

## 3

## Figuraciones de la Revolución: cine y literatura en México en el siglo XX

*Figurations of Revolution: cinema and literature in Mexican's 20th century*

*Figurações da Revolução: cinema e literatura no século XX no México*

**Sebastião Guilherme Albano da Costa <sup>1</sup>**

**RESUMO** O presente artigo pretende descrever a tipologia discursiva promovida pela Revolução Mexicana e suas políticas culturais, ademais da apropriação que os meios de comunicação fazem dos estímulos que o conflito propôs, direta ou indiretamente, a outras artes. Apresentam-se as constantes narrativas de parte dos filmes e dos romances produzidos no período revolucionário e pós-revolucionário com a finalidade de relacioná-los, a partir de uma perspectiva estilística, ao modelo de sociedade que era forjado então. As conclusões deste estudo dão conta de que o romance e o cinema, com estratégias diversas, compartilham uma visão crítica do mundo revolucionário.

**PALAVRAS-CHAVE** Revolução Mexicana; cinema; literatura.

**ABSTRACT** We seek to point out some discursive standards by Mexican Revolution cultural policies as well as the media representation. There is a description of narrative motifs upon which films and novels evoke the war and its contents. The proposal aims to combine stylistic and social signs in order to make up an overview of the main revolutionary representation figures in Mexican art and media discourses in the early 20th century.

**KEYWORDS** Mexican Revolution; motion pictures; literature.

**RESUMEN** El presente artículo busca señalar la tipologia discursiva promovida por la Revolución Mexicana y sus políticas culturales, además de la apropiación que los medios de comunicación hacen de los estímulos que la gesta propuso a otras artes. Se describen constantes narrativas de parte de las películas y las novelas producidas en el período revolucionario y en el post-revolucionario, con la finalidad de relacionarlos, desde una perspectiva estilística, al modelo de sociedad que entonces se erigía. Las conclusiones dan cuenta de que la novela y el cine, con estrategias diversas, comparten una visión crítica del mundo revolucionario.

**PALABRAS CLAVE** Revolución Mexicana; cine; literatura.

---

<sup>1</sup> Sebastião Guilherme Albano da Costa é professor da graduação em Comunicação Social e da pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Foi professor na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 1991-1995) e professor visitante da mesma instituição em 2006 e 2010 e da University of Texas at Austin em 2009. Organizou com a professora Maria Érica de Oliveira Lima o livro *Sociedade, teorias da mídia e audiovisual na América Latina*, 2010, e é autor de *A modernidad representada na América Latina: S. Bernardo e Pedro Páramo*, os romances e os filmes, 2009. Seu último livro, *A imaginação revolucionária. Política, cinema e literatura no México*, está no prelo.



El estudio que aquí se presenta presupone la existencia de un *corpus* de obras fílmicas y literarias que pueden conformar un género, que a su vez fue propiciado por la reunión de circunstancias surgidas del formato de sociedad promovido por el sistema de la Revolución Mexicana. Aclarada esa premisa, cabe decir que este texto se va a centrar básicamente en cuatro categorías, a saber, las de *narrativa de convergencia*, *imágenes de consenso*, *cronotopía* e *isotopía*. Las dos últimas van a estar presentes como categorías de análisis, a diferencia de las primeras, más tangenciales. A primera vista, se puede afirmar que hay gran divergencia entre la narrativa verbal y la cinematográfica de la Revolución, hecho que a veces se presenta como una sentencia sin matices. En este trabajo se pretende, de alguna manera, describir las divergencias, pero también aclimatarlas a un ámbito de convergencias refrendada por el hecho de que ambas modalidades discursivas participan de un mismo sistema de representación, anclado en un mismo régimen simbólico, que parece haber orientado toda la producción cultural institucionalizada en México durante el siglo XX.

La Revolución es un *continuum* que permite la elaboración de un cuadro inteligible de la sociedad mexicana en el siglo pasado. De tal manera, sería improbable que la literatura y el cine, dos modos privilegiados de producción de sentido, no inscribieran en sus procesos de representación un evento que propició una renovación radical de los valores culturales, económicos y políticos del país. Cabe recordar aun la participación de los intelectuales en los gobiernos post-revolucionarios a partir de la promulgación de la Constitución en 1917, muchos actuando como intelectuales orgánicos. No se desea reconocer una especie de actitud reflexiva de los escritores y cineastas en relación a los hechos que representan en sus textos o filmes

y los eventos de la realidad histórica. La operación de reducción o de sistematización que los modelos narrativos propician necesariamente dejan sus marcas, imponiendo, por lo tanto, una resignificación de esos eventos y una completa reelaboración, volviendo más o menos opaco el reconocimiento en la obra de las referencias históricas.

Si bien es cierto que los modelos de mundo que presentan el cine y la novela de la Revolución son distintos, además del hecho de que comparten un mismo horizonte genérico, también se puede inferir otras coincidencias en la trayectoria de ambos discursos, que a grandes rasgos pasa de la intención documental y personalista, del fragmento acotado o la toma directa, descriptiva, denunciatoria, a la sublimación enajenada, a veces sin sentido y *kitsch*, hasta que finalmente alcanza la conciencia paródica. Es posible que el proceso no haya sido lineal en la novela, pero los resultados confirman convergencias con el cine. En principio, se puede decir que la literatura tiene una preeminencia estética en relación al cine. Narrativamente más madura, la novela también problematiza más el régimen moral que emergió de la guerra civil.

En el esfuerzo por deslindar estilísticamente los dos sistemas narrativos de representación de la guerra civil, se puede decir que opuesto a lo que se nota en los filmes más significativos del género, la verosimilitud que opera en las primeras novelas corresponde a una mimesis subjetiva e interna, cuyo virtuosismo técnico parece haber sido alcanzado por James Joyce en *Ulises* (1921). En el caso de muchas de las novelas de la Revolución, la mediación parece residir en un testigo que observa los eventos o los recuerda y los relata sin implicarse moralmente en los hechos, como lo haría un reportero, imponiendo un carácter algo distanciado pero sin neutralidad. Si a primera vista esa mediación parece no reclamar gran esfuerzo a quien la quiera describir, hay una

red de figuración que la sostiene en el texto y que no permite conclusiones tajantes. Debido al uso de estrategias discursivas que resultan muy refinadas, voy a recurrir a las categorías de isotopía y cronotopía, referidas por A. Greimas (1985) y M. Bakhtin (1982), para tratar de orientar el señalamiento de algunas unidades estilísticas.

Según la teoría lingüística del siglo XX, el efecto de isotopía se refiere a la coherencia semántica interna que una frase debe tener en la práctica comunicativa, coherencia que es presidida por la univocidad relacional entre el significante y el significado. Extendiendo el campo de referencia, se puede decir que en un texto más amplio que una frase, los tópicos semánticos deben colaborar para la construcción de significados pertinentes para la aprensión de los sentidos generales, lo cual significa que debe haber una señal lógica en el texto que permita al lector seguir infiriendo o constatando qué es lo que se quiere decir o sugerir a fin de situar su lectura. Pareciera que, para que haya posibilidad de señalamiento de la isotopía, fuera un requisito la restricción informativa del mensaje, por lo que suele ser un fenómeno antes atribuido a composiciones de orden científica o comunicativa que literaria.

A su vez, con cierta inspiración en las ideas de M. Bakhtin, entendemos la cronotopía (1982) como una figura que trata de dar cuenta del anclaje externo y de la referencialidad propuesta en la diégesis de un cuento, filme o novela y, como la isotopía, se encarga de señalar los bloques que aseguran la comprensión del mensaje y causan la fruición estética, que en este caso siempre es articulado por la verosimilitud. Al usarse esa categoría explicativa, se da por sentado que el *mundo de la vida* ofrece las coordenadas básicas para la representación, dejando disponible el marco espacio-temporal específico, histórica e ideológicamente, que de alguna manera va a ser procesado mediante

la figuración e incorporado a los cuadros de la representación artística. En tal caso, la coherencia se relaciona con el nivel de reconocimiento entre una y otra dimensión, no por intermedio de una relación de semejanza, sino de identificación de índices del mundo social en el mundo textual y viceversa, puesto que esa reflexividad sólo se lleva a cabo en el acto de aprehensión, tanto por medio de la expectación como de la lectura.

Habida cuenta de lo comentado, se puede afirmar que, en las primeras novelas de la Revolución, la isotopía y la cronotopía son regidas por una estructura de figuración que lleva al extremo su capacidad de *remedar* el alto grado de solidaridad entre el referente, el significante y el significado inherentes a los textos comunicativos. Inclusive se podría asegurar que los mecanismos de producción de sentido desplegados en parte de esas novelas obedecen mayormente a aquellos utilizados en textos argumentativos y no ficticios, cuando mucho en novelas naturalistas. Los títulos de varias de ellas corroboran la conclusión: *México insurgente*, *Las moscas (Cuadros y escenas de la Revolución)*, *Memorias de Pancho Villa*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*.

Cuando me refiero a las primeras novelas de la Revolución, se debe tener en mente las obras de estreno y consolidación estilística de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello, desde *Andrés Pérez, maderista* (1911) hasta *La sombra del caudillo* (1929), *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Cartucho* (1931), respectivamente, que bastan para componer la unidad histórico-estilística de la primera fase de la novela de Revolución. Esas obras encierran algunas de las claves de todo el género. La tendencia a forjar el espacio incisivamente, esclareciendo en bloques y



con poca tinta el grado de interacción del mundo con la psicología de los personajes, por ejemplo, obliga a que haya escenas breves y, como consecuencia, que tengan un desempeño elíptico y provisional en el itinerario del texto. Típicos de las descripciones de Mariano Azuela y de Nellie Campobello, esos fragmentos constituyen una de las coordenadas para la realización del fenómeno de la isotopía.

Debido a su brevedad, tanto pueden tener un sentido autosuficiente pero carecer de un significado acotado a la historia (como ocurre mayormente en *Cartucho*, donde parece no haber enredo), o viceversa, otorga un significado escaso y escatima los eslabones del sentido para unirlos al final del texto, como es el caso de Azuela y su propensión por la composición elíptica. *Andrés Pérez, maderista* es una novela construida a base de fragmentos escuetos que se intercalan con sendos diálogos. Al contrario de lo que se suele pensar, esa combinación no reduce el alcance de su *pathos* y tampoco le quita valor *iconográfico* (cronotópico) ni organicidad temporal. En esa primera novela del género ya están delineadas, también, las estructuras de figuración de buena parte de las obras del período, basadas en la discreción de sus orígenes narrativos y presentadas con ropaje de relato histórico.

Otro dato curioso es que en muchas de las primeras narraciones de la Revolución Mexicana se perfilan perspectivas individuales (narradores intradieгéticos, homodieгéticos, con supuesta intención documental, biográfica o autobiográfica) que parecen postular una hipótesis sobre la realidad narrada y, pese a ser una perspectiva interna, en general su relación de los sucesos y su postura descriptiva se desarrollan de manera lineal y lúcida. No ocurre lo que se conoce como el monólogo interior y mucho menos el flujo de conciencia. Esto permite el comentario de que su modelo representativo tiende a encubrir sus entramados de construcción

poética, en búsqueda del “grado cero” que Roland Barthes estableció como padrón semántico de la escritura comunicativa.

Por otro lado, los filmes mexicanos de la Revolución pueden dividirse en dos series: las vistas de actualidad o reportajes documentales, y las películas de argumento o de ficción. Los primeros tuvieron éxito entre 1910 y 1915, aproximadamente, aunque hay casos de productores y camarógrafos que lo extendieron hasta 1930. Los documentales no serán examinados aquí, pero cabe un comentario informativo sobre ellos. En México son famosas las tomas de Jesús H. Abitia, reunidas por Gustavo Carrero en *Epopéyas de la Revolución* (con escenas de Obregón y Carranza), dadas a conocer recién en 1963, y también las que coleccionó Salvador Toscano para proyectarlas en su sala de cine, *El cinematógrafo Lumière*, ubicada en el número 17 de la calle Jesús María del centro de la capital, que fue una de las primeras salas fijas para la proyección regular de películas.

De acuerdo con Perla Ciuk (2002), en 1911, S. Toscano comienza a hacer propaganda a favor de Madero. Su primera película terminada de la Revolución fue *La decena trágica en México*, de 1913. Un año más tarde filmó *La invasión norteamericana*. Sin embargo, ya en 1912, junto con Antonio F. Ocaño, su camarógrafo y colaborador, comenzó un proyecto que se llama *Historia completa de la Revolución*, filme que con el paso de los años y de los sucesos (las victorias de Carranza, los actos de gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) fue ganando nuevas secuencias, filmadas por su equipo o de su colección.

Según Aurelio de los Reyes (2002), el cine documental de la Revolución Mexicana tuvo una producción robusta y promisoria. El libro *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* contiene dos capítulos que incursionan en el tema, y uno de

ellos llega a la siguiente conclusión: “la Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje cinematográfico a sus últimas consecuencias” (p. 43). De los Reyes se refiere especialmente a los hermanos Alva, quienes parecen haber realizado los mejores intentos en ese género. Entre sus películas se destacan *Las conferencias de paz en el Norte y toma de Ciudad Juárez*, y *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, ambas de 1911. El ciclo de documentales de la Revolución parece haber terminado en 1914, poco después que Victoriano Huerta prohibiera la proyección de vistas y documentales bajo la excusa de que incitaban a la revuelta.

Los filmes de argumento o de ficción de la Revolución Mexicana se distinguen por inscribirse en un código de representación que remonta a las estructuras miméticas de las novelas románticas, buscando la elevación moral por medio de imágenes exuberantes. Sin embargo, esa tendencia tiene un inicio incierto. *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, es una de las primeras películas de argumento que tratan un tema relacionado con la Revolución (sobre un grupo de asaltantes de la época carrancista), y es también una de las primeras cintas de ficción del cine mexicano, pero sólo parcialmente se pliega al cuadro de la idealización.

Un ejemplo más acorde con la disposición de reproducir idealmente el mundo de la Revolución es *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres, un filme autobiográfico sobre la vida en las haciendas que tiene como trasfondo la guerra civil. En las películas que se produjeron a partir de la fase sonora, la verosimilitud sigue desempeñándose con el auxilio de los tradicionales procesos retóricos de construcción de figuras, lo que los lleva a establecer la isotopía y la cronotopía de manera aún menos acotada al *mundo de la vida*, aun tratándose

de imágenes, como en *Revolución. La sombra de Pancho Villa* (1932), de Miguel Contreras Torres. No obstante, también ahí hay un inicio incierto, puesto que en *El prisionero 13* (1933), de Fernando de Fuentes, se advierte una posición de rechazo al orden militarizado que produjo la realidad revolucionaria, es decir, tomaba una posición crítica sobre un evento histórico bien determinado.

En el cine sonoro, la inclinación por soslayar la guerra civil o por ignorarla se transforma en una apología de los valores por ella suscitados, pero no de la guerra. Aun así, en general la producción de sentido y de estímulo estético permanece sostenida por una referencialidad narrativa e iconográfica que, a semejanza de la literatura romántica o del muralismo mexicano de años anteriores, se dirige directamente al gusto del espectador, que para su aprensión sólo necesita actualizar alguna facultad retórica, ya que su mensaje histórico concreto —que dependería de información previa para ser ponderado y generar una interpretación— es indescifrable a primera vista. Es paradigmático el caso de *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941), de Joselito Rodríguez: basada en la novela de 1938, escrita por Aurelio Robles Castillo, tiene claramente la guerra cristera como escenario y tema.

Cabe recordar que hubo una excepción en lo que respeta al modelo estilístico del cine de la Revolución. Fernando de Fuentes, quien más tarde crearía el primer gran éxito nacional, *Allá en el rancho grande* (1936), dio el paso inicial para la industrialización del cine mexicano e inauguró la llamada *Época de Oro*. El director también filmó una serie de películas entre 1933 y 1935 (*El prisionero 13*, de 1933, *El compadre Mendoza*, de 1933, y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de 1935) que escapan a clasificaciones sacralizadas, ya que desde los enredos hasta el mobiliario nacionalista están comprometidos con la síntesis entre ideología y estética, un trasfondo ineludible



para la producción de películas mexicanas en aquel entonces.

En lo que se refiere a las referencias morales contenidas en las obras, las divergencias entre las primeras novelas y las primeras películas suelen ser insalvables. No obstante, en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), de Rafael F. Muñoz, ya aparece el binarismo entre el bien y el mal, legitimando, con la autoridad literaria, su elaboración posterior y radical en el cine, que rápidamente se estaba convirtiendo en un medio de expresión privilegiado para la sociedad moderna. En *Las moscas*, por ejemplo, las situaciones ambiguas parecen alcanzar una expresión ideal. Novelas como *Andrés Pérez, maderista*, de Mariano Azuela, y *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, tienen finales que condensan la impresión de inestabilidad moral que parece haberse extendido durante la Revolución.

En *Cartucho*, la niña que narra los relatos que componen la novela es un personaje central también para entender la transición de las mentalidades y establecer el alcance de la penetración de otros modelos de representación en la novela de la Revolución Mexicana. En realidad, *Cartucho* es una suma radical de muchos de los tópicos señalados en los primeros ejemplares del género, como la posición del narrador-observador con un sesgo autobiográfico, la fragmentación de la historia en episodios, la acotación descriptiva exacta reclamando la actualización iconográfica, la llaneza del lenguaje y la moralidad pragmática o dudosa. La gran novedad de *Cartucho*, y quizás su contribución más notable para el régimen estilístico que se estaba gestando entonces, es que incurre en un tratamiento inédito de la violencia, con el uso figurado del cinismo. Si esa característica hace que su diálogo con el cine sea relativo, partes de *El luto humano* (1943), de José Revueltas, de *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, de *El llano en llamas* (1953), y de *Pedro Páramo* (1955),

de Juan Rulfo, están orientados por las pistas dejadas por la novela de Nellie Campobello. Por antonomasia dulce e inocente, hay que agregar los adjetivos pueril y cruel para calificar el punto de vista de la niña que narra los eventos en *Cartucho*.

En el cine de la Revolución, la tradición maniquea de resolución de los altercados se erige como un precepto tácito casi desde el primer filme de ficción, que según Aurelio de los Reyes fue *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas. A fines de la década de 1930, con las experiencias políticas post-revolucionarias reducidas al discurso nacionalista que compensaba la dramática imposibilidad de ejecutar las reformas más urgentes que el país necesitaba, y sumada a ello la atribulada transición de poder de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho, además de las muchas críticas al perfil liberal que fue adoptado por el grupo post-revolucionario y el aumento de las denuncias de corrupción durante el sexenio de Miguel Alemán Valdez, el sistema representativo de la Revolución comienza a sufrir modificaciones.

Con la publicación, en 1943, de *El luto humano*, de José Revueltas, las novelas que se producen en México comienzan a demostrar un marcado acento lírico, no por ello exento de propensión crítica. El texto intenta equilibrar la tensión del ensayo con la introspección poética y, pese a que el resultado no es una gran obra, como tampoco lo son parte de las películas que siguen esa ecuación, predispone para la renovación formal y la depuración estilística que lograrían *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. En el cine, después de la fase áurea orquestada por Emilio Fernández, no queda espacio para la utilización de las mismas estrategias, y el nacionalismo revolucionario poco a poco se apaga en la pantalla, a excepción de algunas manifestaciones nostálgicas, a veces deplorables, y la tentativa de renovación revolucionaria de corte socialista en la década de 1960. Ese declive demuestra

el tono conservador de la industria cultural mexicana en general y, especialmente, del cine.

La crítica suele decir que *El luto humano* marcó la narrativa mexicana debido a cierto modo de organizar el tiempo narrativo, con la desintegración de la causalidad y la utilización del contrapunteo de perspectivas, tópicos que sin duda son los que sobresalen en la novela y caracterizan un posible legado a las obras posteriores. Aunque tenga sus virtudes, la postura doctrinaria del narrador omnisciente que domina en *El luto humano*, vocero de un nacionalismo científico y de un forzado lirismo materialista, remite más a las posiciones de los ensayistas que en esas épocas solían escudriñar al ser del mexicano que propiamente a la literatura precedente, al menos en México, cuyo programa parece haber sido lograr un efecto estético mediante las técnicas del periodismo y del discurso histórico. Por eso hay que recordar la incidencia que tuvieron en el sistema cultural mexicano Samuel Ramos y su obra *El perfil de hombre y la cultura en México* (1934), y Octavio Paz con *El laberinto de la soledad* (1949), que franquearon la posterior articulación por Leopoldo Zea y José Gaos de una filosofía nacional.

Si se hace una observación literaria estricta, se puede decir que la poética emergente estaría atravesada por finos procedimientos de subversión del tiempo del discurso, siendo la elipsis una figura central. Las descripciones se vuelven aún más directas y efectivas que antes, como en *Pedro Páramo*, o siguen una versión barroca y poetizada, cuyo mejor ejemplo podría ser el "Acto preparatorio" de *Al filo del agua*, o sencillamente están ausentes, como en *El luto humano*, donde el narrador sólo recurre a la descripción cuando ésta sirve para dar cuenta del estado anímico de algún personaje. En las tres novelas hay una intención de aludir a lo universal por medio de lo particular y, por fin, logran la consagración de la polifonía en la composición de

la novela contemporánea en lengua castellana.

Entre las tres obras de esta fase de la novela de la Revolución, los resultados de la elaboración estética del tema de la guerra civil son muy diversos. Primero, hay una tentativa de tender un puente entre la argumentación lógica y la expresión poetizada para dar cuenta de la condición miserable de los posrevolucionarios que pueblan *El luto humano*. En seguida, la buena experiencia al diagnosticar, mediante la imaginación lírica y algo reaccionaria del narrador de *Al filo del agua*, la acción de la Iglesia poco antes de 1910 en una comunidad de Jalisco, que fue uno de los focos de la Revolución Cristera de 1926-1929. Por último, la culminación y el declive de una cosmovisión que parecía inmóvil en la sociedad mexicana, y de la cual *Pedro Páramo* tal vez sea la cumbre narrativa. En el cine, por otro lado, hay una serialización de los efectos causados por la ecuación que sobrepone una buena resolución visual (luz, composición, figuras), con displicencia en la estructura del relato, siempre plegada al melodrama y a la reproducción de los íconos nacionales.

Sobre la incidencia del cronotopos de la Revolución en las modalidades temporales y en la calidad del mensaje que se relata, se puede decir que en *El luto humano* la acción principal ocurre después de la Revolución, aunque el narrador se remonta a ella operando en analepsis. En *Al filo del agua*, la acción ocurre entre marzo de 1909 y noviembre de 1910. Ya en *Pedro Páramo*, la acción ocurre antes, durante y después de la guerra civil. En *Al filo del agua*, la gesta augura desorden en la estructura de poder en la ciudad gobernada *de facto* por las normas católicas acatadas con ortodoxia por el cura Dionisio María Martínez. Poco se mencionan los antecedentes de la guerra, aunque la época y la región en que se desarrolla la historia activen la relación de inmediato.

Las tres novelas a las que se ha aludido fueron



escritas y publicadas durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, es decir, en la fase liberal de la Revolución, que auspició la industrialización y la época de oro del cine mexicano. Las semejanzas entre el retrato que ofrecen las novelas y las películas del mismo período son todavía más acentuadas si se recuerdan los filmes de Emilio *Indio* Fernández, sobre todo si observamos el conjunto retórico de *El luto humano* y lo comparamos con el de *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Buganbilia y La perla* (1945), *Enamorada* (1947), *Río escondido* (1948). De alguna manera, todas esas obras recorren caminos diversos en una búsqueda común de sublimidad.

Con el avance del siglo XX, la distancia entre los modelos de mundo presentados por el cine y las novelas de la Revolución sólo se acentúa en la perspectiva moral, que se mantiene mucho más aguda en los textos. En su dimensión tonal más inmediata las novelas, como las películas, llegan a la fácil sublimación de la fuerza renovadora generada por la gesta, pero anuncian una ironía que se confirma en *Pedro Páramo* y se cristaliza en el sarcasmo de *Los relámpagos de agosto*. En ese período, las películas alcanzan el *kitsch* involuntario antes de volverse un subgénero del cine histórico, lo primero con *Río escondido* y lo segundo con *La sombra del caudillo* (1959), de Julio Bracho.

Las primeras obras dirigidas por Emilio *Indio* Fernández y fotografiadas por Gabriel Figueroa resumen la trayectoria del gusto y de la conformación del código moral del período. Su primer éxito, *Flor Silvestre*, es una sublimación de lo autóctono. Su alcance simbólico no tiene precedentes en el cine nacional, sobre todo debido al desequilibrio que hay entre la intriga y lo que la sostiene en términos de elecciones iconográficas y su elaboración plástica, sin duda elementos dominantes en el filme. De cualquier manera, es importante recordar que en el

cine de Emilio *Indio* Fernández no hay propiamente una indagación de la forma narrativa, sino de los expedientes más técnicos de la cinematografía, en especial aquellos que corresponden a la composición de la imagen. Aun así, no se puede dejar de advertir su originalidad, sobre todo en la reelaboración de la grandeza épica de las imágenes que los muralistas y Sergei Einsentein habían registrado (éste último tanto aquí como en sus filmes soviéticos) y en la actualización de ciertos mitos. Con todo, Emilio *Indio* Fernández no invierte imaginación en otras variantes estructurales que enriquecerían el esquema melodramático sin dejar de ejecutarlo. Ese paso fue dado por Luis Buñuel, a partir de *Los olvidados* (1950), pero especialmente en *La ilusión viaja en tranvía* (1953).

Las películas *Flor Silvestre* y *María Candelaria* (1943), *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovia y Pueblerina* (1948), *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950) componen un *corpus* que proyectan parte de los elementos más determinantes del campo cultural mexicano de mediados del siglo XX. *Grosso modo*, pasan por la preocupación indigenista y revolucionaria, y por los vicios urbanos, con resultados tanto *kitsch* como sublimes. En las películas recién mencionadas, los datos más plegados a la especificidad cultural de México se resumen a un punto de vista sobre los acontecimientos revolucionarios, en el campo o en la ciudad, aunado a una supuesta idiosincrasia, cifrada en el estilo, que acusa la organización bajo ese marco general que sólo parcialmente es propiciado por la realidad local. En grandes líneas, en las películas realizadas entre 1943 a 1950, se observan variaciones en la dirección de arte y en la iluminación, de las tomas externas se pasa a los interiores, del día a la noche, de la iconografía del campo a la de la ciudad, pero el marco semántico permanece intocable. También permanecen el tono

épico, el contorno exótico y el subtexto trágico de las historias, que en el caso de Emilio *Indio* Fernández siguen siendo registradas con la plasticidad que Gabriel Figueroa lograba imprimir, como un componente de sentido, a cada escena.

Mitigada la materia prima más reconocible de la Revolución (guerras, desmanes de autoridades rurales, campesinos agobiados) y la historia de su institucionalización ofreciendo otro panorama, la producción fílmica se profundizó en los contenidos contemporáneos que reclamaban representación. Desde *Mientras México duerme* (1937), de Alejandro Galindo, y más seguramente a partir de 1943, con *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, se veía la ascensión del imaginario urbano a la pantalla, pero aun sin perjuicio del mundo campesino. Con *Nosotros lo pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, con Niñón Sevilla, y *Tin Tan: el rey del barrio*, de Gilberto Martínez Solares, la tendencia se consolida y el género social urbano, cabaretero o arrabalero, se vuelve la base de la producción nacional que para esa época alcanza la cifra promedio de cien películas al año. En 1950, Luis Buñuel exhibe la película *Los olvidados*, inaugurando en México algo así como un naturalismo surrealista, que se distingue de la tradición porque en vez de denunciar, muestra, en general con un punto de vista flanqueado por la alegoría y por la ética cristiana. Aunque la Revolución no se aleje de la pantalla, su actualización se vuelve cada vez más problemática debido al perfil que le imponen los nuevos directores: *La Cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez, es demasiado ambiciosa, y *La sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho, resulta demasiado incisiva. Esta última fue censurada por el gobierno de Adolfo López Mateos.

La literatura siguió el contorno estético dado por el cine, aunque menos cristiana y más agudamente. Además, en México, la obsesión formal de los

novelistas fue mucho más extendida que entre los cineastas, abarcando la base de la representación narrativa, rechazando la exposición cronológica y problematizando las unidades de espacio y tiempo. Como ya lo había hecho, los nuevos vicios de la sociedad de masas se aclimataron al ámbito de la creación verbal, pero de manera mucho más inventiva. Los directores parecían aun seducidos por la facilidad con que la imagen producía sentimientos y tocaba las cuerdas profundas de la emotividad del público, mayormente urbano y de clase media, que comenzó a identificarse colectivamente con las transformaciones del mundo contadas por Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón y Tito Davison.

Entre las novelas de la Revolución, quizá *La región más transparente* (1957), sea la que mejor ilustre la formulación de los nuevos parámetros, al valorizar excesivamente la invención formal y readaptar la representación revolucionaria. Hasta entonces anclada en personajes y situaciones telúricas, en *La región más transparente* la capital del país se firma como el centro de las decisiones políticas, y las batallas son sustituidas por debates existenciales ventilados dentro de automóviles extranjeros y en los gabinetes empresariales. En la novela, el tema de la Revolución funge como una superestructura que auspicia, como una herencia, el panorama social presentado. La novela se presenta desde el principio como un recorrido sobre acciones puntales que reflejan un macrocosmos histórico marcando los cambios que la Revolución y los gobiernos que la institucionalizaron infligieron al país, con el consecuente ascenso de nuevos patrones de comportamiento.

Otra rama de la novela de la Revolución que surge en esos años es la que traduce la perplejidad por el cinismo de la clase política nacional en una narrativa sin tropiezos temporales, extrañamente lineal y



plana, con unidades muy claras que refuerzan por contraste el subtexto sarcástico. *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia, presenta un prisma oblicuo sobre la historia, supuestamente el movimiento militarista que obraba contra el gobierno de Plutarco Elías Calles entre 1928 y 1929, y lo hace desde la óptica de un militar que, dando señas de su simplicidad narrativa, deja trasparecer una crueldad humanizada, sobre todo debida a la ignorancia y a las costumbres provincianas de la política nacional. Ese registro, según parece, habilita una revisión de la historia que se consolidó años más tarde con el predominio de la novela llamada posmoderna, marcando una ruptura con la grandeza narrativa de José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes en pos de un estilo más leve, dinámico y mucho más capcioso por estar basado, como en las primeras novelas de la Revolución, en una especie de doble código, lo cual define su isotopía. Si aquellas remedaban las estructuras del reportaje y de las memorias para construir el sentido general de la historia que contaban, *Los relámpagos de agosto* remeda el doble código de las primeras, es decir, es un remedo del remedo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU G. Ermilo. *Canek y otras historias indias*. Buenos Aires: López Negri, 1953.

AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

AYALA B. Jorge.; Amador, Manuel L. *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

AZUELA, Mariano. *Andrés Pérez, maderista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

\_\_\_\_\_. *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.

BASINGER, J. *American Cinema. One Hundred Years of Filmmaking*. Nueva York: Rizzoli, 1994.

BERINSTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.

BLANCO, José Joaquín. *En torno a la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.

BRADING, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. de Soledad Loaeza Grave. México: Era, 1980.

CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México: Era, 2000.

CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Conaculta/Cinetaca Nacional, 2000.

CUESTA, Jorge. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?". In: VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 67-75.

FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

- FRENK, Mariane. "La novela contemporánea en México". In: Letras potosinas, XVII, México: 1959, p. 9-17.
- FRÍAS, Heriberto. Tomóchic. México: Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- FUENTES, Carlos. La región más transparente. Obras completas, t.I. México: Aguilar, 1974.
- GARCÍA RIERA, Emilio. "Cuando el cine mexicano se hizo industria". In: MORAL GONZÁLEZ, Fernando (Org.). Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. México: Secretaría de Educación pública/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 29-42.
- GRAM, Juan. Héctor, novela histórica cristera. México: Jus, 1953.
- GREIMAS, Algirdas. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971.
- GUZMÁN, Martín Luis. La sombra del caudillo. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- IBARGUENGOITIA, Jorge. Los relámpagos de agosto. México: Joaquín Mortiz, 1965
- LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. México: Aguilar, 1960.
- MAGDALENO, Mauricio. Escritores extranjeros en la Revolución. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1979.
- MONSIVÁIS, Carlos. A través del espejo (el cine mexicano y su público). México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX". Historia de México, vol. IV. México: El Colegio de México, 1976, p. 246-79.
- MUÑOZ, Rafael. Vámonos con Pancho Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PEREDO CASTRO, Francisco. Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijadas de los años cuarenta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- REVUELTAS, José . El luto humano. México: Editorial México, 1943.
- REYES, Aurelio de los. Medio siglo de cine mexicano (1896-1947). México: Trillas, 2002.
- ROBLES, Fernando. La virgen de los cristeros. Buenos Aires: Claridad, 1934.
- RULFO, Juan. Pedro Páramo. México: Plaza y Janés, 2000.
- YÁÑEZ, Agustín. Al filo del agua. México: Unesco/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Figuraciones de la Revolución: Cine y literatura en México en el siglo XX  
Sebastião Guilherme Albano da Costa
- Data do Envio: 14 de agosto de 2010.  
Data do aceite: 29 de outubro de 2010.

