

CARLOS MONSIVÁIS

La llamada “Edad de Oro del Cine Mexicano”, que va de 1935 a 1955, creó una serie de mitologías alrededor del campo, la ciudad y el nacionalismo. Estableció el melodrama como forma de vida y representó, de manera peculiar, a la mujer, al macho y al cómico. Carlos Monsiváis hace un recuento de esas representaciones creadas por el cine mexicano.

LAS MITOLOGÍAS DEL CINE MEXICANO



CARLOS MONSIVÁIS.
ESCRITOR. HA PUBLICADO
ENTRE OTROS LIBROS: *NUEVO
CATECISMO PARA INDIOS
REMISOS (CUENTOS) Y A
USTEDES LES CONSTA*
(CRÓNICA).

Ilustraciones de José Hernández.

De 1930 (cuando se filma la primera película sonora, *Más fuerte que el deber*) al día de hoy, la industria del cine en México ha producido algunas obras maestras y centenares de películas significativas, ha instaurado un periodo mítico ("La Edad de Oro del Cine Mexicano"), ha perdido su público de familias y lo ha recuperado en la televisión (muy de otra manera), ha afirmado el nacionalismo y lo ha desdibujado hasta la caricatura, ha ido de la moral de confesionario al inmoralismo, y del machismo como centro del Universo al machismo de la marginalidad, ha venerado el comercio y ha creído ocasionalmente en el arte, ha asistido a su entierro un sinnúmero de veces, y ha escuchado avisos rituales de su resurrección. Y, también, este cine ha concentrado una muy valiosa información de conjunto sobre las creencias y modos de vida del siglo entero en el país, los estilos lingüísticos, las ideas de lo bello, lo vulgar y lo turístico, las formas elevadas o degradadas de la cultura popular, las integraciones y desintegraciones de la moral tradicional y, sobre todo, el sitio privilegiado del melodrama, la visión del mundo a través de la desventura, el equivalente filmico de la madurez.

De alcances por lo común más sociológicos que artísticos, la industria del cine cuenta con una ventaja inicial: el azoro ante los poderes tecnológicos (la rendición ante la "magia de la pantalla"), es a tal punto absoluto que todo lo autoriza: idealizar desesperadamente —y sin que en esto se advierta contradicción— a la provincia y el medio rural; rodear de condenas admirativas el medio urbano; exaltar el régimen patriarcal; convertir en virtudes a las debilidades sociales y defender a ultranza (y escarnecer como no queriendo) los valores del conservadurismo.

Como en todas partes, en México la industria del cine norteamericano es el modelo inevitable. Si el *star-system* —el culto a los rostros y las personalidades excepcionales, la "canonización" de las primeras figuras— aparece con retraso, desde el principio se desea entretener sin pretensiones, creando hábitos a través de la reiteración de procedimientos ("Al público lo que quiera, que al fin siempre va a querer lo mismo"). De Hollywood se aprende todo: el manejo de géneros, el uso manipulador de la música, las re-

cetas del chantaje sentimental, las convenciones estilísticas, los juegos hipócritas con la censura, las técnicas publicitarias, el uso del suspenso, el desdén por la calidad argumental, la improvisación de directores y actores.

La empresa fundacional del cine mexicano es la "nacionalización" de Hollywood. Si la imitación no es evitable, las diferencias abundan: hay géneros intraducibles: la *screwball comedy*, el *thriller* y, en última instancia, el *western*; el melodrama cobra más importancia aquí porque la tradición de la cultura popular se basa en la perenne confusión entre vida y melodrama; en muchos casos no hay equivalentes de atmósferas privilegiadas de Hollywood (por motivos de religión, poder adquisitivo, perspectiva cultural, etcétera). El resultado: a pesar de su impulso meramente reproductivo, no tarda mucho para que la industria del cine en México considere que imitar es suicida: no convence al público, no hay dinero para las grandes producciones y el sentido del montaje se les escapa. Es preferible que semblantes, paisajes, modos de hablar y costumbres sean intensamente localistas (con todo y manejo distinto del tiempo), y que el mecanismo básico derive de Hollywood. Ya reconocidos los escenarios y los sonidos familiares, el público acepta muy complacido a los chantajes sentimentales, a los esquemas invariables, a la escasez de recursos que es pobreza y es invitación a la fantasía (en México, el lujo de las superproducciones suele ser cortesía imaginativa de quienes no se inmutan si ven en pantalla castillos de cartón y multitudes compuestas por 12 personas).

Ante la pantalla, la colectividad memoriza compulsivamente sus propias representaciones: elimínese la disidencia moral y política, arrodillense ante el Señor Cura, venérense al Patrón y al Jefe Máximo. ¿A quién le afanan las preocupaciones éticas si todo está resuelto de antemano, fijados los sitios en la escala del mando y las reacciones a la hora del sexo, la comida, la bebida y la muerte? Productores, directores, argumentistas y actores reposan en la moral tradicional —en su versión más a la defensiva— y tienen muy en cuenta a los poderes de la derecha.

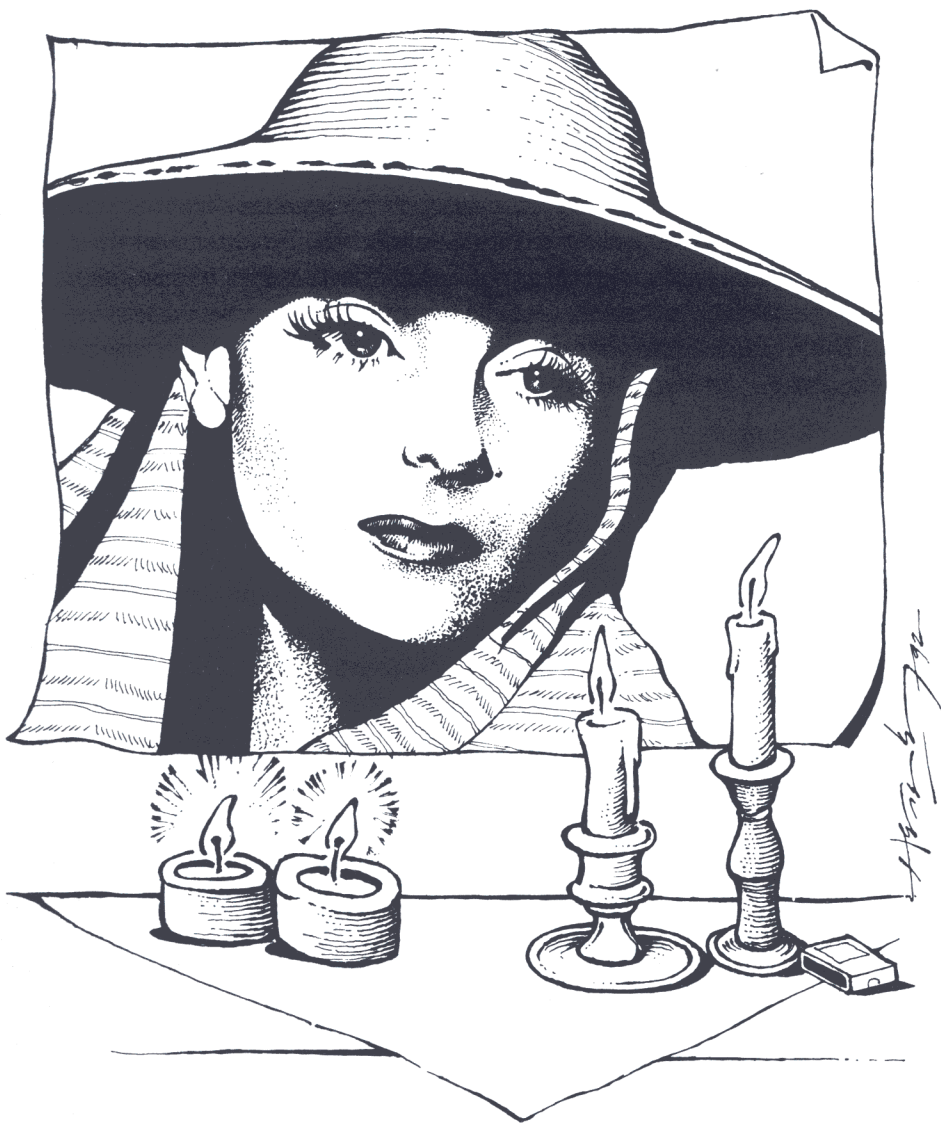
Todo premeditado, el realismo y la fantasía, las dudas y las certezas. La preocupación primordial es el crecimiento

numérico del público, lo que se consigue emitiendo películas a modo de órdenes: lloren, arrepíentense, disfruten de la bonita unidad familiar, juren nunca faltarle a la norma, desaparezcan de este valle de lágrimas con una sonrisa de indulgencia, emborráchense como si condujesen a una muchedumbre al palacio municipal, llévenle serenata al pueblo entero, besen la mano de la madrecita, trasládense al *final feliz* más cercano.

Costumbrismo que de tan falsificado resulta genuino, nacionalismo como réclame para atrapar al pueblerino que hay en cada espectador, seguridad de que el cine es —no le den vueltas— diversión, y *diversión* quiere decir eliminar cualquier complejidad en aras de ese público único y sin edad. Sólo unos cuantos directores y fotógrafos sueñan con crear obras de arte; para la mayoría el cine es un oficio agradable, el gran comercio a que dan origen la tecnología y la autenticidad. La improvisación es la medida del conocimiento y, una vez a la vista los alcances económicos de la institución, cesan o se proscriben las búsquedas formales.

El éxito del cine mexicano en el mundo de habla hispana fortalece la convicción: este negocio (el entretenimiento que es la realidad misma) depende de un hecho: quienes hacemos las películas sabemos lo que piensa el público porque somos el público, representamos a la nación y a la vida antes que al arte. Algo se acepta desde el principio: no tiene caso enfrentarse al cine norteamericano con estudios precarios y presupuestos escuálidos. Un público de "almas buenas" no requiere de los sets de *Lo que el viento se llevó*, tan sólo escenarios y situaciones que sienta "muy suyos". Para lograrlo se elige una táctica infalible: mezclar las fórmulas de Hollywood con paisajes y lenguajes muy "típicos", "expropiando" los efectos del glamour y la técnica, y creando un lenguaje común, donde al deseo se le incorpora orgánicamente la frustración, y las sombras cantarinas o llorosas de la pantalla son mediadoras entre la apetencia y la resignación de su público.

En el cine mexicano de la primera etapa a los actores se les piden reacciones elementales (nada de complejidades interpretativas) y los integrantes de la industria se consideran voceros de las vidas que modifican, y creen *cierto* lo que contemplan, porque la realidad no es un



encadenamiento de hechos sino *la comedia y el melodrama transfigurados por la tecnología*. Así deben ser las cosas, y por lo tanto así son, y *la vida misma* es la de la pantalla.

En la "Época de Oro del Cine Mexicano" (1935-1955, aproximadamente), la concurrencia le "plagia" lo que puede a las películas: el manejo del habla y de los gestos, el humor, la reverencia ante las instituciones, la percepción anecdótica de los deberes y los placeres. En rigor, es "la Edad de Oro" no del cine sino del público que, entre otras cosas, confía en que los ídolos le aclaren el manejo de las nuevas formas de vida, orientándolo en el vértigo de las transformaciones. Los fines de semana las familias extraen de la ida al cine el sentido de la diversión, de la unidad familiar, del honor, de la sexualidad "permitida", de la belleza del paisaje y de las costumbres, del amor por

**En la primera mitad
del siglo XX, Moral
es lo que admiten la
Iglesia, la Familia,
el Estado y la
Sociedad; Inmoral
es lo de fuera**

lo permitido y del horror (cada vez más escénico) por lo prohibido. Los devotos de comedias y melodramas no se proponen "soñar", sino adquirir astucias, desinhibirse, dolerse y condolerse con estilo, envidiar sin dolor a los de clase alta, resignarse a su pobreza divertidamente, reírse a costa de los estereotipos que los difaman, saber de qué modo se pertenece a la nación. En tal escuela-en-la-oscuridad se educa la gente en el sufrimiento y el relajo.

MITOLOGÍAS I LA INOCENCIA RURAL

En 1936, *Allá en el Rancho Grande* dirigida por Fernando de Fuentes, concreta lo intuido: el país vive la Reforma Agraria y ésta no es susceptible de trato fílmico. Es mejor alabar el mundo de las haciendas, los ranchos, los pequeños pueblos. *Allá en el Rancho Grande* lo idealiza todo: la pureza de las doncellas, el carácter campesino, la bondad del hacendado, el ánimo perpetuo de fiesta, las ventajas de no enterarse siquiera de los encantos de la modernidad. Y en *Allá en el Rancho Grande*, los personajes, las canciones, la Fiesta del Rancho y las bondades esenciales de lo rural, conquistan a un público en México y, de manera importante, en el resto de América Latina. El género de la comedia ranchera se expande, produce dos figuras de resonancias extraordinarias (Jorge Negrete y Pedro Infante), y prodiga la misma dogmática evocación del tema por excelencia del cine mexicano, el Paraíso Perdido, que se sitúa inevitablemente en la época abstracta donde los hombres eran estrictamente hombres, y las mujeres definitivamente hembras, en medio de un paisaje que alterna o combina la crueldad y la dicha.

MITOLOGÍAS II LAS ATMÓSFERAS

¿Cuáles son las atmósferas o las manías ceremoniales (fórmulas de taquilla / límites oficiales de la imaginación) de la "Época de Oro"? He aquí una lista tentativa de las principales:

—*La Fiesta Mexicana* con aluvión de charros y chinas poblanas, de mariachis y tríos, de hembras bravías y gallos de pelea.

—*La fantasía a-lo-Broadway* donde, por ejemplo, el pasado azteca, gracias a la desmesura que ni se ocupa de la fidelidad histórica, se americaniza y se vuelve el modelo de la danza folclórica.

—*El cabaret*, infierno moral y cielo sensorial, donde se normaliza “lo prohibido”, y donde —por vía de los estilos vocales— se convierte a canciones levemente heterodoxas en himnos a la disipación, mientras de las orquestas tropicales mana el sonido libidinal que luego será arte popular.

—*El salón de baile*, el “ágora ateniense de Tenochtitlán”, donde el baile es el espacio de la relevancia social entre las clases trabajadoras.

—*La cantina* (de preferencia rural), la experiencia límite, uno de los tres grandes recintos del dolor (los otros: los templos umbríos y las recámaras del abandono). En la cantina se forja el temple viril y se fragua el derrumbe psíquico, se toman las resoluciones fatales, y las canciones devienen edictos de la autodestrucción.

—*La historia patria* que viene a ser, ya filmada, una fiesta de disfraces que se entretiene con recitaciones de escuela primaria.

—*El campo* (el paisaje idílico, el pueblo), la gran escenografía en donde son una y la misma cosa el primitivismo y la pureza.

—*La calle de las prostitutas*, el sitio de la desolación y de las utopías sexuales en el ámbito de la represión moral.

—*El prostíbulo*, donde las almas nobles se enfangan con tal de añorar la virginidad.

—*La vecindad*, la comuna al alcance de los pobres, que requiere para concretarse de los géneros corales; el melodrama, donde el barrio es la fatalidad, y la comedia, donde la imposibilidad de abandonar el barrio es el principio y el fin del relajo.

—*Xochimilco y el Istmo de Tehuantepec*: los Amaneceres de la Creación. Jalisco: la defensa elocuente de la identidad varonil.

—*Los escenarios del “gótico mexicano”*: la secularización del Más Allá que utiliza apariciones del virreinato, momias aztecas, hombres lobo, sacerdotes del culto a Huitzilopochtli, mujeres vampiro.

—*El ring*, metáfora de la lucha por la vida (más bien a la inversa).

—*La capilla, el curato, el confesionario*: la espiritualidad expresada por la voz baja,

las prohibiciones totales cuyo privilegio es la mirada en el piso.

MITOLOGÍAS III EL CINE DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

(“*En lo alto de una abrupta serranía / acampaba la unidad de filmación*”)

Si la herencia ideológica es el melodrama, con su cauda de peligros que acechan a la verdadera heroína (la unidad familiar), el repertorio más vigoroso de sentimientos nacionales lo proporciona la Revolución, el fenómeno por excelencia del país en el siglo xx. El género de la Revolución Mexicana concentra y distribuye definiciones de la épica, arquetipos de la hombría, escenarios de la fatalidad, programas del pintoresquismo. Sin embargo, al principio la intención es crítica. Así por ejemplo, Fernando de Fuentes en *El compadre Mendoza* (1933) traslada respetuosa y líricamente el cuento de Mauricio Magdaleno sobre el oportunista, genuino triunfador de la Revolución. Y un equipo en donde figuran Fred Zinneman (director), Paul Strand (fotógrafo), Silvestre Revueltas (música de fondo) y Emilio Gómez Muriel (asistente de dirección), en *Redes* (1934), patrocinada por el Estado, exalta la épica del trabajo físico, la conciencia de clase y la belleza de los sentimientos comunitarios.

La gran película del género revolucionario es *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes, basada en la novela de Rafael F. Muñoz sobre los Leones de San Pablo, seis campesinos que se incorporan a la División del Norte, y uno a uno mueren trágicamente. En el universo de batallas y tomas de ciudades, las proezas se integran a la vida cotidiana, y los Leones, próceres inadvertidos, mueren como héroes para mejor desembocar en la fosa común. Pese a la música del gran compositor Silvestre Revueltas (que aparece fugazmente tocando el piano), el guión del poeta Xavier Villaurrutia, la calidad de las actuaciones y la energía de la dirección, *Vámonos con Pancho Villa* desaparece del panorama fílmico durante más de 20 años (la recuperarán los críticos del grupo Nuevo Cine) y no origina escuela alguna.

Más bien, domina la metamorfosis de

un movimiento histórico en show de la nacionalidad, donde desfilan trenes, soldaderas, fusilamientos, cabalgatas, cañones, fallecimientos portentosos en la antesala del Progreso, indiferencia ante las balas que es fe en el Más Allá de las estatuas. Al *folk-show* lo encabeza en decenas de películas el “bandido social” Pancho Villa y la mujer revolucionaria, la Coronela, el estereotipo complementario. Se explota hasta el delirio la figura de Villa, el primitivo heroico, se presenta un enemigo único (el ejército del dictador Victoriano Huerta), se difunden los sermones de los revolucionarios idealistas, se banalizan las causas específicas del movimiento armado, y todo se concentra en unos años (1910-1917), ignorando que, de hecho, la guerra civil termina en 1929.

Ni al régimen ni a los productores les atañe un acercamiento genuino a la Revolución, cuya violencia les resulta intraducible en imágenes. Así, ni siquiera Emilio el Indio Fernández en sus filmes revolucionarios (*Flor Silvestre*, *Las abandonadas* y *Enamorada*), obras excelentes o con grandes secuencias, se libra de la superficialidad en el enfoque histórico. Y el resto de los cineastas usa el periodo 1910-1917 en pos del imán taquillero de escenarios y situaciones “emparentados con las estatuas”. Y el carnaval costumbrista conoce un clímax: *La Cucaracha* (1956, de Ismael Rodríguez), donde la revolufia es el pretexto del duelo histriónico de los Monstruos Sagrados: María Félix y Dolores del Río, Pedro Armendáriz y el Indio Fernández. A esto lo sigue la serie de películas donde el personaje de María Félix (la Hembra con psicología de cacique) es lo único recuperable de la Revolución: *La Bandida*, *La Valentina*, *Juana Gallo*, *La Generala*.

Pese a todo, hay versiones importantes del fenómeno revolucionario. Ejemplos connotados: *La Negra Angustias* de Matilde Landeta (1949), *La sombra del caudillo*, de Julio Bracho (1960), *La Soldadera* de José Bolaños (1966), *Reed, México Insurgente* (1970) de Paul Leduc, y *La Guerra Santa* (1977) de Carlos Enrique Taboada, todas ellas películas de un claro sentido desmitificador. En *La Negra Angustias*, Landeta “traiciona” a la novela que dio origen al filme, y en vez de finalizar con la imagen de la coronela revolucionaria vencida, llevándole de comer a su marido y

señor, presenta a Angustias, la coronela, lanzándose al torbellino revolucionario. En *La sombra del caudillo*, basada en la excepcional novela de Martín Luis Guzmán, la Revolución es exclusivamente la lucha por el poder, que no admite ideales sólo intereses. En *La Soldadera*, la guerra civil pierde el brillo costumbrista y aclara su naturaleza: polvo, fatiga, traición, desconcierto, heroísmo sin ideales, ideales sin traducción verbal, arrojado que es falta de alternativas. En *Reed*, la adaptación de *Insurgent Mexico*, la Revolución es el viaje de un hombre por entre el caos donde naufragan las causas, y la crueldad es el método explicativo a mano. Y en *La Guerra Santa* se examina casi por vez primera la guerra cristera (1926-1929), dirigida por los obispos católicos, con su carga de fanatismo, brutalidad y fe demoledora.

MITOLOGÍAS IV

EL MELODRAMA FAMILIAR

("No bien le dije que la amaba, apareció el cura leyendo las amonestaciones")

En la primera mitad del siglo xx, *Moral* es lo que admiten la Iglesia, la Familia, el Estado y la Sociedad: *Inmoral* es lo de fuera. Ansioso de consolidar su dictadura, el tradicionalismo sabe de las ventajas de un vehículo óptimo, el melodrama. Entre escenarios y sonidos de la costumbre, acechan los fantasmas de la desunión: la Deshonra, el Adulterio, el Divorcio, el Grito de Independencia de los Hijos. El mensaje básico no admite controversia (si quiere, la vida moderna lo desbarata todo), pero compensatoriamente, la industria fílmica recomienda el aplastamiento del instinto y la servidumbre moral (una gran excepción en los años treinta: *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, centrada en el incesto y adornada con la imagen de la prostituta como culminación de la elegancia).

En el cine, la moral tradicional (dogmatismo religioso y sometimiento al patriarcado) pierde el gran elemento conminatorio que fue la clave de su dominio en el teatro: la contigüidad física de actores y espectadores. En cine, el close-up "diviniza" a las pecadoras y vuelve ridículos a los paladines de la moral. Mientras la palabra (los imposibles diá-

México imita en lo que puede a Hollywood, pero se reserva el derecho de ser aún más profundamente tradicionalista en lo tocante a la representación de la mujer

logos y monólogos de la virtud) hace las veces de la sociedad ofendida, la cámara hace las veces del otro, más persuasivo interlocutor. Esto no nos ahorra la obviedad (según como se fotografíe a un rostro desencajado se sabe si lo que sigue es el perdón o la condena), pero sí conduce al espectador al encuentro con su verdad erótica y sus apetencias inmediatas. Por un lado, un levantamiento de cejas o una inflexión de la voz transmiten el sometimiento desgarrado a la voluntad de Dios (idéntico en todo al "destino ciego" y la insolencia patriarcal); por otro, mientras la pecadora se arrodilla o el pecador se arrepiente, los espectadores, más feligreses que cinéfilos, los siguen deseando o admirando al margen de su predicamento moral, porque para ellos los rostros y los cuerpos en la pantalla no encierran ideas sino, y por eso los admiran, comportamientos posibles.

El cine pacta con la Familia en las Butacas: ensalzaré las convicciones que dices tener si tú aceptas que todos los actos en tu vida deben medirse por su intensidad o su falta de intensidad cinematográficas. Al cabo de unos años, las convicciones se diluyen o se vuelven relativas, las imágenes anulan las certidumbres teóricas y lo que se aplaude refuta a lo creído previamente. La pregunta se impone: ¿qué vale más: la aventura o la prédica? Una provocación deslumbra; la escenificación de la ortodoxia familiar deprime. Ni el vértigo del montaje, ni el *star-system* admiten por mucho tiempo el sermoneo, y una moraleja que dure más de un minuto es inadmisibles. Transmitidos por la tecnología, las recomendaciones y los reproches ancestrales se modifican: la oscuridad oculta la actitud física de sus espectadores, la pantalla agiganta los ofrecimientos del Pecado. En la "Época de Oro" del cine mexicano, las letanías del regaño se abrevian y lo que para una generación son "catástrofes del alma" (la vileza sin nombre de la prostitución, la tragedia del adulterio y el terremoto de la pérdida de la virginidad), para la siguiente resultan episodios humorísticos.

Si vendes tu cuerpo, resérvate tu alma. Al desgastarse el encanto de la *indefinición y la fragilidad* de la mujer, se acelera la ronda de cuerpos deseables y rostros complementarios, el abandono del comportamiento angelical por los placeres de la mujer-objeto y de la mujer que ya ejerce el don de mando. Persisten las consignas (señora casada, la monogamia es la sola garantía de tu existencia; soltera, la honra es tu única justificación; prostituta, la tragedia es tu castigo y tu vía de exaltación; hija, en tu himen se depositan mi honra y tu porvenir), pero se erosiona con rapidez el don de estremecer al público.

En la mitología de la moral que se renueva, queda en el centro la pecadora, la prostituta, la *demi-mondaine*, la devoradora. Gracias a los servicios de "la mujer que ha perdido sus escrúpulos y su fragancia virginal", se presenta la nueva moral. Y la representación de la prostituta establece las variantes del deseo y afirma a la institución degradada que protege a la familia. "Canonicemos a las putas", escribió famosamente el poeta Jaime Sabines, y de *Santa* (1933) a *Amor a la vuelta de la esquina* (1987) y a lo largo del

siglo anterior al condón, la prostituta filmica responde con creces a las idealizaciones de la cultura popular. Brutalmente atractiva, veleidosa, proclive al sacrificio, enamorada de la venganza, la "de la mala vida", la "mujer fácil", a la hora de la rumba, o del paseo por el asfalto pecaminoso, escenifica todas las variedades de la cópula. La prostituta filmica: el infierno de todos tan deseado.

MITOLOGÍAS V

DOLORES DEL RÍO Y MARÍA FÉLIX

La industria cinematográfica de México imita en lo que puede a Hollywood, pero se reserva el derecho de ser aún más profundamente conservadora en lo tocante a la representación de la mujer. Con muy escasas excepciones, el machismo ignora el punto de vista femenino. A la mujer se le observa con desprecio o afecto o veneración o cachondamente, pero sólo en fechas recientes el punto de vista femenino aparece. Durante medio siglo, las mujeres no *miran*, jamás su perspectiva está del otro lado de la cámara, y los espectadores (mujeres incluidas), las integran mecánicamente al paisaje, las juzgan refractarias a la individualización. Casi no existen en el cine mexicano de la "Época de Oro" los personajes independientes que equivalgan a los que en Hollywood prodigan Katherine Hepburn, Rosalind Russell, Joan Crawford, Ginger Rogers o Jean Arthur. En *La mujer del puerto* (1932, de Arcady Boytler), Andrea Palma es, gracias a la "cirugía" de luces, sombras y maquillistas, una Marlene Dietrich tropical, ambigua por la actitud distante, el glamour tan fuera de contexto y el anuncio de la transgresión terrible que la envuelve como melancólica segunda piel. Pero el público no admite entonces mujeres de reacciones imprevisibles, quiere y exige heroínas de virtudes declamadas, tanto más virtuosas cuanto más frágiles, dichas porque su llanto nunca es inmotivado, tristes porque la resistencia a la seducción contraría el espíritu femenino.

Dolores del Río, bellísima, intangible, es, en la mayoría de sus películas mexicanas, la víctima en la cúspide, el deslumbramiento que, para no ofender, admite la humillación. En *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Bugambilia*, *Las abandonadas*, *La Mal-*



querida, *La Otra*, *La Casa Chica*, *Deseada*, *La selva de fuego*, *La Cucaracha*, el personaje único de Dolores carece de voluntad porque su gran pasión es el sometimiento (a la familia, al amante, a la vida). Ella es, en la pantalla, una forma suprema, pero el guión le exige al personaje depositar el sentido de su existencia en otras manos. Sólo María Félix construye su aura de poder desde las zonas "misteriosas" de su femineidad. En ella la actitud, el tono imperioso que desmiente los papeles asignados (adúltera sorprendida, mujer fatal arrinconada, cacica vencida por el amor), la voz categórica, el ademán esclavizador, desbaratan los abatimientos que el guión señala. El personaje de María Félix arraiga y se radicaliza en *Doña Bárbara* (1945, de Fernando de Fuentes sobre la novela de Rómulo Gallegos). Al asumir los rasgos del cacique y renunciar a la pasividad psicológica, ella se convierte en lo insólito: "una mujer dueña de su destino". Y en la memoria de los espectadores permanece doña Bárbara, la señora del llano, y se evapora su presunto vencedor, "el enviado de la civilización", Santos Luzardo, tan burocráticamente interpretado por Julián Soler.

La condición mítica de María Félix y Dolores del Río se fundamenta en su belleza perdurable. Pero en un caso la belleza es una forma de reproche moral, y en otro de la agresividad. Sólo en una película (*Doña Perfecta*, 1948, de Alejandro Galindo), Dolores interpreta a una mujer dura, que avasalla sin concesiones; en el resto de sus melodramas, en *La Otra*, *La Casa Chica*, *La selva de fuego* y *El niño y la niebla*, se dedica a transmitir las reacciones de la dignidad vencida y el deseo subordinado. En cambio María Félix le infunde a sus personajes los dictados de su personalidad, del lujo que la hermosura demanda, de la voz ronca como ejercicio incesante del mando.

MITOLOGÍAS VI EL NACIONALISMO CULTURAL

(Donde las regiones del país son el equivalente de los signos astrológicos)

Tal vez el mito más enfático del cine mexicano es el nacionalismo cultural, o dicho de otro modo, la idea a cuya vera se realizan cientos y cientos de pelícu-



las: *México es un país singular*, tan recio y violento, tan indefenso y tierno, que sus hijos, lo quieran o no, miden su estabilidad psíquica y su congruencia en función de su apego o su desapego a las características nacionales. Según este catálogo de cualidades y defectos obligados, el Mexicano es, alternativa y simultáneamente, bravío, generoso, cruel, mujeriego, romántico, obsceno, muy de su familia y de sus amigos, sometido y levantisco. Y la Mexicana es obediente, seductora, resignada, servicial, devota de los suyos y esclava de su marido, de su amante, de sus hijos y de su fracaso esencial.

Desde el principio del cine sonoro, la industria, apeándose a las lecciones del

chovinismo de Hollywood, hace del costumbrismo su ideología y del nacionalismo su paisaje de las dos grandes obligaciones: bendecir al destino y maldecir a la suerte. Esto trae consigo el alud de productos idénticos (el "embotellamiento" de la idiosincrasia), y excepciones notables, la más evidente: el cine de Emilio el Indio Fernández, en el periodo 1943-1950. El Indio iguala su creencia en la Mexicanidad (la potestad máxima según su credo) con logros artísticos que dependen de su impulso lírico, de la fe generalizada en el nacionalismo, de la admirable fotografía de Gabriel Figueroa, y de sus grandes intérpretes: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Car-

los López Moctezuma. Y si tales "fiestas atávicas" trascienden sus límites fatales, el anacronismo y la demagogia, es gracias a la convicción social, el vigor estético y el feliz aprovechamiento de hábitos, gustos, tradiciones, paisajes, rostros, canciones.

Entre las grandes películas del Indio deben citarse *Flor Silvestre*, *María Candalaria*, *Enamorada*, *Las abandonadas*, *Salón México*, *Río Escondido*, *Pueblerina*, *Víctimas del pecado*, *Islas Marías* y *La Malquerida*. De ellas, sólo *Salón México* y *Víctimas del pecado* se desarrollan totalmente en la ciudad, entre las luces y sombras de la prostitución y del crimen, que es la extensión de la impotencia. En las demás, en un tiempo sin tiempo (localizado al filo de la Revolución), la Mexicanidad es la destrucción redentora y el desenvolvimiento de imágenes vibrantes. Todo es símbolo y todo deja de serlo.

Salvo estas excepciones, muy localizadas, el nacionalismo cultural es asunto de humor involuntario sin dejar de ser también el estímulo constante de sociedades aisladas en la miseria y la búsqueda de compensaciones psicológicas.

MITOLOGÍAS VII

MARIO MORENO CANTINFLAS

En su primera etapa cinematográfica, todo en el cómico Mario Moreno Cantinflas resulta novedoso: el humor, la mímica, el donaire, la festiva apariencia lumpen, la irreverencia del "peladito" (el paria urbano). A Cantinflas, los espectadores de sus inicios le celebran su forma de ser (que es su forma de hablar) y su modo de relacionarse. Él acecha al prójimo, le da vueltas con su palabrería y lo enreda con cachondería acústica. En torno suyo se da la unidad nacional: burgueses, clase media y clases populares se divierten con el método prontamente bautizado en su honor, el cantinflismo, que es sacudimiento facial y verbal, la mímica que orienta en el laberinto de las palabras perdidas. Las cejas interrogan, los brazos se resignan y el cuerpo desvaría ante las calidades autónomas de verbos, sustantivos y adjetivos. Hazaña del sinsentido, la logorrea infinita de Cantinflas expresa una táctica: que las acometidas del disparate nos liberen del lenguaje-cárcel. Al verlo, los intelectua-

les lo identifican con la parodia del estilo demagógico "revolucionario" y admiran lo gracioso que es un paria cuando no puede evitar serlo.

El tránsito de la carpa al cine consolidado, por ampliación de públicos, el mito de Cantinflas, aún hoy vigente no obstante la trayectoria posterior del personaje, filmes incluidos. El Cantinflas de los comienzos (de los cortometrajes, de *Águila o sol*, *El signo de la muerte*, *Ni sangre ni arena*, *Ahí está el detalle*, *El gendarme desconocido*), se asusta al verse en situaciones que no maneja y a las que alivia, de vez en cuando, la irrupción de un sketch "adecentado". En el teatro popular, de donde viene Cantinflas, los cómicos neutralizan con aluviones verbales su incursión en "lo prohibido", en el terreno de las alusiones sexuales; en cine, la censura elimina el habla de doble o triple sentido y la sustituye con chistes prefabricados, pero las secuencias afortunadas donde cuaja la famosa colisión de cejas alzadas y palabras enloquecidas, convierten a Cantinflas en reflejo condicionado de un público que ríe ante su mera presencia y que, no muy seguro de su dominio del idioma, se divierte tanto con el habla sin riendas y sin dirección, que por un tiempo le adjudica al cantinflismo el papel de vía segura hacia la elocuencia.

MITOLOGÍAS VIII

JORGE NEGRETE, EL MACHO SIN TACHA

Al público del cine mexicano lo forman los géneros (las variantes del melodrama, la comedia campirana, el cine de la Revolución Mexicana, la comedia urbana, la nostalgia de la dictadura de Porfirio Díaz, el cine de rumberas, el cine de aventureras), y lo confirman en su adicción las grandes figuras, los arquetipos, la lluvia de estereotipos, los semblantes y los cuerpos privilegiados, las facciones "comunes y corrientes" que podrían ser del vecino, del pariente o de uno mismo, los "ídolos" que son nichos donde una sociedad laica en lo fundamental ya juega con sus predilecciones místicas.

En la asignación de funciones representativas, al cantante y actor Jorge Negrete se le encomienda animar al "nacionalismo musical", con un personaje que es un programa de conducta viril, y que

se define axiomáticamente con ¡Ay Jalisco no te rajes!. Jactancioso, bien plantado, siempre al borde de entonar un aria ranchera o de arriesgar la existencia para que nadie lo acuse de cobarde, Negrete es el Charro Cantor, el Macho cuyo tic operático es complemento perfecto de la arrogancia que nutre al chovinismo (y viceversa). Desde sus títulos, las películas de Negrete informan de la receta que mezcla canciones y dudas al borde del abismo, orgullos nativos y transformación del regionalismo en estrategia publicitaria: ¡Ay Jalisco no te rajes!, *Así se quiere en Jalisco*, *No basta ser charro*, *Me he de comer esa tuna*, *El ahijado de la muerte*. En América Latina se aplaude al invento del Charro: "¡Qué chistoso y qué admirable!". Al pregón altanero de una "psicología nacional" se le toma al pie de la letra; esto tiene que ser real porque de otra manera sería un chiste inmenso. Negrete canta: "Yo soy mexicano / mi tierra es bravía. / Palabra de macho que no hay otra tierra / más linda y más brava que la tierra mía", y el público aclama sin reservas al show que anticipa, un tanto paradójicamente, el fin del universo tradicional.

MITOLOGÍAS IX

JOAQUÍN PARDAVÉ Y GERMÁN VALDÉS TIN TAN

En la comicidad deliberada hay dos grandes actores que, en los años recientes, son mitos irrefutables: Joaquín Pardavé y Germán Valdés Tin Tan. Pardavé se forma en el *vaudeville*, es también compositor, guionista y director, y expresa a la perfección el modo en que el cine mexicano aprovechó exhaustivamente la experiencia teatral. Pardavé es maestro del *timing* y sus recursos escénicos trascienden la rigidez de quienes, durante un larguísimo periodo, se limitan a instalar la cámara para ya no moverla. Y Tin Tan es el pachuco, el transculturado, el que —sin conciencia de culpa!— acude abiertamente al *spanGLISH*, el primer cómico plenamente cinematográfico. Mientras viven, a Tin Tan y a Pardavé la crítica no los aprecia demasiado, se les califica de "muy locales" en oposición a la "universalidad" de Cantinflas, que por otra parte fracasa en sus dos filmes con reparto internacional: *La vuelta al mundo en ochenta días* y *Pepe*. Sin embargo, y pese al carác-

ter forzosamente nacional de esta comi-
cidad (tan de inventiva lingüística en el
caso de Tin Tan), y a lo desigual de su
filmografía, ni el estilo de Tin Tan ni el
de Pardavé han envejecido. Son pruebas
del ingenio y el talento que sobreviven
a la rigidez y a la falta de verdadero sen-
tido del humor del medio.

MITOLOGÍAS X: PEDRO INFANTE. DEL RANCHO A LA CAPITAL

En 1947, *Nosotros los pobres*, de Ismael Ro-
dríguez, es una gran fiesta popular. En
sus butacas el público prolonga con ac-
ciones comunitarias (risas y lágrimas), las
situaciones de la película (que dura un
año en el cine de estreno), y ve la gran
compensación de su condición económi-

ca en la dicha de ver tan extendida la des-
dicha. *Nosotros los pobres*, el mayor éxito en
la historia del cine mexicano, es un me-
lodrama desenfrenado, que equilibra en
el paroxismo la abundancia de buenos
sentimientos y la escasez de dinero, y lo-
caliza exitosamente en la tragicomedia
la técnica del "arraigo domiciliario" de
los espectadores. La paradoja del "reír
llorando" se apoya en canciones, situa-
ciones tremendistas, encuentros y desen-
cuentros de la pareja clásica, personajes
tan monstruosos que fuman marihuana,
héroes y heroínas cortejados por la ma-
la suerte, y convivencia entre la pobre-
za digna y el lumpen-proletariado.

En *Nosotros los pobres* y en su continua-
ción *Ustedes los ricos* el género del Arrabal
alcanza su perfección clásica. En la mi-
tología del cine mexicano, el Arrabal re-
concilia al cielo y el infierno, a la pureza

extrema y la degradación. A los necesi-
tados de participación sentimental para
no sentirse defraudados ("Si no te aflig-
ges, no me estás viendo. / Si no te gusta
afligirte, te diviertes a medias"), la gran
visión utópica es la pareja de Pepe el To-
ro y la Chorreada (Pedro Infante y Blan-
ca Estela Pavón). Ellos lloran, cantan y
chiflan a dúo, van de una tragedia a otra
como si se mudaran de habitación, se
ríen con la comicidad "blanca", padecen
truculencias que evocarán con ternura,
y buscan no desesperarse para no faltarle
al respeto a Diosito Santo. "Adecantada"
por la censura y arraigada en las visio-
nes del sufrimiento, la trama de *Nosotros
los pobres* es un género en sí mismo, don-
de sólo cuajan virtudes celestiales y vi-
llanías sin nombre. Y su tema subterrá-
neo es la asimilación (fragmentaria) a las
grandes ciudades. ¿Quién puede jactar-



se de conocerlas, o quién no se ve obligado a re-conocerlas a diario? En especial, Pedro Infante, el mito culminante del cine mexicano, se maneja con excelencia en el tránsito múltiple: de lo rural a lo urbano, del temple del caudillo a la valentía capaz del llanto, de la arrogancia generosa del bandido social a la simpatía del humilde carpintero. Para sus fanáticos (casi todos) *Pedrito* es un puente de entendimiento entre lo viejo y lo nuevo, la biografía irrealizable de la colectividad.

Carpintero, agente de tránsito, bandido generoso, ranchero, mecánico, indígena desconfiado del "castilla", boxeador, hombre del pueblo y para el pueblo, Pedro Infante, el "Pedrito" del recuerdo masivo, se interpreta a sí mismo en cada película y usa de sus características (reales e ideales) como méto-

do de actuación. De *Cuando lloran los valientes* a *El Inocente*, de *Ustedes los ricos* a *Escuela de vagabundos*, de A.T.M. a *Tizoc*, de *Los tres huastecos* a *La tercera palabra*, Infante despliega su repertorio-de-lo-entrañable: él es querendón, emotivo hasta el encontronazo con la vida, monógamo y polígamo, religioso y parrandero a sus horas, al borde de la canción y el desafío a muerte, herido y redimido por las circunstancias, buen hijo, buen padre, buen amigo y, sobre todas las cosas, genuinamente simpático. Ismael Rodríguez, seguramente el cineasta que mejor entendió la dimensión y las potencialidades del personaje, supo lo que hacía al situarlo indistintamente en la ciudad y el campo. Esto es básico en la mitología de Infante: él pertenece a un mundo anterior a las fronteras tajantes.

MITOLOGÍAS XI FERNANDO SOLER Y SARA GARCÍA, EL ORIGEN DE LA NACIONALIDAD MELODRAMÁTICA

Entre severidad, dolor escénico y rostros abismados, Fernando Soler y Sara García encarnan al Padre y la Madre, los arquetipos como estereotipos. Son los actores que manejan a tal punto su repertorio que conocen cada una de las inflexiones públicas del patriarcado y el "matriarcado". La pareja Dolores del Río y Pedro Armendáriz evoca el auge de la sociedad rural; la pareja Sara García y Fernando Soler representa la culminación de la familia tradicional: él da las órdenes y ella aporta el sentimiento de compasión; él es inflexible casi hasta el final, ella tramita el perdón.

Cada uno por separado, Soler y García son profundamente emblemáticos (recuérdese a Soler como el intolerable tirano doméstico, el paterfamilias de horca y cuchillo de *La Oveja Negra* y *No desearás la mujer de tu hijo* de Ismael Rodríguez, o a doña Sara como la abuela dulce y mandona de *Los tres García*, *Vuelven los García* y cien películas más). Pero la combinación es insuperable. En *Azahares para tu boda*, melodrama paradigmático, don Fernando y doña Sara conducen a la perfección clásica, gesto por gesto y tono de voz por tono de voz, las virtudes y las limitaciones de la clase media decente y respetuosa de Dios y el Señor Gobierno.

Sin demasiada exageración, en el juego de imágenes Sara García y Fernando Soler son el árbol genealógico del México urbano en el siglo xx.

MITOLOGÍAS XII NINÓN SEVILLA

De algún modo, cada estremecimiento coreográfico de la rumbera Ninón Sevilla podría verse a la luz de la teoría de Eisenstein de la *pars pro toto*, la parte por el todo. Si Eisenstein ponía un ejemplo de *El acorazado Potemkin*, los espejuelos abandonados del oficial que denotaban el triunfo de la revuelta y la liquidación del autoritarismo, en un movimiento de Ninón (sé que exagero, sé que describo) se representan todos los coitos que la censura prohíbe y ansían los machos levantiscos que hace media hora eran espectadores convencionales. En *Aventurera*, *Sensualidad*, *Aventura en Río*, *Revancha* o *Víctimas del pecado*, Ninón es la Vamp que el cine mexicano no produjo en los años veinte, es el Trópico y el viento caribeño, es la imagen apoteósica de la Querida, que no confiere respetabilidad pero sí prestigio ("No se la presentaría a mi madre, pero que lo sepan todos mis amigos"), es la bailarina de cabaret cuya lascivia lleva al parroquiano al odio instantáneo a su mujer legítima. "Yo no tumbo caña/ ni la tumba el viento./ Que la tumba Ninón/ con su movimiento".

MITOLOGÍAS XIII JUAN OROL

Si algo le sobra al cine mexicano son directores que no lo son, cumbres de la ineficacia y el despropósito. En este sentido, y ante la abundancia de candidatos, es un tanto injusto singularizar a Juan Orol como el típico clásico peor director, el que es tan malo que resulta gozable, el símbolo del kitsch y del camp, el genio del humor involuntario. Es, sí, injusto, pero el "culto" a Orol no por eso se detiene.

Si se entiende como "cultura popular" los elementos que integran la visión común, que constituyen el acervo cotidiano de un pueblo (recursos de conversación, material poético, archivo de sobrenombres, pasado sentimental, referencias

**Al público del cine
mexicano lo forman
los géneros: las
variantes del
melodrama, la
comedia campirana,
el cine de la
Revolución
Mexicana, la
comedia urbana, el
cine de rumberas y
el de aventureras**

culturales), entonces Juan Orol es un factor indispensable para captar durante los treinta y los cuarenta (décadas fundamentales de su obra) el devenir de la "cultura popular" mexicana. A Orol se le ha situado siempre como el mayor hacedor de *churros* en México. Y el término *churro* (película de ínfimo costo y calidad) se ha vuelto sinónimo, adjetivo esencial de Juan Orol. En cierto sentido, esto es verdad. Si uno por afán crítico ("La crítica es un intento de definir lo clásico", afirma Ezra Pound), la emprende con las películas de Orol, aterrado interrumpirá su tarea. Porque los filmes yacen indefensos, inermes desde sus títulos (*Honrarás a tus padres*, *Eterna mártir*, *Gánsters contra Charros*, *Embrujo antillano*). Pero juzgar a Juan Orol en un nivel estético es, dicho en forma sumaria, una pérdida lamentable de tiempo. Desde el principio, Orol se concreta a reproducir la vigencia del cine como "historieta", del cine-cómico. Y gracias a su inocencia devastadora, a su confiada entrega a la vulgaridad, Orol es así el primero que en México tiene un "público" nada más suyo. En la barriada, en la provincia, se ven cintas de Orol, en la misma forma (aunque con entusiasmo obviamente menor) con que frecuentan los filmes de Pedro o de Cantinflas.

María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Mary Esquivel: tres momentos definitivos de la "rumbera" de Orol, de la mujer cuyo cuerpo de fuego determina la pérdida de criminales pavorosos. María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Mary Esquivel: tres argumentos supremos que demuestran la inocencia alucinada de Juan Orol. Por Orol volvemos a ver el cine con los ojos de un niño; aún más, advertimos el cine que haría un niño y cómo concebiría ese niño ideal dotado de megáfono, a los gánsters terribles, a las mujeres fatales, a los encuentros a muerte entre bandas rivales. Entiéndase: no es el cine que perpetraría un retrasado mental, sino el más puro, directo y eficaz que realizaría un niño. Y esa bondad infantil, esa capacidad de recrear el mundo de "policías y ladrones", mezclado con el amor a la madrecita santa y la inquietud precoz que suscita una vecina en edad de merecer, determina el fenómeno Orol. Aún conmueven las imágenes de su visión del cine —anterior a los hermanos Lumière—: pienso en el asalto a un café en Chicago, donde puede leerse

**Juan Orol es un
factor indispensable
para captar durante
las décadas de los
treinta y cuarenta el
devenir de la
"cultura popular"
mexicana**

"Comidas corridas y a la carta"; pienso en que sólo un niño podía imaginarse a un italiano diciendo: "Por la Madonna, *Corpo di Baco*. Las *amenachas* son muchas" y a un norteamericano diciendo sólo O.K. y a unas chinas con los dedos índices y en oriental movimiento. Orol es, desde cualquier punto de vista, el director que todo lo ve con los ojos de un niño vehemente y no muy imaginativo, lo cual, ante la aspereza y rapiña comercial de muchos otros directores, es casi un mérito.

**MITOLOGÍAS XIV
LOS MOMENTOS DE EXCEPCIÓN**

¿Cómo se integra el canon del cine mexicano? Mientras se intenta el análisis detallado, una respuesta provisional deberá tomar en cuenta a la crítica nacional e internacional (en especial la de los años sesenta, muy influida por la teoría del "cine de autor"), al gusto del público tal y como se manifiesta en el redescubrimiento televisivo, y a la memoria colectiva que elige una y otra vez en la referencia hablada o escrita a películas, directores, secuencias culminantes, actores, frases me-

morables (por razones diversas). En este canon figuran de modo preponderante varios filmes de Luis Buñuel (*Los Olvidados*, *Él*, *La ilusión viaja en tranvía*, *Subida al cielo*, *Ensayo de un crimen*, *Viridiana*, *El Ángel Exterminador*), las exaltaciones nacionalistas de Emilio Fernández, las crónicas urbanas de Alejandro Galindo, los melodramas de Roberto Gavaldón que mezclan el delirio y la austeridad (*La Barraca*, *Rosendo Castro*, *La noche avanza*), la primera época de Fernando de Fuentes, películas aisladas de Alberto Gout, Fernando Méndez, Arcady Boytler. . . Y el desfile de cómicos, actores dramáticos, primeras figuras, actores secundarios, las grandes secuencias de los camarógrafos (Gabriel Figueroa, Jack Draper, Alex Phillips), las atmósferas que son las herencias visuales del país perdido y la capital que se desfigurará hasta la macrocefalia.

Todo esto interviene en el canon con energía mitológica, y obstaculiza la ubicación de las películas filmadas entre 1965 y 1991, así un consenso crítico señale o diferencie a un grupo de cineastas: Rubén Gámez (*La fórmula secreta*), Arturo Ripstein (*El lugar sin límites*, *Cadena perpetua*), Felipe Cazals (*Canoa*, *Las Poquianchis*), Alberto Isaac (*El rincón de las vírgenes*), Jaime Humberto Hermosillo (*El cumpleaños del perro*, *Matinée*, *Doña Herlinda y su hijo*, *La tarea*), Jorge Fons ("Caridad" en *Fe, esperanza y caridad* y *Rojo amanecer*), y más recientemente, a María Novaro, Alberto Cortés, Diego López, Dana Rothberg, Gabriel Retes. . . El canon se renueva con lentitud y entre polémicas, mientras las mitologías refrendan su poder de convocatoria.

En el centro del canon, la obra de Luis Buñuel, que fija el criterio de madurez y rigor interno que por desgracia la industria nacional no es capaz de sostener, atendida a su conquista del público inmediato.

**MITOLOGÍAS XV
LA DISPONIBILIDAD
DEL PÚBLICO**

Si la fascinación por el cine es mundial, una variante latinoamericana proviene del determinismo cultural: la altísima proporción de analfabetos totales y funcionales. En este orden de cosas, al catálogo donde todo es popular (porque "Mé-

xico es una nación popular”) lo preside la certidumbre de taquilla: “El público es así y no puede ni debe ser de otra manera, porque nosotros —directores, actores, argumentistas— también somos público”. Y durante casi tres décadas, el espectador acepta lo que le den con tal de que no lo consideren pretencioso y “traidor a su especie”. En pos de atención entran a escena las madres bañadas en llanto y autocompasión, las prostitutas que alcanzan al mismo tiempo la redención y la agonía, los curas que dirigen vidas con técnicas de semáforos, los padres de familia severos que son embajadores de Dios en la sobremesa, los policías buenos como el pan, los gánsters que fueron caporales, las familias que padecen porque nadie les informó a tiempo de la separación de cuerpos y almas, los galanes y actores cómicos cuyo atractivo radica en la semejanza con los espectadores, los revolucionarios bragados que cavan su propia tumba sin fijarse en las medidas. . . Involuntariamente satírico, voluntariamente chistoso y sentimental, ocasionalmente épico, inesperadamente elocuente y trágico, el repertorio de tres décadas del cine mexicano exhibe mitologías centrales y leyendas adyacentes, y dibuja un pueblo generoso, prejuiciado, tanto más emotivo cuanto menos racional, beato y fanático, enemigo de las beatas y más liberal de lo que declara, inhibido frente al Señor Amo y el Señor Licenciado, cándido, rebelde hasta donde se puede, entusiasta del chiste memorizado y atento al regocijo que extrae de donde se puede. Entre 1935 y 1955 (siempre aproximadamente) este cine, más que ningún otro instrumento cultural, maneja admiraciones y prejuicios, y rehace internamente al nacionalismo volviéndolo un gran show. Allí se despiden con grandilocuencia y luto fingido a numerosas tradiciones inoperantes (premodernas), y se saluda con risas y regañones verbales a lo ya exigido por la modernización selectiva o sectorial.

Sin inocencia posible, perdida la fe en el encuentro igualitario de industria y de público, algunas películas de los años recientes le ganan terreno a la censura, introducen temas más complejos (o que eso aparentan), quieren llamar a las cosas por su nombre, rompen el cerco del tradicionalismo y la homofobia, le dan su espacio justo a actores y fotógrafos,



creen en los poderes de la literatura, se consideran inevitablemente parte del cine mundial, divulgan (con frecuencia a pesar suyo) tesis feministas. Sin embargo, todavía y por diferentes razones, aún no alcanzan la densidad del cine anterior, de mitologías a la vez didácticas y anti-

didácticas, respetuosas y licenciosas, solemnes y relajientas. Ahora lo de moda no es la creación de orbes legendarios, sino la búsqueda de aquello que la generación siguiente, o los espectadores de la semana próxima, no deshaga de un solo bostezo o con una sonrisa indiferente.