



Culturales
Universidad Autónoma de Baja California
cecmuseouabc@hotmail.com
ISSN (Versión impresa): 1870-1191
MÉXICO

2008
Eduardo de la Vega Alfaro
COORDENADAS INTERTEXTUALES EN CARIDAD (1972), DE JORGE FONS
Culturales, julio-diciembre, año/vol. IV, número 008
Universidad Autónoma de Baja California
Mexicali, México
pp. 53-73

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



Coordenadas intertextuales en Caridad (1972), de Jorge Fons

Eduardo de la Vega Alfaro
Universidad de Guadalajara

Resumen. Filmada hacia principios de los setenta, *Caridad*, episodio del largometraje *Fe, esperanza y caridad*, es uno de los ejemplos de las innovadoras propuestas estéticas que el director Jorge Fons realizó en el contexto del llamado “Nuevo cine mexicano”. A partir de las herramientas del análisis intertextual, este artículo intenta demostrar la manera en que Fons, basado en múltiples referentes culturales –incluidos textos y personajes religiosos–, logró criticar severamente al *establishment* y al cine mexicano mismo.

Palabras clave: 1. nuevo cine mexicano, 2. autoría cinematográfica, 3. virtudes teológicas, 4. miseria urbana, 5. Luis Buñuel.

Abstract. Filmed in the early seventies, *Caridad*, an episode of the feature film *Fe, esperanza y caridad*, is one of the examples of the innovative aesthetic proposals that director Jorge Fons conducted within the context of the “New Mexican Film” genre. Based on the intertextual analysis tools, this article tries to show the ways in which Fons, using multiple cultural referents –included religious texts and characters–, was able to criticize deeply the establishment and the Mexican movie industry as well.

Keywords: 1. New Mexican Film, 2. cinematographic authorship, 3. theological virtues, 4. urban poverty, 5. Luis Buñuel.

culturales

VOL. IV, NÚM. 8, JULIO-DICIEMBRE DE 2008

ISSN 1870-1191

A manera de prólogo

CARIDAD, MEDIOMETRAJE DIRIGIDO POR JORGE FONTS COMO parte de la cinta de episodios *Fe, esperanza y caridad* (1972), suele ser considerado uno de los más vigorosos ejemplos de lo que hacia fines de los años sesenta y principios de los setenta dio en llamarse “Nuevo cine mexicano”. Y, en efecto, si por “nuevo cine” se entiende a una serie de películas realizadas por una nueva generación de directores y que a su vez proponen nuevos temas (o nuevos enfoques sobre temas y géneros digamos “clásicos”) sustentados en una nueva estética, a la mencionada obra de Fons sí que puede situársele en una tendencia que, a partir de la organización del I Concurso de Cine Experimental, convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y llevado a cabo en 1965, es posible calificarla como innovadora al interior de la cinematografía nacional, o cuando menos que pretendió innovar una estructura que desde finales de los cincuenta se mantenía reacia a emprender cambios profundos a fin de ponerse al día.

Con el claro propósito de dilucidar en qué consiste la innovación propuesta por Fons en la cinta de marras, es menester descomponer paso a paso sus formas y contenidos con las herramientas informativas y metodológicas que tenemos a la mano, apoyándonos, sobre todo, en el análisis intertextual, ya que estamos ante una obra que sintetiza y reelabora, de manera brillante y como parte del irónico estilo de su creador, una serie de discursos literarios y cinematográficos acerca de la religión católica, así como un tema lacerante en el México de la modernidad: la incesante miseria urbana.

En honor a la verdad, y siendo consecuentes con el método al que nos adscribimos, tenemos que decir que este texto deriva claramente de otro texto: *Conversaciones con Jorge Fons* (Universidad de Guadalajara/Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, 2005, 243 pp.), libro de mi autoría resultado de una serie de entrevistas con las que

pretendí ubicar la obra del cineasta en los diversos momentos de un proceso que, luego de varias décadas de haber ocurrido, se ofrece como un privilegiado objeto de estudio para historiadores y analistas del cine. De ese libro provienen los datos empleados en el presente trabajo, así como la mayoría de las citas.

Esbozo biográfico del autor

Hijo del catalán Luis Fons y de la mestiza oaxaqueña María Pérez Ruiz, Jorge Fons Pérez nació el 23 de abril de 1934 en Minatitlán, Veracruz, en el seno de una familia que, debido a la diversidad de trabajos desempeñados por el padre, vivió en diversas regiones del país, hasta finalmente afincarse en el entonces pequeño pueblo de Tlalnepantla, Estado de México. Fue ahí donde el futuro cineasta llevó a cabo sus estudios elementales e inició su afición por el arte, al tiempo que trabajaba como aprendiz en el departamento de grabado de una empresa, la Cooperativa de Artes Gráficas Cuauhtémoc, que editaba revistas diarias y semanales, entre ellas *México Cinema*, *Cine Mexicano* y *Jai-Alai*. Fue también en los cines y teatros amateurs de Tlalnepantla donde Fons desarrolló su pasión por el arte fílmico y la dramaturgia, convirtiéndose en asiduo espectador de películas mexicanas de la “Época de Oro” y en intérprete de obras como *La petición de mano*, *Volpone*, *Sobre el daño que hace el tabaco* y *La sogá*. Con tales antecedentes, hacia fines de los cincuenta ingresa a la afamada escuela de teatro de Seki Sano y toma cursos con Enrique Ruelas. A principios de la década siguiente colabora con José Luis Ibáñez en la puesta en escena de obras teatrales en el escenario de la Casa del Lago; en 1963 decide inscribirse como alumno de la primera generación formal del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), semillero de buena parte del grupo de cineastas que se darían a la tarea de innovar el cine mexicano desde dentro y fuera de la industria fílmica. Mientras estudia en

el CUEC, Fons dirige el Cine Club Estudiantil Universitario y el Cine Club Infantil, de la misma UNAM, y se convierte en asistente del cineasta y fotógrafo Walter Reuter. Funge como colaborador de dos cortos realizados por Esther Morales (*Pulquería La Rosita* y *Jardín botánico*) y, en 1965, es asistente de dirección de *Las dos Elenas* y *Un alma pura*, filmadas respectivamente por José Luis Ibáñez y Juan Ibáñez para el ya mencionado I Concurso de Cine Experimental. Egresado del CUEC, se convierte en profesor de esa escuela de cine, coordina y dirige obras en el Teatro Jiménez Rueda e intenta en vano participar en la segunda edición del Concurso de Cine Experimental, celebrada en 1967. Luego de asistir a Juan Ibáñez en la realización de *Los caifanes* (1967), debuta como director en la industria con el medimetraje *La sorpresa*, episodio de *Trampas de amor* (1968), exitosa comedia erótica producida por Cinematográfica Marte, empresa fundada por Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein con objeto de promover la carrera de una nueva generación de cineastas, tal como había ocurrido en el caso de *Los caifanes*. Tras fungir como asistente de Arturo Ripstein en la cinta experimental *La hora de los niños* (1969), Fons logra debutar en los terrenos del largometraje con *El Quelite* (1969), comedia ranchera también financiada por Pérez Gavilán y Walerstein, y al año siguiente realiza otro medimetraje: *Nosotros*, episodio de *Tú, yo, nosotros*, cinta patrocinada por Cinematográfica Marco Polo, otra de las compañías fílmicas orientadas a la promoción de nuevos cineastas. En este caso, Fons comparte créditos de dirección con otros dos integrantes de su misma generación: Gonzalo Martínez Ortega (*Tú*) y Juan Manuel Torres (*Yo*). Posicionado como uno de los entonces jóvenes realizadores mexicanos con mayores perspectivas en el seno de la industria fílmica, durante 1971 Fons lleva a cabo otros dos largometrajes: *Los cachorros*, fallida adaptación del relato homónimo de Mario Vargas Llosa, que, sin embargo, obtuvo una gran respuesta en taquilla, y el western *Jory*; ambas tuvieron patrocinio de Cinematográfica Marco Polo.

El contexto de la obra

Casos como los de Cinematográfica Marte y Cinematográfica Marco Polo, a los que habría que agregar los de Escorpión y Alpha Centaury, habían venido a representar parte importante de una medida desesperada para rescatar a la industria fílmica de su ya prolongada crisis. Poco después del nombramiento de Rodolfo Echeverría Álvarez al frente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), hecho ocurrido en julio de 1970, dichas empresas formaban parte de una estrategia tendiente a producir un tipo de cine diferente al que desde varias décadas atrás venían financiando un grupo de empresarios privados (la mayoría de ellos pioneros y fundadores de la misma industria), con el claro propósito de obtener, ante todo, las mejores formas de ganancia. También interesado en hacerle eco a la “apertura democrática” implementada por su hermano Luis Echeverría Álvarez (a la sazón presidente de la República), el máximo dirigente del BNC diseñó una política con objeto de apoyar al cine “de autor”, que, teniendo como ejemplo los respectivos casos de otras cinematografías (la francesa, inglesa y alemana), por entonces se consideraba la única posibilidad de reorientar el decadente rumbo del cine mexicano industrial. Junto con Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Luis Alcoriza, Juan Manuel Torres, Manuel Michel, Gonzalo Martínez, Gabriel Retes y varios más, Jorge Fons resultaría, al menos en algún sentido, uno de los beneficiarios de esa política. Como resultado de lo que se convertiría en una marcada intervención estatal en el sector de la producción, en 1972, año en que se conmemoró en todo el país el centenario de la muerte de don Benito Juárez, fueron realizados 90 largometrajes, de los cuales 16 fueron financiados directa o indirectamente por el Estado, entre los que destacan, por lo que a la postre sería su buena recepción en taquilla, los casos de *El principio*, de Gonzalo Martínez Ortega; *El castillo de la pureza*, de Arturo Ripstein; *El rincón de las vírgenes*, de Alberto Isaac; *El profeta Mimí*, de José Estrada, y *Fe, esperanza*

y *caridad*, de Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons, respectivamente.

En tales circunstancias, el 11 de septiembre de 1972 da comienzo el rodaje de *Caridad*, cinta que marcará un nuevo hito en la carrera de su realizador. Al decir de Fons, la película surgió,

a su vez, de la creación de una nueva empresa productora, Escorpión, que inició su trabajo gracias al empuje de Luis Alcoriza. Ramiro Meléndez, quien era amigo de Luis, se puso al frente de esta productora e inmediatamente arrancó con la producción de *Mecánica nacional*. Después de aquella experiencia, que fue un éxito enorme,¹ Luis quiso hacer una película de tres historias en la que participáramos los dos. Ambos nos quisimos mucho, fuimos amigos entrañables [...]. [A Luis lo conocía] de años atrás; por principio de cuentas, yo admiraba mucho su cine. En una ocasión me llamó para que escribiera con Janet Alcoriza y Pancho Córdova un guión que le habían encargado. Era una farsa, una parodia de James Bond, que venía a México y al que todo le salía mal. Prácticamente estuve viviendo en su casa cerca de dos meses, trabajando en ese guión, y de ahí nació una gran amistad [...]. Luis había visto *La sorpresa* y le gustó mucho. Por eso cuando estuvo en Escorpión y quiso hacer esta película de tres historias me llamó para que yo dirigiera una de ellas [...]. [En esas historias] él quería hablar de la fe, la esperanza y la caridad, dándoles un giro irónico, inesperado. A mí me dijo: “Haz lo que quieras, pero tiene que ser la historia de una anciana caritativa cuyos actos provocan una reacción en cadena, como la bomba atómica. Su gesto caritativo arma tal follón que termina convirtiéndose en una especie de explosión nuclear”. Me decía que aquella idea, que era muy general, había que hacerla crecer por diversos lados. Poco a poco fue surgiendo el guión de *Caridad*. Yo se lo llevaba periódicamente para que me asesorara. Luis tenía una gran experiencia en la guionística y me ayudó mucho a pulirlo. Sobre todo, le encantó mi guión porque los personajes y lugares que yo había inventado los conocía muy bien. Por ejemplo, concebí una pulquería que me recordaba mucho un tinacal que existía cerca de la casa en la que viví de niño en Tlalnepantla [...]. También conocía yo a los zapateros remendones y, por supuesto, los barrios miserables.

¹La mencionada cinta de Alcoriza, filmada en 1971, logró permanecer durante 39 semanas en su sala de estreno, el Cine Real Cinema de la ciudad de México, constituyéndose en uno de los grandes triunfos taquilleros de la época.

Coordenadas intertextuales en Caridad

Mi película tenía que situarse ahí; lo que había que hacer era ir más allá del conflicto entre los dos niños que se extiende a las madres y a los padres, porque la historia se acababa muy pronto. Entonces, lo que siguió fue algo que no tiene gran cosa que ver con la idea de Luis; se trata de mostrar el peregrinar de una mujer para rescatar el cadáver de su marido, de su hombre [...].

Cabe aquí un interludio para advertir que el mencionado Luis Alcoriza, nacido en 1921 en el seno de una familia de actores españoles itinerantes, tenía muy notables antecedentes en la historia del cine mexicano. Luego de su forzado exilio debido a la Guerra Civil española e iniciado como intérprete cinematográfico hacia principios de la década de los cuarenta, Alcoriza destacaría como coguionista de varios filmes dirigidos por Luis Buñuel (*El gran calavera*, *Los olvidados*, *La hija del engaño*, *El bruto*, *Él*, *La ilusión viaja en tranvía*, *El río y la muerte*, *La muerte en este jardín*, *Los ambiciosos* y *El ángel exterminador*) y por directores mexicanos de la talla de Roberto Gavaldón (*Sombra verde*) y Rogelio A. González (*La vida no vale nada*, *El inocente*, *Escuela de rateros*, *El hambre nuestra de cada día* y *El esqueleto de la señora Morales*). Luego de ejercer muchos años como escritor de cine, en 1960 había logrado debutar como realizador con *Los jóvenes*, cinta a la que seguiría su famosa trilogía compuesta por *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), que lo ubicaría a la vanguardia del cine mexicano de la época, sitio que fue confirmado con la realización de dos cintas de episodios: *Divertimento* (1966) y *La puerta* (1968) y de dos largometrajes: *El oficio más antiguo del mundo* (1968) y *Paraíso* (1969).

Por su parte, Ramiro Meléndez, nacido en Cali, Colombia, en 1943, había estudiado teatro en el INBA y tomado lecciones de cine en el CUEC; convertido en empresario de espectáculos, a principios de los setenta había establecido su propia compañía cinematográfica, la ya mencionada Escorpión, que iniciaría actividades con la producción de las siguientes dos cintas de la filmografía de Alcoriza: *Mecánica nacional* (1971) y *El muro del silencio* (1971).

Culturales

La trama del texto

En poco menos de media hora de duración, *Caridad* narra la siguiente historia: luego de obsequiar dinero a un grupo de menesterosos a la salida de una iglesia, una anciana rica, aconsejada y conducida por Lucas, su chofer, arroja monedas a unos niños que juegan fútbol en un barrio miserable. Los niños se pelean por la dádiva, y uno de ellos, Memín, golpea y hiere con una piedra a otro, hijo de Eulogia. Al saberlo, la iracunda madre, esposa del mecapanero Jonás, reclama con golpes a Memín y pelea con Cuca, madre del agresor, lo que provoca una gran trifulca con otras mujeres. Jonás, que no es sindicalizado, toma pulque en la cantina cuando es avisado de lo que ocurre con su hijo; furioso y provocado por Eulogia, amenaza al zapatero Jacobo, esposo de Cuca. Jacobo no quiere pelear, pero se defiende y acaba matando por accidente a Jonás con un cuchillo, su instrumento de trabajo. Jacobo intenta huir al pueblo de El Paraíso, Tlaxcala, pero es detenido, interrogado y metido en la cárcel, donde oye los gritos e insultos de Eulogia, que clama venganza. Acompañada del mecapanero Isaac, compadre de Jonás, la afligida Eulogia debe afrontar tremendos líos burocráticos, que le hacen ir en vano de un lugar a otro, tratando de recobrar el cadáver de su marido a fin de poder enterrarlo. Los niños causantes del drama, que han recibido de sus padres grandes recriminaciones, se encuentran en su barrio, y Memín ofrece al otro, en prueba de solidaridad, un pedazo de pan.

Las coordenadas intertextuales

Ya desde su irónico arranque, *Caridad* comienza a hacer acopio de su abierta condición de obra fundamentada en la intertextualidad. Mientras en *off* se escucha el ruido de monedas que caen unas sobre otras (sinécdoque sonora del capital, cuya efecto de incesante acumulación en la sociedad moderna-capitalista

ha sido causante de múltiples desgracias y hecatombes, como la que vamos a presenciar), un lento *panning* de derecha a izquierda y de arriba abajo nos va revelando las figuras y rostros contenidos en una serie de retratos de grandes figuras nacionales (algunas de ellas integrantes de la vasta iconografía del cine histórico nacional), con énfasis en los de Guadalupe Victoria, Melchor Ocampo, don Antonio de Mendoza, doña Josefa Ortiz de Domínguez, Agustín de Iturbide, la Virgen de Guadalupe y Juan Diego, Ignacio Allende, Vicente Guerrero, Bartolomé de las Casas, Nicolás Bravo y los Niños Héroes de Chapultepec. La mirada de esas figuras (y más adelante la de los mismísimos Miguel Hidalgo y Costilla, “Padre de la Patria”, y don Benito Juárez, “Benemérito de las Américas”) parece observar atenta, desde el panteón de la Historia misma, el acto de contabilidad de monedas que una anciana rica (y, se supone, muy poderosa) reúne para repartirlas entre “sus” pobres.² Cuando la cámara descubre el rostro del personaje, cobra pleno sentido la intención intertextual y significativa de toda la primera secuencia: se trata de doña Sara García, la “abuelita institucional” del cine clásico mexicano, representando aquí, en su avejentada y se diría “eterna” figura, un papel similar al que ella misma protagonizará ¡30 años atrás! en, precisamente, *La abuelita* (Raphael J. Sevilla, 1942), melodrama en el que una anciana guanajuatense, encarnación del más rancio conservadurismo, se presentaba en la paupérrima vecindad de la que era dueña para, acompañada de su administrador, don Jesusito Cordero (nótese la alusión

² En palabras de Fons, toda la primera secuencia es “un preámbulo que está considerado desde el guión. Es una especie de galería de testigos que se disponen a presenciar un hecho marcado por la incongruencia, la paradoja, la desigualdad y el absurdo. Son figuras de la historia y de la fe que desfilan y se acomodan para presenciar un hecho doloroso”. En otro momento, el cineasta advierte que “Al principio de mi película ella [Sara García] habla de los niños y cuenta sus monedas, las organiza, sabe cuántas son para cuál santo y para los pobres y para los niños. Es una viejita muy bien organizada, tanto que todo el mundo puede morir gracias a su bondad”. Habrá que señalar aquí otra analogía: al igual que ese personaje, la sociedad capitalista se organiza perfectamente para reproducir los mecanismos de dominio y sojuzgamiento que le permiten mantenerse.

crística de tal nombre), en vez de cobrar las rentas atrasadas de “sus” inquilinos, dedicarse a repartirles dinero para cumplir así con la tercera de las virtudes teologales: la caridad. Pero, por lo que se verá más adelante en la cinta de Fons, puede decirse que doña Sara cumple en este caso un papel complementario al de la desacralizada y picardienta abuela Lolita que en *Mecánica nacional* fallecía víctima de indigestión y tenía que regresar a la ciudad de México sentada en el asiento delantero de un auto, como claro símbolo de la putrefacción del cine mexicano por ella encarnada. De esta forma, la condición de vetustez que Sara García asume en *Caridad*, y de la que hasta parece sentirse orgullosa (antes de salir del recinto en el que ha contado las monedas se mira autocomplacida frente a un espejo), es la que caracteriza a la idea misma de la caridad, que desde remotos tiempos históricos (particularmente desde la Conquista española, aludida por el retrato de fray Bartolomé de las Casas) no logra resolver la miseria, sino que, por el contrario, como estamos a punto de testimoniar a través del *cámara-stylo* de Fons, más bien contribuye a exacerbarla hasta límites que ninguna forma de humanismo podría concebir o imaginar. Por lo demás, el operativo puesto en práctica por Fons, que incluye en primer término la mirada denegada de la anciana mientras cuenta las monedas, termina obligando al espectador a ser ineludible testigo de los actos de la anciana (y, por extensión, de todo lo que veremos en la cinta), sólo que desde el otro lado de la pantalla.

Como primer acto caritativo del día, la anciana, de la que nunca sabremos su nombre, lo que consolida su condición de emblema absoluto, acude a una iglesia para depositar limosnas en unas alcancías de madera; ese nuevo acto piadoso es ahora testificado por las efigies de varios santos, quienes se agregan al santoral laico de la primera secuencia. A la salida del templo (no parece resultar azaroso que se trate de la iglesia del antiguo convento de Churubusco, lugar donde Luis Buñuel filmara en 1953 las secuencias culminantes de *Él*, una de sus obras maestras mexicanas), la anciana reparte dinero entre un grupo

de menesterosos que la bendicen y aclaman. A partir de este momento, *Caridad* tiende puentes con la obra del gran cineasta hispanomexicano, cuestión completamente lógica si se recuerda que: 1) el mediometraje de Fons surge como iniciativa de Luis Alcoriza, quien sin duda aportó muchas ideas al cine de Buñuel, y 2) desde principios de los sesenta, y quizá aun antes, el realizador de *Los olvidados* era una especie de “padrino” o, mejor dicho, figura tutelar de muchos de los que pretendían renovar al cine mexicano.

El segundo acto caritativo de la “abuelita del cine nacional” tiene también resonancias buñuelianas: remite a un momento similar, aunque de otro signo, ya visto en *Viridiana* (1961).³ Porque mientras que en la cinta de Buñuel el personaje encomendado a Silvia Pinal ofrece monedas como una manera de “enganchar” a los pordioseros y de esta forma trasladar la pobreza a su lujosa mansión para tratar en vano de remediarla o al menos redimirla, en la obra de Fons la anciana lo hace para que los beneficiarios le celebren sus actos piadosos, con lo que la mujer encarnada por Sara García lava el profundo complejo de culpa que a una católica como ella le provoca la opulencia en la que vive.

Rumbo a ejercer el tercer y último acto piadoso programado para ese día, la anciana se lleva a la boca, cual si se tratara de un medicamento, una hostia de comunión, con lo que termina de lavar sus pecados (no deja de resultar sintomático que sea ella misma, y no un sacerdote, quien lleve a cabo ese acto expiatorio), y por fin escuchamos su voz como parte de un diálogo, ahora en forma de respuesta a una duda de su chofer, no casualmente llamado Lucas. Con esa directa alusión a uno de los cuatro evangelistas da principio, a su vez, la nomenclatura bíblico-religiosa de la mayoría de los demás personajes de *Caridad*. Ya dentro de esa lógica digamos “teologal”, Lucas conduce a la anciana, cual nuevo Virgilio, a las mismísimas puertas del neodantesco

³ A pregunta explícita sobre esta similitud, Fons respondió que “Es una semejanza que se produce por ser Buñuel un referente que siempre está presente; una influencia importante, por ser don Luis muy querido y admirado como hombre y como artista, y por tenerlo muy vivo, revisado y estudiado”.

infierno terrenal en el que un grupo de niños (que, a ojos del ya trastornado personaje interpretado por doña Sara García, resultan “divinos”) juegan alegremente al fútbol en un baldío enlodado, aparentemente desligados de la terrible miseria urbana en la que viven. Ocurre aquí una asociación visual nada gratuita: la figura oval del balón, que “cae del cielo” para abrir la nueva secuencia, parece complementar las formas redondas de las monedas que la anciana había introducido en las alcancías de la iglesia y de la oblea de comunión ingerida por ella. Desde el interior de su muy ostentoso automóvil, símbolo evidente de poder, prestigio y distancia social, la anciana comienza a arrojar monedas para que los infantes se hagan de ellas y, supuestamente, resulten tan beneficiados como los menesterosos ubicados a la salida de la iglesia. Recordaría Fons que ese acto es ejecutado por doña Sara como “si les hablara a sus polluelos, dice con toda dulzura: ‘No, por Dios, niño, ten cuidado, ¿no ves que con el lodo me salpicas?’ Parece que les está aventando maíz a los pollitos. Aquí de lo que se trataba era hacer un poco de humor con ese personaje emblemático del cine mexicano...”⁴ Ante tales declaraciones, en las que el personaje adquiere una condición de madre-gallina, resulta inevitable no aludir aquí a uno de los títulos más representativos de la primera etapa de la abundante filmografía de Sara García: *La gallina clueca* (1941), sobrio melodrama en el que un Fernando de Fuentes en plenitud de capacidades creadoras logró que “el culto a la madre” lo fuera “también al matriarcado, caso no muy frecuente en el cine nacional” (Emilio García Riera *dixit*). Pero esa forma de obsequio caritativo tiene también un precedente en la obra misma de Fons: hacia el principio del mediometrage *La sorpresa*, el personaje encarnado por Beatriz Baz, que también se dedica a las obras pías (en este caso, para lavar sus culpas en materia sexual), regala un reloj a su amante (Héctor Suárez), dádiva que, al igual que en *Caridad*, provocará

⁴ Atenidos a la lógica impuesta por el relato, el humor al que se refiere Fons es un tipo de humor más bien negro, en cierta medida análogo al que ya imperaba en *El esqueleto de la señora Morales*, película que, como ya advertimos, lleva la impronta de Luis Alcoriza como guionista.

una “reacción en cadena”, aunque sin duda de índole diferente a la que provoca la “abuelita del cine mexicano”.

Las monedas, simbólicamente arrojadas al fango, causan entre dos de los niños una sorda disputa que deriva en que uno golpee a otro con una piedra, extraída del lodo, y por tanto homologada al dinero (se sabe que en algunas culturas primitivas mesoamericanas la piedra labrada fue una de las primeras formas del intercambio mercantil). Tal acto de agresión asusta a la anciana, que, aparentemente afligida pero en realidad molesta, decide marcharse del lugar y desaparecer, para siempre, del relato. La ironía alcanza aquí un grado punzante, porque es como si el duro objeto que ha golpeado en la cabeza de uno de los niños en realidad hubiera sido lanzado por la anciana, quien, como buena encarnación del neoconservadurismo y parafraseando un refrán popular, ha tirado la piedra para, de inmediato, esconder la mano alejándose del lugar, que no tardará en convertirse en escenario de una de las tantas tragedias que a diario ocurren en la ciudad de México (y en muchas otras ciudades del mundo), provocadas, en mayor o menor medida, por el dinero y su posesión. Con esa enfática huida de doña Sara García, a la que siguen las desoladas imágenes del niño herido y del que lo ha golpeado, se cierra el significativo prólogo de *Caridad*. La “reacción en cadena”, es decir, el acto benefactor transmutado en calamidad, ya no podrá ser detenida.

La historia propiamente dicha del filme de Fons dará principio, no por casualidad, con una imagen entre patética y crudamente realista: la de una mujer que, furiosa de su condición, trata en vano de extraer la gran cantidad de agua de lluvia que ha inundado, una vez más, su humilde hogar. Y al igual que el fango que da su sentido ominoso al espacio donde el niño (poco después veremos que se trata del hijo de esa mujer) ha sido salvajemente golpeado, el simbolismo del encharcamiento hace las veces de inevitable presagio maligno. Tampoco esta vez resulta casual que ese personaje, llamado Eulogia, haya sido interpretado por Katy Jurado, debutante como actriz secundaria en una vieja película de

título por demás elocuente: *No matarás* (Chano Urueta, 1943). A dicha cinta, que recoge la sentencia de uno de los siete pecados capitales, seguirían, en la exitosa carrera de la Jurado, una serie de nuevos títulos, que justifican plenamente, por gusto personal del director y analogía temática, su intervención en la obra de Fons: *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres, 1943), película que parece haber marcado la cinefilia del futuro director de *Caridad*;⁵ *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), la obra maestra del cine popular mexicano (en ella Jurado interpreta con gran justeza a “la que se levanta tarde” –clara alusión a su oficio prostibulario–, una joven que se la pasa coqueteando con Pedro Infante sin lograr llevárselo a la cama); *Hay lugar para... dos* (1948), uno de los clásicos del cine urbano realizados por don Alejandro Galindo, y, sobre todo, *El bruto* (1952), intenso melodrama proletario filmado por Buñuel a partir de un guión de él mismo y de Luis Alcoriza, en el que a Katy Jurado se le reservó un papel que parecía hecho a su medida: el de una madura mujer que da rienda suelta a su sexualidad poniéndole los cuernos a su viejo marido avaro (Andrés Soler) y que, al final, traiciona también al protagonista encarnado por Pedro Armendáriz. De aquella magistral intervención de la Jurado parece provenir la que fuera su larga y gran amistad con Alcoriza, que sería un factor determinante para que, a solicitud expresa de Fons, se le adjudicara el principal papel femenino en *Caridad*.

Al descubrir que su hijo ha sido herido, Eulogia extiende sobre el niño su furia y poder, sin imaginar siquiera que con ello dará, a su vez, un paso irreversible rumbo a su desgracia personal y la de su familia. Tras recriminar y reprender al pequeño agresor, Eulogia debe afrontar el iracundo embate de un grupo de mujeres que, encabezadas por su vecina Cuca, se lanzan contra de ella “echándole montón”. Tampoco resultará por azar que el breve pero significativo papel de Cuca (es decir, Refugio, como la

⁵ Diría Fons que “La imagen de Katy que retengo de su juventud es la de la bonita señorita provinciana de la trastienda en *La vida inútil de Pito Pérez*, con esos inolvidables ojos enormes que llenaban la pantalla”.

protectora virgen del mismo nombre) haya sido encomendado a otra de las grandes actrices del cine nacional, Stella Inda, quien en este caso diríase que fue llamada para remitir a su espléndida participación como la madre de uno de los jóvenes protagonistas de *Los olvidados* (1950), a su vez, otra de las grandes obras del dúo Buñuel-Alcoriza.

Mientras la trifulca femenina se desarrolla y, como en muchos de los hilarantes cómics de *La familia Burrón*, alcanza la muy ridícula apoteosis, hace su aparición en pantalla, por mero contraste y complemento genérico, un grupo de mecapaneros, entre los que destaca el fortachón Jonás, marido de Eulogia y padre del infante herido. Menos resulta casual que ese personaje, quien, como su homónimo bíblico, terminará devorado por la ballena-ambulancia que lo conduce a la morgue, haya sido interpretado por Julio Aldama, actor fetiche de Luis Alcoriza en tres de sus obras más reconocidas: *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Amor y sexo* (*Safo* 1963). El cuadro de ese tipo de referencias bíblicas y cinematográficas tenderá a completarse poco después con la que representa el zapatero remendón Jacobo, papel asignado al chiapaneco Pancho Córdova, otro actor fetiche de Alcoriza, magnífico intérprete de los más diversos personajes en *Tlayucan*, *El gángster* (1964), *Tarahumara*, *La puerta*, *El oficio más antiguo del mundo* y *Mecánica nacional*. Si la violencia que irrumpe en el universo femenino no pasa de los golpes, “desgreñes”, “argüendes” e insultos, la que finalmente estalla en el mundo masculino terminará con la involuntaria muerte de Jonás a manos de Jacobo, quien, a diferencia de la anciana, cuya huida deja impune e ignorada su esencial participación en la tragedia, será rápidamente capturado por la policía cuando trate de escapar rumbo al metafórico pueblo de “El Paraíso”. Por cierto que la secuencia de ese frustrado intento por huir de la justicia inminente es testimoniada por la implacable mirada de don Benito Juárez, cuya efigie sobrepuesta en un anuncio de plástico aparece rodeada por la célebre frase: “El respeto al derecho ajeno es la paz”, aquí con evidente carga irónica.

En enfático contraste con sus homólogos *El Topillos* (Pedro de Aguillón) y *El Planillas* (Ricardo Camacho), de *Nosotros los pobres*, los mecaperos o cargadores soberbiamente encarnados por Julio Aldama, Agustín Fernández, Mario Zebadúa *Colocho* (que ya había trabajado con Alcoriza como el simpático tuerto de *Tiburoneros*) y Regino Herrera (aquí llamado Isaac, para mayor obviedad bíblica), no manifiestan ni el menor atisbo de alegría u optimismo populistas. Seres sobreexplotados a grados verdaderamente abyectos, resultan, al decir de Fons, “infinitamente más tristes y desesperados [que los personajes de la mencionada cinta de Ismael Rodríguez], y sus temas [de conversación en la pulquería donde se emborrachan] son el desempleo y la corrupción [sindical]”.⁶ Por su parte, ya en la cárcel donde es interrogado por unos agentes, Jacobo termina por adquirir un carácter aparentemente muy similar al del indefenso Mario Moreno *Cantinflas* en el magistral juicio chusco de *Aquí esta el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), sólo que en este caso sí terminará por operar la aplastante lógica de una justicia con marcado contenido clasista y aun racista. Cuando uno de los agentes le pregunta al zapatero preso: “Entonces, ¿lo mataste en legítima defensa?”, aquél responde completa y sinceramente afligido: “¿Por qué? ¡Si él me estaba pegando!” El policía insiste: “Por eso, fue en defensa propia”, a lo que el personaje de Pancho Córdova concluye: “¡Como usted diga!” En efecto, tal como lo señala Fons: “Ahí nos damos cuenta que el zapatero no entiende lo que le está pasando, desconoce los mecanismos de la ley y su lenguaje. Está en el más absoluto desamparo”. Pancho Córdova dice todo esto como si quisiera incrustarse en una infecta celda, en cuya pared alcanza a leerse una especie de epígrafe puesto ahí por el director de la película: “En este lugar maldito/ en que reina la

⁶ Al advertírsele que en esas conversaciones impregnadas de pulque hay una clara alusión a un viejo líder corrupto, “cuyo nombre podría ser Fidel Velázquez, sobre el que ya habías escrito aquel guión de *Los cinco lobitos*”, Fons respondió afirmativamente, pero de inmediato atajó diciendo que esa escena intentaba también “darle una raspadita a nuestro sindicato de directores, que había impedido por muchos años nuestro ingreso a la industria”.

tristeza,/ no se castiga el delito,/ se castiga la pobreza [sic]”. La frase proviene de un poema que el realizador de *Caridad* asegura haber leído “en todas las cárceles en que he estado o he visitado [...]. Es un poema que tenía que estar en la película porque es una gran verdad”.

Autosentenciado el zapatero debido a la fatal ignorancia de los vericuetos de la ley, el filme de Fons se dedicará a exponer el ahora infernal periplo de Eulogia en su incesante y afanosa búsqueda para que le entreguen el cadáver de su hombre. Siempre en el entendido de que en ninguno de los momentos que contemplan ese viacrucis se pierde el sentido intertextual en que se funda buena parte del relato fílmico, ya sólo nos detendremos, a guisa de ejemplo, en dos o tres de ellos. Mientras la abatida Eulogia es auxiliada por un grupo de vecinas para tratar de que se recupere del *shock* emocional causado por la tragedia, la música diegética proveniente de algún radio es la que acompaña a la popular canción “Qué te falta” (“Qué te falta, mujer, qué te falta,/ qué te falta si estoy a tu lado,/ soy dichoso, no soy desgraciado,/ tengo madre que lllore por mí...”). Por supuesto que tal melodía (seleccionada para la película de Fons por el gran músico Rubén Fuentes) adquiere un tono contrapuntístico radicalmente diferente a las no pocas ocasiones en que había sido empleada como refuerzo sonoro en el cine nacional. Más adelante, la enfática toma (primero en *up shot* para concluir en *top shot*) de la escalera que conduce al sótano de una oficina de la morgue reclama sus antecedentes en algunos de los más conocidos grabados del artista holandés Murits Cornelius Escher (*Arriba y abajo*, 1947; *Relatividad*, 1953, y *Escalera arriba, escalera abajo*, 1960), y por tanto viene a ser una clara alusión al tortuoso laberinto burocrático en el que la infeliz Eulogia se sumerge irremediabilmente: no está por demás advertir que todo ese momento es signado con fondo musical de la canción “El despertar” (letra y música del mismo Rubén Fuentes, en la voz de Marco Antonio Muñoz), con lo que la película alcanza uno de sus momentos de mayor contundencia irónica. Por último,

el complicado y vertiginoso *treveling* que va registrando el ensordecedor teclear de las máquinas de escribir instaladas en la Oficina de Panteones del DDF, a donde Eulogia acude para hacer el enésimo reclamo, viene a ser una suerte de prolongación de la secuencia similar incluida en *El proceso* (*The Trial*, 1962), la obra maestra de Orson Welles basada en la novela homónima de Franz Kafka.⁷ Y es que, para entonces, la cinta de Fons sin duda ha adquirido un profundo matiz kafkiano, sólo que diferente al que imperaba en el pesadillesco universo propuesto por Welles a partir del relato del célebre escritor checo, pues acá se trata de mostrar la sordidez con la que el aparato de justicia mexicano (y, por extensión, el de todos los países del llamado “tercer mundo”), suele ensañarse contra los ciudadanos, y principalmente contra la gente de escasos recursos.

Cuando todo parece indicar que Eulogia ha cubierto los prolongados y engorrosos trámites que le permitirán coronar la caritativa intención de enterrar el cadáver de Jonás, la mujer comenzará a escuchar una nueva letanía de requisitos por parte del burócrata en turno. Con la tan acusadora como irónica efigie del Benemérito de las Américas al fondo del plano (ahora se trata de la imagen contenida en uno de los tantos carteles conmemorativos del “Año de Juárez”), el rostro de Eulogia va adquiriendo un rictus de agudo sufrimiento ante las múltiples formas de injusticia de la que ha sido víctima, lo que enfatiza su profundo dolor moral. Es entonces cuando adquiere pleno sentido el nombre otorgado a Katy Jurado en *Caridad*, ya que, justo en ese punto, el personaje se convierte en una especie de la versión femenina y actualizada del caritativo San Eulogio de

⁷ A otra pregunta explícita sobre este aspecto de su obra, Fons respondió que, “Desde luego, hay un propósito semejante [al de la cinta de Welles], el de hacer sentir lo interminable del angustioso vía crucis [burocrático]; de modo que, cuando parece que has cumplido con todas las exigencias que te impone la realidad, el destino, esa fuerza superior e imponderable, esa dependencia a que te obliga la pobreza, esa condición de culpable por un delito o pecado desconocido, surge una nueva asignatura y otra y otra más; cada una más compleja y absurda que la anterior [...]”.

Córdoba, quien, de acuerdo con la hagiografía oficial, sufrió el martirio por decapitación a manos de los sarracenos luego de ser condenado por un tribunal que se ensañó contra él: de hecho, la cabeza del personaje del filme de Fons parecerá cercenada por el plano mismo quedando simbólicamente aislada del resto del cuerpo.

Congruente con los planteamientos que han venido desarrollándose a lo largo de la película, *Caridad* termina con una secuencia que, en su aparente placidez, resulta profunda y demolidoramente catártica. Ingiriendo un alimento y recostado en uno de los dos grandes tubos para cloacas, que semejan una mirada ensanchada hasta cubrir todo el plano único, el hijo de Eulogia termina aceptando el simbólico pedazo de pan que, sincera y solidariamente arrepentido, le ofrece su otrora agresor. Antes de que el relato se cancele, el pequeño agredido ya sólo alcanzará a decir, en acto de perdón, un sencillito “Mira lo que me hiciste”, mientras señala el sitio de la herida propinada por el otro. En una escena diametralmente opuesta a la del principio, que, ahora sabemos, simbolizaba no la preparación de actos caritativos sino de gestos profundamente egoístas por parte de la anciana, Memín se queda contemplando a su compañero (por lo demás, la oposición entre ambas secuencias queda evidenciada por los espacios mismos en los que ocurren ambos momentos: cerrado y lujoso el primero, abierto y miserable el segundo). De esta forma, el sentido de la mirada (y el de nuestra mirada como espectadores) se transmuta de manera radical. Comienza entonces a escucharse, en forma ascendente, el canto nocturno de los grillos, con el que la naturaleza celebra el inicio de una verdadera y profunda amistad, pero también el comienzo de una tan inevitable como nueva perspectiva frente a los problemas sociales por parte de quienes han visto la película.

La idea que prevalece en esta secuencia final es muy clara: sometidas a la lógica de la incesante acumulación de bienes, en la moderna sociedad capitalista todas las formas de caridad han perdido su original propósito religioso para no recuperarlo jamás;

Culturales

la alternativa viene a ser la solidaridad, pero una que nada tiene que ver con los demagógicos programas asistenciales, como el implementado por el régimen de Carlos Salinas de Gortari y sucedáneos, sino la surgida desde las bases de la pirámide social con propósitos, no sólo de sobrevivencia, sino, a partir de ahí, de una necesaria transformación radical de la estructura social.

A manera de epílogo

Mediante un sencillo ejercicio de análisis intertextual hemos tratado de demostrar que *Caridad* es un digno ejemplo de los serios intentos por renovar a un cine mexicano que, habiendo sido desde la década de los treinta un medio genuino de expresión de la cultura popular, había terminado por convertirse en una cinematografía complaciente consigo misma. Cineastas como Jorge Fons se nutrieron de la mejor tradición de aquel cine otrora pujante para, desde perspectivas imbuidas por la atmósfera que privó durante la llamada “revolución del 68” a escala mundial, tratar de ponerlo al día innovando su estética y los temas y personajes que le habían caracterizado. Huelga decir que, como *Los olvidados*, uno de sus modelos más evidentes, la obra de Fons es dolorosamente actual, pues sigue manteniendo vigente una denuncia implícita sobre la miseria y sus atroces consecuencias sociales.

FICHA TÉCNICA

Caridad (episodio de *Fe, esperanza y caridad*)

Producción: Producciones Escorpión, Ramiro Meléndez, y Estudios Churubusco (1972); productor ejecutivo: Jaime Alfaro; jefe de producción: Antonio Guajardo. *Dirección:* Jorge Fons; asistente: Manuel Muñoz. *Argumento:* Luis Alcoriza; guión: Jorge Fons. *Fotografía (Eastmancolor):* Gabriel Torres; operadores de cámara: Leobardo Sánchez y León Sánchez. *Música:* Rubén Fuentes; canciones: Rubén Fuentes

Coordenadas intertextuales en Caridad

(“El despertar”, interpretada por Marco Antonio Muñiz) y dominio público (“Qué te falta”). *Sonido*: Francisco Alcayde y Ramón Moreno. *Escenografía*: Jorge Fernández; decorador: Carlos Arjona; maquillaje: Elda Loza. *Edición*: Carlos Savage.

Intérpretes: Katy Jurado (Eulogia), Julio Aldama (Jonás Corona o *Camote*), Pancho Córdova (Jacobo), Stella Inda (Cuca), Sara García (anciana rica), Fernando García *Pinolito* (hijo de Eulogia), Guillermo Bravo Sosa (*Memín*, hijo de Cuca), Regino Herrera (Isaac Herrera, compadre de Jonás), Carlos Gómez (Lucas, chofer), Carlos Nieto, Gastón Melo y Ricardo Fuentes (burócratas), Mario Zebadúa *Colocho* (*Piojo*, mecapalero), Agustín Fernández (el otro mecapalero) y Eduardo Lugo.

Filmada en los Estudios Churubusco y en México, D. F., a partir del 11 de septiembre de 1972, con locaciones en las colonias El Capulín y Rosita (Iztapalapa), el ex convento de Churubusco, las oficinas del Departamento Central, del Servicio Médico Forense y de la Procuraduría. Estrenada, junto con *Fe* y *Esperanza*, el 14 de febrero de 1974 en el Cine Variedades (15 semanas de permanencia). Duración: 29 minutos. Autorización: C.

Fecha de recepción: 5 de febrero de 2008

Fecha de aceptación: 4 de agosto de 2008