuando Manuel Barbachano retiró el apoyo económico a *Barroco*, el proyecto de Leduc fue financiado por el ICAIC junto con la Televisión Española y Ópalo Films.

Pero cómo hacer la investigación y el análisis de “la realidad continental”, como lo exigía el manifiesto de 1975. Paul Schroeder afirma la existencia de dos fases sucesivas, aunque no excluyentes en el Nuevo Cine Latinoamericano. La primera fue una fase militante en que se pretendía que el cine participara directamente en el proyecto de liberación y en la que predominaba una estética documental. Durante la segunda fase, marcada por una fuerte represión

de los diversos gobiernos y la imposición de la censura contra los cineastas, muchos de ellos buscaron otras formas estéticas para desarrollar un discurso político plural, opuesto al autoritarismo y monologismo de los regímenes represivos (Schroeder 2011, 16).

Lo que resultó de estas transformaciones fue el cine neobarroco, complejo en lo visual e intelectualmente desafiante, que rompía con la linealidad narrativa y discursiva. Además, combinaba los registros de la ficción y del documental, y empleaba elementos alegóricos y metafóricos con el fin de diseminar un mensaje político en contextos de represión ideológica o censura.

Mientras las razones para emplear un lenguaje complejo eran ciertas para Brasil y Argentina, países a los que se refiere Schroeder, en México no parecía existir tal necesidad, por lo menos no aparentemente.

Sólo cuatro meses después de que Miguel de la Madrid asumiera la presidencia de México, creó por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), el 26 de marzo de 1983. La nueva institución, así como el nombramiento de Alberto Isaac –un reconocido cineasta– como su director, despertaron cierto optimismo. Sin embargo, la esperanza duró mucho menos tiempo que en los sexenios anteriores. Con excepción de *Frida, naturaleza viva* (1983), elogiada por una parte de la crítica, todas las demás películas fueron evaluadas, tanto por la crítica, como por el público, como fracasos (Espinasa 1988).

Paul Leduc y el debate sobre el cine nacional

Durante 1986, en la prensa aparecieron numerosas entrevistas con los diferentes sectores del medio del cine que revelaban un profundo malestar. Los actores y los directores criticaban la actuación del Estado quien había monopolizado la producción, la distribución y la exhibición de las películas, pero no hacía nada a favor de la industria (Alcantar 1986, Gallegos 1986a, Neme 1986).

Se hablaba de la ineficiencia, de la falta de interés y de la corrupción. En la discusión participaron también los miembros del sindicato quienes defendían sus privilegios, pero al mismo tiempo prometían una mayor apertura para renovar los cuadros (Gallegos 1986b). Jesús Hernández Torres, el director de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) contestaba las acusaciones anunciando una inversión inicial en el cine de 6 mil millones de pesos y advertía que sólo serían apoyadas las películas “de calidad”.

En este contexto, Leduc dio varias entrevistas en que hacía un sombrío análisis acerca de la situación del cine nacional y propuso algunas medidas que permitieran superar la crisis en que se encontraba. Dado que el Estado, que poseía prácticamente el monopolio de la producción, distribución y exhibición, no estaba interesado en hacer un buen cine, y la iniciativa privada fracasó en los años sesenta, era preciso pensar en un proyecto distinto, en el cine independiente:

Está demostrado que el mejor cine viene de ahí, que la economía más sana radica ahí, la producción más grande –cifras– está en este tipo de cine. El problema es que este último proyecto se enfrenta en estos últimos años al grave problema de la crisis económica con lo que es el más afectado, mucho más que el cine estatal o privado que siguen “distrayendo” cifras para otros fines (Luviano 1986a).

Asimismo, Leduc recordaba proyectos de trabajo frustrados, desarrollados en el periodo de Alberto Isaac. Se proponían entonces esquemas de coproducción para conjuntar el trabajo de los cineastas independientes, la industria y con los recursos que el Estado poseía y podía facilitarles, así como laboratorios, estudios, etcétera.⁴ Pero nada de eso se concretó e Isaac renunció ante la evidencia de que no iba a poder impulsar ningún proyecto valioso.

4 Leduc se refería al Fondo de Fomento a la Calidad del Cine, creado por los directores cercanos al gobierno, entre ellos Cazals, Ripstein y Pastor (García 1990, 23).

A Leduc no le preocupaba el desplazamiento del cine por el equipo del video. En realidad, no veía a la tecnología como una enemiga del cine. Lo que criticaba, en cambio, era que todo el cine que se podía ver en México viniera de los Estados Unidos. Había que recuperar el sentido comunicativo del cine, al mismo tiempo que reivindicar su función de ser la expresión social.

Se trataba de la posición que habían compartido los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano. El problema era que Leduc también estaba desencantado con las realizaciones de dicho cine. En un artículo escrito en 1985 señalaba sus problemas: el individualismo de los directores, la carencia de los guionistas, el alejamiento de lo popular (de lo que se suponía debía ser expresión), la falta de comunicación con el público al que pretendía dirigirse, la repetición de temas, el tratamiento maniqueo de los personajes (Leduc 1985, 23-24)... Si el Nuevo Cine había producido muy buenas películas –reconocía Leduc–, éstas eran pocas. La mayoría de los filmes repetían esquemas que habían sido exitosos sin ser capaces de dar cuenta de la heterogeneidad de las sociedades latinoamericanas, sin saber cómo dirigirse a públicos diferentes (Leduc 1985). Muchos cineastas optaron por reproducir modelos culturales pensando que si éstos habían tenido éxito en otro medio, podrían tenerlo también en el cine. Leduc se refería sobre todo a las adaptaciones de las novelas latinoamericanas al cine y opinaba que se trata del oportunismo, de la moda y de la falta de respeto al talento de los escritores (Leduc 1985, 23-24).

Por último, le reprochaba al Nuevo Cine haber perdido la capacidad de autocrítica, así como la calidad de la escritura cinematográfica, y haberse sometido a los criterios de lo “bien hecho” importado de las metrópolis coloniales (Padura 1983, 28).

En apariencia incansable, en 1987 Leduc se convirtió en el presidente de la Fundación Mexicana de Cineastas, de reciente creación (Alcantar 1987). Era una asociación civil cuyo objetivo consistía en impulsar al cine de nuestro país, conforme a los lineamientos establecidos por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano con sede en La Habana, Cuba.

Todo el mundo hablaba de la nueva crisis del cine nacional. El Colectivo Alejandro Galindo, integrado por Horacio Reyna, Maricruz Romero Ugalde, Ignacio Guadalupe, Pedro Reygadas, Alejandro Galindo y Víctor Ugalde, en 1987 publicó una investigación sobre el crítico panorama en que se encontraba nuestro cine. Los autores creían que ello se debía principalmente a la crisis económica que había afectado las arcas del Estado que, en consecuencia, casi había abandonado la producción de los filmes (Colectivo... 1987). En efecto, en 1986, del total de 76 películas producidas en México, sólo cuatro eran financiadas por el Gobierno. La administración estatal era ineficiente y onerosa, y se empleaban criterios incomprensibles para seleccionar cintas para ser producidas por el Estado. Los autores lamentaban la falta de estímulos para producir cine de calidad y el que prevalecieran los intereses comerciales (Colectivo... 1987).

Apenas se advertía que (más que de ineficiencia y falta de comprensión de los criterios que pudieran estimular un cine de calidad artística y de compromiso social) el Estado mexicano había iniciado una reforma bajo los criterios exigidos por el capital transnacional y plasmados en la ideología neoliberal. Como consecuencia, el Estado sería “adelgazado”, abandonarían sus proyectos sociales y culturales, y cedería al mercado la regulación de las cuestiones fundamentales en la vida de la sociedad mexicana. Uno de los primeros cineastas quien habló de las limitaciones impuestas al Estado por el Fondo Monetario Internacional fue precisamente Paul Leduc (Luviano 1986b).

En 1988 Leduc presentó una ponencia en el IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, que se llevó a cabo en La Habana. Ahí hizo un lúcido análisis de la situación en que se encontraba la industria en todo el continente (Leduc 1988). En primer lugar, se refería a la nueva revolución tecnológica y sus efectos en la organización de la producción mundial, en los mercados y en el desempleo, circunstancias que afectaban también a la industria del cine. En efecto, a partir del proceso de la globalización en América Latina al séptimo arte se le asignó el papel del consumidor y no

de productor de la tecnología o mercancías. A esto se le agregaba otro factor, el del endeudamiento externo, “realidad implacable” y “pretexto para desembarazarse de la ayuda *no prioritaria* a las cinematografías nacionales” (Leduc 1988, 3). Como consecuencia, no sólo desapareció el financiamiento estatal para el cine, sino también el de la iniciativa privada para quien “meter el dinero en los bancos o convertirlo en dólares o llevarlo a Estados Unidos” implicaba asegurar ganancias que el cine nunca podía aportarles (Leduc 1988, 4). Ante esta situación, la posibilidad de hacer el cine independiente también se desvanecía.

Para Leduc, a los cineastas latinoamericanos les quedaba sólo un camino:

La calidad en su sentido más complejo y riguroso, no sólo lo *bien hecho* en sentido estricto, sino la raíz, la búsqueda, la audacia, el placer de hacerlo, el gusto de hacerlo que tantas veces se ha olvidado. La afirmación de nuestra cultura y nuestro lenguaje, el reencuentro y desarrollo de nuestra originalidad. Y la realidad, la vinculación profunda con lo que nos pasa y nos divierte, nos angustia y nos libera (Leduc 1988, 4-5).

En otras palabras, lo que proponía Leduc era volver a la mejor tradición del Nuevo Cine Latinoamericano, misma que se había diluido en los últimos años. Lo que era claro, pensaba Leduc, era que a diferencia de los primeros años de dicho cine, en los que se pensaba en hacer un *cine imperfecto* para un público distinto al que acudía a las grandes salas, ahora era preciso competir en el único mercado que existía: el del “capitalismo salvaje”. Y eso significaba que ya no se podían hacer cintas “mal fotografiadas o escritas”, sino que había que cuidar la factura de los filmes si se quería sobrevivir.⁵

5 Leduc se refería a la siguiente expresión de García Espinosa: “Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado– es casi siempre un cine reaccionario”, escrita en 1976. Pero también a las películas que consideraba como malas, como se ha explicado líneas más arriba.

Conforme a Leduc, la posibilidad de lograrlo dependía de la capacidad de emprender un esfuerzo colectivo. Existían ya bases para hacerlo: la Escuela Internacional de Cine y TV, en San Antonio de los Baños, y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Leduc 1988).

En este mismo periodo Paul Leduc ya se encontraba filmando *Barroco*, una especie de transcreación de *Concierto barroco*, de Carpentier. La prensa mexicana apenas informó sobre el nuevo proyecto fílmico del director.

A fines de abril, Manuel Barbachano Ponce notificó que la película iba a participar en el Festival de Cannes representando a México (Quiroz 1989). Tanto sus declaraciones como la manera en que se redactó la nota periodística provocaron una serie de malentendidos. Puesto que la reportera se refería a Barbachano como “el productor” podía entenderse que, en efecto, había participado en el financiamiento de la película y, sobre todo que en el primer párrafo de la nota, se informaba que se trataba de una coproducción hispano-mexicana-cubana. Para terminar de desorientar a los lectores, Barbachano agregaba además que Clasa (Cinematográfica Latinoamericana S. A.) había participado en el filme y anunciaba su beneplácito porque las películas mexicanas no habían estado en Cannes desde hacía treinta años, cuando lo hizo *Nazarín*, de Luis Buñuel (Quiroz 1989).

Las declaraciones de Barbachano suscitaron una inmediata reacción de Paul Leduc quien aclaró que ni Barbachano, ni las instituciones mexicanas tuvieron nada que ver con la producción de su filme (Quiroz 1989, Rivera 1989). El productor de sus otras películas:

[...] vio el guion y dio una cantidad que estaría situada por el orden de una centésima parte de lo que Televisión Española invirtió nada más en el capítulo mexicano. No le niego esa participación, pero el hecho es que él se retiró del proyecto y con el chantaje, en la medida que él tenía ciertos derechos sobre el guion [...] Al retirarse del proyecto [...] amenazó a la

Televisión Española con impedir que éste se hiciera, y para evitar problemas con él, le ofrecieron comprarle su parte, pero se negó a venderla y a cambio pidió los derechos de distribución en México y es lo único que reconozco que le pertenece (Quiroz, 1989).

Además, aclaró Leduc, *Barroco* estaba invitada como película y no iba a representar a ningún país:

Entiendo que un boxeador que pelea en el extranjero se sienta representante de México. Lo que no entiendo es que un productor que no produce se sienta representante de México en un producto que realmente no tiene mucho que ver, y que filmaron España y Cuba, únicamente. Quiero que quede claro que es una producción estrictamente de esos dos países. No hay coproductor mexicano. Si alguien dice lo contrario que muestre los contratos (Quiroz 1989).

Pese a las protestas de Leduc, en México se le consideró una cinta nacional, probablemente porque una parte importante de la película fue filmada en nuestro país, y porque el director y varios de los actores principales fueron mexicanos (Pérez 1990). Se trataba también, sin duda, de cierto oportunismo que buscaba apropiarse de algún modo del filme desde que éste fue invitado al Festival de Cannes. Tal vez para subrayar el que *Barroco* fuera considerada una película nacional, se le invitó a la Quinta Muestra de Cine Mexicano, en Guadalajara (Pérez 1990).

En Cannes la crítica de la película fue dispar (Castillo 2000). A algunos críticos los experimentos formales de Leduc les gustaron, a otros no, pero la mayoría subrayó un nuevo acercamiento a la Historia. Claude Nemer opinó que “El filme impacta por su enorme libertad de tono y de lenguaje, pese a su evolución estructurada. Es un gran fresco de la historia del continente americano a través de la música, los colores y los paisajes”. Más adelante afirmó que:

Rompe el discurso lineal y todo racionalismo, no por ello cae en la trampa del psicoanálisis, sino más bien adopta el camino de la mitología o de la fábula telúrica, propone varias claves y deja una libre interpretación al público. Se trata de un filme barroco, excesivo, en oposición a la moda minimalista de muchos realizadores presentes en Cannes, que, a partir de un tema muy simple, unilineal, construyen su obra (citado por Castillo 2000, 32).

En contraste, Rodríguez Merchante, el enviado del diario español *El Mundo*, escribió sobre el filme en un tono francamente burlón:

La película es en realidad a veces barroca y a veces *churriguesca*, y necesita o de mil ojos o de ninguno para transitar por ella con comodidad. De manera musical, se diría que hace un repaso a la huella española en Iberoamérica, a la huella iberoamericana en España, a la huella de la historia en cualquier civilización, a la huella de cualquier civilización en la historia... Y con tanta huella, la verdad, *Barroco* queda un tanto churretosa (citado por Castillo 2000, 33).

Pero el crítico que subrayó con más énfasis la originalidad del trabajo sobre la historia realizado por Leduc fue M. Torreiro:

En realidad, la intención del mexicano Leduc es justamente la contraria a la que se suele entender por adaptación de una obra. Ciertamente, en su recorrido por los más de cuatro siglos de común historia hispano-americana, Leduc recurre a la plasmación de algunos episodios de la novela [...] Pero más allá de eso, Leduc pretende (y consigue) recrear la gran pasión del escritor caribeño, la música en todas sus manifestaciones, y en un ejercicio fascinante que prescinde totalmente de la palabra hablada (que no de la cantada), amalgama géneros y ritmos, épocas e historias, armonías y contrapuntos, en un ejercicio que se diría la respuesta musical al *Péndulo de Foucault*. Porque si algo pretende esta película realizada sin mesura, con la honestidad de quien salta sin red y no le importa el golpe, es justamente la revisión de la Historia (citado por Castillo 2000, 33-34).

El único análisis, que no crítica cinematográfica, que he encontrado hasta la fecha, fue escrito por Lina Aguirre (2008). La autora considera que *Barroco* es “uno de los intentos más arriesgados de Leduc”. Cita las opiniones siempre negativas de los críticos internacionales sobre el filme, sin señalar sus fuentes, para proponer finalmente que el filme debe ser leído no como una adaptación, sino como un diálogo intertextual con *Concierto barroco*, de Carpentier. Aguirre señala las equivalencias entre el texto escrito y el audiovisual, y a pesar de que todo el tiempo es crítica con las operaciones realizadas por el cineasta,⁶ reconoce que Leduc conserva “el sentido hondo” de la novela, que para la autora es “el contrapunto cultural entre Europa y América” y también “la exaltación del espíritu mestizo latinoamericano”. El más interesante es, a mi juicio, el párrafo final:

En la película *Barroco*, Leduc se revela como exponente de un neobarroco mucho más descentrado que el de Carpentier, capaz de plantear cuestionamientos sobre la construcción histórica y actual de la identidad cultural y de imaginar múltiples alternativas de futuro. Los mecanismos barrocos utilizados por Carpentier para exaltar lo americano a partir de polaridades, se usan como plataforma para el total descentramiento. Se plantean los núcleos de lo americano y lo europeo que condujeran la novela, pero inmediatamente se multiplican. No existe un centro al cual dirigirse, ni de raza, ni de espacio geográfico, ni de jerarquía; la contraconquista no se lleva a cabo y la escena de armonía final, que sintetiza la experiencia (más que la visión) de la identidad latinoamericana en la actualidad, se plantea tan provisoria como la ejecución de la musical que la enmarca.

Con esta interpretación coincido plenamente, como voy a argumentar más adelante.

6 “La música y el vestuario cambian cada vez, dando la impresión de diferencia y de importancia individual, pero después de varias escenas comenzamos a percibir las como algo redundante” (Aguirre 2008).

Lo barroco y lo neobarroco: Carpentier y Leduc

Inspirada en *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, la película de Paul Leduc, producida en 1988, se basa exclusivamente en imagen y música. La eliminación de los diálogos, que el director mexicano ya había ensayado en sus películas anteriores,⁷ requiere de un trabajo muy especial por parte de los espectadores, asunto del cual están conscientes tanto Leduc como su coguionista, José Joaquín Blanco (Peralta 1991, 18).

En efecto, a diferencia de los filmes con diálogos, que limitan el sentido de la imagen y sugieren un determinado camino de desdramatización, las imágenes sin palabras se abren a las interpretaciones más diversas. Otra característica de la cinta es la ausencia de una narración continua, una historia con principio, medio y fin, lo cual dificulta aún más la labor de quien la mira, y lo deja en la angustiada libertad de buscar y crear relaciones y asociaciones de sentido, sin que el texto le proporcione muchas pistas para lograrlo.

Barroco es una obra que se resiste a cualquier tipo de análisis tradicional. Sin diálogos ni narrativa clásica, el filme es una especie de mosaico acústico y visual, organizado conforme a cuatro movimientos que proceden de la ópera *Montezuma*,⁸ los cuales se refieren a diversos momentos de la historia española y latinoamericana.

Dentro de una vasta cantidad de acontecimientos que representa el filme, he decidido analizar el de la Conquista.⁹ Por ello, tomaré en cuenta sobre todo la segunda y la última parte de la película –llamadas “Andante” y “Finale”, respectivamente– puesto que es en ellas donde se encuentran las referencias a dicho suceso

7 Particularmente en *Frida, naturaleza viva* (1984) y en *¿Cómo ves?* (1985).

8 Quienes han leído *Concierto barroco*, de Carpentier, pensarán que se trata de la ópera de Vivaldi. Sin embargo, puesto que la música de la ópera se ha perdido, los autores del filme utilizaron la música de la obra que bajo el mismo título compuso Carl Heinrich Graun (entrevista de la autora con Paul Leduc, 21 de octubre de 2003).

9 Mi interés por *Barroco* surgió inicialmente dentro de una investigación sobre la representación de la Historia en el cine. Para convertir un asunto tan amplio y abstracto en algo más asible escogí un suceso que fue tratado en nuestro cine con mucha frecuencia en el periodo 1970-1999, a saber, la Conquista.

histórico. Los demás segmentos del texto fílmico sólo serán considerados en tanto contextualizan estas dos partes.

Para el propio Carpentier, *Concierto barroco*, publicada en 1974, tenía un significado especial. La consideraba “como una especie de *Summa Theologica* de mi arte por contener todos los mecanismos del ‘barroquismo’ simultáneamente” (Müller-Bergh 1975, 445). La importancia que revestía esta afirmación para el autor cubano sólo puede ser comprendida a la luz de la totalidad de su obra literaria, así como de sus reflexiones teóricas.

Carpentier consideraba que el *barroquismo* no sólo era una característica distintiva de su propia escritura, sino de todo el arte latinoamericano:

Nuestro arte siempre fue barroco [...] No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga (Carpentier 1975, 32-33).

Para el escritor, el estilo artístico netamente latinoamericano derivaba del propio ser de su realidad, de su calidad ontológica, la cual además era común a todo el continente, así como a las distintas épocas de su historia. Carpentier asociaba la universalidad de lo barroco en América Latina con los procesos de mestizaje y sincretismo que, según él, lo engendraron, así como con el concepto de lo *real maravilloso* (Chiampi 2000). De manera que la fusión de tradiciones eclécticas fue, según el escritor, el origen de la singularidad cultural e histórica americana que no sólo afectó a la raza, sino al espíritu y a todas sus expresiones, y produjo una realidad particular.

Carpentier argumentaba que el problema era que los elementos que conformaban esta realidad, a diferencia de la europea, no habían sido todavía fijados por la cultura, por la literatura y la pintura. En efecto, mientras no es necesario explicarle al lector occi-

dental qué es un pino o una palmera porque éstos pertenecen a la llamada cultura universal desde hace siglos, no sucede lo mismo con los árboles y frutos americanos (Carpentier 1974). Para que el lector que no conoce América pueda comprender qué son la ceiba o el papayo no es suficiente nombrarlos: hay que proliferar los adjetivos para que “tenga la sensación del color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto” (Carpentier 1974, 30-31), en otras palabras, hay que *barroquizar* la prosa. Sólo así, afirmaba el autor, es posible comunicar la realidad americana, insertarla en la cultura universal.

Leonardo Padura Fuentes, quien ha estudiado la evolución del concepto de lo *real maravilloso* en la obra del escritor cubano, afirma que Carpentier maduró dicho concepto en la última etapa de su creatividad, la cual corresponde a la década de 1970, cuando se publicaron *El recurso del método* y *Concierto barroco*, “verdaderas metáforas aglutinadoras de una realidad común –la realidad latinoamericana– conformadas en la ‘suprarrealidad’ creada y forjada por un ejercicio estético que funciona como una síntesis y adición de muy diversas circunstancias locales y epocales típicas del continente” (Padura 2002, 385).

Una primera lectura del libro de Carpentier y de la película de Leduc permite comprender de inmediato que, para fines comparativos, los argumentos de ambas obras son menos importantes que sus estilos, así como las concepciones de la historia, cultura y realidad latinoamericana que los dos trabajos construyen. En primer lugar, plantean un espacio indeterminado. Aunque el espectador local pueda identificar algunas de las locaciones en las cuales se desarrolla la acción del filme, el constante traslado de un lugar a otro y la imprecisión de muchos de ellos (un bosque, una playa, el fragmento de una construcción indígena o española) provocan la sensación de que los hechos suceden en “alguna parte” de América hispana, por lo menos, hasta que la acción se traslada a La Habana y después a Andalucía.

La película está también dominada por la misma concepción del tiempo que la novela de Carpentier, aunque sus límites temporales son distintos. Al igual que los protagonistas de *Concierto barroco*, los personajes de la cinta de Leduc “actúan en un tiempo cósmico. En esta eternidad no sujeta a las leyes de la cronología normal, donde los años son como horas” (Müller-Bergh 1975, 453).

El indiano del filme presencia, por igual, tanto los acontecimientos que tienen lugar en la época de la Conquista como aquellos que transcurren durante la Independencia o en la época actual. Él mismo, y la habitación en que permanece mientras recuerda sus andanzas por los diversos lugares de América, España y Francia, tienen un carácter atemporal.

Dentro de este extenso espacio de tiempo, mucho más amplio que el que recorre el protagonista del libro de Carpentier, la narración se mueve con mucha libertad entre diversas épocas. Por ejemplo, las primeras secuencias de “Andante” parecen corresponder a algún momento indeterminado de la Colonia, pero bastante posterior a la llegada de los españoles. Así lo indica el hecho de que el grupo indígena que abre esta parte usa mandolinas al bailar, además de conchas y canta una canción en español que se refiere a la Conquista. Las siguientes danzas –de paragueros, y de moros y cristianos– se desarrollan en una amplia construcción española que parece tener ya cierta antigüedad.

En cambio, las siguientes secuencias transcurren en lugares no tocados todavía por los invasores: un bosque, una caída de agua, una pirámide maya por cuyos escalones corre un mono. Dichas locaciones introducen las siguientes escenas, las cuales aluden claramente al arribo de los españoles al continente americano y a sus primeros encuentros con los nativos. “Andante” termina, de nuevo, en un momento en que el régimen colonial ya está bien instalado en tierras americanas, posee iglesias esplendorosas y conventos para mujeres.

Pero la idea que más acerca las concepciones de Leduc y Carpentier sobre lo latinoamericano es la transculturación. Este pare-

ce ser uno de los principales temas de la película, lo cual se expresa constantemente por medio de imágenes tanto visuales como sonoras, desde la yuxtaposición de objetos de diversas culturas en la habitación del indiano –*leitmotiv* visual del filme–, los bailes en que se mezclan elementos europeos e indígenas, españoles y moriscos, el uso de instrumentos con orígenes muy distintos para tocar melodías que llevan en sí huellas de numerosas culturas, hasta la decoración mestiza de las iglesias –ejemplificada en el filme por Santa María Tonantzintla–. De esta manera, la película reconstruye con mucho detalle la realidad hispanoamericana conforme a la definición del escritor cubano.

Por otra parte, es posible advertir en el montaje y estilo del filme el esfuerzo por darle también un carácter barroco que equivaldría a la búsqueda de Carpentier por encontrar formas de expresión propiamente latinoamericanas. En primer lugar, la película tiene una estructura abierta. Parece empezar en cualquier momento y terminar de la misma manera. La falta de una línea argumental que presente los diversos episodios del filme como encadenados conforme a relaciones de causa-efecto provoca también la sensación de que podría continuar en muchas direcciones. Arnold Hauser caracteriza las obras barrocas como aquellas que borran “los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito [...] que [...] expresa el mismo sentido dinámico de la vida, la misma resistencia contra lo permanente y contra todo lo fijado de una vez para siempre, contra lo delimitado” (1993, 95).

Con esta definición, Hauser acerca lo barroco, justo, al arte cinematográfico, pues quiere aparecer “no como un trozo del mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio [...] los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados” y sus visiones aparecen como “casuales, improvisadas y efímeras” (1993, 96). Estas características son además subrayadas en la película de Leduc por el constante, aunque suave, movimiento de la cámara que crea un dinamismo muy especial dentro de las

secuencias, las cuales de por sí podrían ser por completo estáticas. En realidad, todo el filme puede entenderse como un juego barroco de sucesivos enmascaramientos, de renuncia a la claridad expositiva, de proliferación de significantes, no para conducir al espectador a un sentido preciso, sino más bien a su ausencia. Los actores que encarnan a diversos personajes, la constante presencia de espejos y los reflejos que estos producen multiplicando las imágenes y confundiendo las representaciones, así como la yuxtaposición de imágenes y melodías diversas sin seguir algún orden que permita explicar su relación, permiten sospechar que los autores de la película¹⁰ buscaron envolver al espectador en una especie de laberinto visual-musical con muchas entradas y salidas, y también con innumerables ramificaciones. Justo éste parece ser uno de los mecanismos típicamente barrocos:

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado, pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo. Al implantarse en América [...] al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación de otros estratos culturales, el funcionamiento de este mecanismo de barroco se ha hecho más explícito. Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage* (Sarduy 2000, 170).

La última aseveración de Severo Sarduy puede aplicarse a la perfección a la obra de Leduc. La película puede leerse también

10 En la mayoría de los filmes el producto final es el resultado del trabajo de un equipo. En este caso, habría que resaltar el trabajo de José Joaquín Blanco como co-guionista y el de Ángel Goded, como director de la fotografía.

como una parodia. Según define Sarduy, ésta última emplea fundamentalmente dos mecanismos: la intertextualidad y la intratextualidad (2000). Para el análisis de *Barroco* interesa, sobre todo, el primero de estos, el cual se define como “la incorporación del texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ningunos de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere: *la cita*” (Sarduy 2000, 177).

El filme de Leduc es, sobre todo, un conjunto de citas: las canciones, las melodías, la ópera de Graun, todos ellos son *textos extranjeros* incorporados al de la película sin ningún cambio, sin ninguna transformación. De manera que *Barroco*, como toda parodia, implica una doble textualidad, un doble discurso: el texto referencial y el que, al incorporarlo, lo parodia. Pero eso no implica, necesariamente, una ridiculización.

Gonzalo Celorio subrayó la potencialidad crítica de la parodia “que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales” (2001, 101). Si le quitamos la solemnidad a las imágenes que constituyen la película, la lectura cambia de inmediato. La escena de un español mirando los dibujos de animales fantásticos y luego sirenas seduciéndolo desde un estanque cercano sigue a aquélla en la cual hay una serpiente enroscada en la rama de un árbol en primer plano, mientras a lo lejos se ven los exploradores españoles. Las ideas que tenían los europeos acerca del Paraíso Terrenal, así como sobre la abundancia de seres mitológicos en las tierras recién descubiertas, se contrastan de inmediato con la visión de un grupo que camina asustado por un bosque, mientras a lo lejos se escuchan cantos de negros. Los invasores no parecen peligrosos, sino más bien desorientados, infantiles, juguetones. Los hombres se comportan como niños en el bosque repleto de mariposas, quieren conquistar la simpatía de los nativos mostrándoles juegos de prestidigitación, ejecutan sus propias danzas que, a los ojos de los aborígenes, parecen tan ex-

trañas y ridículas como a los españoles les resultan los bailes de los supuestos “salvajes”.

Abundan las escenas en que las acciones de pronto cambian de sentido, no son lo que se suponía que eran o, bien, resultan absurdas a la luz de los conocimientos –aunque éstos sean mínimos– de la historia: negros que cazan rinocerontes en América en tiempos de la Conquista; un disparo cuyas consecuencias se desconocen, porque en la siguiente escena hay un cambio de tiempo y de lugar; una novicia que, tras la ceremonia de la toma de votos, deja un charco de sangre en el suelo; la levitación de un cuerpo; una contradanza ejecutada por cortesanos y cortesanas vestidos a la francesa que resultan ser en realidad negros y mulatos, un grupo que en apariencia baila, pero es sólo su mero reflejo, etcétera.

La yuxtaposición carnavalesca de tiempos y lugares distintos, de los diversos personajes del filme en un solo baile, constituye de nuevo un recurso equivalente al que empleó Carpentier en el *Concierto barroco*, donde Stravinsky y Louis Armstrong resultan ser contemporáneos de Vivaldi, Haendel y Scarlatti.

Carpentier y Leduc juegan con la simultaneidad y el anacronismo, impugnan las convenciones de un relato histórico convencional, se liberan de ellas, proponen un discurso polimorfo y polifacético que desmiente una concepción lineal de la historia y una visión homogeneizante de la cultura.

La estructura del filme y el concepto de la historia

A diferencia de las demás películas de la época que tratan el tema de la Conquista,¹¹ *Barroco* no es un texto narrativo: la película no cuenta una historia, no encadena los sucesos, carece de personajes y si hay en ella un narrador se trata de una entidad que también escapa a las definiciones tradicionales.

11 Me refiero a *Bartolomé de las Casas* (1992), de Sergio Olhovich; *Cabeza de Vaca* (1990), de Nicolás Echevarría; *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos*, de Gilberto Macedo (1979); *Desiertos mares* (1993), de José Luis García Agraz; *El jardín de tía Isabel* (1971), de Felipe Cazals; *Memoriales perdidos* (1983), de Jaime Casillas, y *La otra conquista* (1988), de Salvador Carrasco.

La película está estructurada como un concierto en cuatro movimientos: “Andante”, “Contradanza”, “Rondó” y “Finale”. Pero antes de que inicie el primero de ellos hay una introducción donde se dan a conocer al espectador los distintos elementos que le darán cierta unidad a este filme de composición marcadamente abierta. En primer lugar, la presencia constante del indiano, una especie del testigo, pero también narrador de todos los acontecimientos, un mestizo, amante de la música y coleccionista de los más diversos objetos, desde los instrumentos musicales y las partituras, hasta los candelabros y bandejas de plata, y otras cosas hechas con verdadera maestría por los artesanos de América. La película inicia y termina con la imagen del personaje pensativo, sentado en una espaciosa habitación de verdad barroca dada la proliferación de objetos de la más variada procedencia y factura, los cuales recuerdan los diversos acontecimientos históricos de los que, se supone, el indiano fue testigo directo siempre.

En la parte introductoria escuchamos también la tonadita del “Son de la loma” y la pregunta, que se repetirá a lo largo de todo el filme, acerca del origen de la música. “Mamá, yo quiero saber / de dónde son los cantantes”, insistirán diversas voces, sabiendo que no encontrarán la respuesta nunca porque, como lo muestra la película, toda melodía tiene algún antecedente remoto y es resultado de las mezclas más increíbles e inesperadas entre diversas culturas.

Los siguientes segmentos de la película serán anunciados por los títulos que aparecen en la partitura de la ópera *Montezuma*. El primero de ellos, “Andante”, se refiere al Descubrimiento y la Conquista, aunque también incluye algunas imágenes y melodías relacionadas con la Colonia. Entre estos elementos, de origen diverso, no existe de forma necesaria una relación y, ciertamente, no cuentan una historia.

La “Contradanza”, segundo segmento, tiene como tema principal los preparativos para la guerra de Independencia en Cuba; mientras el tercer movimiento, “Rondó”, se ambienta inicialmente

en Andalucía en una época indeterminada, para mostrar de pronto escenas de la Guerra Civil Española y enseguida el exilio latinoamericano. Para terminar, encontramos “Finale”, segmento en que se comprime todo el tiempo representado en el filme, desde la Conquista –que se representa mediante la puesta en escena de algunos fragmentos de la ópera *Montezuma*–, hasta la actualidad.

Barroco constituye, en lo fundamental, una especie de exploración de algunos momentos de la historia hispanoamericana, la cual se narra en forma discontinua y está centrada en algunos instantes que se cuentan, sobre todo por medio de la música. Pero no se trata propiamente de la historia de la música de Hispanoamérica, ni tampoco de la historia de América Latina vista por medio de la música. En realidad, las piezas sonoras que la película incluye son de muy diversa índole y no están relacionadas unas con otras mediante algún vínculo evolutivo.

En algunos momentos el espectador parece asistir a los orígenes mismos de la música. Se oyen ruidos diversos, de pájaros, de agua que cae, de insectos, que a ratos se mezclan con otros sonidos, ya no naturales, pero que van marcando diferentes ritmos, como las campanadas de una iglesia, el tictac de un reloj, el golpeteo de una cuchara.

La mayoría de las piezas sonoras parecen haber sido seleccionadas por ser el resultado de un proceso de influencias interculturales diversas, en el cual se articularon elementos indígenas lo mismo que españoles, moriscos, franceses y latinoamericanos. El “Son de la loma” –*leitmotiv* musical de la película– pertenece a un género que tuvo su aparición en Cuba en el siglo XVI, y en el que había huellas de la herencia española y africana que, mezclados, originaron el acento criollo (Carpentier, 1972: 46).

El primer baile de “Andante” es interpretado por un grupo indígena que baila al ritmo de la música ejecutada por mandolinas y conchas, y que canta en español. Más adelante, otros danzantes representan el baile de moros y cristianos. Se ve un indígena semidesnudo que toca un violín, al parecer de hechura propia.

Si bien se trata de referencias sueltas, todas ellas apuntan al proceso de transculturación musical que tuvo lugar prácticamente desde la caída de Tenochtitlan a manos del ejército de Cortés en 1521 y la llegada de los franciscanos en 1524.

Algunas veces parece que, más que subrayar las hibridaciones culturales que han ido moldeando la historia del continente, las piezas musicales fueron escogidas para expresar el alma romántica del latinoamericano y hablar de la aspiración de los pueblos a la libertad. Este último anhelo, tanto por parte de los individuos como por los grupos es, sin duda, otro de los grandes temas de la obra: la muchacha que no quiere ser monja porque está enamorada, los cubanos que reciben armas y se preparan para liberarse de la Corona de España, un grupo árabe que en la mezquita de Córdoba pide “la libertad del agua de los mares” y “de la tormenta”, o las mujeres que se declaran “libre como el aire / libre como el viento / como las estrellas en el firmamento” en la cinta *Barroco*.

Éste es, desde luego, el fin de la lucha de los republicanos durante la Guerra Civil Española y del desesperado combate de Moctezuma y sus soldados contra el ejército de Cortés, representado hacia el final del filme.

Bajo esta línea, vale la pena recordar que Lezama Lima ha llamado al barroco americano el *arte de contraconquista*, refiriéndose a la reinterpretación americana del barroco importado desde la Metrópoli:

Por más que una situación colonial sea determinada por la historia y la cultura del Imperio, el espíritu rebelde de los vasallos no cesa de expresarse de acuerdo a sus propias condiciones de dominio. Este espíritu es el que, a fin de cuentas, habrá de conquistar la libertad. Así, el barroco pasa de ser un instrumento de conquista para ser, reversiblemente, un instrumento de contraconquista, esto es, de liberación (en Celorio 2001, 89).

Quizás asumir que esta idea se desprende de la película de Leduc es forzar la interpretación, pero tampoco es posible afirmar que el filme la excluye.

Por supuesto, hay música barroca en la obra, que incluye a los compositores Graun, Vivaldi y Bach. De alguna manera es posible comprender las escenas dedicadas a la representación de la ópera *Montezuma*, de Graun, como una especie de cita de la novela de Carpentier, en la cual se narra el estreno de la ópera homónima de Vivaldi en 1733 en Venecia. Pero, por otra parte, dicha representación se articula dentro del discurso del filme que en sus últimas dos partes parece referirse a cómo América Latina es vista desde Europa, tema que también está presente en *Concierto barroco*.

Conforme a lo dicho por Leonardo Padura, la contraposición de las imágenes que Europa se ha forjado de América Latina, y viceversa, ha sido una de las principales preocupaciones de Carpentier (Padura 2002). En *Concierto barroco*, la imagen de Europa –mítica y real– es valorada por los ojos americanos del indiano, mientras que la de América es creada por la apreciación poética de los artistas tanto de este continente como del Viejo Mundo (Padura 2002). Parece que la inserción de algunas escenas de la ópera en el filme tiene como fin mostrarle al espectador la visión que los europeos se han forjado de la Conquista. Pero a diferencia de la novela, en la cual el indiano puede apreciar la tergiversación de la historia del continente al asistir al último ensayo de la obra de Vivaldi (Carpentier 1975, 75-91), en el filme sólo puede observarse el afán por embellecer a los personajes de la historia, la explotación de lo “exótico” de los acontecimientos, y algunas rarezas, tales como un hombre barbudo y bigotón cantando con voz de soprano.

A pesar de que Leduc no se había propuesto hacer una obra histórica, de forma inevitable su filme se ha leído como un discurso de este tipo, aunque escape a las categorizaciones tradicionales, por el hecho de incorporar en ella temas que pertenecen tanto a la memoria colectiva hispanoamericana como española.

Ciertamente, están ausentes en *Barroco* las ideas de progreso, de desarrollo lineal y de continuidad histórica. Por el contrario, la película habla de un pasado inconcluso, fragmentado e híbrido, falto de relaciones causales. Ello emparenta la visión de la historia que construye el filme con lo que la literatura reciente ha definido como la concepción posmoderna o neobarroca del devenir.

En efecto, la vinculación del pasado con el presente por medio del personaje del indiano no remite a la idea de continuidad, que se desmiente de forma constante, sino, más bien, a la de un devenir inacabado, abierto, susceptible de tomar rumbos distintos e imprevistos. Entre los diversos sucesos que el filme muestra no existe ningún vínculo causal, ningún encadenamiento espacial o temporal. Lo que sí aparece es la yuxtaposición de elementos heterogéneos, de distintas tradiciones, lo mismo de la alta cultura que de la popular.

El pasado nos es contado en presente por el indiano, a quien se le aparece como “la última capa de una serie de presencias que se acumulan y sintetizan, que están *presentes* a distintos niveles de conciencia y de recordación de la mente y en los actos que realiza el individuo”, como en una operación psicoanalítica en que se pretende “desmontar los mecanismos de defensa que impiden vivenciar el pasado [...] con el fin de lograr una progresiva catarsis de su influencia sobre el presente” (Hoyos 1997, 126).

Desde esta perspectiva, es posible comprender al indiano como un sujeto transindividual, transhistórico y transcultural, el cual pretende reconstruir su identidad mediante los recuerdos especialmente traumáticos del pasado que corresponden a la pérdida de la libertad y a la lucha por su recuperación. En este proceso descubre la multiplicidad y la heterogeneidad cultural, que no pueden explicarse de manera lineal porque cada una de sus manifestaciones contiene innumerables huellas de tradiciones diversas, cuyo proceso exacto de mezclas y superposiciones es imposible conocer. Hay que reconocerlas y aceptarlas, parece decirnos la película, renunciar a comprender su origen y su pro-

ceso de desenvolvimiento, porque así es nuestra realidad: multifacética, compleja, extraordinariamente rica.

La ausencia de personajes

Al prescindir de la narrativa clásica, *Barroco* opta también por eliminar a los personajes.¹² Sólo el indiano, interpretado por Ernesto Gómez Cruz, adquiere algunas características de personaje a medida que conserva su identidad como testigo y narrador de los acontecimientos conforme éstos vienen a su memoria a lo largo del filme. Pero este hombre particular ha vivido a lo largo de varios siglos y todo lo que sabemos de él es que ha sido siempre un amante de la música, de los instrumentos musicales y de bellos objetos elaborados por artesanos europeos y americanos, y que ha tratado de presenciar siempre los movimientos libertarios que se han gestado lo mismo en América Latina que en España. La imagen del indiano fílmico se corresponde con la que ha fijado de él la obra literaria: es un hombre rico, rodeado de lujos y criados, que vuelve a España después de hacer fortuna en las Indias (Vila Vilar 2003). Sin embargo, la dimensión suprahistórica de este personaje le otorga una calidad simbólica más que humana.

Mientras José Antonio Méndez representa al criado del indiano, los demás actores cambian de papeles con frecuencia, lo que tal vez contribuye a la confusión de los espectadores e imposibilita la identificación de los posibles personajes. Pero, aunque éstos no sean definidos, es posible encontrar por lo menos dos tipos de representación, la de los nativos de América y la de los descubridores/conquistadores recién llegados de Europa.

En la película, los indígenas han adoptado algunos elementos de la cultura europea, sobre todo los instrumentos musicales

12 Conforme a las diversas teorías narrativas, los personajes no son sino instrumentos al servicio de los sucesos de la historia. Desde Aristóteles hasta Chatman, diversos autores coinciden en que “el énfasis está en la acción, no en los hombres que la realizan” (Chatman 1990. 116- 117). De acuerdo con estas teorías, sólo se pueden considerar como personajes a quienes realizan acciones que alteran el desarrollo dramático de la narrativa.

–violines, mandolinas, guitarras– y la lengua: el castellano, incorporándolos a su propia cultura. Se les ve siempre dedicados a la música y al baile y, en ocasiones, a escarceos eróticos. Entre los nativos hay hombres y mujeres negras. Se representan sus iniciales contactos con los europeos, su sorpresa y sus miradas al otro. Se les ve cazar, tocar los tambores, cantar. De pronto empiezan a establecerse las primeras formas de diálogo entre las dos culturas, desde luego en el plano musical, y los nativos se acercan, a su manera, a los símbolos de la religión cristiana.

La incorporación de los negros entre los habitantes originales de América es congruente con el tono del filme, en que constantemente se sorprende al espectador mezclando tiempos, lugares y situaciones. Por otro lado, la película permite recordar que la población africana participó en la formación de la cultura latinoamericana ya en los tiempos de la Conquista. Al igual que los indígenas, los negros fílmicos expresan con libertad su erotismo y ejecutan bailes que resultan muy sensuales.

Los españoles son representados como descendientes de dos culturas: la ibérica y la morisca. Imaginan a América repleta de animales fantásticos y de sirenas. Se sienten amenazados, asustados; al parecer tienen la sensación de que hay un enemigo que los acecha. En ocasiones expresan su admiración por la naturaleza americana que les muestra su abundancia y sienten curiosidad frente a las prácticas eróticas indígenas. No se les ve hacer la guerra y tampoco dedicarse a la evangelización. El único monje que aparece en “Andante”, parte del filme dedicada a la Conquista, se muestra admirando a las mariposas y toma parte en un baile que efectúan los españoles. A su vez, la escena que cierra este segmento se refiere al ordenamiento de las mujeres españolas en los conventos.

Conclusiones

Barroco es una obra a todas luces excepcional en la serie de películas que se filmaron sobre la Conquista¹³ durante los últimos treinta años del siglo XX. Lo es no sólo por la falta de diálogos y por su carácter no narrativo sino, sobre todo, por su concepción de la historia en general, y de la Conquista en particular, así como por la manera en que elabora el discurso sobre la identidad.

Como ya había señalado en los apartados anteriores, el filme de Leduc impugna decididamente los relatos históricos tradicionales. La suya es una visión no lineal del proceso histórico, pero también una concepción no homogeneizante de la cultura. La película construye un discurso polimorfo, polifacético y metafórico, mediante el cual explora los diversos momentos de la historia de Hispanoamérica no como un proceso evolutivo, sino como una serie de accidentes, sobreposiciones culturales, mezclas y desarrollos que no tienen un fin, sino que se ramifican en diversas direcciones. Eso no quiere decir que Leduc no encuentre algunos elementos en común entre las diversas épocas que representa en la pantalla, como lo demuestra la constante mezcla de diversas culturas y la aspiración a la libertad de los pueblos hispanoamericanos. Sin embargo, las articulaciones culturales que se muestran y escuchan en las piezas musicales escapan del esquematismo que plantean los demás filmes que se ocuparon del tema de la Conquista en esa época. Su rasgo principal es la diversidad tanto de las culturas –incluida la que traen los esclavos del continente africano–, como de las probables relaciones que se establecen entre todas ellas. Otra característica de los procesos transculturales de los que habla *Barroco* es su dinamismo y vitalidad y, por tanto, su indefinición, su infinita posibilidad de generar efectos nuevos, diferentes.

13 Como he explicado a lo largo del ensayo, la película abarca varios siglos de la historia iberoamericana, pero mi análisis está centrado en las partes que se refieren a la Conquista.

Pero la subversión de la visión tradicional de la historia que propone la película no se agota en los elementos antes descritos. En forma marcada, el filme arma su discurso a partir no de los hechos, sino de leyendas y creencias, de situaciones que los autores suponen que pudieron haber ocurrido, pero sobre las cuales no existen fuentes fidedignas. Es una película que no reconstruye la historia, pero la crea a partir de los elementos que, a su vez, los europeos imaginaron y soñaron al llegar al Nuevo Mundo.

Barroco, como ya lo he planteado antes, puede leerse también como una parodia que superpone diversos textos y “citas”, y los incorpora al texto del filme sin ninguna alteración. Ello provoca el efecto de una doble textualidad, un doble discurso y cambios repentinos de sentido. Es el caso del grupo de cortesanas y cortesanos vestidos a la francesa que bailan la contradanza que, a la postre, resulta ser ejecutada por negros y mulatos, o la escena de un grupo que baila y que resulta ser, en realidad, su mero reflejo. Este recurso produce en el espectador una sensación de burla, de crítica, de doble sentido, pero también de inestabilidad de los significados, lo cual requiere de una actitud activa y vigilante de su parte.

A medida que en la película de Leduc la concepción de la historia subvierte los discursos tradicionales sobre el pasado no se puede negar su potencialidad crítica. Pero también hay que reconocer que estas innovaciones no logran cambiar el trasfondo ideológico y político de la película. El problema es que cuando éste último se examina, salta a la vista que *Barroco* emplea una forma narrativa no convencional para difundir una ideología que de manera tradicional ha servido para ocultar las dimensiones más dolorosas del proceso mediante el cual Europa no sólo ha expropiado las riquezas materiales a los pueblos originarios de América, sino que también les ha privado de la posibilidad de ejercer su cultura y de vivir conforme a su propia visión del mundo y costumbres. En lugar de ello, se cuenta una historia de encuentros pacíficos y de enriquecimiento cultural en el cual se benefician todos los parti-

cipantes. En este contexto, su insistencia en la aspiración libertaria de los pueblos de América y España resulta inexplicable o, bien, atribuible a algunas circunstancias contingentes. Parece un ideal humano general, abstracto, y no una reivindicación frente a circunstancias de opresión instauradas históricamente. Así, nos enfrentamos a una situación paradójica en la cual el discurso histórico que construye la película termina por sustentar una visión ahistórica e idealizada de la cultura hispanoamericana.

Bibliografía

- AGUIRRE, Lina. 2008. "Un Concierto más barroco. Intertextualidad e identidad cultural en Barroco de Paul Leduc". *Revista Latinoamericana de Ensayo*. <http://critica.cl/cine/un-concierto-mas-barroco-intertextualidad-e-identidad-cultural-en-barroco-de-paul-leduc>.
- ALCANTAR, Arturo. 1986. "Afirma Joaquín Cordero: El Estado no ha hecho nada por el cine nacional". *Excélsior*. 26 de mayo sección B, 8.
- _____. 1987. "Para sobrevivir la cinematografía debe tener calidad y confrontación con el público: Paul Leduc". *Excélsior*, 24 de noviembre, sección B, 6.
- CARPENTIER, Alejo. 1972. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1974. *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- _____. 1975. *Concierto barroco*. La Habana: Siglo XXI.
- CASTILLO, Luciano. 2000. *Carpentier, el reino de la imagen*. México: Universidad Veracruzana, 32.
- CELORIO, Gonzalo. 2001. *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets.
- COLECTIVO ALEJANDRO GALINDO. 1987. "El cine mexicano y sus crisis, primera parte". *Dicine* n.º 19, junio: 12-14.

- CHATMAN, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- CHIAMPI, Irleamar. 2000. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE CERTEAU, MICHEL. 1993. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- ESPINASA, José María. 1988. "El cine mexicano hoy". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II. AA.VV., 263-276. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- GALLEGOS, José Luis. 1986a. "Afirmó el actor Alejandro Rábago: merecen apoyos y estímulos permanentes las actividades que eleven la calidad cinematográfica en México". *Excelsior*, 28 de mayo, sección B, 13.
- _____. 1986b. "En técnicos y manuales existe una apertura para renovar los cuadros de rodaje: Adolfo Ramírez", *Excelsior*, 8 de junio, sección B, 26.
- GARCÍA, Gustavo. 1990. "El cine de gobierno. La muerte de un burócrata". *Intolerancia*, n.º 7, noviembre-diciembre: 23.
- GETINO, Octavio, y Susana Velleggia. 2002. *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- HAUSER, Arnold. 1993. *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2. Barcelona: Labor.
- HOYOS, Andrés. 1997. "Historia y ficción: dos paralelas que se juntan". En *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, editado por Karl Kohut, 122-129. Frankfurt, Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- LEDUC, Paul. 1985. "Nuevo cine latinoamericano. Dramaturgia y autocrítica". *Pantalla*, n.º 2, octubre: 23-24.
- _____. 1988. "Nuevo cine latinoamericano", *Dicine*, n.º 24, marzo-abril: 2-5.

- LUVIANO, Rafael. 1986a. "Paul Leduc: Poco de rescatable en nuestro séptimo arte". *Excélsior*, 13 de junio, sección Cultura al día, 4.
- _____. 1986b. "Paul Leduc: El gobierno tiene todo para hacer buen cine". *Excélsior*, 14 de junio, sección Cultura al día, 4.
- MÜLLER-Bergh, Klaus. 1975. "Sentido y color de *Concierto barroco*". *Revista Iberoamericana* XLI, n.º 92-93: 445-464.
- NEME, José. 1986. "Dijo Carlos Villareal Garza del STIC: Las pérdidas de la Compañía Operadora de Teatros ascienden actualmente a 5 mil millones de pesos", *Excélsior*, 29 de mayo, sección B, 4.
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario. 2003. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.
- PADURA FUENTES, Leonardo. 2002. *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1983. "Paul Leduc acusa a Margarita López Portillo en Madrid" *Excélsior*, 5 de mayo, sección A, 28.
- PERALTA, Braulio. 1991. "A 20 años de *Reed México insurgente*. Entrevista con Paul Leduc". *La Jornada Semanal*, 4 de agosto, 15-20.
- PÉREZ, Tomás. 1990. "Cine en Guadalajara. Viva polémica provocó *Concierto Barroco*". *El Universal*, 6 de abril, sección Espectáculos, 1 y 6.
- QUIROZ, Macarena. 1989. "Informa Manuel Barbachano Ponce: México participará en el festival de Cannes con la película *Barroco* que se filmó en coproducción con España y Cuba". *Excélsior*, 26 de abril, sección B, 6.
- RICŒUR, Paul. 2002. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA, Héctor. 1989. "*Barroco* de Paul Leduc irá a Cannes pero no por México". *Proceso*, 1 de marzo, 54-55.
- ROSENSTONE, Robert. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío en cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- SALAZAR, Salvador. 2017. "Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina". Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.

- SARDUY, Severo. 2000. "Barroco y neobarroco". En *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, 167-184. México: Siglo XXI, Unesco.
- SHOHAT, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- SCHROEDER, Paul. 2011. "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73: 15-35.
- VILA VILAR, Enriqueta. 2003. "Imagen e identidad del indiano en el Siglo de Oro". En *Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, compilado por Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar, 624-636. México: Fondo de Cultura Económica.
- WHITE, Hayden. 1988. "Historiography and Historiophoty". *American Historical Review*, n.º 5: 1193-1199.

***Latino Bar*: el grito de los marginados**

Josette Monzani y Mario Sergio Righetti

Una ópera sobre el agua

La comunidad afroindígena retratada en *Latino Bar* (1991), de Paul Leduc, vive en chozas sobre la bahía de Maracaibo, Venezuela, lo que ya da indicios de su condición inestable y precaria. Instalados sobre el agua contaminada, tienen sus casas conectadas por puentes de madera en las cercanías de un puerto; lugar de trueque, intercambio y paso. Solamente las raíces de los árboles son fuertes y grandes. Apresadas en el fondo, resisten las sequías, inundaciones y la salubridad del agua conectada al mar del Caribe. Todo lo demás parece desenraizado e inestable.

Se puede pensar que es una película realista por la descripción anterior y debido a que se trata de una *transcripción*¹ del melodrama naturalista de Federico Gamboa, *Santa* (1903), novela que se volvió bastante popular en México al retratar, por primera vez en calidad de protagonista, los reveses de la vida de una prostituta de nombre Santa. Sin embargo, la obra creada por Leduc está lejos de esta clasificación. El director transformó las costumbres mexicanas de finales del siglo XIX en una parábola musical y política sobre los descendientes de africanos e indígenas en condiciones de marginación en toda América Latina.

1 El concepto se explica más adelante. [N. de E.].

El pueblo puede ser Maracaibo, debido a sus aspectos geográficos; no obstante, también puede ser una zona portuaria en la Amazonia, Cuba u otro lugar del Caribe. Leduc agradece en los créditos finales la participación en la película de la comunidad de Santa Rosa de Agua, cercana a Maracaibo, antiguo asentamiento palafítico de la cultura indígena añu, formada básicamente por pescadores y artesanos, y que se remonta al siglo XIV.² De ahí nuestro intento de una precisión espacial.

El bar o cabaret –local de venta de bebidas, de baile, prostitución y juegos– de extrema pobreza está situado al aire, fuera de la tierra, sobre el agua. Las escenas internas nocturnas predominan y el tono oscuro, verdoso, de la iluminación dificulta la visión de los detalles. En el espacio del bar, y en los demás compartimientos del prostíbulo, hay una red de pesca estirada, rejas, alambrados, cortinas y pájaros en jaulas, lo que confiere la sensación de prisión en que se encuentran las prostitutas que viven ahí. En el exterior, una reja separa el patio de las mujeres del depósito de fierro viejo, lo que delimita su confinamiento. El escape debe ser por el agua contaminada, por barco, medio por el cual la protagonista sin nombre (que sería el personaje de Santa de la novela) surge y se va de aquel lugar.

La historia de *Latino Bar* está centrada en la relación de amor y pasión entre la prostituta, joven negra que llega inesperadamente al bar-cabaret, y el joven descendiente de indígenas que trabaja en el fierro viejo al lado de aquel establecimiento. Hay tormentas y mucha lluvia. Ella llega. Él se enamora de inmediato de la muchacha e intenta conquistarla. La mujer desconfía y tiene miedo. Muestra furia y odio en apariencia contra todos. La joven es al

2 Los añus, el cuarto grupo étnico más grande de la Venezuela actual –conocidos como *gente del agua* o *paraujas*, *gente de la oreja del mar*– fueron derrotados y subyugados por el español Juan Pacheco Maldonado en 1607. Curiosamente, Américo Vespucio, al verse frente a las construcciones palafíticas de los añu, habría exclamado radiante: “Encontramos una población edificada sobre el agua como Venecia”, júbilo de duras consecuencias históricas para aquella población indígena (Ortega 2016).

mismo tiempo seductora y violenta, bebe de forma desenfrenada y golpea a los parroquianos del cabaret. Ella parece integrarse al paisaje y contrastar con el no-natural. Por último, la joven se deja conquistar por el muchacho. Ellos se aman. Ella parte sin avisarle, en el silencio de la noche, así como había llegado, y él, desencantado, pone fuego en el agua de la bahía contaminada con gasolina y otros líquidos inflamables y todo alrededor explota.

La película se puede denominar una ópera de canciones y ruidos. Los personajes centrales no hablan, no cantan. A veces la música es extradiegética y en otras ocasiones es diegética. La música proviene de una vieja rocola instalada en el bar o es cantada y tocada por los verdaderos intérpretes de las canciones – como la cantante cubana Juana Bacallao y Pecheche e seu grupo, que aparecen tocando y cantando, así como por Los tambores de Bobures.³ La presencia de esos músicos, aunada a la visión del pueblo, confiere a *Latino Bar* un clima documental inquisidor e incómodo al espectador de aquella que se anuncia como una tragedia. Tal es la situación de pobreza, aislamiento y prisión a la que están sometidos los personajes.

La trama inicia con algunos hombres negros que descargan costales a tierra, tal vez de azúcar o café. Uno de ellos intenta huir, alcanza una embarcación, busca frenéticamente comida, huye de ahí llevándose arroz, café y azúcar, pero lo atrapan y lo castigan. Sólo esos colaboradores y la prostituta joven que llega son negros. Todos los demás participantes (las prostitutas, los parroquianos frecuentes del bar, el joven enamorado) son descendientes de indígenas.

El lugar de descarga apuntado puede representar Cuba que, desde los siglos XIV y XV, recibía esclavos negros para la labranza. Eso perduró en los siglos siguientes a tal punto que “a mediados del siglo XIX, la población negra superó en número a la blanca” (Castellanos 2009, 100-101). Son muchos los negros que se muestran en esa función.

3 Bobures es una ciudad cercana a Maracaibo, en Venezuela, como Santa Rosa de Agua.

La *Santa*, de Gamboa

Leduc extrae virtualidades de la novela (la furia repentina de la protagonista es una de ellas) y con éstas crea su proceso de demostración o de concretización de la narrativa, exacerbado por el posicionamiento y el movimiento de la cámara y los cortes secos, que llevan incluso a cierta atemporalidad presente en la diégesis. Elementos exuberantes y definidores de la novela se transforman por medio de metáforas sonoras y visuales para que adquieran un sentido universal, atemporal y político en la película. La prostituta Santa es mexicana, de origen indígena. Es una heroína seducida por el novio y, rechazada por la familia, se ve obligada a ir a la capital para sobrevivir como prostituta. Toda la novela pasa entre mexicanos y españoles, y aborda el ascenso, agonía y muerte de la protagonista; una figura similar a la *Dama de las camelias*, de Dumas hijo, y *Nana*, de Zola.

Tanto en el texto como en la película, Santa bebe y pelea, lucha, desborda su furia reprimida contra los hombres que la oprimen. El fuego, al final de la parte uno del libro, se presenta al cerrar la diégesis fílmica, y la lluvia frecuente. En uno de los pasajes lluviosos, dice el narrador: “En el sumidero del patiecillo –una losa con cinco agujeros en forma de cruz– hundíase el agua rumorosamente, a escape, como apresurada por esconderse allá, debajo, en lo oscuro, y no presenciar lo que en la casa acontecía” (Gamboa en García Barragán 2016, 734 y 736). Cabe mencionar aquí el propósito de éste y otros fragmentos del libro, donde se percibe un clima de censura, perceptible en el texto escrito que no tiene sitio en la película. Está la tristeza, el oscuro verdoso de la melancolía.

La profesora María Guadalupe García Barragán apunta la presencia del amor y odio unidos en varias obras de Gamboa. La estudiosa afirma que “*Santa* contiene simbolismos que sus críticos han pasado por alto. El autor desarrolla en ella la teoría, ya esbozada en sus novelas anteriores y continuada en las que le siguen, de que el amor físico es compañero inseparable del odio”, y cita:

Santa y su parroquiano despertaron... Se hablaban poco, sólo lo indispensable para zaherirse con pullas o embozadas injurias, como si después de una noche de compradas caricias hubiesen recordado de súbito que, exceptuando la lujuria apaciguada de él, no existía entre ellos más que el eterno odio, que, en el fondo, separa a los sexos (Gamboa en García Barragán 2016, 291).

En la película sólo la inmovilidad de la protagonista se nota cuando “hace el amor” con sus clientes. Inmóvil, sin participar del acto, siempre brutal y animalesco, la joven espera hasta que los apetitos de ellos sean satisfechos. Una vez que está con el joven que la amará, ella es activa y ardiente, y ninguno se arrepiente después. Por los cortes dados en las secuencias de esa pasión mutua se puede inferir que estuvieron juntos varias veces, por un cierto tiempo; tiempo que es indeterminado, como todo en esta diégesis, pero intenso, que es lo que importa.

En la novela la protagonista muere. En la película, no. La tristeza de varias partes de la novela se estampa con la luz verdosa; con la muerte que ocurre en la comunidad (quizás en el prostíbulo), acompañada del velorio y del funeral (con tambores marcando el cortejo fúnebre); con las campanas dolientes, con las gotas de lluvia e, incluso, con las siluetas de los personajes, tal como si fueran figuras muertas o figuras de la muerte, en aquella casa empolvada. La bandera norteamericana extendida en el cabaret, símbolo de Cuba y de Venezuela decadentes –anteriores a las revoluciones de Castro y de Chávez–, impregna el ambiente de nostalgia, donde una niña indígena –futura prostituta, como todo parece indicar– baila a solas.

La protagonista de la película no ha revelado su historia. Se ve que en aquel contexto la joven no tiene más opción que la prostitución para sobrevivir y que, no obstante, ese cautiverio la disgusta. El músico ciego, de gran importancia en el libro, también está en la película. Éste llega en la tempestad: también es una figura de agua. Toca el saxofón y no el piano, como en el libro.

La transcreación de *Santa*

Recontar la historia básica de una novela es una tarea fácil. Difícil es reflexionar sobre la esencia de la obra, desmontar y remontar su máquina creativa, ejerciendo la tarea de “agregarle, como en una continua sedimentación de estratos creativos, efectos nuevos y variantes que el original autoriza en su línea de invención”, siguiendo aquí el pensamiento del poeta, traductor y teórico Haroldo de Campos (2004, 37). Eso es recrear o *transcrear* un objeto estético de un lenguaje a otro, en una operación que comprende crítica y creación del traductor sobre éste. Dicho trabajo es ejecutado por Leduc que, como veremos, amplía los sentidos, actualiza sensiblemente la forma del texto sin desvirtuarlo, sin que se pierda el horizonte de la línea de invención de Santa, pues como bien complementa Campos, “la traducción de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela autónoma, pero recíproca” (2004, 35).⁴ Preferimos denominar el proceso de traducir como *recreación* o *transcripción*, en lugar de *adaptación*, por considerar este último término empobrecedor de esa tarea que no comprende sólo *adecuar* elementos de un lenguaje a elementos de otro; sino desmontar una obra, criticarla –para absorberla bien– y recrearla para que sea reconsiderada por el público de la actualidad de la traducción, manteniendo lazos con el original del cual partió y acrecentando nuevas capas de sentido.

En necesario, entonces, leer el esbozo textual y ver cómo los signos se van escogiendo y ordenando para componer la diégesis fílmica. Comencemos por la banda sonora. Son seis canciones las apuntadas en los créditos finales. Los ritmos y el simbolismo contenido en éstas –las cuales fueron seleccionadas por el director y por el responsable de la música adicional, el catalán Joan Albert Amargos– expresan mucho. Las letras sirven para

4 Recrear, crear nuevamente o *transcrear*, ir más allá de, sobrepasando la obra original. Sintetizo aquí varias reflexiones de Haroldo de Campos al respecto. De principio, Campos denomina el proceso de traducir como recreación o traducción intersemiótica, siguiendo la terminología jakobsoniana, para, después, nombrarla, más astutamente, como *transcreación*.

propagar las voces y resaltar algunos detalles importantes. Las canciones traen mezclas de lugares y se refieren a los años 1940, 1950 y 1960, en especial, época áurea de la música latinoamericana en el escenario mundial. *Rigoletito* –de Consejo Valiente Robert, conocido artísticamente como Acerina, nació en Santiago de Cuba en 1899, y Tomás Ponce Reyes, músico también nacido en Cuba– fue un gran éxito en Venezuela en los años 1960. Se trata, se puede decir, de una *transcreación* de la ópera de Verdi *Rigoletto* en ritmo latino, o sea, una apropiación y adecuación de la cultura europea al clima caliente caribeño.

“La gloria eres tú”⁵ es un bolero del cantante y compositor cubano José Antonio Méndez que recibió, y recibe hasta hoy, innumerables regrabaciones. Se trata, en consonancia con el tema de *Latino Bar*, de una canción de amor:

Eres mi bien, lo que me tiene extasiado.
¿Por qué negar que estoy de ti enamorado?,
de tu dulce alma que es toda sentimiento.
De esos ojazos negros de un raro fulgor
que me dominan e incitan al amor;
eres un encanto, eres mi ilusión.

Dios dice que la gloria está en el cielo,
que es de los mortales el consuelo al morir.
Bendito Dios porque, al tenerte yo en vida,
no necesito ir al cielo tisú
Si alma mía, la gloria eres tú.

La famosa “Santa Isabel de las lajas”, compuesta e interpretada por el también cubano Benny Moré, exalta su ciudad natal, donde fue enterrado según su deseo. Moré no dejó Cuba después de la revolución castrista, como lo hicieron varios músicos, lo que le confirió un aura de héroe popular.

5 Se dice que esta canción fue en parte prohibida en México por contradecir a Dios en la tercera y quinta estrofas.

Santa Isabel de las Lajas querida, Santa Isabel.
Lajas, mi Rincón querido, pueblo donde yo nací;
Lajas, tengo para ti éste, mi cantar sentido.
Siempre fuiste distinguido por tus actos tan sinceros,
tus hijos son caballeros y tus mujeres, altivas,
por eso grito: Que viva mi Lajas con sus lajeros, lajeros.

Mi cantar quiero que sea perfumado porque lleva
saludos para Las Cuevas, Guayabal y La Guinea
Pueblo Nuevo se recrea viendo que yo soy sincero,
que abro mi pecho entero, igual que mi corazón
al gritar con emoción, orgulloso: “Soy Lajero, tú ves”.
Santa Isabel de las Lajas, querida,
Ay, mira nena, pero yo te llevo en mi vida
Santa Isabel de las Lajas, querida,
Que yo en él te olvido mi pueblo,
porque tú eres mi vida Santa Isabel de las Lajas, querida,
Ay mira nena, pero yo te llevo en mi vida
porque tú eres mi vida, Santa Isabel de las Lajas, querida.

También se escucha “Kamusekele”, canción que es una especie de jazz latino cuyo arreglo, del maestro mexicano Gerardo Bátiz, partió de un tema del folclor angolano y es interpretado por el grupo experimental mexicano Isla. Es interesante notar, en esa mezcla de influencias contenidas en *Latino Bar*, que “Kamusekele” se refiere a uno de los dialectos hablados en los Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa (PALOP): Mozambique; Guinea-Bisáu; Cabo Verde; Angola; Santo Tomé y Príncipe, además de la Guinea Ecuatorial.⁶ Esa mezcla de salsa, rumba, bolero y de canciones provenientes del folclor africano introduce la alegría y rompe el clima de infelicidad que prevalece en el *Latino Bar*.

6 Algunas de las lenguas o dialectos hablados son: kimwani, cisenashimakonde, ciyaawo, cindaumalhuwa, echuwabu, cinyanja, cinyungwe, cibalke, ciwute, comanyika, gitonga, cicopi, xichangana, xirhonga, xiswati, zulu-kimbumdu, kikongo, tchokwé, nganguela, umbundu, ndonga, oshiwambo, nyaneka, héhéro, khoisancrioulo, balanta, mandinga, papel, fula, mancanha, felúpe, bijagó, manjaco Kabuverdiano santomense o forro. Ver Timbane; Quebi, Rajabo y Abdula (2014, 182).

También “Amour il n’y a pas de calcul”, de Tabu Ley Rochereau, otra canción que habla de amor, se toca en el cabaret. Ley Rochereau internacionalizó su música al mezclar ritmos folclóricos del Congo con ritmos mexicanos y caribeños.

Y, “Que jelengue”, ya comentada, de Juana La Cubana Bacallao, ícono de la música cubana de los años 1950,⁷ clamó el derecho a la pereza y a la ventura.

El silencio de las voces, el habla de los cuerpos

La negación de habla a los personajes es, sin embargo, lo que más inquieta. Paul Leduc construye la parábola de fondo político a partir de la eliminación de los diálogos: al ostentar el silencio de aquellos que no tienen voz en la sociedad. También se logra con el énfasis visual en las *performances* de los cuerpos que luchan, aman, bailan, reposan mecidos por las canciones y por la teatralidad de los pocos escenarios presentes, elementos que expresan la revuelta y traducen los *gritos* de aquel grupo social que gira en torno del bar latino.

Lo que vuelve más densa la cuestión de los recursos escogidos por Leduc es la discusión de las formas de *performance* sin voz, pero con densidad sonora espaciotemporal, consideradas como efectos sensoriales producidos en el receptor, efectos no sólo de orden semántico (o que ocurría en el caso de la novela), sino que permiten atravesar las palabras, por el sesgo de lo corporal, y llevar al espectador a la experiencia poética emocional que lo alcanza y modifica. En palabras de Zumthor (abordando casos como éste) “[se] trata de una acumulación de conocimientos que son del orden de la sensación y que, por motivos cualquiera, no afloran en el nivel de la racionalidad, pero constituyen un *fondo de saber* sobre el cual el resto se construye” (2000, 91).

Además, siguiendo las palabras de Leduc, podemos decir que el silencio presente en *Latino Bar* es también una forma de homenaje a la cultura indígena. En una entrevista realizada en Brasil en

7 Méndez, así como Acerina, Rochereau, Moré y Bacallao, es negro.

2007, el cineasta comenta lo siguiente respecto a la estética que emplea en sus obras:

México tenía más que ver con lo que emergía de un creador como Juan Rulfo, un escritor del silencio, del desierto, de los valles secos. El ritmo es muy diferente en los países donde existieron civilizaciones indígenas, con relación a aquellos a donde vinieron los negros: la música lo demuestra. No se trata de ser peor, o mejor, se trata de ser diferente (Moura 2007).⁸

El director destaca la hibridez afroindígena latinoamericana y la belleza de las formas culturales debidas a este fenómeno. En esta película lo español no está representado. Leduc, quien ya había filmado *Etnocidio...* (1977) y *Barroco* (1989), en *Latino Bar* lleva una vez más a la reflexión sobre la riqueza de la multiculturalidad y el problema de la aculturación popular provocada en la América Latina.

El narrador de Federico Gamboa, en *Santa*, afirma que “Las danzas son la apropiada música de los individuos que agonizan y de las razas que se van” (1965, 895). Leduc nota esta clave. Maria Augusta Salin Gonçalves, al discurrir sobre la celebración de acontecimientos en las sociedades primitivas, afirma que las celebraciones de esos grupos se realizan por medio de “intensa participación corporal, donde el cuerpo es pintado o tatuado y, por las danzas y por los rituales, expresa emociones de alegría, tristeza y sentimientos místicos y guerreros” (2017, 15-16), lo que revela la relación armoniosa del cuerpo con la organización de la vida social. Así, las maravillosas danzas de la prostituta, la energía y el vigor expresados cuando ella baila⁹ pueden ser leídas

8 Nota de los coordinadores. Para ampliar a este respecto puede consultarse también la entrevista que aparece como anexo de esta obra.

9 Los esclavos mantenían sus tradiciones, algunas de ellas permitidas, a veces, por decretos. “En sus deterioradas condiciones de vida, solamente se conservaron las cantigas y los bailes. El 4 de julio de 1839, el capitán general de Cuba editó una circular estableciendo: ‘que debía permitirse a los esclavos, de las propiedades rurales, bailar según las costumbres de su país, en días de fiesta, en parte de la tarde hasta el inicio de la noche, bajo la vigilancia de los capataces’” (Ortiz 1987, 215 en Castellanos 2009, 105). La institucionali-

como signos evidentes de sus intentos de rebeldía y resistencia en aquel medio social.

En la contemporaneidad, el concepto “cine del cuerpo” el cual podemos localizar en la obra *Latino Bar*, revela algo eminentemente amplio y complejo, pues se vuelve esencial pensarlo como un lugar donde se realizan y manifiestan no sólo contingencias físicas, corporales, sino, en especial, un conjunto complejo y recíproco de interrelaciones entre las emociones, la sexualidad, los sentimientos y los deseos de los cuerpos representados. A través de esta reflexión, podemos pensar en la hipótesis de que la fascinación producida por la experiencia de imágenes de esta película proporciona una apertura a nuevas e intensas sensorialidades, pues en el filme el cuerpo no es sólo un objeto de representación, ya que su imagen se construye al traer consigo un mundo de significaciones que evidencia los gestos y expresiones, las sensaciones, los sentimientos, los afectos. Por último, debe reflexionarse la visión de performance de un cuerpo en movimiento y toda la completitud que en éste habita.

El cuerpo se toma y se percibe como el lugar de la expresión de emociones y deseos: de la manifestación de aquello que está menos bajo el control de los individuos. Podemos considerar que este cuerpo *performático* sería construido como un medio que permite *ver* el estado interior del individuo. Éste sería como un lugar de apropiación del sentido del mundo. De esa manera, el uso del cuerpo como expresión en el cine se da como una actitud directa en relación con ese mismo cuerpo en el mundo social. Así, Leduc apunta a un intento compartido de experimentar la *performance* de los cuerpos en escena, con las cualidades materiales inherentes al sonido y la imagen.

La relación del cuerpo con el otro, con sus sentimientos y sus dramas, se expresa de forma que nos explicita el valor y la re-

zación del canto y de los bailes “fue prohibida en el Código Negro de 1842” (Castellanos 2009, 105). En palabras de Fernando Ortiz: “No hay éxito en el ingenio, relacionado de alguna manera con la vida de los negros, que no se refiera a las canciones alegres o tristes” (1987, 218-219).

lación sensible manifiesta en la danza. Es una invitación a la contemplación y comprensión de la trama a través de una significativa sensorialidad. Los cuerpos surgen realizando gestos vívidos y turbulentos, tal como la música (y el fuego y el agua) que surge en las escenas.

Es posible así apuntar que la película *Latino Bar* está inserta dentro de un *cine de la sensación* por representar, sin duda, y es un intento de explicar y pensar los afectos por medio de la *performance* de los cuerpos y del papel de la imagen en movimiento en relación con el cuerpo y el mundo. Esto se da a través de la aproximación y del distanciamiento, compensados por la empatía y corporalización sensorial/sensual –mediante la traducción de la inscripción de aquello que es otro, distanciado, pero próximo al cuerpo subjetivo (Glusberg 2009). El *cine de la sensación* coloca las imágenes en los intersticios de los planos molares y moleculares, procurando conscientemente involucrar al espectador en ambos niveles, ya que el espectador se emociona con lo que la película transmite como sensación a través de las imágenes de los cuerpos de los actores.

Al analizar la presencia, en especial del cuerpo de la prostituta negra, cuando éste irrumpe en escena con *performances* de danza y erotismo que se funden –creando una unidad entre ambos que se percibe a través de los movimientos y encuadres de los planos– podríamos pensar en esa obra como *incorporadora* de la utopía a la que se refiere Foucault, cuando el teórico ratifica la necesidad de elaborar otras experiencias cinematográficas, con base en aspectos no disciplinarios en lo que concierne a las imágenes del cuerpo. De este modo, el filósofo dice que: “es necesario inventar con el cuerpo, con sus elementos, sus superficies, sus volúmenes, sus densidades, un erotismo no disciplinar: el del cuerpo en estado volátil y difuso, con sus encuentros fortuitos y sus placeres no calculados” (Foucault 2001, 370). Leduc opta por un tipo de montaje que evidencia el final de la toma y el enredo entre los planos, a través de cortes bruscos en las transiciones de

un plano a otro, lo que hace resaltar lo visto al último. Al término de cada *performance* de baile, la imagen se cierra en la oscuridad y salta al siguiente plano.

El baile, la música, los ruidos, los personajes y las técnicas cinematográficas evidenciadas en la trama se mezclan de manera muy íntima, por lo que despiertan en sus imágenes diversos sentidos, al poner la percepción y las sensaciones del espectador en constante tentación y movimiento. La música latina marca su presencia, comparte esos fuertes sentimientos, e impone su ritmo más intenso y provoca los movimientos firmes y desorientados que son acordes con la atmósfera *caliente* y embriagante del ambiente y de los parroquianos del bar.

Hay momentos en que los cuerpos se ponen rígidos, transmitiendo la sensación de la intolerancia entre ellos. En otros, se entrelazan en movimientos que expresan sus deseos más íntimos con la respiración jadeante, en las miradas que se encuentran y en el abrazo fuerte, como si estuvieran realmente unidos uno al otro por la fuerza imperiosa de sus deseos y afectos, los cuales, en medio de los obstáculos de la vida, insisten en expresarse. Una respuesta que el cuerpo carga y que sólo él mismo puede revelar. Existen momentos en que los *performances* de baile se coreografían para parecer luchas tanto con carácter de agresión, como cuando se dibujan por la omisión de éste o aquel compañero de baile: los personajes buscan provocar a su “adversario” con gestos agresivos y firmes, pero, sensuales.

A través de una profunda confluencia del cuerpo con el escenario, los movimientos de los cuerpos ganan otra conformación—aquellos cuerpos al bailar terminan siendo un sólo cuerpo, pues coexisten en un espacio y en un mismo tiempo íntimo— alternando así el modo en el que percibimos los movimientos, en la comunicación sensible donde se armonizan y entran en sintonía con la música, la luz y la cámara. Así, los gestos, el cuerpo de cada actor y actriz surge y se sumerge en la medida en que se relacionan con el espacio, con el otro y con la manera como se manifiestan ante

la mirada del espectador.

Todo el escenario parece ganar movilidad y vida cuando los cuerpos de los personajes están en movimiento, expresando la pobreza y el subdesarrollo a la que están sujetos. El escenario del bar no sirve sólo de fondo para una presentación de baile: también se corporiza, llena los gestos, los anhelos y las ganas de los cuerpos sufridos y subyugados –especialmente el de la prostituta protagonista– de vivenciar y hacerse presente, de querer y necesitar existir, a pesar de toda la miseria que los cerca. Esos cuerpos se desdobl原因 a medida que vivimos el mismo movimiento, esforzándose para sobrevivir, *estar y hacerse presentes* en esa sobrevida. En algunos momentos de las *performances* los cuerpos parecen arrastrar y revelar el peso insoportable que cargan.

Por medio de los números de baile, el cuerpo de la joven negra lucha, vibra, gesticula y grita, porque desea expresarse y crear líneas de fuga en dirección a otro mundo mejor. Los personajes bailan porque ansían librarse de sus amarras. Y, en el *performance*, bajo los ritmos latinos, al son de tamborileos agresivos, los cuerpos de los actores se muerden, para chupar y rasgar esa dura e impermeable membrana que les impide sentir la alegría de la vida, atendiendo a sus deseos más intensos y carnales, pues es la única cosa que resta de su existencia mundana, sin libertad alguna, a apuntar a un destino cada vez más insoportable. Esas imágenes construyen fisionomías de cuerpos sin mucha familiaridad con la alegría de vivir, a pesar de la sensualidad y del sexo, y de que están vivos en el espacio del bar latino. La vivencia, ahí, es al mismo tiempo conflictuante y profundamente erótica.

Los movimientos del baile se delinean en el claroscuro de los cuerpos, entregándonos y, al mismo instante, escondiéndonos los misterios presentes en esos cuerpos. En la película, la iluminación se mezcla a esos cuerpos, les da una nueva forma, llena los cuerpos que bailan, como si una luz propia irradiara de ellos.

En esa opción de una fotografía oscura, de pocas luces, el cuerpo de los personajes parece querer huir de un inmenso mar

o laguna también oscuros; de su soledad, angustia y desesperación que, a través del baile, parece querer atacar la mirada del espectador. En una línea de fuga esos cuerpos gritan y quieren ser oídos. Escenario, luz y fotografía figuran entre los cuerpos y la música, en una configuración una y total de lo sensible.

Performance y presentificación

Latino Bar rebosa de ritmos y movimientos, espacio para *performances* diversos y, en especial, de la prostituta negra bailando, amando, bañándose, luchando. Sin duda alguna, ella es la gran figura de la voluptuosidad, de la revolución. Del desarme del marasmo instado en aquel lugar. Sería ella incluso parte de la cosmología añu, ¿en la figura de una negra? “*Ariyuu* [la Divinidad Suprema] formó *la Warushar* [la Laguna de Maracaibo] *con creciente que traían y abonaban la tierra acompañada con vientos fuertes, mucha lluvia, tempestad y relámpagos. Todo eso era pa’abonar la tierra y así se formó Warushar. [...] Nosotros nacimos del agua*”,¹⁰ podría ser la descripción del inicio de la diégesis con la posterior aparición súbita de la protagonista.

La diégesis presenta incluso dos baños de la prostituta. En su primer baño, ella se integra al agua que la renueva y tranquiliza, a pesar de la precariedad de la ducha instalada en el patio del prostíbulo. El joven enamorado la observa como si fuera *una yara*, madre del agua dulce, perturbadora de los caminantes solitarios. El segundo baño ocurre después de que han hecho el amor. Ella, feliz, como que *imagina* una canción; cruza los brazos en el pecho, truenos los dedos y he aquí que la canción, en las voces y cuerpos parsimoniosos del grupo de instrumentistas y de Juana Bacallao, surge diegéticamente en la pantalla: “Que jelengue... de trabajar...”, dice la letra, exteriorizando el pensamiento y el deseo de la prostituta.

El concepto de *performance* para Paul Zumthor (2000, 59), puede ayudarnos aquí a expandir la cuestión referente a lo *performático*:

10 Cosmogonía narrada por una señora añu, Josefita Medina (Ortega 2016).

Término antropológico y no histórico, relativo, por un lado, a las condiciones de expresión, y de la percepción, por otro, *performance* designa un acto de comunicación como tal; se refiere a un momento tomado como presente. La palabra [en el caso de la película, particularmente, los movimientos de ejecución instrumental y vocal y los bailes] significa la presencia concreta de participantes implicados en ese acto de manera *inmediata*. En ese sentido, no es falso decir que la *performance* existe fuera de la duración. Ésta actualiza virtualidades más o menos numerosas, sentidas con mayor o menor claridad. Ella las hace “pasar al acto”, fuera de toda consideración por el tiempo. Por eso mismo, la *performance* es la única que realiza aquello que los autores alemanes, a propósito de la recepción, llaman “concretización”.

La película *Latino Bar* se desarrolla en una nueva forma de visualidad discontinua y a veces fragmentada, que se vuelve fundamental para una aprehensión del mundo *natural* que se quiere representar, pero que se direcciona por medio de los canales sensoriales del cuerpo “del actor y del espectador” cuando se opta por el *performance*, al concebir y reforzar el aparato cinematográfico como una amplificación de la sensorialidad del cuerpo. De esa forma, *Latino Bar*, se puede afirmar, se configura como un modelo de cine del cuerpo, narrado y sentido sobre todo por los *performances* de los cuerpos. En este caso, sin necesidad de pronunciar una sola palabra, el cuerpo habla y expresa sus sentimientos y emociones a través de los números musicales, en los movimientos de los bailes y en las actitudes y posturas de los actores.

En la película, durante los movimientos eróticos del cuerpo de la joven negra, en particular, la cámara subjetiva se transforma en el ojo de los espectadores que observan las *performances*. Eso está en la base de la *performance* artística, o sea, colocar en escena al público ante los cuerpos, involucrándolo sensorial y emocionalmente para provocarlo, por medio de nuevas posibilidades de expresiones gestuales y faciales. Por eso, en *Latino Bar*, hay un *encuentro* entre la figuración del (de los) cuerpo(s) y los espectadores

que asisten al desvelamiento de las formas corporales en silencio.

En todas las escenas de *performance* de la película podemos encontrar elementos bastante significativos que dan sustento para pensar en cuestiones referentes a la relación entre el cuerpo, el movimiento, el tiempo, la *performance*, la música y el espacio. En la película de Leduc, el espacio del cuerpo y el escenario se mezclan, transfigurándose en la medida en que los personajes, junto con la cámara, bailan. A través de las *performances* el espacio, aunque lúgubre, gana vida. Pensar en ese espacio inhóspito, pero vivo, requiere pensar en una relación en que los sujetos y el ambiente se tornan entrelazados, aunque, las relaciones establecidas entre los personajes y el espacio filmico permiten percibir y reflexionar sobre los conflictos ensayados y la crítica social que el cineasta desea resaltar. La presencia impresionante de la implicación del imaginario social se vuelve evidente de inicio a fin de la trama, marcada por los dolores, deseos y pasiones de los personajes, y eso resulta en una especie de punto de intencionalidad e inspiración para la creación de los números de baile a lo largo de la narrativa cinematográfica.

Los cuerpos de los actores oscilan, esconden uno de sus lados en sombras, mientras que su otra mitad está visible, en una fluctuación en que lo visible y lo invisible parecen tener una disputa en medio del desequilibrio de los cuerpos en el ambiente tambaleante del bar latino. Cuerpos de un gesticular fluctuante, a la deriva, como el bar mismo, parecen querer al mismo tiempo prenderse y soltarse de ese territorio *sin perspectiva* que se tensa de paso, cuya dirección es el fuego que quema y todo destruye, y que podría por fin llegar a ese no-lugar, localizado en algún lugar inhóspito. Hay instantes en que el espectador, a priori, se puede cuestionar sobre quién se mueve y quién es movido, pero de inmediato percibe que un rostro se proyecta en dirección al otro, de forma que espacio, movimientos y música se configuran como una unidad.

Cuando se mueven por medio del baile, los personajes llenan, deforman el espacio con sus gestos, entregándonos la sen-

sación de que para ellos sólo el instante fulgurante, encerrado en el mismo, tiene algún (poco) sentido. En la película, esos instantes se transfiguran y revisten los cuerpos expresivamente con angustia, que es el sentimiento que los personajes nos revelan.

Los gestos y las fisionomías de los personajes acaban por entregarse a la experiencia con el otro, a través de las relaciones establecidas entre cuerpos y espacios, *performance* y música. De esa manera, en *Latino Bar* se configura una relación particular entre película y espectador, cuya comunicación se da por medio de las sensaciones que los sentidos y la *mise-en-scène* establecen entre sí. Por este aspecto, podemos reflexionar sobre la relación que existe en el cine entre una cultura del movimiento y la percepción cinestésica de las imágenes fílmicas, cuya intención sería percibir cómo las relaciones de este arte se entrelazan con el cuerpo, las sensaciones y la significación, apuntando a las cuestiones de la expresividad de un cuerpo en el cine, de un lenguaje del cuerpo cinematográfico, por medio de sus imágenes corporizadas que hablan al *cuerpo* que las recibe y percibe.

Observamos así, en la diégesis, la ausencia de marcadores temporales, al lado de la exacerbación de un modo discursivo recurrente que podemos también nombrar *concretizaciones* o presentificaciones, a partir de los efectos de las *performances* sobre nosotros espectadores. Ruidos varios indican la presencia del tiempo; temporalidad caracterizada por la tristeza, por la tibieza, por el *banzo*.¹¹ Todo y todos parecen ahí carcomidos, a pedazos, como restos o sobras. Los rayos y tormentas suenan como protestas furiosas de la naturaleza contra la miseria que cerca aquellas vidas humanas. Los ruidos llenan las lagunas musicales y suenan como sonoridades (vocales) de la naturaleza: son grillos, gotas de lluvia, truenos, el agua que corre, el gallo que canta y otros animales ruidosos que ayudan a componer la banda sonora. Hay campanas y el campaneo de las horas

11 Nostalgia mortal o patológica de los esclavos negros africanos que fueron llevados lejos de su tierra y, por extensión, tristeza o melancolía.

que no marcan nada, sólo suenan, cantan y generan profundidades diversas en los ambientes callados.

Ojos, diferentes dibujos y fotos de ojos llaman nuestra atención para el acto de ver destacado a través de la *mise-en-scène*, de los movimientos descriptivos de la cámara y de los cortes bruscos apurados que dan el tono a nuestra percepción visual, la cual viene acompañada por sonidos diferenciados e intensos, como ya describimos arriba. Todos esos recursos parecen confluír al establecimiento de la función poética¹² del lenguaje, aquella que, siguiendo nuevamente a Zumthor, tiene el poder de “estancar la hemorragia de energía vital que es el tiempo para nosotros” (2000, 61). Lo anterior a través de la anulación del paso temporal, cronológico, junto a la concretización de actos; que la construcción espacial y de *performance* presenta (tiempo y espacio distendidos a favor de las acciones de los cuerpos), responsables por los fuertes efectos sensoriales generados en nosotros, espectadores de *Latino Bar*. Zumthor afirma que en esos momentos no se recibe sólo información; se tienen ahí comunicación, concretización: “término un poco extraño, pero que nos introduce en el orden de la percepción sensorial” (2000, 62), y continúa:

Lo que produce la concretización de un texto dotado de una carga poética son, indisolublemente ligadas a los efectos semánticos, las transformaciones del propio lector [espectador], transformaciones percibidas en general como emoción pura, pero que manifiestan una vibración fisiológica. Realizando lo no-dicho del texto leído, el lector empeña su propia palabra a las energías vitales que la mantienen (Zumthor 2000, 62).

Esa transferencia de conocimiento, así realizada (vía palabra o, en este caso, imágenes) es el punto que queremos aquí resaltar en el

12 El lenguaje poético es visto por Roman Jakobson como aquél que “proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación” (1995, 130). En el caso del discurso cinematográfico, se puede pensar, hipotéticamente, en una equivalencia de esos dos ejes proyectándose la creación sonora sobre la creación visual (y viceversa).

proceso de construcción de *Latino Bar*. Cabe recordar que la novela de Federico Gamboa, de la cual partió Paul Leduc, no alcanza ese grado de complejidad a pesar de colocar a la figura de la prostituta Santa como una desamparada social, retrato perfecto de la sociedad mexicana conservadora del siglo XIX.

Para finalizar, cabe destacar que Leduc enfatiza y resalta la mezcla, la hibridez afroindígena que acabó por formar las similitudes y las variantes culturales tan ricas presentes en América Latina. Además, entre las imágenes religiosas a las que rinden culto las mujeres del cabaret *Latino* está la Esclava Anastácia, quien es venerada, entre otros lugares, en Río de Janeiro, como una figura de la resistencia negra y que también se tiene como milagrosa. Anastácia, esclava de ascendencia africana, nacida en Brasil, de ojos azules y rara belleza, pudo haber vivido en el siglo XVIII. Habría sido condenada a usar una máscara de hierro sobre la boca –sujeta por tiras de cuero a un collar de hierro– que le vendaba los labios, a causa de que rechazó hacer el amor con su patrón y su capataz, así como por comer tierra para adquirir ciertas molestias y, posiblemente, morir (Nascimento 2016). Su castigo la obligaba a vivir y le impedía hablar o poder cautivar a otros esclavos, además de que la imposibilitaba de gritar por sus derechos.¹³ Sujeción de la voluntad que tuvimos y, de cierta forma, mantenemos en México y en las Américas Central y del Sur. Mientras que en la apertura de la película se veía una joven blanca, una posible santa católica, que podría ser una eventual cita de la Santa de la novela, la estatua que cierra la diégesis es de la prostituta negra, salvaje y rebelde que *contamina* con su embriaguez el bar latino y al quieto indígena, y representa la lucha, la mezcla de razas y la búsqueda por cambios sociales susceptibles de suceder.

La fuerza pulsante de vida que los sentidos perciben y nuestro cuerpo en nosotros evidencia, rescata e implica en sí misma las

13 La existencia de Anastácia se pone en duda porque no hay pruebas materiales de su existencia. La “Santa”, como es conocida por sus fieles, habría nacido en Minas Gerais, el día 12 de mayo, día a ella consagrado (Nascimento 2016).

marcas de la resistencia cultural como política del oprimido latinoamericano –afrodescendientes y amerindios– que, en este tiempo, es necesario conocer y apoyar.

Traducción al español de Sulemi Bermúdez Callejas

Bibliografía

- CAMPOS, Haroldo de. 2004. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- CASTELLANOS, Dimas. 2009. “A discriminação do negro em Cuba: causas e consequências”. *Lugar Comum*, n.º 29. http://uninoma.net/wp-content/files_mf/110610120204A%20discriminacao%20do%20negro%20em%20Cuba%20-%20Dimas%20Castellanos.pdf.
- FOUCAULT, Michel. 2001. “Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema”. En *Ditosos Escritos*, vol. III, traducido por Inês Autran Dourado Barbosa. Río de Janeiro: Ed. Forense Universitária.
- GAMBOA, Federico. 1965. *Novelas de Federico Gamboa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe. 2016. “Santa, de Federico Gamboa”. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/santa-de-federico-gamboa/>.
- GLUSBERG, Jorge. 2009. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- GONÇALVES, Maria Augusta Salin. 2017. *Sentir, pensar, agir. Corporeidade e educação*. Campinas, SP: Papyrus.
- JAKOBSON, Roman. 1995. “Linguística e poética”. En: *Linguística e comunicação*, 118-162. São Paulo: Cultrix.
- MOURA, Mariluce. 2007. “Paul Leduc: Um cinema cheio de vida”. *Pesquisa FAPESP*, n.º 139. <http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/09/01/um-cinema-cheio-de-vida/>.

- NASCIMENTO, Thaís. 2016. “Anastácia: resistência negra santificada”. *Blog do CEERT*, Centro de estudos das relações de trabalho e desigualdade. <https://www.ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/3526/anastacia-resistencia-negra-santificada>.
- ORTEGA, Heberto. 2016. *El blog del profesor Heberto Ortega (Docente Añu): Desde mipalafito*. <https://desdemipalafito.wordpress.com/tag/cultura-anu/>.
- ORTIZ, Fernando. 1987. *Los negros esclavos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- TIMBANE, Alexandre António, Duarte Olossato Quebi, Alfredo Rajabo, y Abdula Mugabo. 2014. “As políticas linguísticas e o desenvolvimento endógeno em África”. *Web-revista Sociodialeto* 5, n.º 13: 1.
- ZUMTHOR, Paul. 2000. *Performance. Recepção. Leitura*. São Paulo: Cosac&Naify.

Dollar Mambo.

La reivindicación del cabaret

Salvador Salazar Navarro

En el Caribe el mundo podría contarse y explicarse a través de la música. Tierra de encuentros, cada pueblo deja a su paso una sonoridad propia que, rápidamente, se *hibridiza*, se asimila y reinterpreta a partir de nuestras propias claves estructurales; se reconstruye en ese crisol de culturas mezcladas en el amplio abanico de las islas y de la tierra continental. En el Caribe sueñan los tambores nigerianos que desde hace siglos convocan a los orishas: Iyá, el tambor grande; Itótele, el tambor mediano, y Okónkolo, el tambor chico. Del mismo modo, y sin que un sonido se imponga al otro, lo hace el clavicordio europeo, adaptando las sonatas del Viejo Mundo a los salones coloniales. La música que llega de ultramar se renueva en el Caribe, a golpe de alisios y agua de mar, pero también cuando se encuentra con las sonoridades precolombinas, más cercanas a la imitación de lo natural; con una cadencia que retoma la intención de los primeros cantos que escuchó el mundo para convocar al trabajo y a la guerra, festejar la paz y la cosecha. El resultado de todos estos encuentros se aprecia en los géneros criollos, que sirven de puente no sólo entre los mundos atlánticos, sino entre las dos Américas, la que arranca sonando a jazz en las tierras altas del Mississippi y termina en el Golfo de México, y aquella que, en el Darién panameño, anuncia

a golpe de rumba, de salsa y de cumbia las grandes selvas, los llanos insoldables y las urbes descontroladas del sur del continente.

Guiándose por el ritmo, Paul Leduc se va esta vez hasta el Canal de Panamá, una de las obras de ingeniería más asombrosas del siglo pasado, el costurón transoceánico que costó sangre, sudor y lágrimas, y terminó acercando la inconmensurabilidad atlántica, con el *non plus ultra* que fue una vez el océano Pacífico. Panamá, inicialmente una porción de Colombia independizada a la fuerza por los Estados Unidos, justo para construir el Canal que soportaría su hegemonía global, terminó confirmando lo que habían anunciado Fernando de Magallanes y los grandes navegantes del siglo XVI: la redondez de un globo donde nada tiene principio ni fin.

Dollar Mambo (1993), la tercera estación de la trilogía musical de Leduc,¹ es una historia circular, un relato en el cual se comienza y se termina hablando de lo mismo, de “nada”, porque “nada” ha sucedido oficialmente, como se encarga de repetir una y otra vez un ventrilocuo en las escenas que abren y cierran la cinta. Inspirada en una nota aparecida en un periódico el 5 de abril de 1990, el filme narra la violación y posterior asesinato de una bailarina de cabaret a manos de un grupo de soldados yanquis, tropas que desde el año anterior ocupaban la nación centroamericana. El diario español *El País* se refería a la misma en los siguientes términos:

En un cabaré-bar panameño se cruzan apuestas, afrentas y desplantes al mismo ritmo que se barajan las vidas empapadas en alcohol y sudor de baile apretado. El mexicano Leduc insiste en la fórmula de *Latino Bar* y ofrece un arriesgado intento de contar la invasión de Panamá por Estados Unidos desde el prisma confuso y humeante de un garito donde lo que se hace es mover el esqueleto a ritmo de mambo y cumbia (Martínez 1995).

1 Los filmes *Barroco*, *Latino Bar* y *Dollar Mambo* están considerados la “fase muda” en la filmografía de Paul Leduc. En todos los casos fueron coproducciones internacionales y se basaron en narraciones casi ausentes de diálogos, en las cuales la música adquiere el papel protagónico.

El filme, clasificado por algunos críticos como un mambo-ballet, se desarrolla en el Bar o Salón Panamá, un cabaret de mala muerte frecuentado por estibadores del Canal, narcotraficantes, prostitutas, alcohólicos y otros mil truhanes del puerto. Allí son entretenidos por magos, travestis y coristas, en medio de los cuales destaca una vedette mulata, amancebada con un guardia local de seguridad, quien –a su vez– organiza pequeños robos a los barcos que custodia, con el propósito altruista de distribuir entre los locales los bienes sustraídos. Los espectáculos del cabaret se cruzan con las escenas de hurto, así como con las actividades delincuenciales de los narcos locales.

Este bar, al que Monica Haïm (1994) denominará un “universo moral”, “un universo de los sentidos”, funge como representación de un país que mantenía un equilibrio institucional sumamente precario hasta la llegada de los invasores estadounidenses, quienes sólo contribuirán al empeoramiento de la situación. Son los años de la llamada operación “Causa Justa”, en la cual los marines invadieron la nación istmeña con el objetivo de capturar al general Manuel Antonio Noriega, presidente de facto y acusado de narcotráfico en Estados Unidos.

Como explica John B. Thompson (1990), las formas simbólicas –y entre ellas el cine– son fenómenos significativos insertos en contextos sociales estructurados. De ahí que todo filme pueda comprenderse como parte de “procesos condicionados por las tendencias y sensibilidades epocales, así como por las directrices socio-políticas que enmarcan el modelo societal” (Toirac 2009). *Dollar Mambo* se realiza en un contexto en el cual Panamá está muy presente en la agenda pública, no sólo latinoamericana, sino también europea. Lo que se consideró en su momento una demostración de fuerza por parte de la administración de Ronald Reagan marcó a importantes sectores políticos e intelectuales. Las marcas epocales no son sólo evidentes en el argumento explícito del filme, sino en la crítica que realiza al autor a la cultura estadounidense del siglo XX. Leduc se apropia de la estética pop

de finales de la década de 1980 e inicios de la siguiente para presentarnos un collage *kitsch* del estilo de vida estadounidense. En una de las escenas finales de la película, los marines pasan de espectadores del cabaret a ejecutantes de la representación. Un soldado inhala cocaína y al levantarse vemos que está usando un tutú de ballet clásico. Por el escenario pasa un remedo de Neil Armstrong aterrizando en la Luna, un soldado en llamas (¿el napalm de la guerra de Vietnam quizás?) junto a Darth Vader, el villano de *Star Wars*. Este cuadro del siglo XX americano se presenta bajo los acordes del “Star-Spangled Banner”, el himno de los Estados Unidos, ejecutado a guitarra eléctrica y distorsionado con un sintetizador. El resultado es un cuadro grotesco de la cultura estadounidense y de su hegemonía mundial.

La ideología del filme se evidencia a través de la figura del narrador quien, de forma explícita o implícita, es quien conduce el relato. Francesco Casetti (1995) distingue entre un narrador explícito e implícito: el primero designaría la figura o voz que aparecen explícitamente en la película. El segundo, por su parte, sería un ente abstracto, responsable de la organización y articulación de los diversos elementos de expresión cinematográfica. En *Dollar Mambo*, el narrador explícito parece ser un parroquiano del Bar Panamá, un mulato de ojos húmedos que sirve de testigo de todo cuanto acontece, que disfruta de las actuaciones de los artistas del cabaret, se asusta con los bombardeos y se compadece por el cruel destino que sufre la protagonista. El narrador implícito, por su parte, puede rastrearse, entre otros recursos expresivos, a partir de la selección musical, en todos los casos sonidos diegéticos, el elemento que otorga unidad argumental a la cinta, enlazando un acto/escena con otro. El filme abre con una rumba de cajón, protagonizada por los obreros en las márgenes del canal, y cierra con un mambo ejecutado en un escenario colonizado por los *marines* yanquis. En el filme, la música se complementa con una fotografía expresiva que, a juicio de la investigadora Monica Haïm, elabora una estrategia de comunicación muy similar a la de la pintura:

Es el color, el movimiento, el gesto y el sonido que, a modo de la pintura abstracta, transmiten la sensación de la vitalidad de la población (simbolizada, aquí, por los bailarines del cabaret) y la de la fuerza bruta, la agresión del invasor; te hacen sentir tensión, el miedo y la humillación. A la manera de la pintura surrealista, la figuración pone en imágenes la violencia y la violación: los personajes de un número de music-hall americano se transforman en gestos brutales y asesinos (Haïm 1994, 50).²

Panamá y su Canal se ambientan a partir de dos locaciones. Un gran barco atracado en el puerto, el cual podría verse como una representación del Estado panameño. La otra es el Bar, una comunidad con tintes utópicos que representa al pueblo llano. El primero es controlado por gánsteres (léase Noriega y compañía), quienes trafican drogas y equipos electrodomésticos, y cuentan con el monopolio de la fuerza. En sus manos están las armas y el control de “elementos subversivos”, como se aprecia en las fotografías de “Se busca” que empapan el barco. El otro escenario es el cabaret, donde no existen jerarquías evidentes, más allá del propio talento de los artistas, quienes compiten por el estrellato, como se aprecia en una de las primeras escenas donde se ven las tensiones entre la vedette protagonista y el bailarín travestido.

Lo que es el Panamá de finales de 1989 podría ser también México, Cuba, Guatemala, o incluso Chile o Argentina. La cinta logra presentar un escenario *latinoamericano*, por supuesto con marcas epocales y geográficas que remiten a la nación centroamericana en el contexto de la invasión, pero que se diluyen en función de expresar lo que a mi juicio es el propósito argumental de esta historia: el “choque” cultural entre los modos y valores gringos, y el sur cultural y geográfico latinoamericano.

A la “latinoamericanización” de la trama contribuye una puesta en escena, sin grandes pretensiones, pero funcional en su carácter minimalista: escenarios de un cabaret “de puerto”, y algunos planos rodados en exterior, sin que el contexto subsuma la historia

2 En francés en el original. [Traducción propia].

que se pretende contar. Más importante aún es la elección de los actores, cuyos rasgos físicos y acentos podrían ser los de los habitantes de cualquier rincón del Caribe. Leduc mostrará en su filme el bombardeo y posterior desembarco yanqui a través de una gran economía de recursos: ruidos de disparos, sonidos de helicópteros, destellos en la pantalla; centrándose más bien en las consecuencias *culturales* del mismo. La violación de la vedette mulata, el acto de sojuzgamiento sexual y el posterior suicidio de la misma, el cual podría entenderse como una práctica *política* de resistencia.

El “choque de culturas” al que hemos hecho referencia será asumido de diversos modos por la sociedad panameña (y por extensión la latinoamericana): desde la confrontación más o menos velada que hacen los actores del cabaret y algunos locales; hasta la total capitulación por parte de la “burguesía” nacional, a quienes en una escena del filme encontramos dándole la bienvenida a los conquistadores, o también cuando vemos cómo las mujeres del cabaret se transforman en prostitutas al servicio del ejército invasor. Sin embargo, y es éste uno de los aciertos del filme, Leduc intenta develar este choque cultural desde una perspectiva compleja, mostrando no sólo la asimilación-imposición de la cultura foránea (veremos por ejemplo que el Bar Panamá se llena de fotografías de June Allyson, Rita Hayworth y hasta de Madonna), sino que también documenta los mecanismos de resistencia de la cultura local, que *hibridiza*, recontextualiza lo foráneo, haciéndolo suyo en cierto sentido, como es el caso del género musical que da título a la cinta, el mambo.

***Dollar Mambo* en la transición del cine político latinoamericano**

La investigadora Silvana Flores define al cine político como aquel “que se opone a la visión sobre la realidad del arte hegemónico y que pretende influir sobre los acontecimientos históricos, ya sea para crear conciencia en el espectador, como también para llevarle a una instancia de acción con el fin de hacerle participe del cambio” (Flores 2013, 69). Se trata, de acuerdo con Velleggia, de

una convención, de un modo de demarcar fronteras entre el “cine espectáculo” y una cinematografía “otra” interesada en cumplir objetivos explícitamente políticos, por lo general antagónicos a los comerciales (Velleggia 2007).

Dollar Mambo puede calificarse como cine político o militante,³ exponente del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), un movimiento inicialmente concebido como un arte de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial, al tiempo que un cine de afirmación nacional en un escenario de lucha antiimperialista. Sin embargo, la cinta evidencia la evolución en el discurso del NCL de las décadas de 1960 y 1970, hacia nuevas formas de expresar (y complejizar) la ya de por sí muy diversa realidad latinoamericana. Como apunta el investigador Israel Rodríguez (2015), gran parte de las obras de referencia que abordan la historia de este movimiento fílmico se limitan casi siempre a un número determinado de directores y películas, con frecuencia enmarcadas en la década de 1960. Estas sistematizaciones no toman en cuenta otras producciones también circunscritas bajo el paradigma del cine político. Del mismo modo, el énfasis en la década fundacional de 1960 y en alguna medida en la de 1970, muchas veces obvia las producciones centroamericanas y mexicanas de

3 Velleggia (2007) considera que ni el tema abordado ni el género definen *per se* la categoría de “cine político”. En opinión de esta autora, cuando en el campo de la cinematografía se hace uso del adjetivo “político”, se está ante una clase particular de cine de autor, dado que la obra es, en todos los casos y cualquiera sea el género adoptado, portadora explícita del discurso de quienes la realizan, sean grupos o realizadores individuales. Por tanto, lejos se está de la voluntad de representar “la realidad tal cual es” bajo la premisa, ingenua o interesada, de que el ojo de la cámara deba omitir la subjetividad del realizador. Esta subjetividad es intrínseca al “tratamiento creativo de la realidad” que, en palabras de Grierson, define al género documental, sin ser, por supuesto, exclusiva del mismo. Ella está presente en el tema seleccionado, en la forma de tratarlo creativamente, en lo que se dice y en lo que se omite acerca de la realidad abordada (Velleggia 2007, 130). Israel Rodríguez, por su parte, prefiere hablar de un “cine militante”, entendido como una práctica discursiva y política, como una estrategia de comunicación de la subalternidad, como el elemento unificador de una militancia revolucionaria (Rodríguez 2015).

los años siguientes, dentro de la cual justo se ubica la filmografía de Leduc y en especial la cinta que analizamos en estas líneas.

Refiriéndose al desarrollo del NCL, el investigador Paul A. Schroeder habla de una “fase militante”, dominada por una estética documentalista, en la que muchos cineastas “vieron su trabajo como parte integral de un proyecto de liberación política, social y cultural” (Schroeder 2011, 16). Estos filmes, producidos en su mayoría en las décadas de 1960 y 1970, “abordan temas del presente histórico [...] y usan el documental como testigo de la realidad y como herramienta para analizar y en principio transformar esa realidad” (Schroeder 2011, 17). Michael Chanan (1996) considera que en la década de 1980 se mantuvo “la tradición de un cine experimental comprometido”, y menciona como ejemplo a Paul Leduc, con sus películas *Frida...* y *Dollar Mambo*. En efecto, el realizador mexicano se sitúa entre los autores que marcan la transición entre un cine claramente militante, expresado en los primeros filmes del NCL, a las películas de los años ochenta, donde se sigue haciendo “cine político”, ahora en un contexto marcado por “la carencia de épicas insurgentes”, y la “preferencia por el drama y la farsa” (García Canclini 1995). Schroeder denomina a estos años, temporalmente coincidentes con las décadas de 1970 y parte de 1980, como la “fase neobarroca” del NCL, etapa en la cual se inserta *Dollar Mambo*.⁴ Durante esta época,

4 Lezama Lima define el barroco colonial latinoamericano como un arte contestatario, el cual denomina “arte de la contraconquista”. Por su parte, Severo Sarduy, ve en la excentricidad y artificialidad del lenguaje literario del siglo XX “un arte neobarroco” caracterizado por ser revolucionario. Afirma Schroeder que “el barroco y neobarroco en la metrópolis tienden a representar a los privilegiados y poderosos en el centro o en la cima de jerarquías sociales muy claramente demarcadas; mientras que el barroco y neobarroco en la periferia tienden a representar a los marginados en el centro de la narrativa o de la composición visual, de forma tal que las jerarquías sociales, en lugar de ser reforzadas simbólicamente, son invertidas, desestabilizadas, o simplemente borradas en un exceso de significantes” (Schroeder 2011, 19-20). En su obra, Leduc entrega el protagonismo a dos seres marginales: una cabaretera y un “guardia de seguridad” del puerto, quienes asumen la “resistencia” a la ocupación yanqui.

Muchos de los mismos cineastas que habían sido militantes en los años 60 reconceptualizan su trabajo para responder a un proyecto más complicado: desarrollar el equivalente cinematográfico de un discurso político pluralista identificado con una emergente sociedad civil y opuesto al autoritarismo y monologismo de los regímenes represivos que se impusieron en la región a partir de los finales de los 60. Estéticamente se trata de un cine que oscila entre el espectáculo [...] y el realismo [...] y que frecuentemente combina ambas tendencias (Schroeder 2011, 16).

Dollar Mambo es ejemplo de ello, ya que si bien narra un hecho real (la violación y asesinato de una bailarina de cabaret) lo hace en clave de “espectáculo”, tomando al musical como género discursivo. El autor recurre en muchos casos a la hipérbole como un mecanismo de denuncia. Ejemplo de ello es el suicidio-desgarro de la protagonista, una escena que golpea por lo escatológico, pero que “funciona” en tanto la carga simbólica que trasmite. Del mismo modo que la Libertad republicana se representa clásicamente como un *alma mater* nutricia con los senos descubiertos, la “liberación” de la vedette, su peculiar modo de ofrecer resistencia, será el corte y apertura en canal del torso como si de un sacrificio ritual se tratase. Los marines yanquis, por su parte, se nos muestran esnifando cocaína con sus máscaras antigases puestas, una construcción visual grotesca, que evoca a insectos que “invaden” el medio ambiente.

Visto en contexto, Leduc es expresión de una generación de cineastas mexicanos que movilizan y, por tanto, renuevan la producción regional, en una época en la cual el NCL ya había vivido la euforia de sus días fundacionales. Recordemos que, por una parte, los golpes militares en Bolivia, Chile, Brasil y Uruguay habían detenido prácticamente lo que habían sido los cines latinoamericanos (León 2013); a lo que se suma el proceso de soviétización-burocratización de la cultura cubana, que puso fin a las producciones que habían caracterizado a la década dorada del ICAIC. De forma curiosa, en ese mismo contexto es donde

eclosiona en México el cine de autores como Jorge Fons, Felipe Cazals y el que aquí estudiamos.

Paul Leduc está conectado emocionalmente con la generación fundacional del Nuevo Cine continental.⁵ En su texto “Caminar por el continente”, publicado originalmente en el número 104 (1983) de la revista *Cine Cubano*, el realizador manifiesta su cercanía a la tradición “canónica” del NCL. Mientras describe con vuelo poético el huracán transformador que representó su generación intelectual en aquellos días, nos muestra una visión panorámica del cine regional, identificando sus puntos de intercepción, la política contestataria, la ideología antiimperialista, algo que de un modo u otro se ve representado en su obra, y específicamente en *Dollar Mambo*:

Tenemos ¿cuántos?, más de veinte años de imágenes; a fin de cuentas ¿cuántas historias nos quedan?

Tenemos los hombres armados con fusiles en medio del calor infernal que nos hizo ver Ruy Guerra. Tenemos los niños pidiendo limosna en un punto argentino que filmara Fernando Birri. Tenemos los *travellings* circulares (y la estética del hambre y la violencia) de Glauber. Tenemos el blanco y negro de *Lucía* (y la borrachera de un bar del machadato). Tenemos la miseria bajo el anuncio de Kodak que tomó Carlos Álvarez en Colombia.

Tenemos el pueblo que le pide armas a Allende y tenemos a Fidel (y a los mercenarios yanquis en Girón). Y un juego de fútbol de la guerrilla salvadoreña en territorio liberado.

Tenemos incluso, un camarógrafo filmando la bala que lo

5 Leduc formó parte del Comité de Cineastas Latinoamericanos, creado el 11 de septiembre de 1974 en Caracas, en el primer aniversario del golpe de Estado a Salvador Allende. Este comité generó la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con sede en La Habana. Un año después, estará entre los fundadores en México del llamado Frente Nacional de Cinematografistas, que incluirá realizadores de la talla de Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Felipe Cazals, Jorge Fons y Salomón Laiter. Este movimiento se proponía profundizar y hacer irreversibles las principales medidas estatales que habían aupado la “apertura” cinematográfica mexicana.

mata en las calles de Santiago.

(Aunque esto es documental y es otra historia).

Pero tenemos también sonidos: un radio debe sonar más fuerte en la Sierra Maestra según *El joven rebelde* de García Espinosa.

Y otra vez el sonido de *Os fuzis...* y de los fusiles (Leduc 2007, 135).

El discurso del filme

Refiriéndose a *Dollar Mambo*, comentaba Leduc: “Estaba interesado en la idea de realizar una especie de musical sobre una base informativa terrible, no tanto como una típica y tradicional historia de amor tipo *West Side Story*, pero preferiblemente un musical latinoamericano” (en Tuñón 2008). La cinta, siendo formalmente un “musical”, recurre a un discurso fílmico que dinamita la visibilidad propia del género clásico hollywoodense, principal punto de referencia de las cinematografías latinoamericanas que antecedieron el *boom* audiovisual de las décadas de 1960 y 1970. Ello se expresaría en el desplazamiento de personajes marginales, de la periferia al centro del relato, con el objetivo de elaborar una propuesta contrahegemónica acerca de la realidad sociopolítica. A través de un montaje fragmentado, y de una narrativa en extremo alegórica que diluye la linealidad narrativa y discursiva, Leduc realiza un cine eminentemente político.

En el caso específico de *Dollar Mambo*, hemos referido que la película expresa los cambios a nivel discursivo en el NCL. Varios elementos justifican esta afirmación. En primer lugar, el modo de contar la historia. El NCL, defensor del género documental y por extensión de una ficción documental, deja poco margen a la ambigüedad: los relatos se articulan con base en estereotipos, a pares encontrados. En muchas ocasiones, un narrador “esclarecido” nos muestra –o mejor, denuncia– una realidad eminentemente injusta, sobre la que en muchos casos subyace una visión clasista de la sociedad. La historia que suele representarse es siempre lineal y ascendente, lo que podría encontrar reminiscencias en la historio-

grafía materialista marxista y, de modo más general, en los grandes relatos evolucionistas decimonónicos, basados siempre en un ideal de progreso. En *Dollar Mambo*, por el contrario, el tiempo es circular. Todo termina del mismo modo que empieza, en “nada”.

Si bien nos queda claro quiénes son los héroes y quienes los villanos, los primeros equidistan de aquellos proletarios, campesinos, líderes locales, etcétera, que habían conformado gran parte del cine-denuncia del continente. Aquellos sujetos revolucionarios, combatientes, siempre viriles, en *Dollar Mambo* dan paso a lo que el marxismo más dogmático llegó a denominar “partes blandas” de la sociedad, un lumpen-proletariado en las márgenes de las luchas sociales. Es la reivindicación del cabaret, y del lenguaje cabaretero, como un espacio desde el cual resistir la dominación (física y cultural) ante el Norte.

Como veíamos con anterioridad, en lo que respecta a la construcción del discurso fílmico, esta película expresa la transición entre el cine latinoamericano “clásico” de los años sesenta y principios del setenta, tan cercano a los presupuestos del realismo documental, y los nuevos acercamientos a la realidad latinoamericana, basados en la inclusión de elementos expresivos neobarrocos.

Los clásicos del marxismo soviético, y como expresión de éste muchos de los relatos fílmicos explicativos de la realidad latinoamericana, asignaban al artista una función subordinada en la reproducción o ruptura de un determinado sistema social. En tanto “reflejo” de las condiciones materiales, el arte vendría a ser una expresión simbólica de las relaciones entre fuerzas productivas y medios de producción. De modo que, a la hora de transformar la realidad habría que comenzar por cambiar las condiciones materiales. De acuerdo con esta visión, el artista sería un “cantor de gesta”, un bardo que acompaña al revolucionario profesional en su actividad arrolladora; pero no el protagonista del cambio social, no el motor transformador de la historia. Sin embargo, en *Dollar Mambo* a la invasión cultural y militar se le enfrentarán el arte y los artistas. A veces, será de manera explícita, como los gestos

obscenos que le hace el travesti a los soldados durante el espectáculo, a veces será una resistencia mucho más elaborada a nivel simbólico (el suicidio al que hemos hecho referencia).

Leduc también aprovecha para presentar la contraparte a la resistencia: la asimilación, el reafirmarle al extranjero la visión colonizada que tienen de sí. Los marines buscan exotismo y, en consecuencia, exigirán un espectáculo “genuinamente” latinoamericano, de acuerdo con la visión estereotipada que se construye desde el Norte en torno a Latinoamérica. Y ahí veremos desfilar en escena a una Carmen Miranda travestida, con su inconfundible frutero en la cabeza, unos mariachis de piel morena y el consabido tango argentino. Será éste un guiño al Hollywood de *Los tres caballeros* (1944) y otros tantos filmes norteamericanos que se acercan a América Latina desde la superficialidad del folclor.

Para construir la escena de la violación, antesala del clímax de la película, Leduc parece inspirarse en los musicales hollywoodenses protagonizados por Gene Kelly en las décadas de 1940 y 1950. Los soldados aparecerán vestidos con el uniforme blanco de la marina de guerra estadounidense y, a golpe de jazz, interpretarán una coreografía alegórica de la violencia al ejercicio. De inicio, la protagonista femenina parece no entender el código, hasta que la amenaza se ciñe sobre ella.

Muy vinculado con esta idea de reivindicar a sujetos “alternativos” está, como hemos visto, el tema de los personajes protagónicos. En primer lugar, una cabaretera, una mulata sensual que mueve las caderas al ritmo de la conga de puerto y del mambo de salón. La actriz y bailarina cubana Dolores Pedro interpreta a una vedette, reina de este tugurio panameño de mala muerte, en el que recalán borrachos locales y trabajadores del canal. Su destino trágico, la inmolación, como un modo de salvar su “pureza” ante lo que ha sido un acto de salvaje violación, la consagra como heroína de esta historia donde los parlamentos se bailan y no se dicen, se marcan a golpe de coreografía.

Su partenaire es precisamente un trabajador de la zona, interpretado por el mexicano Roberto Sosa, una especie de guardia de seguridad, que no dudará en entrar en componendas con sus amigos para robar mercancías, en concreto un estéreo y una piana electrónica, con los que amenizarán las fiestas en el cabaret. El “héroe” lleva afeitada la cabeza de tal modo que se aprecia la bandera de las barras y las estrellas. No se trata de un obrero esclarecido. No se trata de un sindicalista ni de un revolucionario converso. Es sólo un buscavidas, pero un buscavidas que no duda en enfrentarse a los marines para defender el honor de su pareja.

Podría criticarse la visión en extremo simplista con la que se ilustran los personajes, y por extensión los estratos socioclasistas que ellos representan. Los artistas del cabaret, una suerte de proletariado intelectual, se presentan desde la candidez del “buen salvaje”. *Dollar Mambo* no nos muestra al sufrido artista bohemio, quien esconde su tristeza bajo capas de maquillaje, y se refugia en la premisa de que el *show*, pese a todo, debe continuar. Se trata de artistas genuinamente felices, ajenos al parecer de toda maldad, quienes cantan y celebran por el puro placer de festejar la vida, una vida idílica que Leduc nos presenta hasta la llegada del invasor yanqui. Los marines, por su parte, son la absoluta representación de la maldad. En la cinta nunca les vemos el rostro, el cual aparecerá cubierto con máscaras antigás. Solo al final tendremos una fugaz visión de uno de los perpetradores, y será el típico anglosajón de rostro confundido, un muchacho apenas, al que han enviado a matar y a morir.

La burguesía local panameña, que aplaudió la invasión gringa, se muestra en la cinta a través del personaje de una mujer obesa y descocada, que pasa el día frente al televisor mirando publicidad y consumiendo donas en una habitación refrigerada. La mansión donde vive se “relaciona” con el mundo a través de una inmensa antena parabólica situada en la azotea, una crítica quizás a la tradicional desconexión entre las clases dominantes latinoamericanas y sus realidades nacionales. Leduc también

juega con el lenguaje de la publicidad y el consumo, el objeto de deseo llega a través de la televisión, y será una licuadora que todos desean poseer, desde la mujer obesa hasta el más humilde de los empleados del canal.

Por último, la recuperación de ritmos populares es uno de los mayores aciertos de la cinta. Leduc recontextualiza el mambo de Dámaso Pérez Prado, y a un Bola de Nieve que interpreta inigualablemente a la francesa Edith Piaf. Por supuesto, el mambo será el protagonista de la cinta; un género que nació en Cuba, pero que de la mano de Pérez Prado encontró terreno fértil en el México de la década de 1950. El mambo es en sí en un género híbrido, ya que se trata de un ritmo afrocubano que se fusiona con el *swing* y el jazz estadounidense.

La cultura popular de América Latina ha existido históricamente en abierta negociación con la modernidad occidental estadounidense, un proyecto civilizatorio que no asume del todo –y al que por lo tanto se resiste– pero con el cual dialoga de forma permanente. A juicio de María Isabel Neüman esta negociación entre la cultura moderna y la cultura popular latinoamericana se establece a través de la apropiación social:

Se propone entonces que la apropiación social es el proceso que activan los latinoamericanos frente a las formas ajenas de cultura, bienes de consumo y estructuras organizacionales e implica un proceso subjetivo de comprensión, filtrado a través de un código propio que parte de un horizonte hermenéutico “otro” y en un contexto de resistencia (Neüman 2010, 33).

Los latinoamericanos le adjudicamos nuevos sentidos, según nuestro propio horizonte de comprensión del mundo, a los productos culturales, estilos de vida y estructuras organizacionales traídas desde los centros hegemónicos. Precisamente, *Dollar Mambo* es una cinta construida con base en alegorías, que tienen como objetivo deconstruir la cultura del invasor y asignarle nuevas significaciones. El propio título de la cinta hace juego en-

tre la moneda de los Estados Unidos y el mambo como género musical “latinoamericano”, y a los diálogos entre uno y otro. En los minutos finales de la película se hará explícito este mensaje. El viejo cabaret aparece ahora decorado con banderas estadounidenses. Un público de políticos-narcotraficantes observa divertido el espectáculo, mientras lo que se escucha es el famoso ritmo de Pérez Prado. A partir de esta escena se presenta una de las tesis del filme: las interrelaciones entre las oligarquías nacionales y foráneas, y el papel de esta alianza en el sostenimiento y desarrollo del “imperialismo cultural”.

Como plantea el investigador Mike Wayne, la cinta “nos recuerda que si el contexto en el que se produce y se consume la cultura es uno de una dominación nacional e internacional entrelazada, entonces el modelo de imperialismo cultural conserva gran parte de su legitimidad” (Wayne 2001, 145).⁶

Conclusiones

Lo que en un primer nivel de lectura es una crítica a la invasión yanqui a Panamá, se profundiza en una aguda observación a la cultura popular estadounidense y a los modos en que esta interactúa con “lo latinoamericano”, a veces mediante la asimilación natural, en este caso a través de una imposición no exenta de resistencias. En tal sentido, el filme logra trascender lo meramente anecdótico-contextual, una violación en el contexto de la invasión estadounidense a Panamá, para presentarnos la visión del autor acerca de los conflictivos (des)encuentros entre las “culturas”⁷ latinoamericanas y estadounidenses, en un escenario en el que esta última se impone mediante el ejercicio de la violencia.

La cinta se enmarca en la tradición del cine político del NCL, aunque apela a referentes estilísticos que demuestran la evolu-

6 En inglés en el original. [Traducción propia].

7 Entrecorramos el término *cultura*, con el propósito de remarcar el hecho de que no existe una “cultura latinoamericana” homogénea, del mismo modo que resultaría simplista hablar de una “cultura estadounidense” que no tuviese en cuenta la influencia, cada vez mayor, de los países del sur del Río Bravo.

ción del movimiento. Ejemplo de ello es la apropiación del género musical y la puesta en escena, con influencias de la pintura surrealista y en general del arte abstracto, en detrimento de una estética realista-documental, presente en muchos de los clásicos del Nuevo Cine. Sin embargo, sigue presente la voluntad por expresar (ahora mediante otras formas) los grandes dilemas culturales del ser latinoamericano, y denunciar el imperialismo militar y simbólico de los Estados Unidos sobre el continente.

Dollar Mambo logra sortear con éxito el reto de contar una historia sin diálogos, conectando más por lo sensorial que por la profundidad de la narración. El trauma de la invasión yanqui a Panamá llega al espectador desde los ojos (y los sentidos) del mundo del cabaret, sin duda un rompimiento con respecto al NCL de años anteriores, mucho más interesado en documentar causas y consecuencias del proceso desde una perspectiva histórica y social.

Es toda una transgresión para el cine político latinoamericano darle la palabra a la cabaretera, al lumpen, al travesti, a la prostituta..., cederles el protagonismo en la misión histórica de hacer la revolución, o cuanto menos, de comandar la resistencia a la invasión imperialista. ¿Será que en los esquemas marxistas para explicarse la lucha de clase hay también espacio para las múltiples “otredades”, las notas al pie, los etcéteras, aquellos de los que nadie habla en los manuales sobre el cambio social?

De eso trata *Dollar Mambo*, un retorno a “los otros”, a los marginados frente a las historias oficiales, tanto las escritas desde el poder, como desde la escolástica revolucionaria; una reivindicación del cabaret como espacio de resistencia al imperialismo cultural y, de paso, un homenaje en muchos sentidos antropológico, a las mil sonoridades del Caribe.

Bibliografía

- CASETTI, Francesco. 1995. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- CHANAN, Michael. 1996. "New Cinemas in Latin America". En *The Oxford History of World Cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith, 427-435. Londres: OUP.
- FLORES, Silvana. 2013. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1995. "Aesthetic Moments of Latinamericanism". *Radical History Review*, 89: 13-24.
- HAÏM, Monica. 1994. "Amérique autre et même". *24 images*, 75: 49-50.
- LEDUC, Paul. 2007. "Caminar por el continente". En *Los años de la ira. Viña del mar 67*, editado por Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 135-141. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano.
- LEÓN FRIAS, Isaac. 2013. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- MARTÍNEZ, Luis. 1995. "Dollar Mambo". *El País*, 11 de noviembre.
- NEÜMAN, María Isabel. 2010. "Apropiación, tecnología y movimientos sociales en América Latina". En *Comunicación, Educación y Movimientos Sociales en América Latina*, editado por César Bolaño, Sônia Meire de Jesus y Verlane Aragão Santos, 31-40. Brasilia: Casa das Musas.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Israel. 2015. "El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta". Tesis de Maestría, Posgrado en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. 2011. "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 73: 15-35.
- THOMPSON, John B. 1990. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- TOIRAC, Yanet. 2009. "Política cultural. Una propuesta de enfoque comunicológico para su estudio". Tesis presentada en opción al Grado Científico de Doctor en Ciencias de la Comunicación. Universidad de La Habana.
- TUÑÓN CASTILLO, Rainer. 2008. "Una mirada astigmática de Hollywood hacia Panamá". Acceso el 16 de enero de 2018. <http://rainertunon.blogspot.com/2008/11/una-mirada-astigmtica-de-hollywood.html>.
- VELLEGGIA, Susana. 2007. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. República Dominicana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- WAYNE, Mike. 2001. *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. Londres: Pluto Press.

***Barroco y Cobrador: in god we trust:* enunciación e interdiscursividad como indicios de autoría fílmica**

Raúl Roydeen García Aguilar

Paul Leduc es un autor cinematográfico muy importante. La gran capacidad expresiva de sus filmes se funda en juegos complejos de enunciación audiovisual que ponen en relación personajes y contextos históricos a través de imágenes, sonidos y lógicas de montaje poderosas, así como en la abundancia de referencias inteligibles en formas y contenidos, que se sujetan –con cierto capricho– a lo literario, lo pictórico y lo musical. Como consecuencia, las películas de Leduc surgen al mundo como *obras*: autosuficientes, relevantes y capaces de generar la reflexión y el disfrute del espectador avezado y, al menos, la sorpresa e interés del principiante. En resumen, posee una solvencia de recursos fílmicos extraordinaria, cuya vastedad permite considerarlo, sin lugar a duda, como un autor cinematográfico en toda la extensión y significado de la palabra.

En vista de la multiplicidad de las relaciones mencionadas, en este artículo abordaré los modos de mostrar, narrar y *decir*¹ del

1 Entendido de forma indirecta, en vista de que para el espectador de un filme las historias se articulan en la pantalla mientras transcurren, en contraste con la enunciación verbal a la que se le puede atribuir la acción referida por el verbo *decir*. En la expresión cinematográfica el autor puede dirigir la atención

autor en dos de sus filmes: *Barroco* (1989) y *Cobrador: in god we trust* (2006), obras que permiten valorar las dimensiones creativa y discursiva de su actividad filmica, ya sea a partir de la fruición o a partir del análisis. Así, me centro en las estrategias de enunciación empleadas por nuestro autor como reflejo de un conjunto de decisiones, que demuestran su conciencia y dominio de lo audiovisual como lenguaje y, sobre todo, algunos gestos expresivos que van más allá de lo convencional y logran un tejido fino de las fuentes en que se inspira, la conciencia histórica y el reflejo de los conflictos sociales y económicos de nuestro tiempo. El texto se compone de dos secciones binarias (en cada una abordaré ambos filmes: *Barroco* y *Cobrador...*) en las que, a partir de la noción de interdiscursividad, analizaré tres elementos centrales en los filmes mencionados: inspiración, forma filmica y –de manera transversal– las relaciones históricas y sociales.

Inspiración

Podría parecer que a Leduc le gusta buscar pretextos narrativos para organizar sus filmes, tomar prestados para sus viajes creativos diversos puntos de inicio y de llegada, elementos conductores y catalizadores sobre los cuales desarrollar sus intereses y búsquedas personales. Sin embargo, la presencia de obras literarias y musicales en sus creaciones manifiesta –a mi entender– un reconocimiento al trabajo de los autores que retoma ya sea por su valor expresivo o por su capacidad para interpretar el aire de las épocas en que vivieron sus cúspides creativas.

Los filmes *Barroco* y *Cobrador: in god we trust* tienen relaciones nítidas con obras literarias: la novela *Concierto barroco*, del escritor cubano Alejo Carpentier (1975), el primero, y una serie de cuentos del brasileño Rubem Fonseca, en el segundo caso, siendo el de mayor presencia “El cobrador” (Fonseca 1981 [1979]). En ambos ejemplos nos encontramos ante una actividad de adapta-

del espectador hacia algún tema, invitarlo a reflexionar sobre él o evidenciar relaciones históricas y sociales a través de la imagen, el montaje y la trama.

ción flexible, personal; una lectura en la que puede presumirse la presencia de Leduc como sujeto imaginativo y, por lo tanto, como creador fílmico que toma la literatura como inspiración y es capaz de llevar las historias en las que se basa a derroteros inesperados al incorporar los temas que le preocupan. Esta postura concuerda con la noción de Robert Stam sobre la adaptación cinematográfica como origen de cualquier filme, sin importar si su fuente es literaria o de otra naturaleza, pues toda película –como todo producto cultural– es resultado de diversos mecanismos de traducción y reescritura, a los que Stam (2009) llama “continuos procesos amorosos de intercambio de flujos textuales”. Novela y cuentos –Carpentier y Fonseca– no son las únicas fuentes de las películas de Leduc, pero las atraviesan del mismo modo que son cruzadas por la realidad latinoamericana de la que surgen; a la que, podríamos decir, adaptan a la forma literaria.

Para abordar las diversas presencias textuales y discursivas en los filmes de Leduc me apoyaré en los planteamientos de la escuela francesa de análisis del discurso, que reconoce la existencia de una *otredad* que es externa al discurso pero que lo constituye, como lo refieren Charaudeau y Maingueneau:

[...] todo discurso está cruzado por la interdiscursividad, tiene la propiedad constitutiva de estar en una relación multiforme con otros discursos, entra en el interdiscurso [...] el conjunto de unidades discursivas (provenientes de discursos anteriores del mismo género, discursos contemporáneos de otros géneros, etc.) con las cuales un discurso particular entra en relación implícita o explícita (Charaudeau y Maingueneau 2002, 324-325)

El minucioso tejido simbólico de referencias de *Barroco y Cobrador...* me permite analizar los filmes como ejemplos de profusión interdiscursiva, basada en una red de relaciones entre situaciones sociales y sujetos de épocas y motivaciones variadas. Además de recurrir a mecanismos de alusión directa a otros textos, los filmes

de Leduc reflejan también acontecimientos e ideologías diversos, son portadores de memoria histórica y discursiva refractada en el despliegue de recursos formales que expanden los horizontes estéticos, narrativos y representacionales de los discursos que toman como inspiración.

◇ **Agua corriente de fuente barroca**

Además de ser relevante para la literatura, Alejo Carpentier escribió abundantes ensayos sobre las artes y el *ethos* latinoamericano, un ejemplo muy conocido, presente en varias de sus novelas, es la idea que expresa en “Problemática de la actual novela latinoamericana”: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente” (Carpentier 1990, 41).

En la formalidad e historia de *Concierto barroco* es inteligible el pensamiento teórico de Carpentier a este respecto, pues los personajes, sus motivaciones y actitudes delatan una forma de vida que se corresponde con la estética del exceso del estilo barroco. La narración tiene como eje el viaje de un mexicano (el indiano) con abundantes recursos económicos y simbólicos a Europa, acompañado de su sirviente (Francisquillo) quien, tras su muerte, es sustituido apenas en el segundo capítulo de la novela por un negro cubano (Filomeno); sus peripecias les llevan a una fiesta de carnaval en Venecia, donde conocen a Antonio Vivaldi y servirán de inspiración para su ópera *Montezuma*, una representación plena de los efectismos que necesitan los europeos para explicarse la realidad mística del Nuevo Continente, modificando en su dramaturgia el relato histórico para agregar a la trama amor y un final feliz.

Los saltos temporales en el relato de Carpentier, las digresiones que se permite al hacer que personajes de diferentes épocas se conozcan o refieran entre sí, la interacción fuera de los márgenes autoritarios entre amo y sirviente, entre las aportaciones

musicales de Filomeno y Vivaldi, nos permiten concordar con la interpretación de Camilo Rubén Fernández Cozman, según la cual “*Concierto barroco* traduce la idea de que la música permite acceder a una concepción del tiempo no lineal sino circular, donde el pasado y el presente pueden fusionarse para ir tejiendo la historia del futuro” (Fernández 2004). Esta lectura, innegablemente interdiscursiva, será muy importante para mi abordaje, pues pudiera parecer que Leduc coincide con ella y la toma como fundamento para la construcción de su filme, constituido por una serie de piezas musicales en apariencia inconexas, con una estética cercana a la del videoclip, pero que conservan –como tematización nuclear– la expresión cultural de diversos pueblos a través de su música y su danza, así como las relaciones interculturales que se han producido entre ellos en el transcurso de los encuentros que han tenido lugar a lo largo de los siglos, marcados por procesos de dominación, conquista, aculturación, negociación, sincretismo y asimilación cultural.

La película *Barroco* comparte, como trasfondo, la complejidad abigarrada postulada por Carpentier, tanto en la estética como en la identidad del latinoamericano, producto de la hibridación genética y cultural originada por la conquista. Sin embargo, como estrategia expansiva de la formalidad barroca, y a causa de las diferencias expresivas entre lo novelístico y lo cinematográfico, Leduc va más allá de la abundancia estridente de objetos que conforman las descripciones poéticas de la escritura carpenteriana, patente desde las primeras líneas del texto que a la letra reza, colmado de hipérboles y enumeraciones proliferantes:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento

de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales (Carpentier 1975, 1).

Leduc opta por mostrar, en su detalle y abundancia, aquello que la novela hace presente con palabras, como puede observarse en la primera secuencia del filme, en la que el personaje del indiano aparece al final de un paneo, reflejado, en diferentes ángulos y perspectivas gracias a numerosos espejos, enmarcados en plata. A pesar de que esta escena es una de las pocas que trasponen –con cierta fidelidad– la obra de origen a la de destino, es fundamental para que el espectador enterado comprenda que la película no es un relato unificado que pretenda la puesta en pantalla de la obra literaria, sino de un conjunto de ideas que están presentes a lo largo de la misma y son explotadas a lo largo del filme. Me refiero, por una parte, al abigarramiento propio del barroco y, por otra, a la diversidad fragmentaria de la identidad latinoamericana, vertida en la representación del indiano. Leduc consigue la figuración de ambas y las potencia a través de una estrategia de desdoblamiento que explicaré a continuación.

En el aspecto estético es interesante la elección del cineasta de no incluir diálogos, ni voces explicativas, en oposición al planteamiento barroco de Carpentier, basado –como ya pudimos verlo– en el uso de las palabras como materia prima de su actividad artística. Por su parte, Leduc se dedica a explotar las posibilidades del cine *haciéndonos ver*, al menos en el inicio del filme y en una secuencia muy posterior en la que se monta la ópera *Montezuma*, lo que el escritor describe. Aunque quizás alguno pueda pensar que el filme da la espalda a la novela en esta divergencia formal, necesaria dada la naturaleza del medio literario y el fílmico, encuentro una consonancia en el pensamiento de ambos autores pues, como lo menciona Gonzalo Celorio en el prólogo a *Concierto barroco*, de acuerdo con lo mencionado por Carpentier, “los escritores latinoamericanos, tienen que nombrar una realidad que todavía no ha pasado por el tamiz de la palabra, y en el

cumplimiento de esa tarea de Adán que pone nombre a las cosas, su prosa, según se infiere, es necesariamente barroca” (Celorio, 2003). En palabras del escritor cubano: “nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo –todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto– para situarlo en lo universal” (Carpentier 1990, 40). En el caso del cine, la universalidad de la imagen registrada permite que quien la observa pueda acercarse a su realidad: los escenarios saturados de objetos y la presencia reposada del indiano se materializan ante sus ojos, dando vida en la obra filmica a lo americano maravilloso referido por Carpentier.

En la introducción de la película *Leduc* también nos muestra –gracias al montaje alternado– a quien podemos suponer que es Filomeno, haciendo sonidos rítmicos al golpear una botella con una cuchara; una montaña nevada, que se contrapone al paisaje de cactáceas de la primera imagen del filme, y a un hombre viejo tocando un violoncello en una habitación repleta de libros, quien debe ser Vivaldi. Por tanto, encontramos a los personajes principales de la novela, así como el contrapunteo central de la trama, entre la cultura latinoamericana y la europea a través de las diferencias entre sus expresiones musicales, entre los objetos que rodean a los personajes, y entre los paisajes en que se desarrollan sus respectivas cotidianidades.

En lo que respecta al desdoblamiento del personaje del indiano, éste se efectúa tanto en lo fragmentario de los espejos como en la multiplicación de su presencia, pues en la parte final de esta primera secuencia se suma a la imagen un hombre más joven quien, tras sentarse junto al indiano sin que éste lo voltee a ver, podemos suponer, dadas sus similitudes, que se trata de él en el mismo espacio en momentos diferentes o que rememora lo vivido en épocas anteriores gracias a la mediación de la música, manifiesta por el instrumento que el joven tiene en sus manos y por el sonido de la película.

En las escenas sucesivas, Leduc inicia un camino propio para profundizar en diversas facetas de la humanidad a lo largo de la historia, sin enfocarse sólo en América Latina. Al servirse del desdoblamiento del personaje como indicio iniciático, *Barroco* nos confronta con una amplitud más vasta de discursos imbricados que la prevista por Carpentier, conservando la concepción no lineal del tiempo.

En una interpretación arriesgada, que me permitiré dado el cariz interdiscursivo de este artículo, es posible remitirnos a otros textos que, desde el pensamiento literario y crítico latinoamericano –como *Concierto barroco*– tomaron lo fragmentario que se constituye en su confrontación con la otredad como tema, tal es el caso, como lo analiza María del Carmen Rodríguez, de *El arco y la lira* de Octavio Paz:

Para Octavio Paz, la otredad significa percibir simultáneamente que somos otros siendo nosotros mismos y que nuestro verdadero ser se encuentra en otra parte sin que por ello dejemos de estar donde estamos. Tal y como afirma en *El arco y la lira*: “La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad” (Rodríguez 2007, 147).

El mismo Paz, en el prólogo del libro, apunta que su título “alude a la lucha de los opuestos, que la poesía convierte en armonía, ritmo e imagen” (Paz 1994, 9). Quizá, a través de su filme, el propio Leduc tiende a un propósito: que la música y la imagen tomen el papel que la poesía tiene para Octavio Paz, para que los opuestos de la historia del hombre se armonicen en la experiencia fílmica de *Barroco*.

◇ **Violencia y cotidianidad latinoamericana**

Los cuentos de Rubem Fonseca se caracterizan por relatar de forma explícita y directa las acciones de sus personajes, quienes responden con violencia a la realidad agreste causada por la des-

igualdad económica de Brasil. En el ambiente polarizado de las obras de Fonseca la soledad es una característica común de sus personajes que, casi siempre desde la primera persona, se encargan de narrar su situación, marcándola claramente por sus percepciones, dudas y deseos particulares.

Las anécdotas centrales de varios cuentos de Fonseca se articulan con naturalidad en la conformación narrativa de la película de Paul Leduc *Cobrador: in god we trust*, delatando no sólo que pertenecen al mismo autor, sino que surgieron de un mismo contexto social que rebasa las fronteras brasileñas y se teje a través de la identidad latinoamericana y que gira –de nueva cuenta, como en *Barroco*– sobre la idea eje de un *ethos* compartido. Esto puede verse en la diversidad de las nacionalidades² de los personajes de Leduc, confrontados con la otredad del poder y el dominio global que está sellado, también, por la profundización de las desigualdades socioeconómicas.

El filme toma como fuente principal el cuento “El cobrador”, en el que a partir de una visita al dentista que se niega a pagar, un hombre comienza una serie de acciones violentas contra personas de clase alta, pues para él representan al *otro* incomprensible en un mundo injusto, que se encuentra en deuda con la clase trabajadora, desposeída. En la escena inicial del relato, tras golpear al dentista y amenazarlo con un revólver, el personaje exclama, definiéndose para sí, para su interlocutor y para los lectores:

¡No pago nada! ¡Me he hartado de pagar!, le grité. ¡Ahora soy yo quién cobra!

Le pegué un tiro en la rodilla. Tendría que haber matado a aquel hijoputa. La calle abarrotada de gente. A veces digo para mí, y hasta para fuera ¡todos me las tienen que pagar! ¡Todos me deben algo! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben (Fonseca 1981, 201).

2 En el filme hay personajes brasileños, mexicanos, argentinos y estadounidenses, en parte por los cambios en la ubicación de las acciones, pero también para evidenciar el carácter transnacional de las problemáticas relatadas en la trama.

Aunque el personaje no da argumentos racionales o justificación de sus actos, es posible percatarnos de que las confrontaciones verbales, asesinatos, violaciones e incluso los pensamientos del Cobrador van más allá de la necesidad de justicia económica, y que se rebela –con una superioridad de juez incuestionable– contra todo tipo de asimetrías del acceso: a la belleza, al placer, a la felicidad, a las dentaduras completas y saludables. Es un personaje que ejerce su potencial de violencia, quizá sin conciencia plena, contra toda forma de desigualdad basada en el poder.

Por el contrario, el personaje de la obra de Leduc refleja la plenitud de conciencia del cineasta sobre las desigualdades y sus culpables. En la historia del filme el Cobrador, que no está en Río de Janeiro –como en el cuento de Fonseca– sino en Nueva York, supera la puesta en práctica de la violencia generada por la ira o el odio y es –más que un sujeto incontenible– un hombre que se transforma con las vivencias que suma. En esta ocasión, Leduc también se distancia del texto literario y lo hace, sobre todo, al permitirnos conocer a la contraparte del Cobrador, pues el filme narra además la historia de Mr. X, un hombre blanco y adinerado con familia que, a pesar de encarnar los valores opuestos a los del protagonista es, también, un asesino (con la diferencia de que mata por placer). En lo sucesivo las historias de ambos se desarrollan hasta que logran encontrarse.

En el transcurso del filme se articula lo que Stephanie Denison (2013) llama una *red narrativa*, pues mientras delimita la personalidad de los personajes, el cineasta irá tejiendo otros relatos de Fonseca: “Paseo nocturno”, sobre un hombre de familia que mata personas arrollándolas con su automóvil, como lo hará Mr. X; “Ciudad de Dios”, que aborda la insensibilidad de un vendedor de drogas que asesina al hijo de la rival de su amante (en la película el relato es incluido íntegramente, pero el asesino es el policía encargado de perseguir al Cobrador tras su huida de Nueva York y México), y, por último, “Placebo”, acerca de un hombre que busca la cura de una enfermedad a través de la santería. En

la película el propio Mr. X se verá envuelto en un ritual que involucra un feto negro de dos meses de gestación en Buenos Aires.

Sin embargo, la actividad interdiscursiva del cineasta no se detiene en la adaptación de los cuentos mencionados, sino que –como lector ávido de los mensajes de su tiempo– integra imágenes que registran la realidad desde ópticas distintas: las fotografías de Sebastião Salgado, de las minas brasileñas en Serra Pelada,³ y las coberturas televisivas sobre el atentado del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas en Nueva York. La presencia de estas imágenes dota al filme de una ubicación y un contexto histórico, pero, además, integra para la mirada del espectador dos posibilidades formales para la representación de acontecimientos reales: la estetización de la fotografía de Salgado y la imagen mediática de la transmisión del atentado al WTC. En ambos casos, se trata de una interdiscursividad que opera a través de la inserción de discurso directo que funciona como citas, según lo menciona Haidar:

Para el análisis del interdiscurso, Courtine (1981, 52-53) introduce una categoría muy productiva, la de *memoria discursiva*, homóloga a la de memoria histórica. Toda producción discursiva, en determinada coyuntura, hace circular formulaciones anteriores, ya dichas y enunciadas, que ella repite, refuta, transforma o deniega, y con base en las cuales se producen efectos de memoria específicos (Haidar 1998, 131).

Leduc, al integrar las imágenes de Salgado y de las Torres Gemelas, las trae a la memoria revestidas de una dimensión ideológica que se convierte en el eje de rotación de *Cobrador...*,

3 Como el propio Leduc lo afirma, de acuerdo con una entrevista en la revista *Proceso*: “Me había retirado en Brasil y un productor francés me propuso realizar una cinta a partir de las fotos de Sebastião Salgado sobre los trabajadores en la mina de oro de Sierra Pelada que, como el cuento de Fonseca, me impactaron mucho. Son brutales... Decidí ver cómo podía ligar ‘El cobrador’ con Sierra Pelada. Eso llevaba al tema de la globalización; por ende, situé los cuentos en diferentes ciudades y en diferentes lugares del continente” (Proceso 2007).

pues concentra la atención del espectador en la problemática ética que conllevan: por un lado, la denuncia de la desigualdad realizada por el fotógrafo y, por otro, la imagen de la destrucción causada por la radicalización de la diferencia.

En un intercambio de flujos textuales abrumador por su rudeza, encontramos en la rueda narrativa de Leduc la puesta en pantalla de las diversas formas de violencia, sea que las haya escrito Fonseca o la cámara de Salgado: física, social, económica, simbólica y ambiental. Así, el personaje del Cobrador se transforma mientras se mueve por el continente, con un propósito y una motivación claros: luchar contra la opresión y sus ejecutores.

Paul Leduc y el lenguaje del cine, uso de la *forma* en la escritura fílmica

Aunque en la sección anterior he mencionado algunas de las particularidades de las formas fílmicas construidas por Leduc en *Barroco* y *Cobrador...*, en este apartado me acercaré al cineasta a través de sus relaciones con el lenguaje cinematográfico: las formas visuales a las que recurre y sus elecciones combinatorias para construir narraciones y referencias complejas, dotadas de una capa que toca lo ideológico y lo conceptual. Las nociones más importantes para mi aproximación serán enunciación, fuera de campo, montaje e interdiscurso, ya que una de las principales virtudes en el cine de Leduc es su capacidad para traer a la mente del espectador, cargadas de sentido, manifestaciones de la cultura y eventos históricos presentes en la configuración identitaria.

En el cine de Leduc es fundamental el manejo de las relaciones entre el campo y el fuera de campo, en el sentido en que lo entiende Jean-Louis Comolli apoyándose en las ideas de Bazin:

Sucede, con el cine, algo que atañe a la transformación interna de la visibilidad en su potencial “devenir”, trabajado por lo invisible [...] Éste es justamente el *aporte* del cine. Reactivar lo invisible en espera, o que es esperado, formularlo espacialmente y temporalmente. Cuando decimos esto,

introducimos ya algo importante. Pero la noción baziniana de *cadre* como *cache*⁴ implica también algo más: que el cine puede hacer *perceptible* precisamente aquello que no está encuadrado. Aquello que sin la noción de encuadre cinematográfico permanecería imperceptible. Esto comporta que una porción del campo visible *deviene perceptible como no-visible* (Comolli 2015, 192-193).

En *Barroco* y en *Cobrador...*, el cineasta demuestra su destreza para volver inminente lo no visible, tanto en el nivel de la puesta en escena (qué imagen es posible suponer que aparecerá en pantalla), como en el de las alusiones simbólicas y sociales (a qué nos remiten las imágenes que se articulan en la pantalla). Como veremos a continuación, en los dos filmes las estrategias discursivas de mostración-ocultamiento y fragmentación-continuidad son distintas, por lo que tienen también consecuencias diversas en la construcción de sentido, destacando en *Barroco* los factores de la identidad y en *Cobrador...* los de la diferencia.

◇ ***Barroco: ubicuidad episódica de la identidad***

Como ya mencioné, *Barroco*, más que una adaptación narrativa de la obra de Carpentier, es una reinterpretación expansiva que toma como eje la dimensión representacional de la creación musical⁵ a partir de la puesta en escena de episodios autónomos,⁶ al estilo de

4 André Bazin (Amengual 1990) definió, con su expresión *cadre comme cache*, el encuadre cinematográfico como una ventana abierta (una parte) sobre la continuidad de lo real (el todo). Según Bazin, esta fragmentación trabaja para hacerse olvidar, ya que el principio del cine es negar cualquier frontera a la acción.

5 La expresión musical de un pueblo le representa y permite que los sujetos que lo conforman se identifiquen, a través de las sensaciones y emociones suscitadas por melodía y letra, con otros sujetos y con la historia compartida, así como el presente vivido y los horizontes del futuro deseado.

6 Según lo muestra la imagen del indiano a la que volvemos de vez en cuando, leyendo dicha obra entre sus objetos de plata y sus espejos, estos segmentos autónomos están agrupados de acuerdo con divisiones de la ópera *Montezuma, historia para música*, en “Andante”, “Contradanza (ma non troppo)”, “Rondó” y “Finale”, palabras que indican, respectivamente, movimiento, género o estilo, forma y etapa, y que se suceden como secciones de la ópera y el filme,

videoclips. La mayoría de los episodios se suceden sin elementos narrativos de inicio o término, y es la música la que determina la duración temporal y la tematización visual en que los personajes interactúan con intérpretes, bailarines y escenografías pertinentes para una u otra pieza musical. Así, la composición de Leduc avanza gracias a la combinación de fragmentación y autonomía: un filme como obra única, compuesto por piezas que podrían leerse como textos breves.

La enunciación fragmentaria es guiada por cámara y montaje, que siguen las mismas estrategias en cada escena: encuadre móvil que describe el espacio como espectador no percibido por los actores, pues la cámara (en grúas y *dollys*) se oculta detrás de columnas, árboles y grupos de personas mientras nos muestra acciones diversas, como hechos históricos hipotéticos, rituales y danzas. El inicio de cada episodio está marcado por un corte directo que nos ubica en un lugar y una época distintos cada vez, y el movimiento físico de la cámara incógnita lleva nuestro punto de vista al centro de la acción, convirtiendo al espectador ajeno en un participante más. En seguida se interrumpe la intervención y se sitúa al espectador en otro contexto.

Los fragmentos se caracterizan por el predominio de la imagen compleja, saturada de motivos visuales, objetos y personajes; la referencialidad es múltiple, y se lleva a cabo a través de la copresencia y el montaje espacial, tanto en 1) la separación de

dando poca luz sobre el sentido de las divisiones. Esta elección organizativa de Leduc corresponde con lo señalado por Celorio en el prólogo de la novela de Carpentier, pues una de las características principales del barroco “es su referencialidad cultural, ya que toma por asunto narrativo una obra artística preexistente, en este caso la ópera *Montezuma* para elaborar su propio texto. Tal actitud es muy propia del gusto barroco, una de cuyas características más notables es el artificio, que alguien definió como el arte del arte, esto es la remisión, en la propia obra, a una obra anterior, lo que inevitablemente acaba por articular un discurso paródico. No en vano, Severo Sarduy considera que los recursos preponderantes de la literatura neobarroca contemporánea son de carácter paródico: la intertextualidad y la intratextualidad, mediante las cuales se ejerce una sobreposición –ya manifiesta, ya implícita– de un texto nuevo en un texto precedente” (Celorio 2003, 22).

los espacios de enunciación y mirada, que distancia físicamente al espectador de la acción, mientras lo iguala con la posición del indiano en cualquiera de sus versiones (joven o viejo), pues éste observa también oculto, en la mayoría de los fragmentos narrativos, a los personajes involucrados en la música, el baile o la vivencia específica, y, 2) de su multiplicación gracias a la presencia de personajes desdoblados y sus reflejos. Así, Leduc muestra una dualidad intrínseca de toda representación: la otredad y lo identitario, presente en la puesta en pantalla de acontecimientos pasados.

Al adoptar estas estrategias de visibilidad y presencia, el cineasta coloca de un lado a los ejecutantes de la acción de cada fragmento mientras viven su realidad –siendo–; a su vez, divide en dos a los sujetos representados, y permite que quienes no se percatan de ser observados sean un todo con su hacer, viviendo su identidad grupal y, por tanto, social. En contraparte, el indiano y el espectador deben conformarse con una percepción limitada de los sujetos que viven en un presente que les pertenece, del que se apropian a través de la expresión de lo musical. El planteamiento del cineasta se asemeja a la postura de Michel de Certeau sobre la escritura de la historia, según la cual, en su analogía entre el historiador y Robinson Crusoe, una huella encontrada en la arena es un indicio de la presencia de *otro*, que promueve la ficción; de la misma forma “la operación historiográfica intentaría reconciliar la racionalidad y la ficción, la técnica y el sueño, las prácticas de producción y la narración novelesca, de una forma oscilante e inestable” (Castro Orellana 2010, 117). Esta relación con la otredad, que toma como indicio de existencia e identidad las expresiones musicales diversas, es revestida con la visualidad barroca de Leduc, y puede ser percibida, pero no es inteligible por completo.

Según nos recuerda Castro Orellana, refiriéndose a Michel de Certeau, es necesario tener cuidado con las interpretaciones de la historia como verdad unificadora, pues

[...] la escritura historiadora no deja de ser en sí misma algo ambivalente, desdoblada en su referencia al presente y en la ficción que representa el pasado. En ella se nos expone un “tiempo de las cosas” como el contrapunto y la condición de un “tiempo discursivo”, lo cual involucra la intención de unir el presente (como término de un recorrido) con la trayectoria cronológica. De tal modo que, el presente, pasa de ser el lugar de producción del texto, a transformarse en un producto de la historiografía. Este tiempo cronológico demandaría una referencia al inicio como elemento necesario para una orientación, aquello que permite al presente situarse en el tiempo y simbolizarse. Un “comienzo” que finalmente no es nada y que sólo opera como un límite, un *no-lugar* decisivo para la escenificación historiográfica (Castro Orellana 2010, 112).

Desde mi perspectiva, uno de los principales aciertos de Leduc en su trabajo de representar rasgos de la identidad latinoamericana a través de la puesta en pantalla de acontecimientos históricos hipotéticos es mantenerse abierto a la interpretación de la historia como una espiral de sobreposiciones y regresos, de momentos y vivencias aislados, y de una totalidad inabarcable que puede ser visualizada por un posible espectador a través de la presencia ubi-cua del indiano, quien participa como un sujeto más de la *puesta en abismo* de su memoria social.

En este sentido, el propio personaje del indiano, omnipresente, emocional, cada vez más participativo e involucrado en las ocurrencias de los episodios del filme, es semejante al místico descrito por el propio de Certeau, entendido como quien explica, describe y muestra un viaje espiritual difícil de traducir a palabras, pero que, gracias a la amplitud expresiva de la imagen, encuentra un vehículo que dota de sentido social a la experiencia del individuo. Así, la experiencia mística de la música, presente en Carpentier y Leduc como relato de viaje, construye la inasible abstracción de la identidad latinoamericana y sus encuentros con *lo otro*, que lo delimitan e influyen, y se manifiesta como posibilidad de relato

histórico místico, sensible, imaginativo, alejado de la pretensión positivista de los relatos oficiales.

En *Barroco* es posible encontrar dos aspectos particulares del vínculo entre mística e historia: en primer lugar –a través del indiano–, la observación de sí mismo como observador, pues como lo menciona Bernarda Urrejola sobre *La fábula mística*:

De Certeau calificaba su libro como relato de viajes, con lo que nos confirma que se trata de una “observación de la observación” o juego de espejos, en el que al observar un objeto o un hecho, el observador también se observa a sí mismo. En otras palabras, al estudiar la mística, o, en términos más específicos, el relato místico, la propia narración historiográfica de De Certeau tomará una de las formas posibles de encarnación del modelo que observa. El observador, entonces, no está separado de su objeto, sino que aparece implicado en él (Urrejola 2010, 179-180).

La segunda relación es la dimensión mística de la música y la danza como apoyo para la expresión de aquello que no puede ser dicho con palabras, ni articulado como un discurso lógico o causal, pues como lo explica de Certeau:

Lo místico es deportado –por lo que vive y por la situación en que se lo pone– hacia un lenguaje del cuerpo. Por un juego entre lo que reconoce interiormente y lo que es exteriormente (socialmente) reconocible de su experiencia, se ve llevado a hacer de ese léxico corporal la referencia inicial del lugar donde se encuentra y de la iluminación que recibe (de Certeau 2007, 352).

En la película *Barroco*, el lenguaje cinematográfico de Leduc se aleja de lo referencial, se niega a una representación histórica como narrativa verosímil y se apoya en estrategias de puesta en escena basadas en música, danza y ritual fragmentarios, así como de visualización expansiva, basada en las presencias, miradas y posiciones múltiples. Estas estrategias no lo ocultan como sujeto

enunciador, como autor de una obra mística, sino que lo hacen presente a través de sus elecciones formales.

◇ ***Cobrador: in god we trust: continuidad fragmentada y asimetría social***

Las elecciones formales de Leduc para la realización de *Cobrador...* se manifiestan en casi todos los aspectos de la significación cinematográfica e incluyen, entre otros elementos, la imagen en blanco y negro y color –intercaladas de forma significativa–, la escasez de diálogos, los intertítulos y el empleo de distintos tipos de cámara y sus lógicas visuales.

En el nivel discursivo de la trama, el filme narra el recorrido del Cobrador y su reacción violenta ante la situación socioeconómica, sus primeros asesinatos cometidos en Nueva York y su paso por la Ciudad de México donde, ocultándose de la justicia estadounidense, conoce y se enamora de una fotógrafa argentina llamada Ana, con quien después viajará a Brasil.⁷ De manera paralela, la película presenta las peripecias de Mr. X, un hombre que, en el ejercicio de su poder, asesina con impunidad, busca rituales curativos, compra y explota los recursos naturales del sur del continente, etcétera.

El movimiento de los personajes de una ciudad a otra revela dos programas narrativos contrapuestos: el de Ana y el Cobrador, que buscan justicia social –en la venganza uno, en el periodismo y la protesta, otra–, y el de Mr. X, en pos del incremento de su poder económico. El conflicto del filme gira en torno a la globalización, mostrándola como un proceso que supera el relato individual, se establece su relevancia social e histórica, tematizando la vida de los personajes como un factor que condiciona su destino.

7 Tras abrir con imágenes de una mina vacía, en la secuencia de créditos una sucesión de tomas nos ubica en la ciudad de Nueva York como punto de partida del viaje de Cobrador. El resto de la película se estructura en episodios intercalados, marcados por la pantalla negra y el intertítulo que anuncia el nombre de la ciudad en que se desarrolla la acción: Miami, México, Buenos Aires y Río de Janeiro.

La imbricación de las anécdotas de los cuentos de Fonseca, así como de la cantidad de lugares y personajes que confluyen progresivamente hacia el final del filme sin dejar cabos sueltos, son evidencia de la capacidad narrativa del cineasta y su dominio del montaje cinematográfico.

En los sucesos ocurridos en la Ciudad de México el uso de la forma cinematográfica es particularmente interesante, puesto que la historia se narra a través de la imagen multiplicada: en cámaras de vigilancia, en la cámara de Ana, de alguien que la graba a ella misma (en un concierto masivo) y en la propia cámara de la creación cinematográfica. Hay un juego en la representación de la fotógrafa y el Cobrador como dos individuos que, a pesar de moverse en la ciudad-monstruo, terminan por encontrarse. Las distintas fuentes y lógicas de registro de la imagen se mezclan para permitirnos observar la acción desde diferentes posiciones físicas y enunciativas, de tal manera que podemos presenciar las acciones de los personajes en la frontera de los ámbitos públicos y privados, caracterizados como espacios de ejercicio intermitente del poder y la sumisión, en una América marcada por la desigualdad y la lucha social.

La imagen del filme tiene una composición tripartita, pues integra tres funciones representacionales: 1) de la vivencia, que muestra el hacer de los personajes de la ficción; 2) del registro, que fluctúa entre lo personal y lo mediático, al mostrar lo que los sujetos de la narración graban en sus cámaras, y 3) de la aparente neutralidad existente en la vigilancia de las cámaras de seguridad públicas y privadas. Esta estrategia nos remite a la asimetría en la relación visual del panóptico foucaultiano, según la cual quien ve más y mejor las acciones de los otros tiene un mayor poder.

Esto se cristaliza en la película a través de la posibilidad del Estado de contener las protestas públicas ante la realización de un foro económico, su capacidad para observar a los actores principales de los disturbios y neutralizarlos, separándolos de la masa

y acabando con su vida, tal como ocurre con el personaje de Rebeca, una activista amiga de Ana que es asesinada de forma misteriosa. La asimetría en el acceso a la visión del otro se traduce en la esencia misma de la vigilancia que, como afirma Foucault “sobre los individuos no se ejerce al nivel de lo que se hace sino de lo que se es o de lo que se puede hacer. La vigilancia tiende cada vez más a individualizar al autor del acto” (Foucault 1978, 118).

En este esquema discursivo, los personajes únicamente son capaces de presenciar el nivel de su vivencia, las instituciones de poder observan lo que ellos hacen y son referidas en la imagen de la vigilancia. El espectador, por otro lado, tiene un conocimiento limitado a causa de la postergación narrativa del encuentro entre el Cobrador y Mr. X, razón por la cual su poder queda supeditado a las decisiones de la conformación textual, a pesar de tener acceso a todas las miradas y posiciones.

De nueva cuenta es necesario convocar el poder ideológico de los elementos formales del cine, pues en las estrategias de visualización de Paul Leduc, en el juego entre lo visible y lo no visible (el campo y el fuera de campo) y la atribución de las posiciones de mirada como nodos de poder, es posible distinguir una intención de transferir al espectador la conciencia de lo real como algo más poderoso que lo discursivo. En este sentido, Comolli se refiere a la relación entre transparencia y conciencia:

[...] en el motivo de la transparencia está inscrita la intimidación de la conciencia que sería precisamente el aceptar un trabajo de desvelamiento. Lo que está en juego es el hecho de que, yo diría, respecto del motivo de la transparencia, estamos en la inmediatez, pero respecto del motivo del *ver* estamos en el proceso. Nosotros no vemos inmediatamente, ver es un trabajo, un proceso de trabajo. Un trabajo que es un proceso de toma de conciencia. El cine permite, en cambio, hacer este camino, recorrer este proceso [...] es necesario desconfiar, en este sentido, de la noción de transparencia. Es necesario saber cuál es el rol que juega esta noción. Cuando hablamos de *pantalla*, hablamos de una pan-

talla ideológica evidentemente, es una pantalla que esconde precisamente la posibilidad de ver (Comolli 2015, 201).

En *Cobrador...* hay una interacción entre la transparencia y el distanciamiento, tanto en lo mostrado al espectador como a los personajes, inscrito no sólo en la triple función representacional de la imagen expuesta con anterioridad, sino –además– en la inclusión de la imagen mediática como un dispositivo que contribuye en la estructuración del orden social a través de un mecanismo de mostración-ocultamiento. La imagen mediática aparece, para los ojos de los personajes, a través de la lectura de un periódico (en el que el Cobrador se informa sobre la investigación de sus propios crímenes) o el seguimiento de acontecimientos específicos en la pantalla de televisión, el más relevante de ellos, la transmisión noticiosa sobre el atentado del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York.

Encontramos, en el contenido de los medios de comunicación del filme, una nueva alusión al panóptico. En el primer caso el personaje necesita saber si ha sido identificado, si hay indicios de su culpabilidad de los asesinatos irracionales de Nueva York y si se encuentra en riesgo de ser castigado. En el segundo momento, desde Brasil, el Cobrador observa en la pantalla televisiva un gran atentado a la ciudad en la que él mismo inició su camino justiciero; presencia la caída de un símbolo del capitalismo global (el WTC), que puede ser interpretada como un signo del éxito de su cruzada personal, llevada a cabo por otros que también se oponen al sistema. Al tratarse de una de las imágenes mediáticas más poderosas para el imaginario mundial del siglo XXI, la posición del Cobrador se invierte, ya no es él quien puede ser visto, sino que se convierte en un observador más entre miles de millones. Entonces, nuestro personaje se reincorpora a la masa pasiva que habita del otro lado de la imagen, dando por terminado su recorrido.

La inclusión del acontecimiento real en el filme de Leduc tiene un alcance mayor que el cierre del relato del mismo, pues está cargada de una emotividad que supera cualquier posibilidad de justi-

ficar su existencia como acontecimiento ante el horror que supone; es un acto de venganza irracional, producto del fanatismo y no de la búsqueda consciente de equidad en el mundo. Se trata de un acontecimiento de respuesta violenta causada por radicalización de la diferencia que indica que, en la situación de su ocurrencia, aunque termine el relato, hay todavía mucha historia por contarse.

Un último elemento que mencionaré acerca de las elecciones formales en *Cobrador...* es la escasez de diálogos y las dos principales funciones discursivas que cumple en el filme: la comunicación fática y la interacción efímera. Además de destacar la fuerza de la imagen (dureza de lo real aludido que no necesita las palabras para narrarse a sí mismo) y la soledad de los sujetos en entornos urbanos muy poblados, la poca presencia de intercambio verbal en la película evidencia una comunicación poco significativa que oculta las verdaderas intenciones de los personajes. Las palabras que no son escuchadas (un dentista que explica la fractura de los molares; un hombre mayor que llega a su casa y llama a todos los miembros de la familia en voz alta, sonríe al comprobar que se encuentra solo y sale de casa a matar...) evidencian la falta de interés en el otro. Además, la mayoría de los diálogos ocurren en el contexto de interacciones efímeras orientadas a la consecución de un objetivo personal; se trata de fragmentos de los programas narrativos que los orientan a su meta final y que muchas veces están basados en la mentira (la charla de Mr. X con la mujer a la que después matará con su auto y la referencia a la anécdota de “Ciudad de Dios”, por mencionar algunos). Hay, también en la comunicación verbal, un juego de ocultamiento fundado en el egoísmo, una nueva asimetría en el acceso a la intención del otro.

Leduc y la *imagen síntoma*

Ambos filmes abordados aquí giran en torno de la identidad y los límites marcados a ésta por *lo otro*. En *Barroco* la otredad incluye una reflexión y un contraste de uno mismo en diferentes tiempos, en una construcción de sentido polifónica, diversa, aje-

na a la pretensión de que el devenir lineal del tiempo permite articular un relato único y sujeto a la causalidad. Se trata de una composición fílmica que se funda en el valor indicial de música, danza y sensación de las existencias innegables de los pueblos en que se originaron, y mezcla hechos históricos hipotéticos (otredad inaccesible) con las convenciones actuales que dan pauta a la interpretación del *ethos* latinoamericano. El encuentro del indiano con la historia del mundo le permite reflexionar sobre su propia humanidad mestiza, percatarse de todo lo que es. En *Cobrador...*, el *otro* al que se enfrentan los personajes es, marcadamente, otro por completo distinto, que tiene valores y motivaciones opuestos a los propios en el mismo tiempo, lo que ocasiona la confrontación. También hay una alusión constante a las pugnas de poder en América Latina, la censura de la dictadura brasileña producto del Golpe del 64, las incertidumbres de la desaparición forzada por la Junta Militar en Argentina, la vigilancia del Estado, la explotación permanente de los recursos y el pueblo. Se alude el presente como conflicto y confrontación inevitable en una cotidianidad asimétrica. En ambas películas, la reflexión propuesta por el cineasta supera lo regional, a través de la inclusión de lo europeo y lo africano, en *Barroco*, y, en *Cobrador...*, de los procesos económicos globales.

Todo es visible en ambos filmes, en *Barroco*, con la ubicuidad del indiano; en *Cobrador...*, con el panóptico. Desde diversos ángulos nos encontramos con una mirada multifocal y multidirigida, que permite la reflexión acerca de la posición que ocupan personajes y espectador respecto de lo social, del deseo y la necesidad como factores que confrontan la totalidad de lo real.

En lo que respecta a la escritura fílmica de Paul Leduc, es posible afirmar que se trata de un autor⁸ consolidado, con preocupa-

8 La contribución más conocida en el intento por definir al autor cinematográfico es la de Andrew Sarris, cuya teoría se basa en tres premisas: “la competencia técnica; el estilo personal; y, lo más importante, el significado interior. Definió el significado interior como *la tensión entre la personalidad del director y su material*” (Buckland 2012, 41).

ciones temáticas recurrentes, tendiente a la experimentación formal que le permite problematizar sobre factores complejos como la historia, la identidad, la soledad y la desigualdad, entre otros. Esto queda manifiesto en su capacidad para plantear estrategias discursivas como las que son inteligibles tanto en *Barroco* como en *Cobrador...*, a través de un elemento en común: el empleo recurrente de lo que Charaudeau llama imagen síntoma, como el autor francés la define:

¿Qué es una imagen síntoma? Es una imagen «ya vista». Es una imagen que reenvía a otras imágenes, sea por analogía formal [...], sea por el discurso verbal interpuesto [...] Toda imagen tiene un poder de evocación variable, que depende de aquel que la recibe, una vez que ella se interpreta en relación con las otras imágenes y relatos que cada uno moviliza. Así, el valor dicho referencial de la imagen, su «valor para» la realidad empírica, aparece desde su nacimiento como sesgado, por el hecho de ser una construcción que depende de un juego de «intertextualidad», el cual le confiere una significación plural, jamás unívoca (Charaudeau 2006, 3)

La puesta en escena de *Barroco* sugiere, en su abigarramiento, la presencia de conquistadores, de sometimiento, de esclavitud trasatlántica y de una permanente búsqueda de la libertad. La pantalla de Leduc muestra, en elementos como éstos, la *imagen síntoma* de la identidad de los pueblos. Para lograrlo se sirve de la propuesta de Carpentier de narrar los estereotipos de lo propio y lo ajeno, a partir de encuentros improbables basados en el reconocimiento del otro y la negociación de los valores particulares que encuentran, en la universalidad de lo musical, puntos de acceso para la hibridación y el acompañamiento rítmico. No se obvia –en la película– lo incomprendible que debe ser asimilado a la fuerza, el complejo que implica la necesidad de aceptación y el intento de adopción de los signos del otro dominante. La estructura fragmentaria de la obra remite, a pesar de lo azaroso

de su articulación, a la aceptación de que la identidad también es necesariamente fragmentaria.

Con respecto a *Cobrador...*, el manejo de la *imagen síntoma* está dado por la representación de las visualidades contemporáneas, marcadas por su diversidad de usos y formatos, tanto evidentes como encubiertos. En el juego de la transparencia y su dimensión ideológica, Leduc desenmascara las estrategias de poder y represión que mandan vigilar al sujeto que protesta por sus carencias, así como proteger al que lo tiene todo. Los medios de comunicación, como dispositivos que permiten la permanencia de la imagen y los hechos registrados en ésta, juegan un papel fundamental en la ubicación de los individuos en uno u otro polo. Esto es perceptible en la referencia a la fotografía de Sebastião Salgado y a la imagen inconfundible de las Torres Gemelas desplomándose, convertidas ambas en representaciones instantáneas de la realidad social y política de nuestro tiempo.

La imagen del atentado del 11 de septiembre al WTC cumple con todas las características de la *imagen síntoma*, según la descripción de Charaudeau:

La imagen debe reenviar a imaginarios profundos de la vida; debe ser también una imagen “simple”, reducida a algunos rasgos dominantes, como lo saben hacer los caricaturistas, pues la complejidad perturba la memoria e impide la elección de su efecto simbólico. En fin, la imagen debe aparecer recurrentemente, tanto en la historia, como en el presente, para que ella pueda fijarse en las memorias y para que ella acabe por *instantanearse*. La imagen en movimiento, a la fuerza de mucha repetición, acaba por fijarse en una especie de parada y se vuelve fotográfica (Charaudeau 2006, 5).

Esta imagen casi congelada corresponde con la que vemos en la pantalla de televisión que el Cobrador observa mientras come cereal: con los rasgos esquemáticos del edificio y la columna de humo, sin necesidad alguna de que se explique o mencione a qué suceso se refiere. Su inserción en el filme logra dos opera-

ciones de sentido simultáneas: ubicar espacial y temporalmente los acontecimientos presentados y propiciar la reflexión sobre el acto terrorista en función de la trama del filme, fundada en la desigualdad y la radicalización de las diferencias.

El cine de Leduc aprovecha la variedad de posiciones de la mirada del lenguaje cinematográfico convencional, pero integra, de forma creativa, las lógicas de la cultura visual contemporánea para enunciar sobre temas complejos, generalmente manifestados a través de la abstracción. Este dominio de la imagen y la diversidad de formas de representación empleadas permiten pensar en las creaciones del cineasta –más allá de lo estético, lo narrativo y lo ficcional– como una especie de ensayos audiovisuales en los que se cristaliza su visión del mundo.

Bibliografía

- AMENGUAL, Barthélemy. 1990. *¡Que viva Einsenstein!* Lausana: L'age d'homme.
- BUCKLAND, Warren. 2012. *Film theory. Rational reconstructions*. Londres, Nueva York: Routledge
- CARPENTIER, Alejo. 1975. *Concierto barroco*. La Habana: Siglo XXI.
- _____. 1990. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En *Tientos y diferencias, Obras completas, vol. 13, Ensayos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- CASTRO ORELLANA, R. (2010). Michel de Certeau: Historia y Ficción. *Ingenium. Revista Electrónica De Pensamiento Moderno Y Metodología En Historia De Las Ideas*: 107-124.
- CELORIO, Gonzalo (2003) “Prólogo”. En: Carpentier, A. *Concierto Barroco*. México: Lectorum.
- CHARAUDEAU, Patrick. 2006. “A televisão e o 11 de Setembro: alguns efeitos do imaginário”. *Logos* 13, n.º 1: 11-20.
- _____. y D. Maingueneau. 2002. *Dictionnaire d'Analyse du discours*. París: Seuil.

- COMOLLI, Jean-Louis. 2015. "La transparencia que esconde". En *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, editado por Roberto de Gaetano, 191-213. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.
- DE CERTEAU, Michel. 2007. *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Buenos Aires: Katz.
- DENNISON, Stepphanie. 2013. "Debunking neo-imperialism or reaffirming neo-colonialism? The representation of Latin America in recent co-productions". *Transnational Cinemas*: 185-195.
- FERNÁNDEZ, Camilo. 2004. "Lectura estilística de Concierto barroco, de Alejo Carpentier". *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 7.
- FONSECA, Rubem. 1981 [1979]. *El Cobrador*. Barcelona: Bruguera.
- FOUCAULT, Michel. 1978. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- HAIDAR, Julieta. 1998. "Análisis del discurso". En *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, coordinado por L. J. Galindo, 117-163. México: Addison-Wesley.
- PAZ, Octavio. 1994. *Obras Completas. La Casa de la Presencia, Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, Círculo de Lectores.
- PROCESO. 13 de mayo de 2007. "'Cobrador', provocación de Paul Le-duc". *Proceso*. Versión web.
- RODRÍGUEZ, María del Carmen. 2007. "En el espejo: identidad y alteridad en Borges". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*: 139-150.
- STAM, Robert. 2009. *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM, Sepancine.
- URREJOLA, Bernarda. 2010. "Entre mística e historiografía: el lenguaje de la ausencia en Michel de Certeau". *Historia y Grafía*, nº 35: 161-192.

DOCUMENTAL

Historias prohibidas de Pulgarcito: **una crónica de El Salvador**

Georgina Rodríguez Herrera

*Ser salvadoreño es ser medio muerto
eso que se mueve
es la mitad de vida que nos dejaron.*
Roque Dalton

Introducción

En 1974, un año antes de ser fusilado, el intelectual revolucionario Roque Dalton publicó el texto titulado *Historias prohibidas de Pulgarcito*; seis años después, en 1980, éste fue retomado por el cineasta mexicano Paul Leduc para realizar un filme en memoria del escritor salvadoreño, pero también para resaltar el momento álgido que en esa época vivía El Salvador, al tener lugar los primeros enfrentamientos entre los grupos revolucionarios y las Fuerzas Armadas del Estado, hechos que devinieron en la guerra civil de 1981 hasta 1992.

En la cinta homónima al libro, Leduc pone de manifiesto algunos de los episodios sangrientos que marcaron el rumbo del país y que tanto abundan en su historia; en ellos se resalta el carácter combatiente y la grandeza de espíritu de sus habitantes, cualidades implantadas a raíz de tal violencia y conservadas con el objetivo de erradicarla. Ambos aspectos (los acontecimientos y la idiosincrasia del pueblo) se entrelazan para conformar la identi-

dad del salvadoreño y, de esa manera, son presentados tanto por Dalton como por el director mexicano.

Las imágenes que este último filmó en El Salvador se convirtieron en memoria invaluable del conflicto; sin embargo, poco se conoce del documental *Historias prohibidas de Pulgarcito*, pues por muchos años la obra quedó en el olvido. De ahí la importancia de rescatar su contenido, de contrastarlo con el texto que toma como base y al que rinde homenaje; de profundizar en el análisis de su construcción y de insertar su producción en la tradición cinematográfica de Centroamérica en la década de 1980.

Historias prohibidas... fue estrenada en abril de 1980 en el Auditorio Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología en México y posteriormente presentada en diversos países de América Latina; sin embargo, fue proyectada por primera vez en la capital salvadoreña más de treinta años después de su producción: el viernes 20 de enero de 2017. Para tal ocasión, se reunieron en la Universidad Francisco Gavidia dirigentes y militantes del movimiento guerrillero de las décadas de 1970 y 1980; entre ellos Eduardo Sancho, mejor conocido como Fermán Cienfuegos, primer comandante de la Resistencia Nacional (Abriendo Brecha 2017).

En 1978 la cinta recibió el Premio al Mejor Documental en el 6° Festival de Cine de Asia, África y América Latina en Taskent, URSS, lo que demuestra que no le era ajena a los críticos de cine. Pese a ello y a su posterior estreno en varias naciones, el público general de El Salvador, y sobre todo quienes habían colaborado en el filme, desconocían el resultado final. La película que les fue presentada en el 2017 había sido modificada para tales efectos un año antes por el propio Leduc; mientras que la cinta original duraba 132 minutos, la nueva adaptación se redujo a poco más de una hora. En los créditos finales de esta última se nombran los personajes que fueron filmados, característica que no contiene la versión original.

Leduc en el Salvador

De acuerdo con la periodista Mónica Mateos-Vega (2017), en 1979 el Frente de Acción Popular Unificada (FAPU) vio el cine como la mejor opción para difundir el proyecto de lucha que comenzaban en El Salvador, por lo que decidió hacer una cinta cuyo principal objetivo fuese dar a conocer el movimiento y así ganar adeptos a la causa. Paul Leduc viajó a Centroamérica con el fin de registrar la guerrilla en plena acción, al igual que había hecho con la lucha de los campesinos de la Sierra Norte de Puebla en su trabajo previo: tres cortometrajes que realizó para la Benemérita Universidad Autónoma de dicho estado denominados *Había una vez*, *Enrique Cabrera* y *Puebla hoy*, pero agrupados bajo el nombre del tercero.

Cercano –aunque crítico también– a una generación donde el cineasta se involucraba con los hombres oprimidos y silenciados y, con la firme convicción de que esa tarea implicaba filmar en medio de las balas y la tragedia,¹ Leduc se aventuró a registrar cómo era tratado el pueblo salvadoreño, cuáles eran los ideales de los grupos guerrilleros ante esto, y su deseo de unidad nacional para que se evitara lo que después fue inevitable: la guerra civil.²

No sólo ingresó en el territorio, sino que estableció comunicación con varios de los integrantes de los grupos guerrilleros, como el comandante de la Resistencia Nacional, Leo Cabral, quien le ayudó a concertar varias de las entrevistas que componen la película. El proyecto de Leduc se vio favorecido por el entusiasmo con que la idea fue recibida entre los militantes y demás miembros de la sociedad; quienes, además de colaborar con el equipo de fil-

1 Ejemplo de este pensamiento es el del director argentino Jorge Denti, plasmado en Claudia Ferman (2010).

2 Los inicios del conflicto armado entre las Fuerzas Armadas de El Salvador (apoyadas por el gobierno norteamericano) y los grupos revolucionarios se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, cuando la desigualdad en la distribución del territorio y de los ingresos se acentuó, lo que ocasionó el descontento de la población y, a la vez, la instauración de una dictadura militar. Las organizaciones armadas agrupadas bajo el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional buscaron derrotar tal régimen, por lo que lanzaron la “ofensiva final”, acción que marcó el inicio “oficial” de la guerra civil.

mación, deseaban que estos tuvieran éxito en la producción para que la película cumpliera los objetivos del frente revolucionario (Mateos-Vega 2017).

Historias prohibidas... es una producción independiente; característica recurrente en el cine político latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 que buscaba desligarse económicamente de las industrias estatales y, con ello, desvincularse del “dominio imperialista”, para transformarse en un cine de autoconciencia. Además de ir en contra de los intereses de las oligarquías nacionales (defendidos por los regímenes dictatoriales), la finalidad era incidir en el presente, invitando al espectador a actuar para cambiarlo (Bernini 2016).³

Durante las décadas de 1960 y 1970, surgieron directores y teóricos que, paralelos a la historia política de cada país del continente, impulsaron esa visión: interpelar al espectador con una violencia visual que le impidiera la contemplación pasiva de los hechos, que le invitase a involucrarse en la lucha de clases que se gestaba y que buscaba la defensa de las minorías, que diera visibilidad a las posturas de izquierda del espectro político (Bernini 2016).⁴

- 3 Este tipo de cine, que pretendía dar voz e imagen a los silenciados por el poder político, comenzó a tener auge en 1959, con la Revolución Cubana; pues ochenta y tres días después de su triunfo se fundó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que durante la década de 1960 produjo un importante material documental que visibilizaba el proceso revolucionario. Las obras de los cineastas Santiago Álvarez y Julio García Espinosa destacaron en este ámbito; además, el primero fue director del ICAIC durante algunos años, mientras que el segundo también aportó reflexiones teóricas que dieron pauta para la creación de un programa ideológico que él denominó “cine imperfecto”, cuyo objetivo no era la técnica ni la calidad, sino la denuncia de los problemas sociales y, con ello, la presencia libre (visualmente) de las masas, característica que sólo era posible por la vía de la revolución (García Espinosa 1969).
- 4 Algunos de ellos son Jorge Sanjinés en Bolivia, con películas como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (*La sangre del cóndor*, 1969); Glauber Rocha en Brasil, cuyas películas contribuyeron a la conformación del *cinema novo*, movimiento de crítica y reflexión sobre los acontecimientos sociales en Latinoamérica, que mediante la creación de un nuevo lenguaje fílmico pretendía mostrar la realidad del país y que él defendió en sus ensayos *La estética del hambre* y *La estética del sueño*; en Argentina, Octavio Getino y Fernando Solanas con

Por su cercanía geográfica y la influencia que el sandinismo tuvo para el proceso revolucionario del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, Nicaragua era un referente. En la década de 1970 y principios de la siguiente, la lucha armada del movimiento nicaragüense cobra fuerza y el cine es testigo de ello: el 19 de julio de 1979 los sandinistas llegaron a Managua y derrocaron al entonces presidente Anastasio Somoza Debayle; ese mismo día se fundó el Instituto Nicaragüense de Cine (Incine). Gracias a él la industria fílmica se desarrolló con documentales, largometrajes y noticieros, muchos de los cuales abordaban la coyuntura política que vivía el país. Algunos de los directores que formaron este organismo, como Frank Pineda, estudiaron en la Ciudad de México, en talleres de formación coordinados por profesores y cineastas del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), como Miguel Ehrenberg. Personajes como Jorge Denti, Nerio Barberis (miembros del grupo Cine de la Base en Argentina) y Bertha Navarro, quien fuera esposa de Paul Leduc, eran parte de los equipos que, preparados en México, incursionaban en Nicaragua para filmar al Frente Sandinista en acción (Ferman 2010).

Dicho antecedente y la gradual politización que tuvo la cinematografía mexicana (a partir de la represión del movimiento estudiantil del 68 y de *El grito*) conformaron el entorno en que Paul Leduc se desarrolló como cineasta. Es posible que hayan respaldado y caracterizado su interés por el tratamiento explícito de temas políticos, abordados a través de la experiencia directa entre los que hacen cine y aquellos que son desatendidos, oprimidos, silenciados e incluso negados por las autoridades políticas en turno. *Historias prohibidas de Pulgarcito* no es la única de sus películas que da visibilidad a los que buscan el cambio social;

el grupo Cine Liberación, creado a partir de la película *La hora de los hornos* (1969), con el objetivo de realizar filmes que fuesen lugar de debate y desencadenantes de acción (Getino y Velleggia 2002).

Etnocidio. Notas sobre El Mezquital (1977) y *Puebla hoy* (1979) son ejemplo de ello; no porque el director pensara que al entrevistar a los campesinos y obreros de México que luchaban por mejorar su situación económica iba a cambiar su realidad, sino porque creía que el cine daba testimonio de esos hombres que morían por una causa, de manera que su papel fundamental era “informar pues vivimos en un país lleno de desinformación” (Leduc 1979).

La versión cinematográfica de las *Historias prohibidas...*

De acuerdo con el crítico, guionista y director Sergio Wolf, en *Cine/literatura. Ritos de pasaje* (2001, 15-18), los libros que devienen películas significan el traslado de la especificidad de un formato a otro, desafío que trae consigo una serie de dificultades propias de los materiales que se manipulan, entre ellas, el valor propio que la obra literaria posee o el concepto que el director cree a partir de ésta. En ocasiones, se considera que seguir con precisión el texto hará más fidedigno el filme, sin embargo, suele resultar que una “lectura libre” y trasplantada al momento que se vive, provee a la cinta de un mayor espesor estético que, antes que venerar el texto, se apropie de él.

Por sí misma, la obra de Roque Dalton posee un amplio reconocimiento literario, pues la serie de textos que conforman *Historias prohibidas de Pulgarcito*⁵ comprenden una historia no oficial del país que abarca desde la Conquista hasta la Guerra de 100 horas con Honduras. En prosa, en verso, a través de recortes de prensa, de metáforas, símiles e incluso a manera de un montaje cinematográfico, el escritor revolucionario presenta una realidad, sufrida no sólo por los salvadoreños, sino también por los habi-

5 La denominación “Pulgarcito” deriva de la frase “el Pulgarcito de América”, atribuida por Dalton a la poetisa Gabriela Mistral. Sin embargo, en el 2009 el investigador salvadoreño Rafael Lara-Martínez, con ayuda del crítico Carlos Cañas Dinarte, descubrieron que la cita fue escrita por un poeta de la primera mitad del siglo XX: Julio Enrique Ávila, en un texto así titulado. El mote alude a dos características del país: el tamaño de su superficie y el carácter “indomable” de su gente; de manera que ensalza y muestra admiración hacia El Salvador.

tantes de toda Centroamérica. Son “historias” por la variedad de fuentes a las que acudió el autor; algunas escritas por él, pero otras tantas obtenidas de fuentes primarias: entrevistas, conferencias, crónicas, descripciones, que se mezclan con poemas, refranes, cuentos. Todo ello, con el fin de conformar una obra cuya estructura rebasa lo ensayístico y se combina con lo poético, para comunicar la violencia, la represión, el dolor y la tristeza que caracterizaron en todo momento el desarrollo de la nación.

Estos temas son expuestos en la cinta dirigida por Paul Leduc, pero a partir de la guerra civil que aconteció en el país desde 1979, de manera que continúa la historia narrada por Dalton. En su mayoría, las imágenes que la conforman son de esa época, sin embargo, los textos narrados son fragmentos del libro previamente mencionado. De él se rescatan acontecimientos históricos relevantes para la historia del país, sobre todo aquellos que marcaron un antecedente para el conflicto revolucionario de finales del siglo XX, como son el levantamiento campesino de 1932 y su posterior masacre por órdenes del entonces presidente Maximiliano Hernández Martínez.

Dos son los textos inaugurales de la película: la dedicatoria en memoria de Roque Dalton y la presentación de la obra como un filme que brinda “elementos para conocer, comprender y solidarizarse con el pueblo de El Salvador, un pueblo en armas”. Sin especificar si esta última frase sólo refiere al proceso político y militar que se libraba en esa época en el país o es una generalización sobre la represión (históricamente presente), *Historias prohibidas...* comienza con una pantalla negra y el título del primer texto del libro de Roque Dalton: “La guerra de guerrillas en El Salvador (contrapunto)”, que consiste en el informe del conquistador Pedro de Alvarado a Hernán Cortés, luego de haber fracasado en su intento por someter a los pipiles, pueblo indígena del occidente del país.

Mientras se muestran imágenes de la densa vegetación que caracteriza algunas de las zonas del país, una carta es narrada por una voz en *off* masculina, aunque sólo se retoman aquellas frases

que resumen el contenido de ella. Ésta termina con la aceptación de la derrota, condensada en la frase “por cuanto hice y trabajé por ello nunca los pude traer al servicio de Su Majestad”. En otras palabras, el espíritu del pueblo se mantuvo firme en sus raíces y, desde un principio, se negó a ser sometido. Esta característica prevalece en los salvadoreños a lo largo de los siglos, pues ése ha sido el objetivo final de las luchas que han librado.

La siguiente escena es de una reunión de las fuerzas guerrilleras y de su preparación para el combate. Esta vez el complemento es el sonido del llamamiento a formar milicias que los jóvenes hacen a los transeúntes desde una camioneta en movimiento; para ello los invitan a un mitin donde se les hablará de la necesidad de convertirse en un pueblo armado en busca de la insurrección.

De nuevo, se retoma el formato de escuchar una de las descripciones rescatadas en la obra homónima a la cinta (“Paisajes y hombres [1586]”) a la par que se observan imágenes de la vida cotidiana de la población, como el cultivo de café. Éstas parecen contradecir a la voz *over*, pues en tanto muestran una de las principales actividades económicas del lugar, las palabras describen “una tierra enferma por la mucha calor y humedad que en ella hay, de que suelen causar grandes calenturas y otros males pestilentes” (Dalton 1974, 13). Otro aspecto que resalta en esta secuencia es la simultaneidad entre las acciones revolucionarias y el quehacer de los habitantes, convirtiendo a uno en el trasfondo del otro.

El tercer extracto que se utiliza en la cinta es el de “Saludemos la patria orgullosos de hijos suyos podernos llamar”, que relata la travesía de una señora y sus hijos desde El Salvador hasta Estados Unidos, con el deseo de poder ser ciudadana de ese país. Mientras, en la pantalla se muestra una familia (compuesta en su mayoría por mujeres) que posa ante una cámara en un estudio fotográfico. La relación entre ambos soportes parece ser más directa que en los dos casos descritos previamente, pues las tomas ilustran de forma ficticia lo que se aborda en el texto escrito.

Luego de mostrar tres cartones de texto que señalan la superficie del país, la densidad de población que posee, la atribución de la frase “El Pulgarcito de América” a Gabriela Mistral, inicia el primer capítulo, que se titula “Taberna y otros lugares” (igual que la obra poética de 1969 de Roque Dalton). En él, se combinan los señalamientos de los porcentajes económicos y sociales de las zonas rurales, con la filmación de dichas poblaciones, en especial imágenes de niños trabajando, de lugares como un cafetal envenenado –al que se prohíbe el paso– o una peluquería social, además de otras tomas de adultos que juegan, bailan y beben.

Las prostitutas son añadidas a estos aspectos de esparcimiento. Por ello, se citan (en una voz en *off* femenina) algunos artículos que a ellas refieren, los cuales marcan pautas en su comportamiento y vivienda (que en libro de Dalton aparecen agrupados en el capítulo “No hieras a una mujer ni con el pétalo de una rosa [1888]”). Continuando con la temática del trabajo de mujeres, las imágenes siguientes son las de niñas, jóvenes y señoras llevando canastos llenos de alimentos en sus cabezas, mientras transitan por la calle y evaden a las personas. Éste es el único momento acompañado por una canción: “Aquí traigo mi machete, filoso como mi hambre, con él voy a ajustar cuentas [...] Que me toque la marimba un canto de rebelión y que llame a mis hermanos para la revolución, que se afilen los machetes con fuerzas y decisión”. Así se le recuerda al espectador que, a pesar de ver como normal la situación de estas mujeres (debido a lo común que es), ésta no es deseable y, por tanto, debe cambiar.

A diferencia del primero, el capítulo II se compone en su mayoría del testimonio del revolucionario Miguel Mármol, quien describe en qué consistió su participación en la insurrección campesina de 1932, el avance del Partido Comunista y la inmediata represión del ejército nacional hacia ellos (las matanzas que llevaron a cabo y las posteriores medidas que tomaron, como la instauración de una Ley Marcial). Después de relatar su captura el 24 de enero de 1932, el hombre explica que los presos eran

asesinados por parejas y que, gracias a ese método, pudo sobrevivir pues el cuerpo de su compañero lo cubrió al momento de los disparos. Así, pudo escapar y volver con su familia, para luego exiliarse con el fin de evitar la muerte.

Su narración es discontinua, separada por los subtítulos “plano general” y “acercamiento”, que refieren al plano cinematográfico con que es filmado Miguel Mármol, dado que en uno es encuadrado su cuerpo completo (sentado en una silla frente a la cámara) y parte del espacio que lo rodea, mientras que en el otro el encuadre es más reducido: sólo se muestra medio cuerpo del hombre. Por otra parte, a su relato se intercalan textos e imágenes referentes al pensamiento de Modesto Ramírez, Agustín Farabundo Martí y de quien en ese entonces fuera presidente de la república: Maximiliano Hernández Martínez

Estas secuencias tienen como objetivo mostrar la genealogía de los ideales revolucionarios que imperaron en aquellos obreros que, como Mármol, buscaban mejorar las condiciones de vida de la población, mismas que eran violentadas por el propio mandatario del país. Por eso la necesidad de retomar la figura de éste y, al mismo tiempo, contrastarlo con aquellos que lucharon en su contra. Para Leduc se vuelve importante colocar a uno de los pocos sobrevivientes de la masacre del 32 a la par de aquellos que, en diferentes épocas, incitaron al levantamiento y, con ello, marcaron un antecedente para los grupos guerrilleros que surgirían en las décadas posteriores.

En el caso de Modesto Ramírez la voz *over* menciona los motivos que lo llevaron a hacerse comunista y su convicción de que saldrían victoriosos en el mundo, por ser más los pobres que los ricos. Esto sucede mientras la cámara se acerca lentamente a una fotografía en blanco y negro de cinco campesinos armados, en cuyo centro está Ramírez.

En cuanto a lo visual, ocurre lo contrario con Farabundo Martí, ya que al principio sólo se encuadra el rostro retratado y la cámara se va alejando para dar a conocer la imagen completa. Al mis-

mo tiempo, se reseña de forma breve la trayectoria del político comunista (su exilio, la creación del Partido Socialista Centroamericano en Guatemala y su arresto en Nueva York, entre otros) y su relación con el revolucionario nicaragüense Augusto César Sandino, la disparidad de opinión con éste (respecto a la revolución social), pero también su admiración hacia él por considerarlo “el más grande patriota del mundo”. Mientras una voz dice esto, se muestran dos imágenes más: la de un periódico que señala el paso de Martí por México y una foto de cinco hombres de la que poco se distingue de sus rostros.

Por último, para hablar del Maximiliano Hernández Martínez, presidente de la nación entre 1932 a 1944, se acude a tres apartados del texto “Hechos, cosas y hombres de 1932”. En la película *Historias prohibidas de Pulgarcito* primero se citan algunos de los pensamientos del general Maximiliano (contenidos en “VIII. Filosofía para gobernar El Salvador por periodos no mayores [ni menores] de trece años”) que versan sobre su opinión a favor de la descalce de los niños, la preferencia de la vida de una hormiga ante la de un hombre y su creencia en que él era Dios en El Salvador.

Luego, se alude a la sección VI (“Martinezkampf”) que menciona el reconocimiento norteamericano de la presidencia de Martínez y de cómo ésta aceptó el gobierno de Francisco Franco en España. En pantalla se tiene un acercamiento a una fotografía de Hernández Martínez en la que se le observa (de la cabeza hasta la mitad del pecho) con su uniforme militar de gala. Al final, sólo es su rostro el que aparece, mirando fijamente al espectador.

Para completar la información sobre el general, en otro fragmento se citan (tanto en voz femenina como masculina) varios artículos “De la ley agraria reformada entonces” (apartado V), en el que se menciona la represión que los agentes de la Guardia Nacional tenían derecho a ejercer contra los campesinos y jornaleros que se considerasen sospechosos de ser comunistas. En tanto, se muestran imágenes de acercamientos y alejamientos a muertos apilados a un lado del camino, grupales y de cuerpos aislados; re-

tratos que casi parecen desaparecer mientras la cámara se acerca más a ellos. Esta parte es la última del filme que retoma textualmente uno de los textos compilados por Roque Dalton.

Ocurre un salto en el tiempo, de 1936 a 1980. En este capítulo, se observa un grupo de hombres y mujeres en el campo; los primeros, se encargan de señalar dónde pueden estar enterrados algunos cuerpos y de excavar con el fin de encontrarlos; las segundas, hablan con quien parece ser el juez, a quien le describen la apariencia de sus familiares e incluso le muestran fotografías de ellos.

En una escena subsecuente, se muestra a un grupo de mujeres posando ante la cámara con el estandarte que las reconoce como un Comité de Madres en busca de sus desaparecidos; por ello, también se muestran a algunas de ellas nombrando a los hijos que no han vuelto a ver o lo que saben de sus dolorosas muertes (ejemplo de esto es la señora que describe haber visto el cuerpo de su hijo desollado y mutilado). Por último, se dan a conocer imágenes de ataúdes expuestos en hileras y con una apertura a la altura del rostro, de manera que las personas que desfilan ante ellas puedan reconocer al difunto que contienen. Así, estas tomas dan a conocer algunas de las consecuencias que la lucha tuvo y tiene en la población: la muerte es una de las principales.

Con esto cierra la primera parte de filme, que combina cinco escritos de Roque Dalton (recuperados textualmente) con imágenes, ya sea de fotografías pasadas o filmaciones posteriores que ilustran lo narrado en los escritos. Añadido a esto, se observa el testimonio de Miguel Mármol, cuya memoria contribuyó a la reconstrucción de los hechos de 1932 y a la configuración de las organizaciones revolucionarias en las posteriores etapas de luchas.

Pese al exterminio se crece: la militancia filmada

A partir del minuto 40, la dinámica de la construcción del filme cambia: la pantalla negra que aparece en ese momento es para marcar el inicio de una nueva sección, titulada como el texto y la

cinta, “Historias prohibidas de Pulgarcito” al que se agrega “o de cómo pese al exterminio se crece”. En esta parte ya no hay más voz *over* que lea las palabras de Dalton; el sonido remite sólo a lo que ve el espectador en la pantalla. Las imágenes versan sobre los grupos guerrilleros de 1980, que fue el año en el que Paul Leduc filmó en El Salvador.

En primer lugar, se muestran una serie de planos, intercalados entre sí, donde un grupo de jóvenes (la mayoría cubiertos del rostro con un paliacate rojo) corren de noche por el bosque y las calles. Se escucha la invitación a asistir a un mitin, reunión que se aprecia en una escena siguiente, donde se observa el paso a la mesa de algunos dirigentes de las Ligas Populares 28 de febrero, escoltados por jóvenes armados que se ubican detrás de ellos. Por momentos, el camarógrafo encuadra a la joven (la única con el rostro descubierto) que pasa al frente a leer una serie de consignas al pueblo acerca de la necesidad de luchar en contra de la falsedad del gobierno de ese momento. Estas palabras pueden oírse aun cuando la cámara registra al público asistente y a los guerrilleros que, cubiertos del rostro, portan armas. La imagen que cierra esta escena es la del pueblo vitoreando a la joven, aplaudiendo emocionado al discurso, incluso levantando el puño izquierdo en señal de aprobación.

Las siguientes escenas se componen de entrevistas individuales a miembros del Frente de Acción Popular Unificada (FAPU), del Bloque Popular Revolucionario (BPR) y de las Ligas Populares 28 de febrero (LP-28). Los jóvenes no se identifican (su nombre es desconocido), pero se presentan sin ocultar su rostro, mirando a la cámara, sentados ante micrófonos y ubicados delante de las banderas de sus respectivos grupos. Su imagen y su charla se convierten en el foco de atención del espectador, pues en la pantalla sólo se muestran ellos, mientras se escuchan sus argumentos sobre la importancia de conformar un único grupo revolucionario que instale un gobierno popular.

Enseguida se presenta la concreción de esa idea, pues en un último fondo negro (que aparece con la leyenda de la unión de la izquierda en enero de 1980) se observan imágenes de la primera acción que llevaron a cabo como frente unificado: guardar un minuto de silencio por los caídos en la lucha. El camarógrafo recorre el lugar donde cientos de personas alzan su puño en señal de respeto, sin embargo, se centra en los que parecen ser los líderes pues se ubican detrás de una mesa y de frente a todo el público.

En contraste con este momento falto de sonido, compuesto de tomas casi estáticas (por la quietud de las personas encuadradas), la siguiente escena es la marcha del 22 de enero de 1980 con la que se celebró la unificación de las organizaciones revolucionarias. Y, para referir al antecedente previo de la insurrección campesina de 1932, de nuevo se interroga a Miguel Mármol, quien diferencia ambos acontecimientos, pero también señala algunas similitudes, como el ímpetu de la gente. Mientras se registra este entorno festivo, se escuchan unas ráfagas de disparos y la celebración da paso a la huida en busca de refugio.

En estas secuencias es evidente que el equipo de grabación se encontraba en peligro tanto como las demás personas, pero a pesar de ello seguían filmando. Parecen dar a entender que no se amedrentaban ante los cuerpos tirados en la calle, desangrados o con los sesos expuestos, sino que tratan de filmarlos en la medida de sus posibilidades, a fin de difundir las acciones radicales de las Fuerzas Armadas ante el grupo revolucionario. Es por ello por lo que también se muestran imágenes de mujeres y niñas escondidas, llorando. Así, la situación cambia en cuestión de segundos, de festiva a trágica, como da cuenta esta secuencia. Presentar el festejo interrumpido también refiere a la reacción del ejército ante la unión de frentes, pues sabían que los revolucionarios se convertían en una mayor amenaza para el régimen.

Por último, en la pantalla se observa de nuevo una marcha, esta vez, fúnebre, donde se cargan los ataúdes de los muertos, uno detrás de otro. Éstos, pese a todo, encabezados por el estandarte

que reza: viva la unidad revolucionaria. Después, se proyectan las imágenes de los demás manifestantes, acompañados por el sonido de tambores, poniendo en alto a la insurrección de 1932. Así se comunica que el carácter de lucha sigue presente en el pueblo, a pesar de haber visto y vivido en carne propia las consecuencias que podría tener: la respuesta del gobierno a sus acciones no los ha amedrentado, al contrario, confirma su opinión de que la solución está en la unión. La toma con la que cierra la película, de varios niños alzando su puño y lanzando vivas, reitera aquello presente en todo el libro de Dalton: la necesidad de continuar la lucha por la libertad y no someterse ante el poder político totalitario como obligación de todas las generaciones, sin importar su edad o su género. Aquí, los pequeños son los que vieron su presente afectado y ametrallado, por ello deberán continuar la lucha que los jóvenes y los adultos comienzan.

Estas escenas filmadas *in situ* no buscan alcanzar la perfección técnica, sino mostrar el proceso de los problemas sociales; para ello, visibilizan los sectores de la sociedad que se preocupan por cambiar la situación en la que viven, pero también por informar e invitar a todos los demás a ser parte de la lucha armada. El tema de la guerra civil es replanteado de manera que la cinta no sólo se centra en ella, sino que presenta como antecedentes los conflictos sociales previos en el país (a los que hacen referencia las citas de Dalton), a la vez que señala los efectos que tiene y podría tener.

Hoy las imágenes conforman una memoria de los acontecimientos, por tratarse de capturas realizadas en el momento que ocurrieron los hechos. A diferencia de la primera parte del filme, en esta sección, los discursos, opiniones y testimonios son dados por los mismos integrantes de las fuerzas guerrilleras ante la cámara. Su identidad permanece velada, en muchas ocasiones porque ni siquiera permiten que el espectador vea su rostro, pero también porque no se dan nombres. Más bien se resalta su espíritu revolucionario y sus deseos de cambiar la realidad de El Salvador.

La segunda parte materializa la violencia y la represión que la nación vivió en la segunda mitad del siglo XX, pero que es relatada en casi todos los textos de la obra de Dalton e ilustrada en la primera sección de la película a través de la cita. En la película, para la representación se toma la unión de los frentes revolucionarios y se reconoce la oposición de la Junta Militar ante tal suceso; con su ataque formal a la marcha reconocen la importancia social, militar y política que los grupos han adquirido y que los convertía un oponente de peligro para el gobierno, como se observará un año después, el 10 de enero de 1981, cuando se llevará a cabo la “ofensiva final” por parte del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional. Si bien ésta fue rápidamente atacada por las Fuerzas Armadas, dio a conocer que el FMLN se encontraba listo para librar una guerra de larga duración (Martín-Baró 1981). La cinta informa los acontecimientos previos que posibilitaron la unificación, pero también señala que eso es sólo el inicio de una lucha que llevaba años gestándose y tardaría más para concluir.

La materialización de la historia no oficial

Si bien tanto la película como el libro *Historias prohibidas de Pulgarcito* son dos soportes distintos, cada uno con su propia construcción y estrategia discursiva, ambos componen una historia de El Salvador que subraya el carácter sangriento sobre el que esta nación se forjó. Los dos subrayan también que, con la denominación “Pulgarcito”, no sólo refieren a la pequeñez territorial, sino a la paradójica grandeza que caracteriza a sus habitantes, luchadores incansables por la libertad y la justicia. Esto es lo que presenta la cinta de Leduc, pero aterrizado en la guerra civil que comenzó el mismo año que se filmaba: en 1979. Más que una adaptación cinematográfica del texto de 1974, es una apropiación de él, como menciona Wolf (2001).

Para transponer la obra de Dalton, el cineasta mexicano mantiene el espíritu fragmentario que recoge episodios de la historia pero que los contrasta con acontecimientos de ese presente. Para

ello, seleccionó los textos que consideró representativos del pensamiento de los represores, aunque dejó de lado los escritos donde se describe con detalle la crueldad de varios de ellos (como aquel episodio donde un dirigente campesino –considerado mártir– permitió la violación pública de trescientas niñas). En cambio, en el filme las imágenes más violentas son las de las personas muertas y dejadas en el camino, cuyo propósito parece ser el de hacer consciente al espectador de todos los acontecimientos violentos que hay detrás del desarrollo de un país. De ahí el fragmento del poema “Todos”, de la obra de Roque Dalton, donde se menciona que ser salvadoreño implica estar medio muerto, medio vivo.

Leduc no sólo recoge los testimonios de los militantes (principalmente de su búsqueda por una unidad revolucionaria que encontrara una salida política que no fuese la guerra civil) tanto de 1932 (representados por Miguel Mármol) como de 1980, sino que convierte el propio documental en un acompañante de la lucha, dado que articula un discurso que brinda un panorama certero y desde una clara posición ideológica en favor de la lucha del pueblo de El Salvador, y de los pueblos latinoamericanos por su liberación.

Bibliografía

- ABRIENDO Brecha. 2017. “Presentan en El Salvador *Historias prohibidas de Pulgarcito*”. *Abriendo Brecha*, 24 de enero. <http://www.abriendobrecha.org/noticias/23-noticias/67-presentan-en-el-salvador-historias-prohibidas-de-pulgarcito>.
- BERNINI, Emilio. 2016. “Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina”, *Los cuadernos de Cinema* 23, n.º 5: 5-26.
- DALTON, Roque. 1974. *Las historias prohibidas del Pulgarcito*. México: Ocean Sur.

- FERMAN, Claudia. 2010. "Mi país era América Latina: testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista", *Istmo* 20. http://istmo.denison.edu/n20/articulos/1-ferman_claudia_form.pdf.
- FILMOGRAFÍA MEXICANA. "Historias prohibidas de Pulgarcito". Dirección General de Actividades Cinematográficas. <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=1187&incremento=0>.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. 1969. "Por un cine imperfecto". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III, AA. VV. México: Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GETINO, Octavio y Susana Velleggia. 2002. *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Ediciones Altamira.
- LEDUC, Paul. 1979. "Desmantelar el cine, política estatal". *El Progreso*, 7 de abril. <http://www.proceso.com.mx/125842/paul-leduc-no-127>.
- MARTÍN-Baró, Ignacio. 1981. *La guerra civil en El Salvador*. El Salvador: Estudios Centroamericanos.
- MATEOS-VEGA, Mónica. 2017. "Se estrenará en El Salvador filme sobre su lucha por la democracia". *La Jornada*, 20 de enero. <https://issuu.com/lajornadaonline/docs/diario20012017.pdf-3>.
- WOLF, Sergio. 2001. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

ANIMACIÓN

Historias latinoamericanas animadas: *Los animales: música infantil mexicana* y *La flauta de Bartolo*¹

Roseli Rojo Posada

En la década de 1990, Paul Leduc dirigió dos cortos musicales: *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)* (1995) y *La flauta de Bartolo o La invención de la música* (1997). Ambos filmes retoman el aliento de su antecesor *Barroco* (1988) y continúan dialogando sobre la historia, la identidad étnica y musical latinoamericanas. Con ellos, Leduc se adentrará por vez primera en el universo de la animación y volcará su mirada a un nuevo espectador: la infancia. El presente ensayo valora las estrategias formales y discursivas utilizadas por el director y el equipo de realización para incidir en la construcción de imaginarios históricos e identitarios en el público meta desde los terrenos de la animación. Con este fin, se valoran semióticamente y discursivamente ambos filmes. Se aborda, a la par, el proyecto literario-musical *Bartolo en la red. Cajita de música* que catapultó el impulso ideológico-social de ambos filmes.

1 Este artículo no hubiera sido posible sin la invitación y excelentes revisiones de Aleksandra Jablonska y Axel García Ancira. En especial, agradezco al investigador y profundo conocedor de las culturas mesoamericanas Oscar René González por develarme los múltiples símbolos que agrupa *La flauta de Bartolo o la invención de la música*.

Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)

En *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)* y *La flauta de Bartolo o La invención de la música*, Paul Leduc y el equipo de realización construyen mundos nuevos por completo, desde sus raíces. Ya no se trata, como en los filmes de ficción dirigidos por Leduc en la década de 1980, de mimetizar una realidad a partir del montaje y la inclusión de actores, elementos que comulgaran a la difusión de un mensaje político-social. En estos cortos animados, el equipo tuvo que imaginar y modelar cada cuadro, cada objeto, personaje, sonido, incidencia de la luz. Leduc y su equipo emprendieron una nueva aventura cinematográfica que tal vez implicó retos mayores que sus producciones anteriores. Estos filmes dirigidos a la infancia pondrían en primer plano lo que Justo Planas ha definido como una de las principales diferencias entre el cine de ficción y la animación: “la capacidad sin límites para imaginar otros universos, otras formas de vida, no forzosamente por medio de la edición, sino desde el cuadro mismo” (Planas 2018, 30). En este primer acápite, se persigue desentrañar los móviles que rigen ese nuevo universo que Leduc erige al amparo de la animación.

Los animales: música infantil mexicana (1850-1950) antologa varias canciones de la música tradicional infantil mexicana producidas entre las fechas asentadas para acercar al espectador no sólo al cancionero popular, sino también a la historia musical de la nación. La primera de las canciones, “La calandria y el gorrioncillo”, hilvana el relato narrativo del filme y delinea su estructura. Constituye el pórtico de la historia de un viaje que convida al reencuentro con la génesis misma de la identidad latinoamericana, según lo sugiere el propio filme: las comunidades originarias y, sobre todo, con sus lenguas. Como primer paso para lograr ese reencuentro, Leduc se aleja de las yuxtaposiciones evidentes entre las imágenes. Y ese gesto connota cómo el director imagina a su espectador ideal. Se delinea un público ávido, inteligente en el ejercicio de decodificar las imágenes que vertebran esa realidad

alterna, ese mundo que desde un inicio se sugiere posible. Leduc se distancia de los escritores y realizadores que durante el siglo XX imaginaron en sus creaciones una infancia carente de sensibilidad a la que se dirigieron productos literarios y audiovisuales plagados de mensajes obvios y estructuras complacientes.

“La calandria y el gorrión” narra una historia de traición. El gorrión, enamorado de la calandria, la libera de la jaula en la que estaba encerrada. Antes le hace prometer que una vez fuera se casará con él. La calandria accede, pero rompe su promesa en cuanto echa sus alas a volar. El gorrión entonces se deprime y en el video la jaula que antes aprisionaba a la calandria lo encierra sin oponer resistencia. A continuación, al escuchar la canción el “Arrullo” el gorrión se duerme y empieza a soñar. La consecución de ambas canciones sugiere que este universo poblado en apariencia de animales, en realidad amplifica el mundo real. Armand Mattelart y Ariel Dorfman reflexionaron en su ya clásico libro *Para leer al Pato Donald* sobre las estrategias de tomar como protagonistas a animales en las caricaturas y en el cine. Mencionan que los animales “constituyen uno de los sitios donde la imaginación infantil puede desenvolverse con mayor libertad creativa; ya no es un secreto para nadie que muchas películas que han utilizado animales, tienen alto valor pedagógico, educando su sensibilidad y sentidos” (Dorfman y Mattelart 1979, 43).

En el filme de Leduc los animales constituyen además la representación de las clases sociales y de las subjetividades de los niños. Es así como el gorrión deviene un alter-ego de los niños mexicanos y los latinoamericanos. La propia canción permite arribar a estas conclusiones:

A la rorro, rorro,
y a la rorrórró;
duérmase mi niño,
que lo arrullo yo.
Gorrioncito hermoso,
pico de coral,

te traigo una jaula,
de puro cristal.
Gorrioncito hermoso,
pico de rubí,
te traigo una jaula,
de oro para ti.

En el primer verso la madre le canta al niño como lo sugiere el vocativo. Luego lo llama “gorrioncito”, con lo que semánticamente describe el carácter de fragilidad y pequeñez que acentúa el uso del diminutivo. Como correlato de la letra de la canción, el filme presenta un gorrión pequeño que lleva gorra y ropa deportiva. En esta representación se intensifican su cabeza y ojos grandes quizás en un intento por enfatizar que el ave deviene símbolo de la niñez, en esa fragilidad de rasgos agigantados. La jaula, por otra parte, simboliza el proceso de duelo que atraviesa el personaje luego de la traición. De manera latente también representa los posibles problemas o, mejor, las posibles reacciones que la transición entre la infancia y la adolescencia podría traer aparejada. No debe perderse de vista que el dolor en este camino de crecimiento lo genera un primer fracaso en el amor. Se asiste entonces con esta metáfora al detonante de un cambio físico y psíquico que se le explica al destinatario implícito, la niñez, a partir de la simbología de los lenguajes visual y sonoro.

La canción continúa y la imagen entonces se distancia de los significados que la letra presenta. En la dimensión visual la jaula es de cristal como resultado de las lágrimas del gorrión. Luego aparece bañada en oro antes de que se congele el plano y aparezca la nueva secuencia. Estos motivos remedan las estrategias de *Barroco* (1989), en donde aparecían espejos o las olas del mar para marcar la transición de un espacio temporal a otro. En el caso de *Los animales...* el cristal, el oro y los movimientos de cámara circulares alrededor de la jaula sugieren el estado interior del gorrión: se está durmiendo y ha comenzado a soñar. El sueño da pie a un

sinfín de espacio-temporalidades que desafían la causalidad de la Historia que rige el plano real del espectador. El sueño deviene un viaje de crecimiento para el gorrión que aprenderá a abrir (superar) la jaula de tristeza y de problemas que lo ha encerrado. Al mismo tiempo, constituye un viaje al interior (que no al pasado) del ser latinoamericano y caribeño en busca de la esencia que lo constituye y que, al decir del filme, permanece dormida o encerrada en el subconsciente del gorrión, remedo de la infancia toda.

En lo sucesivo, la disposición de las figuras en la pantalla, las transiciones entre escenas y canciones estarán marcadas por una pátina onírica y por el extrañamiento. Así, por ejemplo, el paso al subconsciente (el sueño) se sugiere a partir del cristal y del oro, y también del agua que cubre la imagen y que da paso a un confluir de animales terrestres y acuáticos en una confusión reiterativa de movimientos. Poco a poco, estas transiciones irán aumentando en complejidad y extrañeza que sugieren la entrada a etapas más profundas en el sueño fisiológico. Al respecto, un ejemplo clave resulta el paso entre la canción “Los animales” y “Nahual”, en que estructuras similares a estrellas pueblan el marco y aparecen figuras fantasmales. No en balde será éste precisamente el pórtico a una dimensión que sugiere la transformación del sentido de realidad entendido por el pensamiento occidental. El flujo onírico posibilita la emergencia de cuerpos enrarecidos, múltiples figuras geométricas y efectos ópticos. A partir de estas estrategias visuales que acompañan los mensajes sonoros, el filme logra divertir a su espectador ideal, logra captar la atención de un público exigente que necesita constante estímulo para no perder interés.² Este mundo paralelo que constituye el equipo de realización persigue por tanto afianzar un mensaje ideológico a partir del juego. En ese sentido, se utilizan las canciones tradicionales acompañadas de imágenes que reactualizan y dinamitan en algunos casos sus primigenias lecturas. “El piojo y la pulga” reflexiona sobre las di-

2 Al descubrir el cine de animación de Leduc estuve acompañada por mi hijo de tres años que rio a carcajadas casi durante los 27 minutos que dura el filme.

ferencias de clases de la sociedad mexicana en el tránsito del siglo XIX al XX. La escena de la boda se construye a partir de un plano secuencia del que entran y salen personajes antropomorfos: mujeres con cuerpo de mariposa, hombres con cabeza de langosta o cangrejos, y otros seres epítomes del extrañamiento.

El libro *La forma realizada. El cine de animación* arroja luz sobre la pertinencia de introducir estos cuerpos enrarecidos para generar placer en el público meta. Dean Luis Reyes, su autor, llama la atención sobre el uso de este recurso en una “extensa tradición de filmes [animados] protagonizados por animales antropomorfos [para indicar] cómo se construye un espectador mutante entre el asombro y el gozo, en tanto esa práctica tiende a emplear códigos genéricos propios de la comedia” (Reyes 2014, 20). En la escena, el juego con los universos posibles de la forma se conjuga con el mensaje ideológico. Las ropas, movimientos y aditamentos de estos cuerpos antropomorfos denotan la pertenencia a determinadas clases sociales. Las diferencias de estatus quedan trenzadas cuando casi al final de la canción un gato agigantado vestido de campesino irrumpe en la pantalla y los personajes aparentemente ricos empiezan a correr despavoridos. La canción anunciará que el gato ha asesinado (por hambre) al padrino ratón de la boda. La imagen se teñirá de rojo en un movimiento violento de la cámara.

Al contrario de los invitados a la boda, el gato va vestido de campesino: con ropas humildes y deshechas. Lleva además un sombrero deteriorado, índice de su exposición al sol en su trabajo diario. “El piojo y la pulga” con esta puesta en escena adquiere un significado nuevo para los niños, que hasta el momento habían sido educados para percibirla sólo como una canción un tanto disparatada, un juego infantil sobre una boda que no llega a realizarse. Leduc reactualiza la canción y la ubica en un contexto específico de lucha entre las clases sociales: la Revolución Mexicana. En una secuencia antes de la boda del piojo y la pulga se ve en el fondo de la escena un tren que se desplaza entre las montañas cargado con muchos pasajeros. Además de cuerpos

antropomorfos, se transportan en él varios hombres con sombrero de ala ancha, bigotes y revólver en mano. Aparecen además vestidos de manera similar a los personajes de *Reed...* o los protagonistas de algunas de las novelas de la Revolución (por ejemplo, *Los de Abajo*, de Mariano Azuela).³

Al introducir el tren, Leduc no sólo refuerza el propio viaje que realiza el espectador al subconsciente del gorrión, sino que además potencia la tesis de que se trata del periodo revolucionario. Como comentó Elena Poniatowska en varias entrevistas respecto a su libro *El tren pasa primero*, “la revolución mexicana se hizo en el tren. La locomotora es la protagonista principal de la revolución” (Relea 2006). El filme sugiere que el tren y los revolucionarios que viajan en sus vagones impulsan un cambio en las mentalidades de las clases sociales hasta el momento segregadas a los últimos peldaños más oprimidos de la nación. El gato simboliza esa toma de conciencia. Este mensaje se completa en la siguiente canción “Los animales”, en la que ocurre un cambio de narrador. Si en “El piojo y la pulga”, las clases altas contaban sus problemas triviales, en “Los animales” el gato campesino toma la guitarra y comienza a contar la historia de catrinas, coyotes y otros elementos identitarios de lo mexicano. De esta manera, el filme da voz a esos sujetos olvidados por la “Historia” nacional y los convierte en los nuevos narradores de otra historia de cambios y de luchas. Leduc legitima así a la Revolución Mexicana como un proceso democratizador y una estocada a la burguesía latifundista.⁴

- 3 Los personajes remedan las vestimentas de los líderes y los involucrados en la revolución que se presentan en *Reed: México insurgente*, la ópera prima de Leduc. Para un acercamiento a la mirada sobre el proceso revolucionario del filme, consúltese: “México insurgente: La Revolución mexicana en el reportaje de John Reed y la película de Paul Leduc”, de Michaela Peters (2010).
- 4 Esta percepción del significado de la Revolución Mexicana sintoniza con la percepción de Aníbal Quijano cuando analiza el encono de las prácticas capitalistas en el continente: “Las únicas revoluciones democráticas realmente ocurridas en América (aparte de la revolución americana) han sido las de México y Bolivia, como revoluciones populares, nacionalistas-antimperialistas, anticolonialistas, esto es en contra del poder, y anti-oligárquicas, esto es contra el control del Estado por la burguesía señorial bajo la protección de la burguesía imperial” (Quijano 2014, 827).

El filme abarca otras temporalidades, pero sin seguir un orden causal para contar y estructurar ese flujo de imágenes, tiempos y espacios. Se transita del periodo de la Revolución Mexicana a la era pre-colombina y luego se salta a un espacio futurista posterior a 1950. “Quiquiriquí” y “Nahual” marcan la ruta del encuentro con los pueblos originarios en la escena central del filme. Quetzalcóatl aparece prisionero en una cárcel hecha de estructuras blancas similares a neuronas. Se potencia así la lectura de que Quetzalcóatl (expresión de lo más genuino de la mexicanidad) permanece encerrado en lo más profundo del subconsciente del gorrión y que el propio niño espectador es conducido al reencuentro con la deidad a partir de la música. El encierro mental de la figura mitológica amplifica, al mismo tiempo, el estado en el que se encuentra el gorrión-niño tras la decepción del primer amor. A pesar de la reclusión, Quetzalcóatl transforma con un rayo láser a un xoloitzcuintle en nopal y a un gallo en una figura híbrida prehistórica. Esta secuencia cataliza el enrarecimiento de los personajes, locaciones y paisajes en las posteriores escenas del filme.

De inmediato aparece un campo de sembradío por el que vuelan deidades prehispánicas con cuerpo de murciélagos, como si hubieran alcanzado su libertad y asistieran al encuentro del espectador, un movimiento que se sugiere porque su trayectoria es en línea recta hacia la dimensión material externa al marco. A su vez, al campo de sembrado se yuxtapone un espacio anti-gravitacional en el que otrora gato-campesino-narrador se presenta en traje de astronauta. En el conjunto estructural del video, esta dimensión futurista potencia el mensaje democratizador que se inscribía con las escenas sobre la Revolución Mexicana. En primer lugar, enfatiza que el campesino se convierte en protagonista de la vanguardia científica. En segundo lugar, relativiza el concepto de tiempo lineal de la cultura occidental.⁵ El

5 Esta tendencia de presentar multiplicidades temporales a partir de la yuxtaposición de periodos y saltos temporales es un recurso que puede percibirse también en *Barroco*.

video se propone entender la historia como el resultado de flujos temporales y espaciales discontinuos: héroes de la Revolución, un sembradío de figuras prehistóricas yuxtapuesto a una escena en el espacio exterior. Con este gesto discursivo, el filme se opone a los discursos homogeneizadores logocéntricos y contribuye a la edificación de maneras alternativas de pensamiento para los niños. En ese sentido, *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)* se aviene con la propuesta de Boaventura de Sousa en *Epistemologías del Sur*:

Contrario al trompeteo triunfalista del pensamiento convencional burgués y la jeremiada pesimista del pensamiento crítico eurocéntrico, yo he venido insistiendo, por todo el mundo, que hay alternativas prácticas al status quo de que, no obstante, raramente nos damos cuenta, simplemente porque tales alternativas no son visibles ni creíbles para nuestras maneras de pensar. He venido reiterando, por lo tanto, que no necesitamos alternativas, sino más bien maneras alternativas de pensamiento (De Sousa 2011, 18).

Con la escena del astronauta que flota entre múltiples relojes suspendidos temporalmente, entre disímiles vinilos, zapatos y otros objetos, Leduc sustituye “el vacío del futuro según el tiempo lineal (un vacío que tanto es todo como es nada) por un futuro de posibilidades plurales y concretas, simultáneamente utópicas y realistas, que se va construyendo en el presente” (De Souza 2011, 33). En el video, ese futuro contiene, en efecto, plurales y posibles realidades. La primera de ellas presenta la muerte del milano que remeda, una vez más a través de las ropas, a los grupos burgueses que protagonizaban “El piojo y la pulga”. La segunda de esas realidades concatena escenas en las que se naturaliza la fragmentación del espacio físico tridimensional de la manera en que lo concibe el pensamiento moderno-occidental.

La recurrente aparición de puentes, túneles y orificios sugiere la existencia de un tiempo-espacio y una historia, otros cíclicos

tal vez. Esta fragmentación llega a su punto álgido cuando el gato-campesino-astronauta comienza a descomponerse en pequeños fragmentos. Sin embargo, el desvanecimiento no constituye la muerte del personaje. El gato-astronauta se desintegra hasta que queda sólo la cabeza que viene a funcionar como una especie de conciencia parlante. Así el filme sugiere una transición que da pie a una nueva etapa en la diégesis de la historia. La cabeza parlante del gato-campesino-astronauta despierta al gorrión-niño. Ha terminado el sueño. Se ha completado el proceso de búsqueda. El gorrión abre los ojos y ha ocurrido una transformación: tal parece que nunca hubiera experimentado la tristeza. Encuentra la jaula deshecha y vuela libre.

El sueño ha constituido un viaje de crecimiento que le ha permitido al niño-gorrión una reconciliación con sus raíces y su verdadera identidad, simbolizadas con la figura de Quetzalcóatl. En el filme, el encuentro con la deidad ayuda a desautomatizar los conceptos estancos de la realidad occidental: un perro puede ser un cactus, un gallo puede tener cabeza de jirafa, el tiempo puede funcionar de manera cíclica, la realidad puede ser entendida en múltiples dimensiones yuxtapuestas, no opuestas. Todos estos universos pueden coexistir justo después de que Quetzalcóatl activa su láser y abre una ventana para sorpresa del niño espectador ante el giro inesperado. El encuentro con Quetzalcóatl permite percibir la realidad bajo la óptica y la guía de un conocimiento que despierta al gorrión a la libertad, que prepara al niño espectador para un nuevo viaje, para el entendimiento del mundo material de manera creativa y sin guiones prefijados.

El “Arrullo” que pone fin a *Los animales: música mexicana...* convida entonces al niño-espectador al sueño. Por primera vez, el video introduce una canción con un preponderante acervo lingüístico de la cultura mexicana.

Duérmeme mi niño
Con todo y tambache
Tu madre la zorra

Tu padre el tlacuache [...]
Duérmete, tranquilo
Duerme, chilpayate,
Que cuando despiertes
Te doy guayabate

La canción se convierte en una guía para que el niño espectador también se reconcilie con su identidad originaria que ha mantenido olvidada debido, quizás, a la educación recibida en el pensamiento de la cultura occidental. *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)* deviene, en ese sentido, la búsqueda de una identidad primigenia como recurso para activar un pensamiento alternativo en germen.⁶ A diferencia de varias de las obras para niños que durante la centuria habían representado a las comunidades originarias desde discursos influenciados por el propio pensamiento logocéntrico, este video infantil incorpora palabras de las lenguas originarias en un intento por introducir a su espectador en el conocimiento no de su pasado, sino de su cultura arraigada que se reactualiza como el único camino posible.⁷ El viaje que construye el video prepara el camino para un nuevo arrullo al compás de las lenguas originarias.

6 Ya la crítica cinematográfica ha llamado la atención sobre el pensamiento de vanguardia y el compromiso social que destaca en la cinematografía de Leduc: “Leduc pertenece a esta generación [del 68]. Las películas del director mantienen ese compromiso social, abordando temas como la situación de los indios otomíes o de los jóvenes marginales mexicanos” (Peters 2010, 206). Muy probablemente haya influido en el Leduc de 1990 la radicalización del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En años recientes, Leduc ha continuado involucrado en promover y expandir la influencia del EZLN a nivel nacional. Así, por ejemplo, se encuentra entre los intelectuales y artistas que en 2017 y 2018 apoyaron y promovieron el plan del EZLN para proponer a una mujer representante de la comunidad nahua de Tuxpan, Jalisco, como presidenta de la República. Ver, <https://www.jornada.com.mx/2017/08/08/index.php?section=politica&article=012n2pol>.

7 Para tener una aproximación a las representaciones de los pueblos originarios en la literatura infantil del siglo XX, ver *Contar Abya Yala a los niños*.

La flauta de Bartolo o la invención de la música

En 1997, Leduc dirige un segundo filme de animación titulado *La flauta de Bartolo o la invención de la música*, que constituye la traslación de *Barroco* al lenguaje de la animación y dirigido al público infantil. El filme cuenta la historia musical de los pueblos latinoamericanos desde la edad de piedra, pasando por la era de esplendor de los pueblos originarios, la Conquista y colonización hasta su independencia de la monarquía española en el siglo XIX. El gesto latinoamericanista de *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)* se catapulta con *La flauta de Bartolo...* No se trata sólo de estimular en los niños formas alternativas no-eurocéntricas de entender la realidad que los circunda. Se pretende también legitimar que Latinoamérica es un espacio multicultural y multilingüe, en el que las comunidades originarias nunca han dejado de tener el papel protagónico.

Leduc y Juan Arturo Brennan al escribir el texto/guion perciben a las comunidades originarias como creadoras de un lenguaje musical (entiéndase lenguaje cultural, cosmovisiones, ontologías, etcétera) que no es anulado al entrar en contacto con el español traído por la conquista, sino que, antes bien, absorbe su influencia para evolucionar y convertirse en un lenguaje más complejo, pero sin dejar de ser autónomo. Desde esta óptica, el concepto de transculturación se percibe en el filme no como la síntesis o la amalgama entre dos culturas que termina en el aborto de un nuevo sujeto híbrido. No hay aquí un ajiaco cultural como lo propone Fernando Ortiz, en “Los factores humanos de la cubanidad” (2002 [1940]).

El fenómeno de la conquista se presenta a los niños como un proceso doloroso y no armónico para las comunidades originarias, que aparecen con los cuerpos lacerados y cubiertos de vendas mientras son obligados a aprender un nuevo lenguaje musical. A pesar de eso, la música impuesta por los españoles adquiere otro color en los instrumentos de los nativos. En ese sentido, muestra cómo la conquista y la colonización no amedrentaron la autoctonía de estas comunidades originarias. Se ondea la bandera

antropófaga para legitimar que desde el proceso de colonización la relación entre Latinoamérica y Europa ha sido de mutuo canibalismo. El filme explica, por ejemplo, que si grandes músicos como Bach y Mozart fueron capaces de componer sus obras musicales se debió a la influencia que tuvieron los creadores criollos (y sus estilos musicales) en Europa.⁸ Además, adopta como motivo estilístico el gato de Vicente Rojo. El gato simboliza el proceso antropofágico y asimilatorio de la tradición cultural europea llevado a cabo por Rojo desde el mismo momento en que decide nombrar su libro *Gatomaquia*, en un diálogo con Quevedo.⁹ El gato de Rojo reescribe procesos, conceptos y objetos de la modernidad y del canon artístico internacional a partir de recursos paródicos. Este aliento abrazado por *La flauta de Bartolo...* se aviene con la

- 8 En la década de 1980, Haroldo de Campos explicó ese proceso de antropofagia cultural de los pueblos latinoamericanos que supone una devoración crítica como punto de partida para la formación de la identidad cultural: “La mandíbula devoradora de esos nuevos bárbaros viene comiendo y arruinando desde hace mucho una herencia cultural cada vez más planetaria, en relación con la cual su arremetida excentríficadora y desconstructora funciona con el ímpetu marginal de la antitradición carnavalesca, desacralizante, profanadora” (1982, 15). Para ahondar en el tema, consúltese *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2005), de Carlos Jáuregui.
- 9 En 1961, la imprenta Madero antologa la serie de gatos publicada por el artista plástico Vicente Rojo en *México en la Cultura*. En el prólogo a la edición, José Emilio Pacheco escribió: “Un gato recorre el mundo, hastiado por su prestigio literario. Gato errante, fue el primer animal que holló la tierra y aún perdura entre nosotros. Artistas de Oriente y Occidente lo pintaron o dibujaron, y entre los muchos escritores que en pasados siglos estuvieron cerca de él, recuerda al incansable español que escribió una *Gatomaquia* [...] Pero no dispó el fiel horror de las tinieblas que por tanto tiempo envolvieron al gato. Por eso, el gato buscó un amigo que sin desmedro de sus calidades artísticas fuera menos solemne y lo encontró en Vicente Rojo” (Pacheco en Rojo 1961, 5). Rojo reescribe el poema de Lope de Vega en un gesto que, como apunta Pacheco, lleva en ciernes una visión menos solemne, desacralizadora de la tradición. Rojo inscribe en esa genealogía que incluye a Poe y a Baudelaire, un poema visual de los gatos lopescos. Trabaja, al igual que el poeta español, con la parodia. En su caso, no obstante, constituye una estrategia para entender y desafiar los tiempos modernos. Sus gatos devienen material para cuestionar el desarrollo del transporte (“Gato jugando al trenecito”, “Gato que prefiere los coches antiguos”), los conceptos geopolíticos (“Gato mundi”) y la Historia como proceso castrante de las individualidades, de las microhistorias (“Gato abrumado por el peso de la Historia”), entre otros.

manera en que Linda Hutcheon percibe el uso de la parodia en Latinoamérica. Al decir de la autora, la parodia reviste en el área “un carácter intrínsecamente político, los desafíos a lo convencional y lo investido de autoridad” (1993, 198). Entonces, a partir de la antropofagia y la parodia, *La flauta de Bartolo...* construye una estocada al lugar que durante siglos ocuparon las civilizaciones originarias en el imaginario europeo y su legado en la comunidad letrada criolla desde el siglo XIX.

La estrategia de sujeción y negación de las comunidades originarias alcanzó a lo largo de América Latina connotaciones radicales para estos grupos. Se comenzó a construir el mito ideológico de un país sin “indios” ni afrodescendientes. Se orbitó alrededor de la idea de mestizaje ya entrado el siglo XX para poder justificar, en definitiva, la tenencia de la tierra que por derecho propio les pertenecía a estos grupos originarios. Desde esa perspectiva de la historia latinoamericana, que se recicló en muchos de los textos claves para entender los proyectos nacionales a lo largo del XX, las comunidades originarias latinoamericanas son borradas (extinguidas) del escenario de la nación por los criollos blancos letrados en el área. Carlos Tur Donatti y Hernán Taboada (2008) en *Eurocriollismo...* explican cómo ese proceso que comenzó en el siglo XIX se ha extendido hasta el presente en México (y a lo largo de Latinoamérica). Además, ha mutado en nuevas formas de control que se explicitan desde la manera en que diseñan y se promueven las publicidades de las vallas de la ciudad, hasta cómo Televisa construye una idea de nación sin comunidades originarias y basada en la blanquitud. Leduc, con *La flauta de Bartolo...*, arremete contra esta idea de nación y deconstruye los discursos históricos y letrados que se han encargado de legitimarlos. En las siguientes páginas me enfocaré en argumentar cuáles son los recursos discursivos y formales que utiliza para erigir desde su cine un concepto radical de la nación mexicana y de Latinoamérica toda.

La flauta de Bartolo... reescribe la Historia sobre Latinoamérica de manera progresiva, una continuidad de la que rehúye *Los*

animales..., para desafiar las convenciones occidentales desde los mismos términos que las constituyen. Los créditos y el guion literario hacen evidente esta linealidad histórica que en la narrativa fílmica no aparece de manera explícita: “Prólogo”, que corresponde a la contemporaneidad, “Bartolo prehistórico”, “Bartolo prehispánico”, “Bartolo conquistado”, “Bartolo mestizo”, “Bartolo europeo” y “Bartolo independiente”. La estructura remeda la estrategia de *Barroco* y, como el filme de ficción, adopta continuos saltos espaciotemporales. Además, como en *Barroco*, será un integrante de los grupos originarios, Bartolo, quien guíe al espectador y otorgue cohesión a las secuencias de la película.¹⁰

Rock, mariachi tradicional, jazz, música tropical, ópera, danza, fandango y una huecanía se conjugan en el prólogo del filme para dar cuenta de la diversidad musical de la región. Desde este inicio, Leduc y Juan Arturo Brennan representan a Latinoamérica como un territorio diverso y complejo. Las imágenes potencian la variedad al introducir a los artistas y niños multicolores y multiformes, lo que da una idea de multiplicidad étnica, racial y lingüística. En ese escenario, sobrepujan diferentes motivos provenientes de diversas comunidades a lo largo de México. Así, por ejemplo, se incluye un son de tarima de Guerrero, que remeda a los integrantes de la “Banda de Chiles Fritos” de ese departamento, provenientes de la cultura náhuatl. El tejido de cambaya de comunidades del sur de Chiapas abraza en varias ocasiones al gato de Rojo, ya bien tocando una trompeta, ya bien un saxofón. Al hilvanar el México (y la Latinoamérica) contemporáneo multiétnico con lo más autóctono de estas comunidades, el filme se inserta en la genealogía de obras que

10 En *Barroco*, Leduc incorpora además del indiano a Francisquillo y a Filomeno, pero se deslinda de las relaciones de esclavitud de *Concierto barroco*. Entre Filomeno y el indiano parece existir un interés mutuo por recorrer el mundo no para involucrarse en el carnaval veneciano, por ejemplo, sino para participar en momentos cruciales de revoluciones internacionales: la Guerra de los Diez Años liderada por Carlos Manuel de Céspedes (Silvio Rodríguez) y la abolición de la esclavitud en su ingenio, la guerra civil española, etcétera.

desacreditaron durante el XX el mito del blanqueamiento latinoamericano. Aún más importante, muestra a su público meta las complejidades de los procesos culturales y la relevancia de las comunidades originarias en ellos.¹¹

La transición entre el capítulo dedicado a la contemporaneidad y “Bartolo prehistórico” inicia justo cuando todos los niños multiétnicos comienzan a cantar una huecanía náhuatl. De esta forma, *La flauta de Bartolo...* se convierte en la prolongación de *Los animales...* Los niños pueden contar una historia diferente, una contra-historia de Latinoamérica a partir del conocimiento de nuestras comunidades originarias. El canto en náhuatl invoca en la pantalla el pasado de grandeza de la cultura teotihuacana representado por una de sus pirámides. El viaje a través de la pirámide desfragmentada y formada por brazos pequeños unidos conduce y termina en su cima, la cabeza de gato. Y como en el caso de *Los animales...* a través de la mirada de este animal, en ese caso un gato teotihuacano, el espectador podrá comenzar un recorrido musical por la historia de los pueblos mesoamericanos.

Bartolo aparece en la próxima secuencia entre una tupida vegetación. Y, una vez más, Leduc escogerá un símbolo de la cultura mesoamericana para representarlo:¹² la primera muñeca articulada encontrada en Teotihuacán.¹³ El gesto descolonizador de este acápite se percibe con mayor nitidez al entender la relación

11 En mi libro *Contar Abya Yala a los niños*, retomo una de las encuestas realizadas en las últimas décadas sobre la manera en que los niños perciben a las comunidades originarias hoy. El cine ha sido uno de los principales dispositivos para expandir concepciones erradas sobre las culturas y las cosmovisiones de muchas de estas comunidades. El cine de Leduc en su mirada etnográfica hace eclosionar esos conceptos viciados por los imaginarios occidentales (Hollywood en la mayoría de los casos). De ahí la trascendencia de su cine de animación.

12 Existen otras referencias a las culturas mesoamericanas. Así, por ejemplo, el diseño de la mujer que aparece en “Bartolo prehistórico” está basado en una muñeca articulada teotihuacana y en las “caritas sonrientes” veracruzanas. Además, se incluye el teponaztli (México) o tun (Guatemala y el Salvador) como el primer tambor creado por el Bartolo prehistórico.

13 He encontrado también ciertas semejanzas en la manera como está diseñada la estructura de la cabeza de Bartolo con las cabezas olmecas.

presentada entre lo humano y lo no-humano. El Bartolo prehistórico aprende el lenguaje musical a partir de su comunicación con su entorno. Emplea tiempo tratando de entender y aprehender los sonidos de los seres que lo rodean. Su comunicación con el colibrí le permite encontrar el camino a la música. Este diálogo entre ave y humano hace posible además que éste encuentre un primer amigo y su casa.¹⁴

En el folleto narrativo de “La flauta de Bartolo”, los guionistas describen la escena:¹⁵

Bartolo silba y silba
Hasta que su silbido se parece más y más
Al canto del pájaro
Hasta que lo logra.
Y así, Bartolo y el pájaro se hacen amigos
Porque ya han cantado juntos (Leduc 1998, 5)

Más adelante, en “Bartolo prehispánico” se apunta que:

Así la música acompaña al hombre,
Cuando echa a volar sus sentidos y su imaginación
Y siente que se convierte en pájaro,
Se vuelve venado
O
Se transforma en flor (Leduc 1998, 5)

14 El colibrí (Huitzilopochtli) fue considerado un Dios para los aztecas porque les indicó el camino hacia Tenochtitlán.

15 En 1998, Leduc crea *Bartolo en la red: Cajita de música* para acercar a los niños al lenguaje musical una vez que la Secretaría de Educación Pública no concluyó el proyecto de distribuir estos materiales en las escuelas del país. El sitio web compila los guiones de las obras, así como enciclopedias musicales, diccionarios y otros materiales didácticos. Queda por investigar la relación entre los guiones y su puesta en escena, pues estas obras literarias añaden otros significados al ser más explícita la intención de los autores a partir de la palabra escrita.

Esta visión de la comunión no humano-humano contradice la visión moderna y postrevolución industrial que percibe al hombre como el centro y a la naturaleza como una fuerza que atenta contra las creaciones humanas y, por tanto, es necesario controlar y dominar. En la narrativa de *La flauta de Bartolo...*, el personaje se asusta de la inmensidad de los animales y del escenario en el que habita y al que está indisolublemente asociado. Leduc posiciona al hombre como un elemento dentro de esa cadena inmensa de relaciones entre todo tipo de entes humanos-no humanos. El filme apela a un pensamiento alejado del logocentrismo y volcado en legitimar las ontologías (prehistóricas como las llama Leduc) que desde antes del nacimiento del logos avalaban por una fusión indisoluble entre los seres de la tierra.

“Bartolo prehispánico” continúa la dimensión metonímica de “Bartolo prehistórico”. Esta dimensión metonímica constituye una característica propia de los filmes de animación que en el caso de *La flauta de Bartolo...* denota las estrategias autorales para reflexionar sobre la historia. Paul Wells explica en uno de sus más recientes estudios sobre las potencialidades de la animación que:

“Reality” is assimilated and transformed through the principles of analogy and metaphor. Animation is inherently a “system of transformation,” deliberately constructed as a process by which to deliberately construct. Such construction and transformation are informed, however, by some prior or primal understanding of the object (Wells 2014, 9).¹⁶

En línea con esta reflexión, puede entenderse que la inserción de múltiples elementos de las culturas mesoamericanas lleva implícito un conocimiento profundo de los objetos que las representan. Leduc amalgama en el filme símbolos disímiles de los pueblos

16 La “realidad” se asimila y se transforma a través de los principios de analogía y metáfora. La animación es inherentemente un “sistema de transformación”, construido deliberadamente como un proceso con el cual construir deliberadamente. Sin embargo, dicha construcción y transformación se basan en una comprensión previa o primaria del objeto. [Traducción propia].

mesoamericanos en un intento por no caer en los reduccionismos de percibir una cultura como expresión de las diversas comunidades que integraron Mesoamérica. Al mismo tiempo, es perceptible una conexión emocional con esos objetos/símbolos que elige. En particular, resulta revelador el fragmento antes citado para entender cómo opera este juego analógico. “Cuando echa a volar sus sentidos y su imaginación / Y siente que se convierte en pájaro” da cuenta de las danzas de los “voladores de Papantla”. “Se vuelve venado” remite a la Danza ritual yaqui o mayo del sur de Sonora y el Norte de Sinaloa. Por último, el hombre que nace de una flor lleva una corona que simboliza la mariposa teotihuacana. Cada una de estas secuencias viene a enfatizar la riqueza cultural de los pueblos que poblaban estos territorios antes de la llegada de los españoles. Arrojan luz sobre el lugar sagrado que lo no-humano ocupaba en sus prácticas rituales y cotidianas, y expresan el propio entendimiento que de esta relación tiene el autor.

“Bartolo conquistado” inicia con la destrucción de Tenochtitlán identificada por la piedra de coronación de Moctezuma. De esas mismas estructuras surge un nuevo edificio, metáfora del inicio de la colonización y sus instituciones. Las secuencias que componen el capítulo ponen su atención en los procesos de aprendizaje que la conquista y la colonización trajeron para cada una de las partes incluidas. Los cuerpos lacerados de los nativos se apropian de los ritmos europeos (para sorpresa de los propios españoles) y de los africanos introducidos como esclavos para enriquecer sus expresiones culturales.¹⁷

17 No obstante, no se puede pasar por alto que el video representa por momentos la historia mexicana como la historia del continente todo, y en esa generalización, olvida, por ejemplo, el escenario colonial y esclavista que se extiende en Puerto Rico y Cuba hasta fines del siglo XIX. El filme además reincide en percepciones machistas y, en cierto sentido, racistas que perviven en la comunidad letrada blanca en el siglo XX. Piénsese, por ejemplo, que la mujer es introducida sólo cuatro veces en el video, ya bien como ente pasivo o como objeto del deseo que satisface la mirada del voyeur con sus bailes. Destaca que el video legitima las visiones estereotipadas de la mujer africana y la caribeña como tendentes a los contoneos musicales y las curvas exuberantes.

“Bartolo mestizo” y “Bartolo europeo” narran el surgimiento de una ciudad criolla y letrada en México (y Latinoamérica) que durante los siglos XVII y XVIII viajará por toda Europa en busca de lenguajes musicales que le propiciarán el conocimiento para luego regresar y conseguir su independencia. La experiencia de la Revolución francesa en 1789 le brinda al Bartolo criollo las armas (instrumentos musicales) para regresar a su tierra guiado por el colibrí y cantar la independencia el 16 de septiembre de 1821. El “Bartolo independiente” avalará el arribo de una nueva época en la que cuaja un lenguaje propio musical que, según el filme, se trata del surgimiento de la nación mexicana.¹⁸

Conclusiones

El proyecto de Leduc de construir para la infancia nuevas estrategias de enseñanza, de relación con lo no-humano, de entendimiento de las culturas originarias y su conexión con la Latinoamérica contemporánea no terminó con la producción de los filmes. Había que buscar un medio de distribuir gratuitamente estas producciones para ensanchar los horizontes de las futuras generaciones. Surge así la idea de convertir estos materiales en fuentes de estudio para las escuelas en México:

Los videos tenían las limitaciones de la técnica entonces accesible, pero el resultado logró al menos el objetivo de divertir a los niños y la Secretaría de Educación Pública decidió adquirir varios miles de ejemplares para distribuirlos en sus escuelas. De ahí surgió la idea de continuar el proyecto ampliándolo a lo que se llamaría “La Cajita de Música”, no solo haciendo nuevos videos sino, sobre todo, inclu-

En ese sentido, *La flauta de Bartolo...* no despega de los terrenos trillados y estereotípicos presentados a los niños en el continente durante el siglo pasado. 18 El filme omite toda referencia a las luchas independentistas, así como las estrategias ideológicas criollas luego de la separación española: los discursos que dieron por sentado el exterminio de las comunidades originarias en un intento por tener el control sobre la tierra. No obstante, como se ha argumentado a lo largo de estas páginas, Leduc se deslinda de esa corriente en *La flauta de Bartolo o la invención de la música* y en *Los animales...*

yendo otros materiales que ampliaran las posibilidades de acercarse lúdica y pedagógicamente a la música [...] Pero, como tantos otros proyectos educativos y culturales, para solo limitarnos a este campo, el asunto fue relegado al cambiar los rumbos y proyectos del país [...] Entonces resurgió la idea para, con el apoyo del FONCA, reciclarlos y ponerlos gratuitamente a disposición de quién se interese, a través de, la entonces casi inexistente pero ahora imprescindible, internet (Leduc, 1998).

Leduc encontró otra manera original de socializar estos filmes para los niños y adolescentes, no solamente mexicanos sino para todos aquellos que tuvieran interés en conocer una historia de sus países contada musicalmente y desde ópticas no hegemónicas. *Los animales: música infantil mexicana (1850-1950)* y *La flauta de Bartolo o La invención de la música* cumplieron entonces con el propósito autoral de entretener a los niños a partir de los coloridos juegos visuales que pueblan las escenas de ambas producciones. Devinieron nuevas bitácoras musicales en un periodo en que apenas comenzaba a generalizarse el uso del internet y el acceso gratuito a productos animados infantiles. Además, ambos filmes se reapropiaron de un nuevo lenguaje para entender procesos identitarios y culturales que han permanecido por décadas en los primeros peldaños de discusiones académicas: un lenguaje animado sobre la identidad latinoamericana dirigido a la infancia, el espectador más exigente de todos.

Bibliografía

- DE CAMPOS, Haroldo. 1982. "De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña". *Vuelta* 6, n.º 68: 12-19.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. 2011. "Epistemologías del Sur". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 16, n.º 54: 17-39. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/EpistemologiasDelSur_Utopia%20y%20Praxis%20Latinoamericana_2011.pdf.

- DORFMAN, Ariel y Mattelart, Armand. 1979. *Para leer al Pato Donald*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA LINERA, Álvaro. 2009. *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Bogotá: CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/linera/linera.pdf>.
- HUTCHEON, Linda. 1993. "La política de la parodia posmoderna". *Criterios*: 187-203. https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf.
- JÁUREGUI, Carlos A. 2005. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Casa de Las Américas.
- LEDUC, Paul. s.f. "Cancionero de los animales: música infantil mexicana (1850-1950)". <http://www.bartoloenlared.net/folleto-los-animales/>.
- _____. 1998. "La Flauta de Bartolo o la Invención de la música". <http://www.bartoloenlared.net/bartolo-folleto/>.
- ORTIZ, Fernando. 2002 [1940]. "Los factores humanos de la cubanidad". *Perfiles de la cultura cubana*, mayo-diciembre.
- PETERS, Michaela. 2010. "México insurgente: La Revolución mexicana en el reportaje de John Reed y la película de Paul Leduc". En *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, editado por Olivia C. Díaz Pérez, 205-217. Madrid: Iberoamericana.
- PLANAS, Justo. 2018. *Disney y la zapatilla mágica. Análisis del discurso ideológico de Cenicienta*. Cienfuegos: Reina del Mar.
- QUIJANO, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *Aníbal Quijano. Cuestiones y horizontes*, editado por Danilo Assis Clímaco, 777-833. Buenos Aires: CLACSO.
- REDACCIÓN. 2017. "Avanza plan del EZLN para postular a una nahua a la Presidencia", *La Jornada*, 8 de agosto. <https://www.jornada.com.mx/2017/08/08/index.php?section=politica&article=012n2pol>.

- RELEA, Francesc. 2006. "La revolución mexicana se hizo en tren", *El País*, 14 de enero. https://elpais.com/diario/2006/01/14/babelia/1137199150_850215.html.
- REYES, Dean Luis. 2014. *La forma realizada. El cine de animación*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- ROJO, Roseli. 2021. *Contar Abya Yala a los niños*. Letras Cubanas (en prensa).
- ROJO, Vicente. 1961. *Gatomaquia*. México: Imprenta Madero.
- TUR DONATTI, Carlos, y Taboada, Hernán. 2008. *Eurocriollismo, globalización e historiografía en América Latina* México: UNAM.
- WELLS, Paul. 2014. "Chairy Tales: Object and Materiality in Animation", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 8, n.º invierno: 1-18.

ANEXOS

Entrevista a Paul Leduc

por J. Axel García Ancira Astudillo

El fragmento de la entrevista que se presenta a continuación se realizó en la Ciudad de México en septiembre de 2017. El motivo principal fue indagar sobre la producción de *Reed, México insurgente*, y sobre las conexiones del autor con otros cineastas de lo que se conoció como el Nuevo Cine Latinoamericano. No obstante, el diálogo discurrió por distintos temas. Las preguntas importan poco, pues Paul Leduc, con su fuerte personalidad, eludía algunos tópicos y elegía aquellos sobre los que le interesaba hablar, por lo cual se opta por reorganizarlos, tomando como centro cada una de sus películas, en orden aproximadamente cronológico. Aunque no se refiere a todas sus obras, ésta es, hasta donde conocemos, la única entrevista en donde Leduc aborda trazos de todas las etapas de su trayectoria, desde sus estudios en México y Francia, hasta su último largometraje de ficción. Paul Leduc fue un director que prefería hablar de otros temas, antes que de su propia obra. Consideramos por ello que se trata de un valioso documento de primera mano que otorga un importante testimonio histórico, al tiempo que permite conocer las motivaciones estéticas y el contexto social que enmarcan su obra.

Leduc ante el 68 y participación en *El Grito*

En *El Grito* lo que hice fue el sonido. Me fui a Francia y regresé en diciembre del 67. Ya había CUEC [Centro Universitario de Estudios Cinematográficos], pero no había CCC [Centro de Capa-

citación Cinematográfica]. Yo había conocido a Leobardo [López Arretche]... Antes había estudiado Arquitectura, no acabé, pero había estado en la Facultad de Arquitectura y, cuando me aburrí de eso, me metí a la Facultad de enfrente, a Filosofía [y Letras], a clases de teatro. Y luego me metí con Seki Sano a tomar clases en su taller: así conocí a Leobardo. Cuando yo regresé ya no era un estudiante; ya no podía participar en el 68 como uno de los chavos que estaban estudiando, pero sí era amigo de muchos de los dirigentes, de Raúl Álvarez, de Gilberto Guevara, de la gente de la Universidad [UNAM] y del Poli [IPN]. Y participé en todas las manifestaciones, pero además tenía una relación de confianza con ellos. Había traído de Francia una pequeña grabadorcita portátil y muy ligera que daba una buena calidad de sonido. Así que entre lo que propuse y lo que me propusieron es que yo me encargara del sonido, porque yo podía estar cerca de los dirigentes grabando sus discursos o lo que fuera. Y en las manifestaciones ya se veía dónde me ponía con el micrófono, porque me subía a un camión e iba grabando lo que fuera, según el caso. Ese sonido yo se lo pasaba a Leobardo que almacenaba todos los materiales que filmaba la gente del CUEC. Él personalmente, pero también otras personas del CUEC (fotógrafos...), que filmaban a medida que pasaban las cosas e iban juntándolo para editar en cuanto se terminara, porque sobre la marcha era imposible. No era como hoy, que el digital ya lo tienes listo y puedes tener un editor que va avanzando mientras. Además, ahí sí había un cierto clandestinaje. Lo que se filmaba en 68 no podías sacarlo inmediatamente a los laboratorios. De hecho, *El Grito* se hizo mucho después de 68.

Luego hicimos unos comunicados del Consejo de Huelga, que eran malísimos. Eran [basados en] una foto fija. No teníamos medios, no teníamos ni la posibilidad de acceso a un laboratorio. Y lo que más había eran fotos, sobre todo de Héctor García, que era amigo nuestro. Más que por la idea de hacer una película o un corto en el sentido que se entiende normalmente, se hicieron para tener un pretexto para mandarlos al extranjero –sobre todo

a Berkeley, en California—. Recuerdo que se mandaron varias copias para juntar a la gente en un auditorio y conseguir dinero. En aquellos años había puesta una mirada sobre lo que sucedía en el movimiento estudiantil. Hacíamos cosas como éstas, que eran un pretexto para que reunieran público en una universidad y les echaran un rollo político; lo hacía gente que estaba aquí o allá, pero que eran mexicanos. Hacían un acto, a veces también una colecta, aunque no siempre. Pero para eso servían. No había una pretensión de nada. Eso es lo que se mandó después al Festival de Mérida (1968), uno muy chiquito, en una pequeña ciudad de Venezuela –un festival que no se volvió a hacer—. No tuvo mucha importancia..., y los de Viña [del Mar, en 1967 y 1969] tampoco. Su importancia es que eran un pretexto para viajar y que te pagaran el boleto; servían para que hubiera encuentros personales [...] Desde antes hubo este tipo de eventos en Europa; ahí sí hay dos generaciones diferentes. La mía, por ejemplo, que conocía a todos los autores brasileños del *cinema novo* brasileño, sobre todo a Glauber en Europa, en festivales, en el Festival de Pésaro, en el festival de Cannes...

Creo que yo fui el que más relación tuvo [con los cineastas latinoamericanos] y no sólo porque me los encontré ahí, sino porque en realidad estábamos de acuerdo en muchas cosas. Yo seguí más en una línea que tenía que ver con la de ellos, que es esa cosa –que hoy ya me parece ridícula– [a la que] le llaman Nuevo Cine Latinoamericano, pero que en ese momento sí era un nuevo cine latinoamericano. Es decir, sí hablábamos de una búsqueda común, de un lenguaje no necesariamente común entre nosotros, pero que no era el de Hollywood, ni el europeo tampoco, y por eso entrábamos en esas discusiones.

Sobre *Reed, México insurgente* o el dilema de hacer cine independiente en México

Había leído el libro años antes y me había interesado. Pensé que había una película ahí, pero nunca que podría ser mi primera,

porque tenía una producción complicada: era *de época*, se requería mucha gente y hasta un tren, que pudimos haberlo obviado, pero en principio ahí estaba y era importante. De hecho cuando regresé de Francia, a donde fui a estudiar porque aquí no había todavía escuelas de cine, tenía en mente otro proyecto, pero luego, por una serie de casualidades, resultó que podíamos encontrar los caballos y ciertas facilidades en una finca de amigas y amigos, que vivían por Querétaro, y que lo del tren no parecía ser tan complicado porque Luis Barranco, que era un eventual coproductor en ese momento, tenía unos contactos y sabía de una locomotora que había en esa región y que se podía utilizar; sí, cobraban, pero una cantidad decente, [es decir,] se podía pensar en pagarla. Poco a poco nos animamos a hacer la película, quizá como locos, porque éramos un equipo muy chico también. Cuando más gente teníamos, éramos trece en el equipo, pero muchas veces éramos menos. Aunque algunas ocasiones pedíamos a amigos que nos ayudaran, porque había que vestir a mucha gente, y venían a ayudarnos. Sin embargo, el equipo fijo era muy reducido.

El argumento puede ser que el cine no se puede hacer sin cobrar o sin pagarle a la gente. Punto uno: sí cobramos. Cantidades muy discretas, pero cobramos. Pagamos todo, hasta a los extras; y es que les dábamos lo que ellos cobraban en un día de trabajo, porque filmamos en muchos lugares de acuerdo con las facilidades que hubiera: de hospedaje, de locaciones o de lo que fuera. Según a lo que se dedicaran, les pagábamos lo que ganaban, si eran campesinos, maestros o ferrocarrileros (porque también había)...

El productor Luis Barranco, que además era contador, hizo los cálculos de lo que hubiera costado la película si se hubiera pagado todo en términos de los costos industriales, de lo que se pagaba en los sindicatos, y aun así era una película muchísimo más barata que las que se estaban haciendo en aquella época. Y ése era el gran problema del cine mexicano, que en aquellos años se empezó a romper. Entre los sindicatos *charros*, los productores y el Gobierno había una especie de acuerdo: para hacer una película

tenías que ser miembro del sindicato, y para serlo era necesario haber hecho una película. No había forma. La película que te pedían para entrar al sindicato tenía una cifra; no me acuerdo de las cantidades exactas, pero creo que era de un millón de pesos. Era una película de cinco semanas de rodaje. No había un productor que te diera ese dinero si no estabas en el sindicato, porque entonces no iba a poder distribuir la película. Era un negocio que se ha repetido todo el tiempo en la historia del cine mexicano. Estaba el Banco Cinematográfico, que era la institución del Estado que ayudaba al financiamiento del cine, al que le presentabas el proyecto, se inflaban los presupuestos y entonces había productores que tenían veintitantas películas sin estrenar, porque no les interesaba estrenarlas. El negocio no estaba en que se vieran, el negocio estaba en hacerlas. Presentabas un presupuesto, y si la película era de un millón y te iban a dar la mitad, pues presentabas un presupuesto de dos millones, y te daban el millón; esa era la idea del sistema. Entonces, ya no interesaba que se estrenaran. Cuando llegó Luis Echeverría y puso a Rodolfo Echeverría fue precisamente para acabar con ese sistema. Y por eso todos los productores privados tomaron revancha cuando llegó López Portillo, porque los habían sacado por ese tipo de *enjuagues*.

Antes, cuando estaba en Francia estudiando cine en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), aquí en México se hizo el concurso de cine experimental, que era una cosa un poco rara porque a los ganadores de los primeros premios les prometían la posibilidad de distribución, a los otros no. Participaron algunos como Manuel Barbachano, que no era un productor normal, era uno de cierto tipo de cine. Otros participantes eran cooperativas de los mismos tipos que hacían la película. Ahí sí, muchos no cobraban nada [en sus producciones], y hubo todo tipo de soluciones para resolverlas. Entonces no se hablaba de un cine independiente, porque además esos concursos los organizaba prácticamente el mismo Sindicato; y lo hacía por lo que ya es muy sabido: el cine mexicano, el famoso Cine de Oro, había

existido porque durante la Segunda Guerra Mundial los mercados del cine quedaron vacíos, pues todos los países estaban en guerra y no hacían películas. Entonces México, con el regreso de toda la generación que estaba en Hollywood (el Indio Fernández, Ismael Rodríguez, etcétera), echaron a andar una industria que tiene un nivel técnico muy aceptable para la época, con actores que se volvieron famosos e historias que estaban bien hechas para el gran público, y por eso tuvo mucho éxito. Esto funcionó durante algunos años, pero en cuanto se acabó la guerra y regresan a producir todos los que no lo hacían antes, y hacen mejor cine que el de que aquí, se desplazó al cine mexicano. Ante esa crisis los sindicatos y la industria decidieron buscar romper esta historia de ese círculo, y dejar entrar a una nueva generación, pero lo hicieron con muchísima desconfianza. Por eso realizaron un concurso. Ahí entró desde Alberto Isaac, que era muy amigo, pero bastante mayor que yo, hasta chavos mucho más jóvenes que yo. Porque no era sólo una generación, era más de una la que había tenido la puerta cerrada. Y la tenían cerrada también los actores, los fotógrafos, los guionistas...

No todas las películas presentadas en el concurso fueron muy buenas, pero –en todo caso– eran diferentes, eran nuevas, eran frescas. Eso atrajo mucho a un público nuevo y se dieron cuenta de que ahí había un negocio, renovando un poco al cine. Por eso cuando entra Echeverría, como presidente, y Rodolfo, en el Banco, entró una generación a la industria. Algunos no quisimos entrar (yo no quise), y a eso se empezó a llamársele *cine independiente*. Era independiente ante ese momento. Lo anterior se llamaba *experimental*, porque en realidad había una diferencia y no era exactamente lo mismo, se producía de otra manera.

Historia [técnica y material] del dispositivo ante *Reed, México insurgente*

Con nosotros, y digo nosotros porque éramos gente que sí nos conocimos en París estudiando, estaba un mexicano que era

Rafael Castaneda Asedes, que luego fue editor, más que director; un griego, Alexis Grivas, a quien trajimos a México cuando acabamos los estudios porque hubo el Golpe de los Coroneles, en Grecia, y tenía que salir de ahí. Lo trajimos y se quedó muchos años. Y había otros dos o tres amigos más esporádicos y que después no hicieron cine. Nos juntamos y creamos un equipo de producción. Compramos una cámara Eclair, que era una de 16 milímetros, muy novedosa. Pesaba nueve kilos, y estaba muy bien diseñada. Era por completo silenciosa. Antes necesitabas un *blimp* para que el ruido de la cámara no se metiera en el micrófono, y ésta no hacía ningún ruido.

Cuando estuve en Europa, antes de entrar a la escuela de cine, fui una vez a un festival como representante del Museo del Hombre, porque tomé un curso en ese museo. Con una colombiana que sigue haciendo documentales, Marta Rodríguez, fuimos juntos a Florencia, al Festival de los Pueblos. Aquel año era especialmente atractivo porque estaban los franceses que, a partir de esta cámara Eclair, tenían detrás a personas como Jean Rouch y Edgar Morin (Edgar Morin como teórico y Jean Rouch como cineasta –que no era cineasta, era antropólogo..., etnólogo en realidad–) y tenían una institución como el Museo del Hombre detrás, así que podían filmar en África y en París, cosas muy interesantes, aprovechando esa técnica a la que ellos llamaron el *Cinema Verité*: Cine Verdad. Además, estaban los gringos, con gente como David Myers y Robert Drew, que fueron quienes filmaron la película de Woodstock y uno de los documentales que yo había visto en México, sobre Kennedy, que se llamaba *Primary* [...] Le consiguieron a ellos el permiso y la producción, porque era *Time Life* quien estaba detrás y estaba invirtiendo cantidades muy fuertes para que se investigara [cómo hacer] cámaras más ligeras. Esto porque la televisión exigía noticieros, y con las cámaras de aquel momento que eran enormes, de 35 mm, y que hacían un ruido infernal, no se les podía andar cargando de un lado al otro para hacer una entrevista, como ésta que estás haciendo con dos cositas que tienes ahí puestas [una grabadora portátil marca

Tascam]. Las cámaras de aquella época no les funcionaban, y los italianos (con dinero de la RAI) tenían a Mario Rúsputi y una cámara que nunca funcionó, y los alemanes estaban experimentando con la Arriflex. Era un momento en que todos los países que producían cine y tenían televisoras importantes estaban buscando desarrollar una técnica ligera, mucho más barata –no como lo digital ahora, pero sí comparada con los costos de los 35 mm–, y todo eso se encontró en ese Festival de los Pueblos. Hubo discusiones y seminarios interesantes, de lo cual lo que más quedó fue lo francés, porque su cámara tenía el mejor diseño de todas. Y esa la trajimos a México.

Aquí en los Laboratorios México, que era donde se hacía el trabajo de sonido, había un ingeniero Topete que era quien se suponía que mejor lo hacía (y sí era el mejor, aunque no quiere decir que lo hiciera bien)... Cuando le dijimos que íbamos a traer una cámara de éstas y una grabadora que en ese entonces se llamaba Perfecton (y que después acabó siendo la Nagra, que se sigue usando), no nos tomó en serio. [Le dijimos que] el sonido ya iba a estar sincrónico. Y se encabronó muchísimo con nosotros cuando vio que era real [risas], pensó que le estábamos tomando el pelo.

Esto nos permitió hacer una película como *Reed, México insurgente*, con una producción complicada, con un equipo muy mínimo, porque no llevábamos gran cosa. Eran muy pocas las escenas que necesitaban luz, casi todo era luz natural, no necesitábamos mucho *staff*. El fotógrafo era también asistente. Hubo un día que le pedimos a dos amigos que vinieran para poner unas seis o siete bombas, para una escena con unos caballos corriendo. Uno fue Tony Kuhn y el otro fue Ariel Zúñiga, que nos ayudaron los dos con cámaras Bolex, que te filman tres minutos en dieciséis milímetros, y que hacen un *ruidero* infernal, pero para esto no importaba, porque era para ver las bombas, y el sonido se lo íbamos a poner después. Era otra técnica, otra manera de hacerlo y otra concepción de para qué hacer la película, la cual no existía todavía en la industria del cine mexicano.

[*Reed, México insurgente*] Es una película que se ve mal, porque de eso se trataba. Se filmó en 16 milímetros, se amplificó a 35; a propósito se ensució un poco el negativo para que pareciera documental. No me interesa demasiado que se mejore [remasterice] el asunto. Lo único que se puede mejorar es que, en aquella época, como era un negativo en blanco y negro que se imprimía en color (era la única forma), el positivo de color reaccionaba al negativo de una manera diferente según la proporción de blancos negros y qué tipo de grises tenía cada cuadro, cada escena. Algunas escenas eran un poco más rojas, otras un poco más amarillas, otras más verdes, lo que fuera, lo cual a mí no me molestaba porque también reproducía esa historia como de película vieja. Cuando la remasterizaron se puso un sepia homogéneo que, supongo, se ve bien, pero para mí era mejor como estaba antes. Y había otro problema más grave: el sonido, pues era y sigue siendo muy malo, porque los que lo grabaron, que eran nuestros amigos, lo hicieron por amistad. Eran unos chavos del Poli [IPN] que no eran ingenieros de sonido, eran [sólo] ingenieros..., y lo hicieron con muchas ganas, pero era muy malo, porque era sonido directo. No se dobló prácticamente nada. Eso ya no es rescatable. Ahora lo pueden mejorar un poco, quitar un poco el gis, pero no se puede mejorar más.

Hoy casi todos los cineastas jóvenes nos detestan, lo cual me parece muy sano y correcto, y es lo que tienen que hacer. Nosotros –yo por lo menos– detestábamos al Indio Fernández, a Gavaldón, a Galindo y a todos ellos. A Galindo, menos –e Ismael Rodríguez me caía bien–. Pero todos los otros no, e incluso hoy no me interesa lo que hacían; para mí era y sigue siendo el cine priista. Es decir, la foto de Gabriel Figueroa es una foto priista: es una muy buena foto en términos técnicos, en el mundo de los premios y los homenajes y todo eso, pero es un tipo de mentalidad que en otro país la llamarían estalinista... o fascista. Es esa grandilocuencia de Pedro Armendáriz levantando la ceja, y las actrices levantando la otra ceja, y esa manera de hablar y los guiones...

Bueno, a mí me parece insoportable. Entonces se trataba de hacer otra cosa. Hacíamos las películas por cuestiones glandulares: detestábamos tanto eso que queríamos hacer casi lo opuesto. No por demostrar nada, sino porque no se nos antojaba hacer eso otro, que no teníamos ganas ni de verlo.

Reed... en clave del movimiento estudiantil

México insurgente es un libro de un periodista que va a cubrir la Revolución Mexicana, y manda reportes de prensa con datos, entrevistas y su opinión. Él no aparece [en la historia], no tiene por qué. En cambio, en la película sí era un personaje que estaba en la realidad. Reed era un personaje que estaba en un proceso de transformación. Era un niño *popis* (como se decía en aquella época, es decir, de una clase acomodada), inteligente, de una universidad de primer nivel, interesado en ideas socialistas, pero sin estar muy claro todavía ni en su formación, ni como periodista, ni con una ideología ya asentada y firme. Es en ese proceso cuando viene a México y recorre el país un poco como turista que se va politizando, va viendo, va conmocionándose con hechos que lo cambian. Eso por un lado, pero por el otro, la historia sucedía en 1914, y nosotros estábamos filmando en los años setenta. Teníamos también una distancia. Entonces hay un juego de distancias: la de Reed con su propio libro o su personaje, y la de nosotros con Reed. [...] Era un proyecto pre-68, y de pronto la película se hace después del 68, en un momento cuando la censura estaba un poco *pesada* y había represión después de Tlatelolco. Era una manera de decir algunas cosas que la gente entendía. Quizá el público de hoy no la entienda, pero en aquella época sí entendía que había una intención, que era el papel de un cierto tipo de personaje que no nada más era extranjero por gringo, sino por clase, por periodista, por muchas razones, que se estaba moviendo en un contexto popular en ebullición, como es un movimiento revolucionario. [En la película] Hago ese tipo de juego.

***Etnocidio...*, vestigio del proyecto de una filmografía indígena que no fue**

[*Etnocidio. Notas sobre El Mezquital*] Es un documental, una coproducción con Canadá. Era un momento con condiciones muy particulares. Los canadienses vinieron a México a proponer un proyecto de veinte coproducciones, de las cuales no se hicieron más que cuatro. De éstas la primera fuera *Mezquital*, como se llamaba en ese momento. Querían que canadienses vinieran acá, que mexicanos fuéramos allá, y que se hicieran los documentales de largometraje. A mí lo primero que me ofrecieron, curiosamente, fue hacerlo en Chiapas. Yo conocía bastante bien el estado. Estamos hablando de un Chiapas diferente a lo que el mundo se imagina hoy con esa palabra. En aquellos años no tenía nada que ver. Nada.

Lo primero que hicimos para probar la cámara Eclair cuando la trajeron fue filmar un proyecto inicial que iba a ser una serie de documentales basados en *Los indios de México*, de Fernando Benítez. No se hizo nada, no prosperó, pero lo primero era filmar una Semana Santa en Chiapas, en San Juan Chamula y en Larráinzar. San Juan Chamula sigue siendo bastante priista. Es el único lugar [en el] que los zapatistas no se han metido, no han controlado, y lo es porque desde entonces era un pueblo controlado, sobre todo, por el alcohol. Había una familia ahí que eran los fabricantes de un alcohol de pésima calidad que prácticamente es alcohol del 96, y es lo que les vendían a los indígenas de toda la región. Los tenían controlados con eso. Por esa razón una de las primeras cosas que hizo el zapatismo fue prohibir la bebida... En Larráinzar, me acuerdo, por ahí del jueves o viernes de Semana Santa todo el pueblo en su totalidad estaba borracho, mujeres y niños incluidos. Nosotros queríamos hacer una filmación, y la hicimos incluso esa Semana Santa. Después la idea era filmar a la familia que producía el alcohol... Sabía bien la problemática de Chiapas y, a pesar de ello, cuando iba a hacer la película para los canadienses, no quise porque no los conocía. En realidad, la

hubiéramos podido hacer con toda libertad, pero no estábamos muy seguros. Y [nos daba desconfianza] que el coproductor fuera la SEP que, como quiera que sea, es el Gobierno mexicano. Estamos hablando del periodo final de Echeverría, con todo y la apertura democrática y todo ese rollo, pero lo concreto era que íbamos a hacer la película en 1976 y la íbamos a terminar con un López Portillo con quien no sabíamos todavía qué iba a pasar. Era muy arriesgado meterse en esas historias, porque podíamos perder el control del material.

De ahí derivaron varias cosas: una fue una estructura en cortos, y la idea de que se vean así las letras [la seriación alfabética de los títulos en el filme] es porque era perfectamente viable que no se proyectara nunca. [Pensamos] “que pasen los cortitos”. Es cosa de cortarle y la “A” la mandamos allá, [mientras] la combinación de “D” y “E”, o lo que fuera, la enviamos a otro lugar. Y era evidente la intención política, es decir, el uso político del documental. Eso nunca se hizo porque la película acabó pasando y con éxito. La proyectaron en Cannes. Nunca pasó en salas normales por el famoso problema del 16 mm. De hecho, se armó un escándalo. Hubo un encuentro aquí en México, de la Fipresci, Federación Internacional de Prensa Cinematográfica. Vino gente de todo el mundo y vieron mis películas. Un poco en privado, digamos. Una especie de mini-festival interno. Pero declararon que lo mejor que habían visto era *Etnocidio. Notas sobre El Mezquital*, y la película no se conocía en México. Entonces, ante toda esa presión, la terminaron proyectando. Metieron un proyector de 16 mm a media sala –para que no diéramos lata, realmente–. La pusieron una semana así. Obviamente, fue un fracaso total, porque se veía mal y se oía mal. Luego le dieron Arieles y todo eso.

Fue cuando estábamos fundando Zafra, que era una compañía que se dedicaba a distribuir en todo el país, a través de cineclubes, sindicatos y universidades. Esto propició que el documental fuera visto por mucha gente, casi como si hubiera pasado por distribución normal.

Tina Modotti, la otra Frida

Yo no escogí a Frida del todo para hacer una película. Lo que realmente íbamos a hacer era una película sobre Tina Modotti. Ella murió saliendo de la casa de mi padrino (padrino no de bautizo, sino de registro civil). Mi padre, arquitecto, era muy amigo de un suizo que vino a vivir a México, y quien fue el último director de la Bauhaus: Hannes Meyer. Me acuerdo muy bien de él, de sus hijos, de su historia. Tina murió saliendo de una cena en casa de Meyer. Yo nunca me creí esa historia de que la mataron los comunistas y todo ese rollo que ha corrido durante muchos años con los trotskistas, porque había mucho pleito –sobre todo en esos años– entre unos y otros. No lo digo por defender estalinistas, ni atacar trotskistas, sino porque conociendo a esos personajes me parecía totalmente increíble la historia que, por cierto, era muy cinematográfica. [Lo era] por cómo describían la escena (y conocía yo a los personajes y la casa donde fue y todo eso): se pusieron a oír una pieza de Shostakóvich, una música de una tristeza terrible. De ahí sale Tina, toma el taxi, le da el infarto y muere. Yo tenía ganas de contar eso.

Y Frida deriva de otra película que tampoco se hizo, *Hombres de a caballo*, inspirada en una novela de David Viñas, un escritor argentino. Era una historia de golpes militares escrita antes del Golpe en Argentina [de 1976], por alguien que tuvo una formación militar. Viñas había estado en escuela de militares. Y además, [el libro] tiene una dimensión latinoamericana porque cuenta historias personales. Digamos, es una novela, pero todo pasa en un simulacro, lo cual se hacía mucho en esa época en los países de América Latina, donde se juntaban los ejércitos de diferentes países: los generales por un lado para hablar de ciertas cosas, y la tropa para hacer ejercicios militares. Esa película no se hizo por muchas razones que no vienen a cuento ahorita, no están en el contrato, y es otro rollo [risas]. Pero esa película se nos cayó. Entonces yo le propuse hacer lo de Tina Modotti a Viñas –quien se quedó a vivir en México después de un buen rato de historias de

exilio—. Hicimos un guion sobre Tina, y esa película la íbamos a empezar a hacer con Barbachano en coproducción. Me acuerdo todavía la fecha: fue el primero de septiembre de 1982, cuando se expropió la Banca, y desde un mes antes el mundo de las finanzas, los banqueros y los productores estaban todos enloquecidos. ¡Era la nacionalización de la banca! [Así que] Nos quedamos sin producción. Estaba todo armado: el guion, el vestuario de Ofelia Medina, porque Tina iba a ser Ofelia. [La cancelación de la película] Parecía que era temporal, que después se iba a poder recuperar. Y ahí es donde entra Viñas, fue su idea. Ambos personajes, Frida y Ofelia eran de la misma época, y Ofelia podía ser muy Frida, pero también hubiera podido ser Tina, y Viñas dijo: “¿y por qué no intentamos hacer algo con Frida?”. La verdad, yo no me imaginé que se pudiera realizar una película de Frida en ese momento. El guion de Tina era mudo por completo, en blanco y negro, y de una fotógrafa, así que contábamos mucho la historia a partir de la gráfica que ella misma producía. En ese sentido lo de Frida tenía mucho de parecido, pero la historia de Frida está al borde del melodrama todo el tiempo, por las amputaciones y, en fin, todo lo que ya se sabe; y no había mucho cómo evitar eso. Entonces me resistía a ese asunto. Empezamos a trabajar el guion, y se pudo evitar bastante en realidad, [claro,] hasta donde se puede evitar al contar una historia así, y acabó siendo la que produjimos. Hacer después la de Tina ya me parecía excesivo porque se parecían demasiado, aunque los guiones eran muy diferentes, pero la manera, el estilo de *Frida...*, salió más de *Tina...* que de *Frida...*

Un “final alternativo” de *Frida...*

En plena filmación organizaron una primera exposición de Frida en el Munal, porque nosotros nos retrasamos en el rodaje [y el evento se empalmó]. Sin saberlo. Salió la idea de ver sin nos presentaban los cuadros, pero no nos permitieron sacarlos del Munal; teníamos que filmar ahí. Sacarlos, aunque fuera enfrente, ya era

una epopeya y un costo enorme. Así que mientras estuviéramos ahí, y [los cuadros] estuvieran bajo control de su gente, podíamos filmar. Eso fue el lado de suerte. El lado de irresponsabilidad fue en dos escenas, que es en donde aparecen todos los cuadros: una, que es cuando se inaugura la exposición, pero ahí son pocos los cuadros que se ven; otra es donde está un carpintero y Frida va a ver los marcos de un cuadro. Están sus cuadros envueltos con papel estraza y los va abriendo, los va viendo. El otro [personaje] está cortando la madera. Esa carpintería no es una carpintería real, era una invención que hicimos para filmar en la azotea del Munal, sin sacar los cuadros de ahí. Con esto estuvimos a punto de que todos los cuadros de Frida pudieran desaparecer, porque [el lugar] estaba lleno de cables, y un corto circuito hubiera sido brutal. ¡Y estuvimos a punto de que pasara! (eso no se lo digas a nadie, pero si quieres lo puedes publicar).

Frida, naturaleza viva o los problemas de producción compartida

Frida... espantó a Barbachano, quien era el productor. Él puso un texto al inicio de la película que detestamos todos, que era como para decir: “Frida era muy comunista y todo, pero vende cuadros muy caros y prácticamente es por lo que estamos haciendo la película”. Casi es eso lo que dice, pero en otros términos. Ahí hubo otros problemas: fue una coproducción de Ofelia Medina y de todo el equipo con Barbachano. Supuestamente teníamos igualdad de porcentajes (cincuenta-cincuenta) para decidir sobre problemas. Sin embargo, Manolo tenía cincuenta y uno contra cuarenta y nueve en términos de manejo económico de la película, porque bueno, nos parecía decente que fuera cincuenta y uno nada más. Se hizo la cinta, se terminó con menos problemas de edición que lo que pasó en *Reed...*, y el día que terminamos la regrabación nos fuimos a cenar en un restaurante cerca de donde habíamos trabajado. [Estábamos] Rafael Castanedo, Barbachano, Ángel Goded –el fotógrafo– y yo. Ahí empezaron los problemas.

Me acuerdo que habíamos usado mucho una frase del equipo de rodaje: “vamos a hacer lo que se nos dé la gana, al fin que esta película no la va a ver nadie”, porque realmente pensamos que era una película de difícil distribución. Sin embargo, tampoco estábamos locos. Sí pensamos que buscándole un cierto camino, lo íbamos a poder encontrar; que sí había un público para esa película, pero no era el “gran público”. La idea era empezar en el Foro de Berlín, porque además ya me conocían ahí y yo los conocía; sabía que iban a aceptar la película, que la iban a tratar bien y que el público iba a reaccionar también bien. Era una buena manera de empezar. Además, era el festival que abría la temporada de festivales. Y si funcionaba bien, después ya podía ir a Cannes y, poco a poco, hacer su carrera de festivales. En aquella época no era tan histérico como hoy, que hay trescientos en cada país, y se ha vuelto una forma de distribuir las películas sólo en festivales. En aquella época no; más bien era usar la plataforma publicitaria y de compradores de una película en un festival para que después se exhibiera en cines normales, o no del todo normales: lo que se le daba mucho en Europa era, sobre todo, los cines de arte y ensayo, que eran un mercado importante. Películas de bajo presupuesto como *Frida...* se podían pagar perfectamente y ganar dinero con ese mercado; no necesitabas llegar al gran mercado. Lo enfatizo porque ahí fue el problema. En esa cena salió: “pues vamos a mandarla al Foro, ¿no?”. De hecho, lo habíamos hablado antes, pero dependía de las fechas y teníamos oportunidad para llegar con tiempo al Foro. Barbachano dijo que no, que la película tenía que ir a Cannes, en 35 mm.

–¿Y quién va a pagar los 35 mm?

– Pues yo los pago –, dijo Barbachano.

– Pues sí, pero entonces ya nosotros no tenemos el 50 por ciento.

– Ah, pues de eso se trata, de que ustedes no tengan el 50 por ciento. A partir de entonces, yo soy el productor.

Y en cierto momento de la discusión, porque ese tema duró mucho –un año– llegó a amenazar con quitar escenas. Tal vez no lo hubiera hecho, porque antes no hubo un problema de censura. Había ciertos desacuerdos, como que decía “bájale” o lo que sea, pero no pasaba de ahí. En realidad, nunca nos censuró nada; la verdad es que en toda la filmación fue muy buena la relación con Manolo, pero después fue un problema que se volvió legal. Fuimos a pleito, con dos abogados que entre ellos eran muy amigos y que eran muy buenos abogados: Carlos Fernández del Real y Emilio Krieger, que eran amigos de todos y trataron de conciliar, pero como no se lograba, fue un año en que la película estuvo bloqueada por ese pleito. Al año siguiente, se volvió a plantear el mismo problema, porque insistieron en que la mandáramos a Cannes. Entonces decidimos vender nuestras partes (salvo Ofelia Medina), vender inclusive sin cobrar; el problema no era el dinero, sino qué iba a pasar con la película. A partir de eso empezó a proyectarse la película en todas partes.

Barroco o la primera muerte de Paul Leduc

Carpentier es uno de mis escritores favoritos. Desde muchos años antes, cuando Alberto Isaac estuvo en Conacine, tuvimos varias reuniones para hablar de proyectos, y hablamos en especial de dos: una adaptación de *La consagración de la primavera* y otra de *Concierto barroco*, ambas de Carpentier. Lo que propuso Alberto era pagar los dos guiones (los dos los hice con José Joaquín Blanco)... *La consagración de la primavera* quizá no sea la mejor de las novelas de Carpentier, pero sí es la más cinematográfica. Casi se puede hacer como una serie de televisión –ahora que están de moda–, lo cual implica una producción muy complicada, pero que al mismo tiempo es mucho más sencilla de lo que aparenta... Y *Concierto barroco* tiene lo musical, que es lo que más me atrajo como posibilidad de realizarla como película, porque está en el tema, como base de la novela, y también el que yo conocía muchos lugares de los sitios donde se filmaría: Cuba,

España y México. Con eso podía tener una apariencia de súper producción, sin que en realidad lo fuera. Es decir, si consigues permiso de filmar en un lugar en donde ya hay una espectacularidad visual, pues a lo mejor te cuesta algo filmar ahí, porque te cobran el permiso o porque tienes que llevar gente y luces, pero es mucho menos dinero que si reproduces eso en una escenografía. Eso lo que hizo fue una producción de muchos viajes, porque el guion estaba hecho a partir del libro, pero la adaptación era muy acomodada a lo que había en cada lugar. Era filmar cada cosa e ir al día siguiente a otro lugar.

Para empezar, la película son dos: se hizo la película-película y, si no mal recuerdo, se hizo una serie de cuatro capítulos para televisión, que era lo mismo, pero más largo, es decir, con más números musicales. La historia era más o menos la misma, pero con un poco más de “pretextos” para que saliera. Y costó menos que un largometraje barato en España en aquellos años, porque España fue realmente el productor principal. Cuba lo que puso sobre todo fueron algunas facilidades. Lo que pone Cuba en dinero no puede ser comparado, porque son economías diferentes, pero lo que pone en facilidades y en cierto tipo de cosas, sí puede ser la clave para que una película se haga. México también participó, pero tampoco fue mayoritario.

Yo me tuve que ir de México, esa es la verdad. Aquí [México] no podía trabajar. Y me fui a España. En España filmé, en dos años, tres películas; mientras que aquí llevo años de no hacer nada. En esos dos años, una de las películas fue *Barroco*. En esa época, quien en realidad producía cine era la televisión, [por ejemplo] la Televisión Española, que en ese momento dirigía Pilar Miró, quien venía del cine. Yo la conocía, no éramos grandes amigos, pero sí lo era de la gente que estaba cerca de ella en Televisión Española. Ellos fueron quienes me propusieron buscar un proyecto. Entonces se aproximaba el quinto centenario [de la Conquista española]. Faltaban varios años, pero ya flotaba en el ambiente esto del encuentro con Europa... esos temas. Y la obra de Carpentier

tiene que ver con el encuentro de los mundos. El barroco es algo que viene de allá, pero aquí es otro barroco; los intercambios de ida y vuelta, todo eso. De ahí salió un poco la idea; de eso, sumado a que ya conocía los lugares.

Hay un amigo brasileño que da clases de guion en muchos lugares de América Latina, y me dice que en muchos lugares han proyectado *Barroco* como un documental. Y de alguna forma tienen razón: es un documental sobre la música latinoamericana. De dónde son los cantantes es un poco el tema de la película, ¿no?

Bueno, yo me morí en esa película. No sé si sabes que yo estuve muerto al día siguiente que filmamos la escena de la monja en Puebla. En serio [entre risas]. Yo había estado viajando mucho, buscando la locación precisa y luego ya en México, viendo qué había que hacer y qué no hacer; había perdido mucho peso. Empezamos la filmación en España y todo bien, luego acá, y de aquí nos íbamos a Cuba. Habíamos empezado a filmar por Yucatán e íbamos hacia la Ciudad de México, y al llegar a Puebla, una noche, en el hotel me doblé de dolor por una apendicitis. Me tuvieron que operar allá. A las 36 horas me tuvieron que volver a operar, porque me dejaron sucio y ese tipo de cosas. Y en la segunda operación me morí [risas]. De eso no me enteré, sino hasta después. Pero sí, me dieron los partes médicos y todo. Me pasó eso como lo que ves en las películas en blanco y negro de los cuarenta, que ves las luces, y las caras, y te preguntan “¿cómo te llamas?” y “¿dónde estás?”, y [sientes] que te vas... Entonces, me recuperé de mi muerte –el parte dice eso, que tuve un paro respiratorio–. Cuando me enteré me hice análisis de todo. Me dejaron aquí, se adelantaron a Cuba porque fue un desmadre. Estaban Paco Rabal y Ángela Molina, y ella se tenía que regresar a España [...]

Historias mundanas de una estética del silencio

Desde *Mezquital*... –aunque hay entrevistas, y hablan– ya no hay una sola palabra dicha por nosotros. Los documentales en México eran piezas que pagaban por exhibir en los cines, porque eran

publicitarios; [lo era] lo que hacía Agustín Barrios Gómez y el propio Barbachano, con una cosa que se llamaba Cine verdad y Tele Revista. Y [lo que hacía] Bilbatúa, que era toda una industria, era documental de propaganda política, principalmente. “Hoy el presidente inauguró la presa no sé cuántos, y bla bla bla”. Y el texto era una cosa, y la imagen... Pues si era la inauguración de la presa ponían [al presidente] inaugurando, pero nada más..., y lo habían hecho tantos, que tenían una filmoteca. Si era una presa, decían, “búscate una presa” y ponían otra. Se producían a costos bajísimos, y de eso vivían un par de productoras de documental aquí en México. Y en el mundo, y en la izquierda también era un poco lo mismo. Sacaban un texto de Marta Harnecker y se lo leían de principio a fin, con imágenes que no tenían nada que ver para demostrar el imperialismo yanqui, y lo que fuera... Tú podías estar de acuerdo con la idea o no, pero el corto no te iba a convencer de nada, no buscaba darte argumentos, te imponía un texto –hablado– al lado de unas imágenes que no era necesario que tuvieran relación con lo que estabas oyendo. Y eso, con franqueza, yo lo detestaba, y no sólo yo; en general era muy detestable, pero en particular a mí me molestaba mucho y quería evitarlo a toda costa.

Yo viví durante muchos años de hacer documentales aquí en México, que no eran de ese tipo. De pronto, por ejemplo, te llamaba la Secretaría de Hacienda para hacer algo sobre la antigua Casa de Moneda, un lugar maravillosamente bello, donde ya no hacían monedas, sino más bien cosas conmemorativas de oro y similares. [En el documental se veía] el lugar que era precioso, el proceso para hacer una moneda, etcétera. Y al final, porque era una política antiinflacionaria, una frase que decía: “el dinero cuesta hacerlo, cuídalo” o una cosa así. Entonces veías cómo se hacía el dinero, físicamente. Buscabas soluciones [formales] para escapar a la demagogia, y tener chamba también [risas]. Además, te divertías haciéndolos, porque tenías que encontrar una fórmula y practicabas. Como no podías hacer ficciones, pues

movías la cámara y le metías cierta música, había una idea de edición, en fin... Ahí empecé con eso de cine mudo, de quitarle el texto, porque te dabas cuenta del valor que puede tener la imagen, el ritmo, la música; tienen una narrativa: estás contando algo, pero no lo estás diciendo en palabras, ni en diálogos ni nada. Poco a poco se me fue metiendo en la cabeza hacer eso en cine también. Te das cuenta que eso crea una atención diferente en el público –una atención y una tensión– porque hay a quien le molesta, hay a quien le fascina un poco, lo envuelve, digamos, aunque después diga que no le gustó. Pero incluso su reacción fisiológica es diferente a si estás ante un diálogo, porque a lo otro ya estás acostumbrado. Eso te lleva, según yo, a pensar. Y a mí siempre me interesó, desde los años cuando estaba metido en teatro, Brecht y la historia del alejamiento. Creo que eso se ayuda mucho con el uso de ese tipo de recursos.

Urbanhistorias

Era un proyecto de una cosa que se llama Unidad de Televisión Educativa y Cultural, que creo que todavía existe. Pero simplemente no pagaban. Casi habíamos terminado las filmaciones, habíamos hecho una especie de primer corte. La serie originalmente era de tres y habíamos hecho por lo menos diez, que ya estaban casi terminados, y no nos pagaban ni a mí ni a nadie. No era algo personal. Así que todo el equipo nos declaramos en huelga y como eso no arregló nada, pues ni se acabaron de hacer, y se quedaron así. En ese sentido fue un desastre.

Hasta donde yo recuerdo, porque a lo mejor me acuerdo mal, eran únicamente puras canciones de Rockdrigo, lo cual era suficiente, porque qué tienes que decir de Rockdrigo que no cuente el mismo. Su físico, su manera de cantar. Si cantaba “Metro Balderas”, lo llevábamos a Metro Balderas, si cantaba “Perro en el Periférico”, lo llevábamos al Periférico. Tampoco eran videoclips, con esa idea de filmaciones muy apantallantes. Era sólo un cantautor, alguien que canta sus propias canciones

en diferentes lugares, y las filmábamos. No me acuerdo si con grandes diferencias [estilísticas].

Cobrador..., o el cine según Paul Leduc

Alguna vez dijo Glauber que lo que nosotros hacíamos parecía muy revolucionario, pero en realidad no éramos ni siquiera reformistas. Y es cierto: uno no lo hace por hacer la revolución, sino que se tocan ciertos temas, y en cualquiera de ellos uno dice lo que piensa. [En *Cobrador...*] no sólo reflejo actitudes mías, sino de muchos otros, y no debería ser raro que esas cosas se dijeran en el cine, ni que las viéramos como algo excepcional. Eso debería ser el cine. El cine se ha vuelto muy aburrido porque ya nadie dice nada, bueno, exagero, pero sí se dicen pocas cosas.

En *Cobrador...* estoy tomando puros cuentos negros de Fonseca. Él tiene cuentos muy variados, muchísimos, que hablan de cosas distintas, pero quizá el común denominador ahí es la globalización. Son hechos que pasan en diferentes partes del mundo. Es decir: lo que pasa en un país tiene que ver con el otro. Que Peter Fonda salga a atropellar latinas en donde vive, en Miami, tiene que ver con una mina de metales en algún país de América Latina; que un negro trabaje ahí, y que pueda acabar yéndose a Estados Unidos... No hay que ir muy lejos para darse cuenta de eso.

Ese guion, por ejemplo, es anterior al 11 de septiembre gringo. A [la caída de] las Torres Gemelas. Al guion –y prácticamente es el mismo que usamos– no se le cambió nada. Empezaba con: Exterior / Nueva York / Torres Gemelas. Obviamente no estaban los dos aviones estrellándose ahí, pero para establecer que era Estados Unidos se usaban las Torres Gemelas. Y estaba la mina Sierra Pelada, que viene un poco de las fotos de Sebastián Salgado, las cuales son reales, es decir, es casi un documental. Nosotros reproducimos las fotos, pero sabiendo que eso existe, que no es un invento. Eran 50 mil personas trabajando ahí, no es cualquier cosa. Era decir: “mira, si tú explotas a la gente así, tarde o temprano te van a poner bombas. Y también van a llegar al grado de ponértelas porque no les estás dejando salida”.

Semblanzas

Raúl Roydeen García Aguilar

Es doctor en Ciencias Políticas y Sociales y maestro en Comunicación por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I), de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación y fundador de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepancine). Actualmente está adscrito al Departamento de Ciencias de la Comunicación de la UAM Cuajimalpa. Sus principales artículos publicados son “La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce”, en *Interpetatio, Revista de Hermenéutica*, del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (2019), y, en colaboración con Axel García Ancira, “Cine de Memoria: Del Cine Militante a Seré Millones”, en *Revista de Raíz Diversa*, UNAM (2019). Recientemente ha publicado los libros: *La semiosis del cine digital. Síntesis intensificada y atribución de sentido* (2020) y *Cine digital y Teoría del autor. Reflexiones semióticas y estéticas de la autoría en la era de Emmanuel Lubezki* (2020), en coordinación con Rodrigo Martínez y Vicente Castellanos. Ambos títulos forman parte de esta misma colección.

J. Axel García Ancira Astudillo

Es licenciado y maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente cursa el doctorado en Humanidades con orientación en Teoría del

Cine en la UAM Unidad Xochimilco. Es ganador del Primer Lugar en el Concurso Bienal de Tesis sobre Cine 2014-2016, organizado por Filmoteca de la UNAM, en la categoría posgrado. Su filme *El Cine de la Utopía* fue seleccionado en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano 2017 (La Habana, Cuba), Contra el Silencio Todas las Voces (México) y Festival de Cine Independiente Latinoamericano (Bonn, Alemania). Obtuvo el Reconocimiento “Fernando Birri 2017” por el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, Argentina. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran, en colaboración con Roydeen García, “Cine de Memoria: Del Cine Militante a Seré Millones”, en *Revista de Raíz Diversa*, UNAM (2019); “Roma y Museo en los intersticios del cine de memoria”, *VIII Jornadas del cine mexicano: Cine y Memoria*, UP (2018), y, recientemente, el libro *México en la Estética del Nuevo Cine Latinoamericano* (2021), de esta misma colección. En la actualidad es profesor de la asignatura Cine Documental en América Latina en la Universidad de la Comunicación y de Producción Audiovisual en el Tecnológico de Monterrey.

Oscar René González López

Estudió Lingüística en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Se formó como guionista radiofónico en la Asociación de Escuchas de Radio Educación, y como Etnomusicólogo, en los talleres del profesor Thomas Stanford. Es instructor de la Red Nacional de Radiodifusoras Indigenistas; director de la Radiodifusora XEJMN, “La Voz de los cuatro pueblos”, y coordinador nacional del programa de transferencia de medios audiovisuales a pueblos indígenas, en la vertiente Centros de Producción Radiofónica Comunitaria del INI. Es guionista de la Hora Nacional. Ha participado en diferentes posiciones dentro de producciones televisivas como *Nada Personal*, *Demasiado Corazón*, *Hechos de Pe-luche* y *Chato y sus amigos*. Ha participado en las producciones ci-

nematográficas: *Y tu mamá también*, *Demasiado amor*, *Chico Grande* y *Anacronías*, entre otras. Colaborador del departamento de comunicación educativa del Museo de Templo de Mayor. Asesor del Congreso Constituyente de la Ciudad de México en el tema de Pueblos y Barrios Originarios. Asesor del Consejo Autónomo de los Pueblos y Barrios Originarios de la Ciudad de México.

Aleksandra Jablonska Zaborowska

Es doctora en Historia del Arte. Es profesora-investigadora en la Universidad Pedagógica Nacional, y en los Posgrados de Estudios Latinoamericanos y en el de Historia del Arte en la UNAM. Perteneció al SNI, nivel I, desde 2006. Ha publicado recientemente los libros: *La disputa por las identidades en el cine mexicano contemporáneo* (Cineteca Nacional 2019); *Cristales de tiempo: pasado e identidad en el cine mexicano contemporáneo* (SEP, UPN, Conacyt 2009); *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental. Diversas miradas* (EAE 2011), y, junto a Juan Felipe Leal, *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921* (Voyeur, Juan Pablos Editores 2014). Entre sus más recientes artículos se encuentran: “El campo simbólico-religioso en el cine mexicano actual” en *Boletín Americanista*, de la Universidad de Barcelona (2015); “El movimiento de los videastas comunitarios en México y la construcción de un discurso identitario otro”, en *Educación, política y movimientos sociales* (Conacyt, Red de Estudios sobre los Movimientos Sociales, UAM, Colofón 2016), y “La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo”, en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2017).

Josette Maria Monzani

Es doctora en Comunicación y Semiótica, por la PUC, São Paulo, con una tesis sobre la “Arqueología de las imágenes en *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, de Glauber Rocha”. Es profesora de cine de la licenciatura y la maestría en Imagen y Sonido de la

Universidad Federal de São Carlos (UFSCar), São Paulo, Brasil, en el área de estudio de procesos de creación y de transcreación audiovisual, que comprende el análisis del génesis audiovisual y de las relaciones entre el discurso videocinematográfico y la literatura, y entre el lenguaje audiovisual y las demás artes. Realizó un postdoctorado en Cine, en la ECA-USP, São Paulo. Tiene libros y artículos publicados en periódicos académicos, por ejemplo “Terra sonâmbula, de Teresa Prata: correntes de imagens, palavras, fantasias. Transcrição e imortalidade”, en *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses* (Universidad da Beira-Interior 2013 –disponible en <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/100>). Coordina el grupo de investigación “Cine y Comunicación” del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq).

Mario Sergio Righetti

Se graduó en Imagen y Sonido por la Universidad Federal de São Carlos (UFSCar), São Paulo, Brasil, donde recientemente realizó la tesis de maestría “Exponer el cuerpo para revelar la carne: de las sensaciones al pensamiento en *Irreversible*, de Gaspar Noé”, como becario CAPES. En la actualidad se dedica a las líneas de investigación sobre el cine del cuerpo y el cine de las sensaciones. Fungió como coordinador de producción del Laboratorio Abierto de Interactividad para Diseminación del Conocimiento Científico y Tecnológico (LABI) de la UFSCar, donde desarrolló proyectos de divulgación científica por medio del arte electrónico, de instalaciones interactivas y de educación a través de los medios de comunicación. Fue creador y curador del CineLABI, cineclub con énfasis en las relaciones entre el cine y la divulgación científica. En el área cultural, fue productor y curador del Festival Contato-Festival Multimedia Colaborativo, realizado por la UFSCar, de 2008 a 2014. Es artista visual y VJ (video jockey).

Georgina Rodríguez Herrera

Es licenciada en Historia del Arte por la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en diversos coloquios, tres de ellos extracurriculares –Francisco de Goya: Vida y obra, II Coloquio Valladolid-Morelia, una sociedad para su estudio y en el Tercer Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia del Arte– y tres internos, titulados Historiar la imagen. Pensar la historia, Desafío a las fronteras: enfoques metodológicos e Instrumentos de la memoria. Debates desde la Historia del Arte. Además, ha colaborado en la curaduría de las exposiciones “Alfredo Zalce. Lecturas y procesos” (Centro Cultural Clavijero 2015) y “Desde y para la memoria. Exposición sobre la obra de la artista visual Ioulia Akhmadeeva” (Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce 2015). De manera reciente, se publicó su texto “Goya ante los mexicanos: itinerario expositivo”, escrito en conjunto con Leilani Noguez Medina y Noyule Dominique Jonard Méndez, en la memoria *Francisco de Goya: una mirada desde México* (UNAM 2017). En la actualidad, cursa la Maestría en Historia del Arte, en el Posgrado del Instituto de Investigaciones Estéticas, con sede en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

Roseli Rojo Posada

Es candidata a doctora del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Rutgers. Obtuvo su maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se especializa en literatura latinoamericana y caribeña con especial énfasis en literatura colonial caribeña. Trabaja como editora de la *Revista Yzur* desde 2018. Sus artículos han sido publicados en *Hispanic Review*, *Decimonónica Journal*, *Cine Cubano* y *LLJournal*. Además, es autora de *Contar Abya Yala a los niños*, libro de ensayo Premio Pinos Nuevos 2019 (Letras Cubanas 2020). Es graduada de Letras por La Universidad de La Habana.

Salvador Salazar Navarro

Es profesor asistente en el Bronx Community College de la City University of New York (CUNY). Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Máster en Comunicación por la Universidad de La Habana y Máster en Estudios Asiáticos por la Universidad de Salamanca. En 2006 terminó la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, donde continuó trabajando durante casi diez años. Investiga la historia de la prensa, y la comunicación y el discurso audiovisual latinoamericano. Salvador Salazar ha editado tres volúmenes relacionados con la historia de la prensa en Cuba. Ha publicado recientemente el libro *Cine, Revolución y Resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina*. Este libro es el resultado de cinco años de investigación doctoral acerca de la relación entre el cine cubano y América Latina en el contexto de la Revolución Cubana.

Nueve miradas a la obra de Paul Leduc

Versión electrónica

Noviembre de 2021

En su formación se utilizó la tipografía
Scala Offc Pro y su variante Scala Sans Offc.

NUEVE MIRADAS A LA OBRA DE PAUL LEDUC

En esta obra reunimos colaboraciones realizadas por especialistas de Brasil, Cuba y México, lo que de alguna manera emula la trayectoria del propio Leduc, quien –sin duda– es el cineasta mexicano cuya obra más dialogó con otros territorios latinoamericanos, como el Caribe, Centroamérica y Sudamérica.

Creímos importante no simplemente compilar distintos artículos sobre sus diferentes obras, sino emprender una tarea de reflexión colectiva. Es decir, ver, analizar, interpretar y poner sobre la mesa discusiones que nos permitieran someter a distintos criterios el producto de las distintas reflexiones. Este proceso nos llevó a aprender de forma colectiva y a emprender un diálogo que exigió comprobar, refutar hipótesis y, sobre todo, justificar la verosimilitud de nuestra apuesta.

Así, en este libro se abordan temas y tópicos recurrentes, estéticas y formas narrativas que caracterizan la obra de Leduc, así como el despliegue de sus dimensiones social, política y autoral; siempre respetando los enfoques e inclinaciones personales, pero en búsqueda de guías comunes para nosotros y que, estamos seguros, serán evidentes para el lector.

COLECCIÓN INVESTIGACIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE CINE
<http://icc.cua.uam.mx/coleccion>

