

La fugacidad del cine mexicano

Jorge Ayala Blanco

OCEANO

edición tradicional de Carlos Savage, intercortes al chavo asomándose por la puerta cuando apenas está hablando por teléfono, detalles de chimenea como forma de paso, tracks laterales para enlazar rutinariamente secuencias, música chichosensiblera de Amparo Rubín con dominante de clavecín y cellos desatados. Pero hay también valiosos hallazgos: tenue hilo narrativo, ínfimo esbozo de conflictos, sólo inflexiones. Doble arranque del niño despertando en imagen virada y en colores normales, fotografía de Marco Antonio Ruiz con precisión mitlvaldeciana, analogía onírica más que rememorante o mentalista entre las imágenes viradas al púrpura para el despertar y las imágenes viradas al púrpura para el flashback callejero de los jóvenes novios Emilio-Soledad esperanzados en prosperar para poder casarse, correspondencia baudelairiana entre el rostro ensangrentado del hermano y los rostros maquillados de los amigos callejeros. *Reencuentros* se propone como un *Todos los espejos llevan mi nombre* (Cervantes, 1980) sin desesperación subyacente pero que puede negarse y sustraerse de nuevo a la evolución obvia de sus héroes. *Reencuentros* se esboza como un *Salto al vacío* (Urquieta, 1994) sin neorrealismo desnudo ni apuntes denunciativos ni crudeza de thriller germinal. *Reencuentros* se insinúa como *Una isla rodeada de agua...* (Novaro, 1984) sin imágenes bonitas ni excéntrico itinerario humano ni glamour iniciático. O séase, dentro de su máxima modestia, *Reencuentros* se afirma como un curioso *París, Texas* (Wenders, 1984) en bicicleta, sin oblicuidad ni lentitud hipnótica ni eminente atmósfera desolada en el desierto ni voluntad de juntar pedazos de ninguna vida; sobre ese irónico pero aguantador vehículo individual de dos ruedas, cuando Wenders ya sólo filma megalómanas road pictures cosmoangélicas (*Las alas del deseo*, 1987; *Hasta el fin del mundo*, 1991) o transnacionales (*Tan lejos y tan cerca*, 1993) o filmoprimigenias (*Historia de Lisboa*, 1994).

La impasibilidad de la bicicleta resulta engañosa. La bici de seminfantil rodada baja y asiento demasiado alto se valora como un objeto codiciado, en disputa y causante de la primera hemorragia del niño leucémico. La bici sirve para correr en busca de ayuda. La bici es cedida por Emilio a Mario como tributo agradecido y herencia en vida luego de una transfusión salvadora ("Soy pura sangre, como los caballos"). La bici está presente en el cortejo luctuoso y en descendimiento del féretro durante el entierro del hermano mayor en el camposanto de pueblo. La bici se deja afuera de la iglesia o en la antesala de la comandancia para huir presuroso en ella. Instrumento de los nimios escapes y de la pequeña gran fuga como la motoneta senil de *Las pequeñas fugas* (Yersin, 1979), instrumento de la inexpresividad expresiva cual actor bressoniano por excelencia, instrumento de duelo a primera sangre, instrumento de acceso a las propias necesidades recónditas, instrumento de auto-reconocimiento, instrumento de la ruptura constante/seriada/ininterrumpida. *Reencuentros* narra la historia de una bicicleta, que permite también la emergencia teogónica/teologal/legendaria y post-sagrada de ésta.

Jamás se acaba reuniendo a la familia primaria ni el intruso intenta nunca incorporarse al hogar ajeno, pues la verdadera familia de Mario se edifica en el azar los Encuentros abiertos más que en la probabilidad los Reencuentros. De ahí la importancia de la relación reiterada de Mario con el Cirilo y el Mojado, personajes emblemáticos de la esperanza en una fábula donde se advierte que no todo es jodidismo ni brutalidad de *Ratas de la ciudad* (Trujillo, 1984) entre los niños de la calle, aunque las actividades limpiaparabrisas de los chicuelos se realicen sarcásticamente frente al DIF de Toluca y el Reencuentro final se efectúe en la glorieta de un águila mexicana encastada/entablillada para su reparación entre los barrotes de una armazón de hierro. *Reencuen-*

tros es en última instancia el retrato del crecimiento pese-a-todo en un mundo antes del cambio. Y Mario de nuevo en bicicleta y con mochilita abultada por la ropa nueva no pedida, se desprende del dinero que le obsequió el padre en la despedida de su regreso a casa y para coronar ese posterior episodio del ejercicio de su paternidad: dos billetes de a cincuenta para los ahora payasitos de semáforo. Sentidos latentes del filme se concentran en las frases que pronuncian estos afanosos Olvidados, en una ("Hay que jalar mientras no cambien las cosas") y otra ocasiones ("Cuidense, ¿de quién? Que se cuiden los que tienen"). La sociedad clasista y centralista en estado de desequilibrio latente aguarda emboscada su cambio. Cambio sociopolítico-económico pero también de mentalidad. Ahora ya tiene razón de congelarse la imagen a la manera del final de *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959) sobre el rostro expectante del joven protagonista. "Solamente por la creación de una mentalidad nueva los pueblos pueden evadirse de los lógicos e históricos callejones sin salida en que se hallan encerrados" (Bouthoul).

El oratorio flamígero

Sobreviviente de la matanza del Templo Mayor en mayo de 1520 y capturado después por los conquistadores españoles en el preciso instante del sacrificio humano de su amada la princesa Xilonen (Luisa Ávila), el remiso hacedor de códices aztecas Topiltzin (Damián Delgado) es aún recordado por el misionero español fray Diego de la Coruña (José Carlos Rodríguez) en su lecho de muerte hacia 1548 en un lejano convento peninsular, habiéndolo visto atormentado bárbaramente en cuerpo y espíritu, convertido el infeliz nativo para el impotente fraile en más que una flagelada/autoflagelante idea obsesiva, durante 5 años sobrados, tras haberle sido encomendado

para su difícil cristianización por el Capitán General de la Nueva España don Hernando Cortés en persona (Iñaki Aierra que a nadie aterra), acicateado éste por la otra astuta hija ilegítima del emperador Moctezuma e infiel voz traductora Tecuichpo/doña Isabel (Elpidia Carrillo), pronto clandestina amante incestuosa de Topiltzin bautizado Tomás en el Monasterio de La luz y su cómplice instigadora en la falsificación de transoceánicas cartas de Relación, hasta el suicidio de ella en una mazmorra y la caída mortal del indio tlacuilo al intentar robarse en la iglesia una estatua de la Virgen María, aunque se mantuviera renuente a toda conversión religiosa. Con superproducción independiente siempre diferida siempre recomenzada de Álvaro Domingo y suntuosa fotografía de Arturo de la Rosa, pero libreto apodíctico y edición henchida del propio director, *La otra conquista* (1992-98) con que debuta en el largometraje el desertor cuequense luego cinegresado neoyorquino Salvador Carrasco es una obra insólita dentro del cine mexicano, una propuesta artística límite, una rara película actual de auteur cultista que llega a sus extremas consecuencias sin someterse a convenciones comerciales ni narrativas, un alucine de cine esteticista, la tardía tercera parte de un tríptico que incluiría a la epopeya mítica precolombina (*Retorno a Aztlán* de Mora Catlett, 1990) y a la epopeya conquistadora-exploradora (*Cabeza de Vaca* de Echevarría, 1990) si bien a diferencia de ellas enarbolando ostentosamente la artificiosidad de maquillajes y colores e iluminaciones y escenarios (de Brigitte Broch), una retoma a irritante nivel altísimo del cine alegórico tenazmente naïf ya abandonado por Corkidi (*Pafnucio Santo*, 1976; *Figuras de la pasión*, 1983), una ilustración perfecta del aforismo "Los bárbaros son los otros" que equilibraría la mutua inculpación a las crueles costumbres precortesianas y a la crueldad voraz de los civilizadores españoles (ejecuciones gratuitas en descam-

pado y en la plaza pública, castigo a cadenzos con fuero, decapitaciones a tajo, quema de pies y marca con hierros candentes), un delirio grandilocuente sin atenuantes, una serie de inofensivas bienintencionadas ejemplares mistificaciones místico-histórico-ficcionales que remiten más a Laszlo Passuth (*El dios de la lluvia llora sobre México*) que a bestsellers mundiales tipo *Azteca* de Gary Jennings, una recreación azteca con mentalidad de extranjero internacionalista (o mexicano acomplejado) respondiendo a una arcaica (o demasiado avanzada) concepción no-realista del cine, un indigesto amasijo de idealistas idealizantes patrióticos lugares comunes clasemedieros sobre la Raza de Bronce, una película-manifiesto sobre *La vida es bella en la conquista* con una primera parte compacto-intensa (sobre la evasión/captura/tormento de Topiltzin que culmina con la Virgen de sublime pasta derramando simbólicas lágrimas compasivas) y una segunda parte declarativo-farragosa (sobre el forzado proceso de evangelización que culmina con el absurdo deceso del aborigen), "una invitación a la reflexión sobre nuestros orígenes y nuestra identidad" (Carrasco), un ensayo visualista sobre los sincretismos de la nacionalidad mexicana y su mestizaje más trágico que épico, un análisis de la "conversión prehispánica-cristiana en lo que fue la resistencia cultural de la civilización azteca" (Carrasco otra vez), un esquemático ensayo de historiografía no oficial sobre la Conquista y la Imposición de la Fe Cristiana a través de íconos marianos (arrebatables y revertidos in extremis como única forma consecuente de rebeldía pasiva activa), un prelude crítico a la ferocidad gesticulante del *Nuevo Mundo* de Retes (1976) en torno a la manipulación de la Guadalupana por los opresores españoles, un atropellado viaje hacia la destrucción/autodestrucción y sus esencias si existen todavía inconcebibles inadmisibles.

En *La otra conquista* opera un paroxismo

constante. Paroxismo de lluvia en sepia y del solitario reptado de pirámide en el fango. Paroxismo en las antorchas y sus reflejos en los ídolos/imágenes sagradas. Paroxismo en el paralelo de un moribundo caballero tigre y de un caballo moribundo con sus imágenes abstraídas en los códices. Paroxismo en los alardes aplastantes del capitán Cristóbal Quijano (Honorato Magaloni) que encarna la brutalidad de todos los conquistadores. Paroxismo en el desplome infinito de la diosa Tonantzin fungirá como leitmotiv junto a la Julietazteca en transparentepintarrajeada túnica sacrificial ("Verdaderamente ustedes sois de otro mundo"). Paroxismo en la ofrenda de cráneos humanos y en el ofertorio del tajado perro xolozcuintle a la sanguinaria voracidad de los dioses de piedra. Paroxismo en los brotes de la inútil rebeldía indígena indigna vuelta hermano cercenado (Guillermo Ríos) en el linde de la caricatura. Paroxismo en los sarcasmos quevedianos del notario (Ramón Barragán). Paroxismo de las lenguas y las imágenes marianas prohibidas. Paroxismo del incesto sedente Topiltzin-Isabel para hacer perdurar la Sangre. Paroxismo del rezo interruptus del escribano-historiador aborigen ya ascendido a tonsurado monje en hábito azul ("En tus manos encomiendo mi cuerpo, pero jamás mi Espíritu"). Paroxismo del descenso de Hernán a la mazmorra para despedirse de su reacia concubina infiel Tecuichpo ahora prisionera. Paroxismo onírico del cuchillo de pederal amenazando tenebroso el corazón de la estatua de la Virgen Fetiche. De un paroxismo a otro, suma de paroxismos. Paroxismo para convocar absolutos e inscribir la ficción-pretexto en términos de acerbo Destino.

La otra conquista se asume como un poematorio. Recitativos, arias da capo, solistas, coros y orquesta. Preponderante música culta de Samuel Zyman y percusiones retroindígenas de Jorge Reyes. Fray Diego inicia su cadavérico viaje en



La otra conquista, 1992-98



La otra conquista, 1992-98

vuelto por las dolientes disonancias de los oboes de la *Pasión según san Juan* de Bach, duplicables por las cálidas cuerdas introductorias de su *Pasión según san Mateo* a cada momento decisivo-blasfematorio. Música ética y exaltada música coral como "voz metafísica de los actores" (Jorge Reyes dixit). Canto de cuaresma en estilo primitivo/primigenio, sin redención con flautitas estilo *La misión* (Joffé, 1986). Opera religiosa/antirreligiosa, cineópera alternativa, cineoratorio flamígero en el siglo XVI al fin del Milenio, para congregaciones de cinespectadores legos que se reúnen a escuchar las Sagradas Escrituras Indigenistas. Monodía dramática, otra *Representación del alma y el cuerpo* (De Cavalieri, 1600). Una sostenida idea poemática del cine como arte lírico musical.

Medra en *La otra conquista* una "Visión absuelta", que era exactamente como el primer título del filme. Ni corazón de lis, ni alma de que-rube, ni profeta en llamas, Topiltzin Tomás es más bien un monstruo místico, mártir del trizado del alma, pústula inmitigable, ancestro del desquiciado *Goitia, un dios para sí mismo* de López Rivera (1989), turbulencia viva, haz de los desgarramientos, reducción a la más humillada expresión, trastorno innombrable, derrelicción teológica, orfandad biológica-cultural-cósmica, darse en la madre en la búsqueda de sucedáneos maternos como recogerse sobre una beata conversa (Zaide Silvia Cutiérrrez), inmisericordia fetal, hallazgo del yermo. Ni la agonía y el éxtasis de la pasión, ni rencuentro con la fe, ni acogerse a la única religión para la que Dios es amor, sino un incurable estallido del Amor Loco hacia la Amada Inmóvil que por montaje metafórico lo es Todo (novia azteca, abuela ejecutada, Virgen María, diosa madre Tonantzin). Cristianización imposible, aunque quiera proponerse la fusión de creencias. Visión de los vencidos, visión absuelta, versión aún por absolver.

5. El ghetto satisfecho

□

Los pobres y los débiles mueren con toda su cólera intacta, y probablemente esa cólera crezca en la oscuridad de la tumba como crecen las uñas y el cabello.

Marge Pierce, *Mujer en el filo del tiempo*

La feminidad melcocha

¿Qué espectro cubre la feminidad melcocha? *Una maestra con ángel* de Juan Antonio de la Riva (1993) responde sin titubeos.

En primer lugar, cubre una melcocha feérica y reducida. La etérea institutriz victoriana *Mary Poppins* (Stevenson, 1964) ya no baja del cielo con paraguas para ocuparse sonoramente ("Chim-Chim-Cheree") de hogareños niños londinenses, sino que se ha vuelto la sonriente demostradora pianista de la Sala Chopin y aún estudiante ventru-dita de conservatorio Andrea (Gabriela Rivero), contratada por dos meses para entretener a los niños bobones Bruno (el exafortunadito chiclebombo Diego Sieres de *Ya la hicimos*) y Elsa (Martha Hajar) en una idílica hacienda michoacana. La encantadora *Novicia rebelde* (Wise, 1965) ya no incrementa la educación musical circundante para integrarse a la romántica fuga del opositor clan antinazi Von Trapp, sino que se ha vuelto una agente beata de la unión familiar que todo lo resuelve al margen de la educación musical, transformando su vida al transformar bienhechoramente la de los demás, hasta culminar recibiendo una propuesta matrimonial a lo *María Isabel* (Curiel, 1967) por parte de su contratante, el viudo hacendado postencomendero Luis (Gonzalo Ve-

ga), apellidado Servín porque lo atiende puro sir-viente servil y ostenta una buenaonda mentalidad ranchograndiosa en oposición contra el talabosques Ramiro Tomás (el exbonancible vagabundo beligerante Jorge Russek de *La última batalla*). La improvisada e insólita maestra ya no imparte mudas lecciones eróticas en *El piano* (Campion, 1993), sino que ahora promueve a su noble instrumento musical como un Nintendo más, lo utiliza a modo de parapeto para espiar los telefonemas cuitados de su futura hijastra la sangroncita ligadora de dis-co-que Julia (Cecilia Tijerina) e intervenir en sus relaciones sentimentales con un ingenierillo de microondas en seudotrance de divorcio (Ignacio Guadalupe), o usa al teclado como involuntaria arma reclutadora de chavas descarriadas ("Aparte de música, van a aprender muchas cosas buenas") y provocadora de celos amorios ("¿Es ella o yo?"). Los ingenuísimos Hansel y Gretel (sa) ya no se extravían en el bosque para ir a dar a la casita azucarada de una ogresa comeniños, sino para que los rescate en noche de aguacero la maestra con linterna e impermeables predispuestos. El traumatizado huerfanito prófugo Kevin Costner de *Un mundo perfecto* (Eastwood, 1993) ya no apalea a un eliminable negrazo insensible para demostrar que "a los niños hay que saber ganárselos", sino que ahora el mismo concepto es esgrimido

La fugacidad del cine mexicano

Durante los últimos años del siglo XX la cinematografía mexicana vivió la que para muchos fue su época más difícil. Mientras en todo el mundo se celebraba con bombo y platillo el primer centenario de esta forma de arte, la industria filmica nacional sufría un aparatoso derrumbe que redujo al mínimo la producción de películas, provocó desempleo entre los profesionales del ramo y ahuyentó a los espectadores que habían creído en el espejismo del Nuevo Cine Mexicano. Con su rigor y agudeza características, Jorge Ayala Blanco nos entrega en la presente obra una minuciosa revisión de esta etapa crítica. Su enfoque ofrece, por un lado, un análisis de las películas más relevantes realizadas en el país a mediados y finales de los años noventa y, por el otro, una reflexión sobre la manera en que tales cintas dieron forma a un conjunto de tendencias cuyas características se encontraban íntimamente relacionadas con las modalidades de producción prevaecientes en México en esos años.

ISBN 970651234-9



9 789706 512345


OCEANO