

El muro de Berlín desde el imaginario del director mexicano Ismael Rodríguez. La coproducción de *El niño y el muro*

*The Berlin Wall in the Imaginary of the
Mexican film director Ismael Rodríguez.*

YOLANDA MINERVA CAMPOS GARCÍA¹

The co-production of El niño y el muro

<https://orcid.org/0000-0002-2584-1880>

En este artículo analizamos la película *El niño y el muro* (1964) de Ismael Rodríguez a partir de dos ejes, uno contextual, al revisar la historia de la coproducción de la película y el segundo eje es indagar a partir de la teoría del cine transnacional, cómo el director con amplia experiencia en el melodrama exportó su oficio e interpretó una realidad social que en principio le era ajena.

PALABRAS CLAVE: Transnacional, cine mexicano, Ismael Rodríguez, coproducción.

This article analyzes Ismael Rodríguez's film El niño y el muro (1964) from two angles. It looks at its context and revises the history of its production. Second, the article explores through the theoretical framework of transnational cinema how the film director Ismael Rodríguez, widely acclaimed as producer of Mexican melodrama, uses this genre and his experience to interpret a social reality.

KEYWORDS: Transnational, mexican cinema, Ismael Rodríguez, coproduction.

¹ Universidad de Guadalajara, México.

Correo electrónico: yminervacampos@yahoo.es

Fecha de recepción: 13/11/17. Aceptación: 09/01/18. Publicado: 07/03/18.

ANTECEDENTES

Hacia los años sesenta, la experiencia de directores mexicanos en la producción cinematográfica española tenía un camino recorrido. Al menos una decena de realizadores habían cruzado el Atlántico para dirigir películas españolas bajo diferentes modalidades de producción. Desde los pioneros en los años veinte y treinta, Miguel Contreras Torres y Raphael J. Sevilla,² hasta los realizadores consolidados como Fernando de Fuentes,³ Julio Bracho y Emilio Fernández,⁴ que viajaron en las décadas siguientes.

La fortaleza de la cinematografía mexicana hacia los años cuarenta se puso en evidencia con la coproducción de la película *Jalisco canta en Sevilla* (de Fuentes, 1948), de acuerdo con Ángel Miquel: “*Jalisco canta en Sevilla* fue vista como iniciadora de un nuevo y más sostenido esfuerzo de colaboración entre los dos países” (Miquel, 2016, p. 204). La cinta se filmó en el contexto en que las principales cinematografías hispanoparlantes celebraban el I Certamen Cinematográfico en Madrid, en junio de 1948 (Tuñón, 2001, pp. 121-161).

La circulación de películas mexicanas, argentinas y españolas en los mercados de los países participantes era una actividad que tenía varios años de llevarse a cabo. El evento tenía el objetivo de externar las problemáticas que impedían la homologación en conceptos de pago de aranceles, prácticas censoras y el libre tránsito de los profesionales de cada cinematografía en las productoras de los países afines.

² Miguel Contreras Torres filmó en España la película silente *El León de la Sierra Morena* (1928) y un año antes realizó en los Estudios De Mille en Hollywood *El relicario* (1926) que incluyó escenas filmadas en España (Ramírez, 1994, pp. 125-129) y Raphael J. Sevilla dirigió en España para la productora E.C.E. la película *El 113* (1935) (Campos García, 2015, p. 412).

³ Fernando de Fuentes dirigió en España *Jalisco canta en Sevilla* (1948) y codirigió *Tres citas con el destino* (1953), junto con Florián Rey y León Klimovsky. Una coproducción tripartita en la cual cada director filmó su parte en locaciones de su país de origen.

⁴ Julio Bracho y Emilio Fernández filmaron en el mismo año de 1954 las películas *Señora Ama* y *Nosotros dos*, respectivamente.

Más allá de los resultados concretos, y que el certamen demostró que las principales dificultades provenían del país anfitrión con políticas cinematográficas poco flexibles, no obstante, se puso de manifiesto la necesidad de organización en un escenario global. Es decir, que las comitivas de los países participantes acudieron con la plena conciencia de que en el futuro del cine la tendencia era trascender las fronteras nacionales y juntas hacerle frente a la desigual competencia del cine hollywoodense.

Fue en el rubro del tránsito de profesionales entre la cinematografía española y mexicana que el certamen parecía haber dado frutos (Elena, 2005). La prensa española de cine cubrió con gran interés el desplazamiento de los profesionales provenientes de la cinematografía mexicana en su incursión en los estudios españoles, destacando sobre todo las impresiones que tenían de esta experiencia transnacional y externando las diferencias que percibían en trabajar en una y otra cinematografías, pues los mexicanos, que estaban acostumbrados a ritmos más dinámicos que cubrían la demanda de los mercados, no tuvieron dificultad en opinar el desconcierto que les causaba la lentitud con que se filmaba en España (Campos García, 2015).

Por lo anterior, el arribo de Ismael Rodríguez a la cinematografía europea no era una presencia improvisada; el director tenía cierto reconocimiento como uno de los directores pilares en la industria de cine mexicano, por lo que no resultaba extraña la invitación a participar en una producción transnacional.

En las notas periodísticas de la época fue posible identificar alusiones a problemáticas que, con nuevas luces podemos interpretar como la materia prima de la teoría de cine transnacional,⁵ al reconocer que los cines nacionales que encabezaban el cine hispanoparlante, como el español y el mexicano, estaban cimentados por flujos globales que completaban el ciclo de la producción. El mismo que iniciaba en la

⁵ En este trabajo nos adscribimos a la definición del concepto: “Lo transnacional puede ser entendido como la fuerza global que liga personas o instituciones a través de las naciones” (Ezra & Rowden, 2006, p. 1) (traducción de la autora).

negociación de los proyectos filmicos y concluía en la proyección en pantallas internacionales, trascendiendo las fronteras nacionales.

En este sentido, es conveniente recordar que en el caso mexicano, la fundación de la industria cinematográfica mucho se debió a la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes (1936), ya que con ella se fundó un género nacional, el de la comedia ranchera, y gracias a su proyección dentro y fuera de sus fronteras, el cine mexicano logró penetrar en los mercados internacionales no solo hispanoparlantes, sino que pudo ser proyectada a públicos anglosajones, al haber sido la primer película mexicana subtitulada al inglés (Díaz López, 1996).

Cuando se filma la película *El niño y el muro*, en 1964, el cine mexicano era ampliamente conocido en las pantallas españolas, pues, desde 1940, precisamente con la proyección de *Allá en el Rancho Grande*, habían pasado por las pantallas alrededor de 475 películas (Elena, 2012); y un poco menos de la mitad (217) habían sido las españolas que se exhibieron en México en el mismo periodo (Amador, 1982, 1985). De tal manera que tanto el gremio de la producción cinematográfica como el público, conocían los temas, directores, géneros e intérpretes de una y otra cinematografía, ya que, hacia los años sesenta existía una dinámica de distribución y exhibición internacional del cine mexicano y español.

Por lo tanto, se tenía la certeza que la película de *El niño y el muro* podría ser vista a priori por públicos de los dos continentes, debido a que en desde su gestación, se planeaba la distribución transnacional.

LA PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA

La coproducción de la película comenzó a gestionarse en diciembre de 1963, con la adquisición de los derechos del argumento, el cual llevaba por título *El niño, la pelota y el agujero en la pared* (*The boy and the ball, and the hole in the wall*) escrita por el norteamericano Jim Henaghan. La propuesta de coproducción vino de la productora mexicana Diana Films, compañía que era propiedad de Fernando de Fuentes hijo, con la firma española del prolífico director español Juan de Orduña (Nieto Jiménez, 2014).

Tanto el argumento como el guión fueron adquiridos por la productora Diana Films. No obstante se pretendía equilibrar al 50% la participación de la parte española y la mexicana:

El contrato firmado entre las dos empresas el 1º de junio calculaba un presupuesto de 10 367 572.00 pesetas y especificaba que la responsabilidad de los rodajes y los servicios de laboratorio se dividirían en función del lugar donde se produjesen. Diana Films se encargaría del rodaje en Berlín, en donde se filmaron la mayor parte de las escenas exteriores de la película (Nieto Jiménez, 2014, p. 552).

Los interiores serían filmados en los estudios Cinearte de Madrid, además de algunas escenas adicionales en los exteriores en la calle de Méndez Álvaro, en la misma capital española. El montaje definitivo estaría a cargo de Juan de Orduña, bajo la supervisión de Ismael Rodríguez.

La película se rodó entre los meses de junio y julio de 1964.⁶ Lo que nos resulta más interesante del cúmulo informativo es lo relativo a la necesidad de que la película tuviera una nacionalidad, y que desde antes de que se produjera, ya debía haber un acuerdo sobre la repartición territorial para la explotación de la película. En el contrato se mencionaban los derechos y obligaciones que contraían los dos equipos:

Reparto de beneficios: Orduña en España, colonias y ex colonias; Portugal, colonias y ex colonias; Turquía, Marruecos, Tánger y buques españoles, portugueses y turcos; Diana en el Continente Americano, Antillas, Islandia y Filipinas. Resto del mundo al 50% (Archivo General de la Administración, Cultura, Permiso de rodaje, Caja 36/04870).

En otro párrafo se hacía alusión a los formatos que incluían además los que “pudieran ser inventados”, lo que estaba significando una clara percepción del futuro en materia de avances tecnológicos:

⁶ El documento que nos proporcionó Rafael Nieto, basado en el expediente de censura, reveló las diferentes etapas de la negociación, pues narra cronológicamente con sumo detalle la producción de la película.

En un plazo de tres meses desde la copia estándar, Orduña queda obligado a enviar a Diana Films un negativo *duplicating* y el material necesario para nueva versión sonora, para el mercado americano. Reparto como pone en la solicitud Fortunato [Bernal] incluye explotación en 35mm, 16mm, televisión y “todos los sistemas que puedan ser inventados”. Las dos partes pueden realizar ventas pero con el consentimiento de la otra parte (Archivo General de la Administración, Cultura, Permiso de rodaje, Caja 36/04870).

La retórica utilizada en la negociación en la etapa de preproducción se articuló sobre todo en términos económicos, se refieren al producto final más como una mercancía, que en cierta parte sí lo era. Pero también estaba en disputa la nacionalidad de la película. El productor español le pidió a la contraparte mexicana que la película fuera considerada española para poder distribuirla en el territorio alemán. Y también, que se pudiera estrenar en el mismo año, y de esta manera poder participar de los premios que daba el sindicato de espectáculos de España.

El tema de la nacionalidad de *El niño y el muro* desde su gestación se presentaba compleja. Aunque estuvieran bien definidos los equipos de trabajo, capital invertido, logística en la explotación del producto final, en la práctica la representación e imaginarios de los involucrados no dejaba de aportar su sello de identidad, lo que llevó inevitablemente a la producción de un híbrido, pues los contextos, las dinámicas de producción y la interpretación de una cultura que se hace a partir de otra lleva implícito un proceso de decodificación y de negociación entre lo “propio” y lo “ajeno”, constituyendo una película con una personalidad híbrida, como lo define Jameson:

Hibridización no es una síntesis entre razas y tradiciones, no es una palabra media o mediadora en que características de ambos lados de la frontera son seleccionados y combinados. No, es la condición de múltiples personalidades o de idiomas, en las cuales se puede pasar sin esfuerzo de personalidad A a personalidad B y de regreso (Jameson, 2010, p. 316, traducción de la autora).

Esta disputa de personalidades a que hace alusión Jameson, ya se advertía en el documento, en el momento en que se pugna por la nacio-

nalidad de la película, pero lo más interesante al profundizar en el análisis de la cinta es advertir la mezcla de tradiciones filmicas a partir de los involucrados en el tratamiento del guión. En cómo el mexicano Ismael Rodríguez y el español Pedro Mario Herrero, adaptadores y guionistas iban a interpretar la idea original del norteamericano Jim Henaghan en un contexto alemán. La historia original de *El niño y el muro* era una obra dramática porque la situación real en sí misma lo era. Entonces nos parece muy interesante fijar nuestra atención sobre todo en el tono que le imprimió Rodríguez, pues como lo mencionamos al inicio, no se caracterizaba precisamente por ser un director medido. Antes de entrar al análisis de la película, es conveniente referirnos a algunos aspectos que caracterizaron a Ismael Rodríguez.

ISMAEL RODRÍGUEZ, UN DIRECTOR MUY PARTICULAR

Ismael Rodríguez tiene algo muy particular, prácticamente creció a la par del desarrollo cinematográfico en México. Al ser el menor de una familia de cinematografistas, aprendió los diferentes oficios y ramas de la producción filmica, se inició como sonidista, que fue la especialización que obtuvo en California en los años veinte.

Fue un director de oficio, que no obstante filmó algunas películas con un enfoque autoral. En su amplia filmografía se pueden encontrar algunos momentos arriesgados que tuvieron buenos resultados, como filmar *La cucaracha* (1958) con dos actrices consideradas rivales: María Félix y Dolores del Río; o como lo hizo con otros dos grandes rivales a la vista del público: Jorge Negrete y Pedro Infante, en la comedia ranchera *Dos tipos de cuidado* (1952).

En el momento en que se inundaron las pantallas mexicanas de series y westerns mexicanos, Rodríguez se atrevió a hacer un antiwestern: *Los hermanos del hierro* (1961). Contrató al actor japonés Toshiro Mifune para hacer el papel de un indígena, en *Ánimas Trujano* (1961). Propuso a Pedro Infante hacer el papel de un indígena (*Tizoc*, 1956) “para inyectarle una dosis de humildad”. En *Los tres huastecos* (1948) utilizó una técnica novedosa en la época, Pedro Infante interpretó tres personajes distintos, que en algunas escenas coincidían en la pantalla. Y

probablemente el mayor mérito que se le reconoce fue ser un visionario de los actores, Infante fue su actor más encumbrado.

En la entrevista que realizó la historiadora Eugenia Meyer a Ismael Rodríguez para la serie *Testimonios para la historia del cine mexicano*, el director reconoce algunos defectos de sus películas y asume la responsabilidad de la sobreactuación de muchos de sus actores (Meyer, 1975), pero también pondera el buen hacer de algunos de ellos, sobre todo las actrices infantiles como Evita Muñoz, *Chachita* y María Eugenia Llamas, *La Tucita*.

El melodrama es un género que abunda en su filmografía, pero no es el más trabajado, ni el único. Rodríguez está consciente de que el melodrama es un género que tiene una flexibilidad limitada y para él “el extremo del melodrama es la risa”. Quizá por eso define como un mecanismo muy presente en sus películas: “lágrima pegada a la carcajada”, ¿Y no es ese el motivo por el que la exhibición de la trilogía de Pedro Infante, persista en la pantalla televisiva una y otra vez? Y varias generaciones hayan llorado por las desgracias de Pepe “el Toro”.

El desempeño de Ismael Rodríguez en una producción europea se prestaba para ver la película con cierta suspicacia. ¿Cómo iba a abordar una realidad que probablemente le era ajena, para trasladar su oficio con los referentes que le caracterizaron: la exploración del melodrama puro y duro?

LA TRANSNACIONALIDAD EN ESCENA

La historia central de la película narra las peripecias de Dieter, un niño de aproximadamente cinco años que vive con sus padres en la parte de Berlín occidental. La familia es de clase media, Ana, la madre trabaja como obrera en una fábrica manufacturera y Günter, el papá es cartero. La mayor parte del tiempo Dieter se entretiene solo. Al regresar del colegio pasa todos los días a la tienda de electrodomésticos de su vecino, pues desea que sus padres le compren una pelota que ahí se exhibe. Cuando al fin la tiene, la pelota va a parar al otro lado del muro, hace varios intentos por cruzar la frontera custodiada por militares, pero al no conseguirlo, cava un agujero para recuperarla y logra desprender un tabique. La pelota ha sido encontrada por una niña, Martha, que vive

en la parte oriental. Surge la amistad entre ellos, Martha le regresa su pelota y le da dinero para que le compre una para ella. Cuando Dieter regresa al muro a buscar a su amiga, el tabique ha sido reinstalado y sellado el muro. Dieter lanza a Martha su propia pelota y promete volver y hacer un nuevo agujero. Fin de la historia.

La película se filmó en 1964, tres años después de haberse iniciado la construcción de la segunda generación del Muro de Berlín, en agosto de 1961, cuando la ciudad quedó completamente dividida. El director utilizó la inserción de un documental de televisión, en una de las secuencias iniciales de la película. Un recurso que ponía en antecedente al espectador, de lo que estaba significando el muro. Dieter entraba en la tienda de su vecino, para una vez más admirar la pelota que deseaba, mientras el dueño de la tienda ve en la televisión alemana un reportaje sobre la construcción del muro (Figura 1). El drama humano de lo que estaba significando la separación abrupta de las familias, los intentos de huida hacia la zona occidental, los suicidios desesperados. Todo es recreado en el documental, mientras Dieter ajeno a todo aquello, admira la pelota.

FIGURA 1



Fuente: Orduña y De Fuentes (1964).

El muro aparece como un escenario de juegos de Dieter, y solo adquiere sentido como una barrera, cuando su pelota va a parar al otro lado del muro, al verse imposibilitado para pasar a la zona oriental para recuperarla. Sin embargo, al lograr desprender un tabique del muro, de manera más que simbólica destruye esa barrera, pues al entablar una relación con Martha, por un breve tiempo y a partir de juegos, los niños se olvidan del aislamiento y soledad en que viven, cada quien en su zona.

El tono de la película se inscribe en los filmes neorrealistas de la postguerra en un escenario alemán, en donde los conflictos sociales y económicos repercuten en las relaciones. Los padres de Dieter viven insatisfechos por cuestiones derivadas de la economía de la pareja. Ana se siente frustrada con la vida que lleva, no comparte la forma de pensar de Günter, quien se resiste a hacerse de una vivienda por medio de un crédito. Confía que cuatro años más tarde podrá tener el dinero suficiente para poder adquirir una casa de contado. Ana desea tener otro hijo, pues está consciente de que Dieter pasa mucho tiempo solo. Para Günter, tener otro hijo está implicando un gasto y piensa que no pueden permitírselo (Figura 2).

FIGURA 2



Fuente: Orduña y De Fuentes (1964).

Un aspecto que cabe destacar es el escaso contacto físico que tienen entre los tres. No hay muchas muestras de cariño hacia el niño, ni entre ellos. En contraste, Dieter y Martha, a pesar del muro, logran tocarse y comunicarse.

El contexto político se presenta de trasfondo y se utiliza para reforzar el drama y entonces aparecen algunos vestigios del melodrama. El tendero vive la experiencia de muchos berlineses, vive solo con su hija, pues la madre quedó en la zona oriental, suponemos que fue una separación intempestiva. Ahora el padre debe afrontar los problemas que suscita la etapa adolescente de su hija Karin. Cuando ella ha tenido su primer experiencia sexual con un hombre que no la valora. El padre adivina la situación y culpa de ello a la ausencia de la madre.

El personaje de Karin también sirve para justificar la presencia de un soldado que resguarda uno de los puentes del lado oriental que vigila la frontera artificial. El soldado espía a Karin, quien al advertir que es vigilada no parece importarle y saca provecho de ello cuando el soldado se ve en la disyuntiva de dispararle o no a un hombre que intenta pasar la frontera. La mirada suplicante de Karin impide que el hombre dispare, pero no puede evitar que otro guardia lo haga.

La ciudad de Berlín simbólicamente representaba el contexto de la Guerra Fría, la separación abrupta de dos geopolíticas internacionales, pero también el Muro de Berlín a la distancia puede verse como un dispositivo que vincula lo global, con lo nacional y lo local. Lo global al remitir el contexto político mundial, pues en la misma ciudad de Berlín los sectores divididos eran custodiados por soldados soviéticos y norteamericanos (representantes de los dos sistemas económico-políticos). Lo nacional porque sabemos que la separación se extendió a la creación de las dos Alemanias: la República Federal y la República Democrática; y lo local al hacer alusión al conflicto de separación de los berlineses en el sector oriental y occidental. Finalmente, lo que estaba de fondo era el drama de la separación de la humanidad en diferentes grados.

Tanto Juan de Orduña como Ismael Rodríguez tenían un lugar en el cine de su localidad, probablemente con mayor relevancia el primero como un cineasta fundacional de la cinematografía española, mientras que Ismael Rodríguez era apreciado sobre todo por su buen hacer en la taquilla. La experiencia de filmar en otro país, debió ser un gran apren-

dizaje para Ismael Rodríguez, pues, tuvo que ajustarse a dinámicas de producción con códigos muy diferentes a los acostumbrados.

Si el concepto de cine transnacional remite a un territorio geopolítico que trasciende las fronteras en la producción y explotación comercial de una película, *El niño y el muro* fue un digno ejemplo de esta forma de producción cinematográfica. En primer lugar porque además de los equipos de trabajo definidos, el español y el mexicano, al realizarse la película en Alemania, esta nación se presentaba como un tercer “socio”; y en segundo lugar porque el contexto, las locaciones y el tema constituían la “zona de contacto” entre España y México. Llegados a este punto es necesario preguntarnos entonces: ¿qué significaba el Muro de Berlín para dos representantes de cine con una larga tradición, folclore y melodrama? ¿Cuál sería el tono intermedio para la representación de una situación dramática como fue la construcción del Muro de Berlín? ¿Hasta qué punto fueron capaces de asimilar la realidad inmediata y ponderar la trágica situación que todavía no se manifestaba en la magnitud que tendría?

Es difícil pensar que un escenario como el Muro de Berlín fuera utilizado para darle un contexto a una situación un tanto baladí; evidentemente la explicación era una forma de distraer la censura hacia lo que realmente se quería mostrar. Todo lo interesante de la película sucedía alrededor de Dieter; Rodríguez se empeñaba en proteger la inocencia del niño que solo hizo conciencia de lo que significaba el muro como barrera cuando pierde el contacto con su amiga (Figura 3).

En el expediente aludido encontramos una anotación que nos lleva a interpretar por qué se pretendió obviar el tema político y es que la explicación que se daba sobre el tema de película era del todo inverosímil:

La tesis de esta película es: donde hay dos personas hay un muro. Y hemos escogido el lugar donde coinciden las potencias mundiales, como mero pretexto para desarrollar una idea universal de nuestro tiempo: la incomunicabilidad, el tajo profundo de las generaciones y las luchas dramáticas del alma humana. *El niño y el muro* pretende encerrar un pequeño mensaje de paz. Es una tierna y poética historia de amor entre un Romeo y una Julieta que acaban de cumplir seis años de edad. Berlín, septiembre de 1961 (Archivo General de la Administración, Cultura, Censura, Caja 36/04114).

FIGURA 3



Fuente: Orduña y De Fuentes (1964).

El tema de la incomunicación a que alude la anotación parecía querer justificar las de la censura, en este caso de la española, cuando se refiere a las escenas de cama del matrimonio. Al final lo que vemos en la pantalla es el rechazo por turnos de los padres de Dieter. El montaje final de la película se hizo en conjunto con los dos productores, quienes también desde su trinchera negociaron algunos de los referentes con vistas a poder explotar la película en sus respectivos países.

Podemos afirmar con toda propiedad que Ismael Rodríguez en el momento que filma *El niño y el muro* ya era un director experimentado. En ese momento tenía 47 años de edad, llevaba en los sets cinematográficos poco más de 30 años y la película era la número 45 en su filmografía. La oportunidad que se le presentó para trabajar en el cine europeo lo llevó a diseñar un tono más adecuado a los estilos filmicos del viejo continente. Dejó de lado el ritmo trepidante de sus producciones mexicanas y utilizó para esta película un ritmo más pausado. Los actores arropados por la luz débil del verano berlinés fueron dirigidos hacia una actuación contenida, mesurada, más acorde al drama que al melodrama.

Como mencionamos anteriormente, la película podía ser más identificada con el neorrealismo italiano (fotografía en blanco y negro, con tonos grises) y el realismo español (cierta dureza en el tratamiento de los problemas sociales) que con las películas mexicanas de la época. Mucho de este diseño de producción obedeció a que Ismael Rodríguez supo leer los códigos de las cinematografías europeas en boga e hizo a un lado su fórmula de “lágrima pegada a la carcajada” para darle una personalidad más realista a la película, acorde con el drama humano que significaba la construcción del Muro de Berlín.

No debemos perder de vista que aunque el hilo conductor de la historia era la percepción del mundo de Dieter, la realidad que se devela en la vida cotidiana de Berlín es en donde se asoma la verdadera tragedia que el niño no alcanza a advertir, hasta que le toca directamente ante la imposibilidad de jugar con su amiga Martha. Es decir que el aspecto trágico de la historia estaba dada per se, no hacía falta agregar más y eso lo captó muy bien Rodríguez.

Ismael Rodríguez tenía experiencia de trabajar con actores y sobre todo actrices infantiles, por lo que no fue difícil lograr el registro deseado en el protagonista infantil,⁷ creemos que consiguió que Nino del Arco actuara con gran naturalidad.

Con respecto a la recepción de *El niño y el muro*, en México tuvo muy buena taquilla, se estrenó el 15 de julio de 1965 en el cine capitalino Variedades permaneciendo quince semanas en exhibición (García Riera, 1994, p. 76).

⁷ Ismael Rodríguez recordaba muchos años después su trabajo con Nino del Arco: “La película me dio la oportunidad de dirigir otra vez a niños y de nuevo recurrí a viejas mañas, como había hecho con *la Tucita*. El niño tenía, en la película, un ratoncito como mascota, pero a Nino le daba miedo o asco el ratón. Para quitarle el recelo, era yo el que jugaba con el ratón, me lo ponía en la cara y hacía todo tipo de cosas para que viera que era inofensivo y hasta divertido. Total el niño quiso tener a su ratoncito y todo caminó muy bien” (Rodríguez, 2014, p. 32). En la dirección de actores infantiles destacan en la filmografía de Ismael Rodríguez, sobre todo dos actrices: Evita Muñoz, *Chachita* y María Eugenia Llamas, *La Tucita*. En la etapa como actrices infantiles es notable la naturalidad con que se desempeñaron en la pantalla.

En España fue otra historia, se exhibió en la Décima Semana de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid en abril de 1965. En su corrida de estreno en Madrid permaneció dos semanas a partir del 27 de junio de 1966 en el cine Paz. Participó en el Festival Mar del Plata de 1965 en Argentina y en el Festival de Coork en Irlanda el mismo año (Nieto Jiménez, 2014, p. 553). No contamos con testimonios de la recepción y estreno de la cinta en Alemania.

CONCLUSIONES

En el armado final de la película que vemos proyectada en las salas de cine pocas veces percibimos como espectadores el terreno de negociación que implica el proceso de una coproducción. La película *El niño y el muro* es un buen ejemplo de cómo se negociaron desde la gestación del proyecto, la participación de las productoras en las diferentes ramas de la producción.

Estudiar la película en conjunto con los expedientes de rodaje y censura resguardados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares nos llevó a esclarecer el terreno de la negociación y percatarnos cómo en el trasfondo de la disputa están también referentes identitarios que pugnan por hacerse presentes al tener que adscribirse en protocolos que legislan la realización de una película, en este caso de forma tripartita.

El concepto de *transnacionalidad* enmarca la producción de una película en un espectro más amplio y complejo que remite a geopolíticas del mercado que involucran las diferentes ramas de la producción cinematográfica. Es un concepto que aunque ha sido acuñado de manera relativamente reciente, esto no impide que pueda ser aplicado al revisar películas de antaño para esclarecer zonas de contacto. Y mostrar que las fronteras nacionales se flexibilizan, negocian, asumen compromisos; en este sentido identificamos el concepto en constante movimiento y construcción.

Por otro lado, el análisis de la película *El niño y el muro* nos reveló que en el carácter transnacional de un filme se ponen en contacto diferentes espacios geopolíticos en donde conviven en distintas escalas escenarios globales, nacionales y locales. Ismael Rodríguez exportó su oficio y construyó su narrativa con una actitud abierta en la que supo

combinar sus referentes identitarios inherentes a su personalidad y origen, con la tradición de los estilos europeos medidos, con emociones contenidas, al explorar historias dramáticas como lo fue en realidad la construcción del Muro de Berlín.

La escena final de la película, cuando Dieter lanza la pelota al otro lado del muro puede ser una buena metáfora para ilustrar la transnacionalidad de un filme, el ir y venir a través de las fronteras.

Referencias bibliográficas

- Amador, M. L., & Ayala Blanco, J. (1982). *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*. México: CUEC/UNAM.
- Amador, M. L., & Ayala Blanco, J. (1985). *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*. México: CUEC/UNAM.
- Campos García, Y. (2015). *Noticias de parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada* (Tesis doctoral inédita). Recuperada de Biblos-e Archivo. Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Díaz López, M. (1996). *Allá en el Rancho Grande: La configuración de un género nacional del cine mexicano. Secuencias*, *Revista de historia de cine*, 5, 9-29. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4608>
- Díaz López, M. (1999). Las vías de la hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1949: *Jalisco canta en Sevilla*. En M. Díaz López & L. Fernández Colorado (Eds.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español (VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine)* (pp. 144-165). Madrid: Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España.
- Elena, A. (2005). *Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina*. En J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha & S. Zunzunegui (Eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 332-376). La Coruña: Vía Láctea.
- Elena, A. (2012). *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España*. Recuperado el 3 de julio de 2014 de http://www.ricila.com/wp-content/uploads/CATALOGO_FINAL.pdf
- Ezra, E., & Rowden, T. (Eds.). (2006). *Transnacional Cinema. The Film Reader*. Londres: Oxon, Routledge.

- García Riera, Emilio (1984). *Fernando de Fuentes (1984-1958)*. México, Serie 1 Monografías, Cineteca Nacional.
- García Riera, Emilio (1994). Historia documental del cine mexicano. Tomo 12. México: Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Gobierno de Jalisco, IMCINE.
- Jameson, F. (2010). Globalization and Hybridization. En N. Durovichová & K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational perspectives* (pp. 315-319). Nueva York: AFI Film Readers, Routledge.
- Meyer, E. (1975). *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Ciudad de México: Cuadernos de la Cineteca Nacional.
- Miquel, A. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. Ciudad de México: UNAM, Centro de Estudios Mexicanos en España.
- Nieto Jiménez, R. (2014). *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*. Santander: Shangri-La.
- Ramírez, G. (1994). *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rodríguez, I. (2014) *Memorias*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Tuñón, J. (2001). Relaciones de celuloide. El primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948. En C. E. Lida (Comp.), *México y España en el primer Franquismo, 1939-1950* (pp. 121-161). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Vega, E. y Elena, A. (2009), *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid: Cuadernos de la Filmoteca No. 13.
- Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Madrid, España.

Filmografía

- Alemán, Jr., M. & Negrete, D. (Productores), & Rodríguez, I. (Director). (1952). *Dos tipos de cuidado* [Película]. México: Tele Voz.
- Contreras Torres, M. (Director). (1928). *El León de la Sierra Morena* [Película]. Francia, España: Imperial Films, Gaumont.
- Contreras Torres, M., & Hayes, W. M. (Productores), & Contreras Torres, M. (Director). (1926). *El relicario* [Película]. Estados Unidos, México: Pan American Films.

- De Fuentes, F. (Productor), & Bracho, J. (Director). (1954). *Señora ama* [Película]. México, España: Diana Films, Unión Films.
- De Fuentes, F., & Mezquíriz, M. (Productores), & De Fuentes, F. (Director). (1948). *Jalisco canta en Sevilla* [Película]. México, España: Producciones Dyana.
- De Fuentes, F., & Rivas Bustamante, A. (Productores), & De Fuentes, F. (Director). (1936). *Allá en el Rancho Grande* [Película]. México: Producciones Grovas.
- Elizondo, S. (Productor), & Fernández, E. (Director). (1954). *Nosotros dos* [Película]. México, España: Diana Films, Unión Films.
- Elvira, G. (Productor), & De Fuentes, F., Rey, F., & Klimovsky, L. (Directores). (1953). *Tres citas con el destino* [Película]. México, Argentina, España: Unión Films, Oro Films, Plus Ultra.
- Espinosa, A. (Productor), & Rodríguez, I. (Director). (1948). *Los tres huastecos* [Película]. México: Películas Rodríguez.
- Ferrer, A. A. (Productor), & Rodríguez, I. (Director). (1958). *La Cucaracha* [Película]. México: Películas Rodríguez.
- Ferrer, A. A. (Productor), & Rodríguez, I. (Director). (1961). *Ánimas Trujano* [Película]. México: Películas Rodríguez.
- Herrera Horia, M. (Productor), Sevilla, R. J., & Vilches, E. (Directores). (1935). *El 113* [Película]. España: Ediciones Cinematográficas Españolas S. A.
- Matouk, A. (Productor), & Rodríguez, I. (Director). (1956). *Tizoc* [Película]. México: Producciones Matouk Films.
- Orduña, J., & De Fuentes Jr., F. (Productores), & Rodríguez, I. (Director). (1964). *El niño y el muro* [Película]. México/España: Diana Films, Juan de Orduña.
- Walerstein, G. (Productor), & Rodríguez, I. (Director). (1961). *Los hermanos del hierro* [Película]. México: Cinematográfica Filmex.