

REPRESENTACIONES CONTRARREVOLUCIONARIAS EN EL FILME Y LA NOVELA EN MÉXICO ENTRE 1910 Y 1965

Sebastião Guilherme Albano da Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil)
sgac@ufrnet.br

Resumen

Este estudio busca señalar la tipología discursiva propiciada por la Revolución Mexicana y sus políticas culturales, además de la apropiación de los medios de comunicación de los estímulos que la gesta propuso a otras artes. Aquí se describen algunas constantes narrativas de parte de las novelas y los filmes producidos durante el período revolucionario y el posrevolucionario con la finalidad de relacionarlos, desde una perspectiva estilística, al formato de sociedad que se erigió. 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, filmes, novela.

I

Este estudio presupone la existencia de un *corpus* de obras literarias y fílmicas que podrían 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 primicia, cabe decir que este texto se va a centrar básicamente en cuatro categorías, a saber, la *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 cinematográfica de la Revolución, hecho que a veces es presentado como una sentencia sin matices. En este trabajo se pretende de alguna manera describir las divergencias, pero aclimatarlas a un ámbito de convergencias refrendadas 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 el siglo xx en México.

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 posrevolucionarios 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 los cineastas en relación con los hechos que representan en sus textos y 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. Hay que recordar que el cine y la narrativa de ficción son discursos de imaginación.

II

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 pueden inferir otras coincidencias en la trayectoria de los dos discursos, que a grandes rasgos pasan 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 alcanzan la conciencia paródica. Es posible que en la novela el proceso no haya sido lineal, pero los resultados confirman convergencias con el cine. En estas líneas nos vamos a dedicar a la descripción de los encuentros y los desencuentros entre una modalidad de representación y otra para reiterar o refutar, con justificativa diversa, los axiomas supuestos y estabilizados por los estudios. Siempre haciendo a un lado el dominio del muralismo, me dedicaré a asentar, en la medida de lo posible, el hecho de que desde el registro inicial que los artistas hacen del movimiento revolucionario y de sus consecuencias institucionales, la literatura tiene una preeminencia estética en relación con el cine. Narrativamente más madura, la novela también problematiza más el régimen moral que emergió de la Guerra Civil.

En este movimiento sobresale la emergencia de la racionalidad de los medios de comunicación de masa en la negociación de los consensos sociales, tanto los de corte político como de la llamada producción simbólica. El método empleado aquí quiere diseñar un arco temporal que tiene una punta en los albores de la representación de la gesta y la otra en la institucionalización e interrupción del desarrollo del género, que en la actualidad se consigna en el apartado de novela o filme histórico. 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 estar hecha por 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 al que la quiera describir, hay una red de figuración que la sostiene en el texto 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. Bajtin (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 en la práctica comunicativa una frase debe tener, 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 que 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, un poco inspirado en las ideas de M. Bajtin (1982), entendemos la cronotopía (Bajtin 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 articulada por la verosimilitud. Al usarse esa categoría explicativa, se da por hecho 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 es llevada a cabo en el acto de aprehensión, lo mismo mediante la expectación que la lectura.

III

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 a 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 puede 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*.

Con todo, en las novelas esa marca de pretendida transparencia semántica precisa ser resaltada como un valor del sistema poético actualizado por ellas, cuyo apelo *artístico* está precisamente basado en la figuración de una *semejanza* con discursos meramente comunicativos. 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 llamada 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 tengan un desempeño elíptico y provisional en el itinerario del texto. Típicos de las descripciones de Mariano Azuela y de Nellie Campobello, esos fragmentos es 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*, en que parece no haber enredo), o viceversa, otorga un significado escaso y escatima los eslabones del sentido para unirlos al final del texto, lo que 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 puede pensar, esa combinación no reduce el alcance de su *pathos* y tampoco le quita valor *iconográfico* (cronotópico) y organicidad temporal. En esa primera novela del género también ya están dibujadas 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, autobiográfica o aun 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), lo que 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 escrita comunicativa. Muy frecuente en memorias y en reportajes, ese tipo de narración es pertinente a la formación que tuvieron los novelistas de la primera fase y por la profusión de métodos provenientes del ejercicio periodístico.

Por su parte, 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, más o menos, aunque haya casos de productores y camarógrafos que lo extendieron hasta 1930. Los documentales no se van a examinar 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), solamente dadas a conocer como tales en 1963, y también las que coleccionó Salvador Toscano para proyectarlas en su sala de cine, *El cinematógrafo Lumière*, en el número 17 de la calle Jesús María del centro de la capital, una de las primeras salas fijas para proyección regular de películas.

De acuerdo con Perla Ciuk (2002), S. Toscano parece haber sido el primer mexicano en filmar el Zócalo, aproximadamente en 1898. De esa vista Salvador Toscano evolucionó a las corridas de toros y a los festejos populares, hasta que en 1899 toma escenas de teatro de la obra *Don Juan Tenorio*, en 1904 *Las fiestas presidenciales en México* y en 1906 *Viaje a Yucatán*. En 1911 comienza a hacer propaganda a favor de Madero. Su primera película terminada de la Revolución fue *La decena trágica en México*, en 1913. Un año más tarde rueda *La invasión norteamericana*. Sin embargo, ya en 1912, junto con Antonio F. Ocaño, su camarógrafo y colaborador, comienza 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) va ganando nuevas secuencias, filmadas por su equipo o de su colección, según Perla Ciuk (2002:43).

Conforme estima Aurelio de los Reyes (2002), el cine documental de la Revolución Mexicana tuvo una producción robusta y promisoria. En *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* hay dos capítulos en que incursiona en el tema y en 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 habla en especial de 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 de que Victoriano Huerta prohibió 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, en el caso buscando la elevación moral por intermedio de imágenes exuberantes. Sin embargo, esa tendencia tiene un inicio incierto. *El automoviel gris*, 1919, de Enrique Rosas, es una de las primeras películas de argumento que tratan de un tema de la Revolución (un grupo de asaltantes de la época carrancista), y también una de las primeras cintas de ficción del cine mexicano, pero sólo parcialmente se pliega al cuadro de 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 y que tiene como trasfondo la Guerra Civil. En los filmes 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, se tomaba una posición crítica sobre un evento histórico bien determinado.

En el cine sonoro, la inclinación por soslayar la guerra civil o de ignorarla, se transforma en apología de los valores por ella suscitados, pero no a 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, toda vez que su mensaje histórico concreto, que dependería de información previa para ser ponderado y generar una interpretación, es indiscutible a primera vista. El caso de *¡Ay, Jalisco no te rajes!*, 1941, de Joselito Rodríguez, es paradigmático. Basada en la novela de 1938 escrita por Aurelio Robles Castillo, tiene claramente la guerra cristera como escenario y tema.

Lo que intriga de las divergencias y convergencias mencionadas entre los sistemas narrativos de la novela y del filme de la Revolución, en esta primera etapa de racionalización de la gesta, es el hecho de que justo en su manifestación literaria los métodos representativos utilizados por muchos novelistas disimulan su condición ficticia bajo el molde del ensayo, del reportaje o del relato personal. Mientras tanto las películas, siendo que el cine tiende a proyectar mayor adherencia al mundo físico y la historia de su conformación como medio expresivo lo haya llevado a desarrollar su potencia representativa, tal vez desde *El compadre Mendoza*, no sólo no omiten su condición figurada, sino que la potencializan, experimentan con ella en aras del efecto más sublime posible. Inclusive se puede decir que las tomas que hicieron Eduard Tissé y Sergei Eisenstein en su estancia entre 1930 y 1931 en México.

Al observar una novela como *Las moscas*, 1918, de Mariano Azuela, y una película como *Flor Silvestre*, 1943, de Emilio Fernández, nos damos cuenta de que esa aseveración puede ser pertinente, aun tratándose de obras con argumentos muy diversos. Cabe recordar que hubo una excepción en lo que respecta al modelo estilístico del cine de la Revolución. Fernando de Fuentes, quien más tarde haría el primer gran éxito nacional, *Allá en el rancho grande*, 1936, el paso inicial de la industrialización y la *Época de Oro*. Ese director rodó una serie de películas entre 1933 y 1935 (*El prisionero 13*, 1933, *El compadre Mendoza*, 1933, y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935) que escapan a clasificaciones sacralizadas, toda vez que desde los enredos al mobiliario nacionalista están comprometidos con la síntesis entre ideología y estética, un trasfondo ineludible que debía observar la producción de filmes en aquel entonces en el país.

IV

En lo que hace a las referencias morales que encierran 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 volvía el medio de expresión privilegiado en la sociedad moderna. Antes, en general en las primeras novelas (las de Mariano Azuela y las de Martín Luis Guzmán), hay una constante necesidad de toma de decisión ética por parte de los personajes, que no obstante prefieren reaccionar que pensar, y por tanto suelen tener una relación permisiva con los fines inmediatos. La implícita elasticidad para el juicio de sus actos hace que los personajes sean emisores de opiniones siempre provisionales sobre los eventos que les ocurre y que en general sean más pragmáticos que fieles idealistas. Ese hecho ciertamente insinúa una disolución de valores y carencia de estructuras interpretativas fuertes, que podría ser tomada como una proyección, atravesada por el prisma de los narradores, de la debilidad de las instituciones revolucionarias. En el cine ese cuadro de indecisión moral es poco solicitado.

En *Las moscas*, por ejemplo, las situaciones ambiguas parecen alcanzar una expresión ideal y el recorrido físico y el correlato ideológico que mantiene la familia Reyes Téllez complementan metafóricamente la representación de la perplejidad de la sociedad mexicana. 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 en la Revolución.

¡Vámonos con Pancho Villa! es una novela menos aguda que las de Mariano Azuela, pero se puede decir que presenta más relato y por tanto toma riesgos narrativos que en los textos del jalisciense son sustituidos por los diálogos vivísimos y el estilo de narrar describiendo, apoyando las marcas psicológicas de los personajes en los contornos atmosféricos de la situación. La publicación de *¡Vámonos con Pancho Villa!* y quizá también de *Cartucho* de Nellie Campobello, ambas en 1931, pueden implicar el paso de una visión que figuraba la objetividad periodística respecto al errático sistema moral que surge en la contienda, a una visión de corte cinematográfico, que tiende a anclarse en la disyuntiva cristiana de la compasión y la crueldad con el fin de lograr dar sentido a sus mensajes.

En *Cartucho*, la niña que narra los relatos que componen la novela es un personaje central también para entender la transición de 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 las 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, la moralidad pragmática o dudosa. La gran novedad de *Cartucho* y acaso su contribución más notable para el régimen estilístico que se estaba gestando entonces, es que ahí se 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, se deben acrecentar los adjetivos pueril y cruel para cualificar el punto de vista de la niña que narra los eventos en *Cartucho*. Ciertamente adaptables al cine, la visibilidad casi *gore* de las escenas características de la Guerra Civil reproducidas en *Cartucho* es, con todo, amainada (¿?) por una voz autorizada por su infancia a percibir esos eventos de manera *distráida*, dificultando su condena por el lector.

Ahora bien, si el flagrante desvío moral en la novela se vuelve lícito al ser expuesto por una niña, inversión que es el dato estable que da unidad semántica y valor estético al relato, esa modalidad de planteamientos no suele aparecer en el cine como tal. Caso ocurra alguna situación semejante, quien la lleva a cabo es blanco de implacable justicia en la misma diégesis fílmica, pagando con el cambio forzado de su visión de mundo, o de plano con la pena capital. Expresiones como *mugroso*, *el bandido* de Villa entre otras abundan en su vocabulario, quien tampoco está exenta de una opinión erotizada sobre los personajes masculinos, todo ello sancionado por la insuficiencia ética de una niña.

En el cine de la Revolución la tradición maniquea de resolución de los altercados se erige como un precepto tácito casi desde el primero filme de ficción, que según Aurelio de los Reyes fue *El automóvil gris*, 1919, de Enrique Rosas. Casi siempre dando prioridad a la explotación estética por intermedio del juego entre la nobleza y la villanía, en apariencia menos problemático para figurar, los filmes parecen indicar que en el interior del mundo representado no hay dudas sobre los valores atribuidos a cada gesto de los personajes y por consiguiente lucen más *acabados* que sus correligionarios de las novelas. Como en el cine la dimensión ideológica siempre es traducida en una forma de narrar, las opciones de ángulo, plano y movimiento de cámara apoyan la construcción de figuras de sublimación moral, y en el caso de la representación fílmica del mundo propiciado por la Revolución Mexicana deja clara su opción isotópica por los códigos de significación del melodrama.

A fines del decenio de 1930, con las experiencias políticas posrevolucionarias 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 posrevolucionario 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.

V

Con la publicación en 1943 de *El luto humano* de José Revueltas, las novelas que se producen en México comienzan a demostrar un acusado acento lírico, no por ello exento de propensión crítica.

La novela de José Revueltas 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, en su caso predispone para la renovación formal y la depuración estilística que *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, lograrían. En el cine, después de la fase áurea orquestada por Emilio *Indio* 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 el decenio de 1960. Ese declive demuestra el acento conservador de la industria cultural mexicana, en especial el 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 sucedáneas. Hay también una apariencia de informalidad en la disposición de los capítulos que pudo haber animado a los epígonos, que tal vez vieron en ello la cifra que buscaban para instalar la inconstancia vital en el controlado universo narrativo. Aun con las 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 técnicas del periodismo y del discurso histórico. Por eso se debe 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*, en que el narrador sólo recurre a la descripción cuando ésta sirve para dar cuenta del estado anímico de algún personaje. En las tres novelas hay la intención de aludir lo universal por intermedio 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 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 en una comunidad de Jalisco (uno de los focos de la Revolución Cristera 1926-

1929) poco antes de 1910. 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 pasada 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 active la relación de inmediato.

En *El luto humano*, principalmente en la segunda mitad su referencia es constante, pero también distanciada y objeto de reflexión teórica por parte del narrador. Ya en *Pedro Páramo*, la Revolución permea toda la historia debido a la iconografía convocada por las descripciones (tierras áridas, ciudades abandonadas, caudillos), pero cuando hay alguna mención directa sobre el proceso, éste es tratado con malicia por el personaje central, y burla callada por los demás.

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. La semejanza entre el retrato que ofrecen las novelas y las películas del período es todavía más acentuada si se recuerda a los filmes de Emilio *Indio* Fernández, en especial 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, recurren 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 llegan a la fácil sublimación como los filmes, y se preparan en lo irónico, que se anuncia en *Pedro Páramo*, para una consagración de lo sarcástico en *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 indagación de la forma narrativa, sino de los expedientes más técnicos de la cinematografía, en especial los que corresponden a la composición de la imagen. El montaje, por ejemplo, siempre un elemento remarcable en el cine, no parece una preocupación en los filmes del cineasta de Coahuila. 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 Eisenstein habían registrado (este último aquí y en sus filmes soviéticos) y en la actualización de 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.

Flor Silvestre y María Candelaria, 1943; *La Perla*, 1945; *Enamorada*, 1946; *Río Escondido*, 1947; *Maclovía y Pueblerina*, 1948; *Salón México*, 1948; *Víctimas del pecado*, 1950; componen un corpus que proyectan parte de los componentes más determinantes del campo cultural mexicano de mitad del siglo xx. *Grosso modo*, pasan por la preocupación indigenista y revolucionaria y por los vicios urbanos, lo mismo con resultados *kitsch* que sublimes. En el caso de las películas enlistadas, 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, entre 1943 a 1950 en las películas 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, 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 100 películas al año. En 1950 Luis Buñuel exhibe la película *Los olvidados*, inaugurando en México algo así como un naturalismo surrealista, cuyo dato que lo distingue de la tradición es que antes que 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 los nuevos directores le imponen: *La Cucaracha*, 1958, de Ismael Rodríguez es demasiado ambiciosa, y *La sombra del caudillo*, 1960, de Julio Bracho, demasiado incisiva. Esta última fue censurada por el gobierno de Adolfo López Mateos.

VI

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 habían 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 en 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 de mundo, contadas por Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Tito Davison.

En la novela de la Revolución, quizá *La región más transparente*, 1957, sea la que mejor ilustre la formulación de los nuevos parámetros, valorizando excesivamente la invención formal y readaptando 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 en el interior 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 puntuales que reflejan un macrocosmo 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 bien claras que refuerzan por contraste el subtexto sarcástico. *Los relámpagos de agosto*, 1964, de Jorge Ibargüengoitia, tiene 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. Ahora, 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.

Bibliografía

- Abreu Gómez, E. *Canek y otras historias indias*. Buenos Aires. López Negri. 1953
- Adorno, T. "El narrador en la novela contemporánea". *Notas de literatura*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona. Ariel. 1962.
- Aub, M. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México. Fondo de Cultura Económica. 1969.
- Ayala Blanco, J.; Amador, M. L. *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1982.
- Azuela, M. *Andrés Pérez, maderista*. México. Fondo de Cultura Económica. 1976.
- Azuela, M. *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*. México. Fondo de Cultura Económica. 1976.
- Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México. Siglo XXI. 1982.
- _____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo. Hucitec. 1988.
- Basinger, J. *American Cinema. One Hundred Years of Filmmaking*. Nueva York. Rizzoli. 1994.
- Berinstáin, H. *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa. 1997.
- Brading, D. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. de Soledad Loaeza Grave. México. Era. 1980.
- Campobello, N. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México. Era. 2000.
- Candido, A. "El papel de Brasil en la nueva narrativa". *Más allá del boom. Literatura y mercado* (org. A. Rama). México. Marcha. 1981.
- Castro, F. P. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2004.
- Chicharro, C. R. *La novela mexicana indigenista*. Xalapa. Universidad de Veracruz. 1988.
- Ciuk, P. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México. Conaculta/Cinetaca Nacional. 2000.
- Cuesta, J. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?". En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (Org. H. Verani). México. Fondo de Cultura Económica. 1995.
- Fell, C. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989.
- Frenk, M. "La novela contemporánea en México". México. *Letras potosinas*, XVII. 1959. P. 47-59.

- Frías, H. *Tomóchic*. México: Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fuentes, C. *La región más transparente. Obras completas, t.I*. México. Aguilar. 2004.
- García Riera, E. "Cuando el cine mexicano se hizo industria". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Org. F. del Moral González). México. Secretaría de Educación pública/Fundación Mexicana de Cineastas. 1988.
- _____. *Historia documental del cine mexicano*. México, Era. 1980.
- Gram, J. *Héctor, novela histórica cristera*. México. Jus, 1953.
- Greimas, A. *Semántica estructural*. Madrid. Gredos. 1971.
- Guzmán, M. L. *La sombra del caudillo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1984.
- Ibargüengoitia, J. *Los relámpagos de agosto*. México. Joaquín Mortiz. 1965.
- Joaquín Blanco, J. *En torno a la cultura nacional*. México. Secretaría de Educación Pública. 1982.
- Leal, A. *La novela de la Revolución Mexicana*. México. Aguilar. 1960.
- Magdaleno, M. *Escritores extranjeros en la Revolución*. México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 1979.
- Monsiváis, C. *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 do México*, vol. IV. México. El Colegio de México. 1976.
- Muñoz, R. *Vámonos con Pancho Villa* Madrid. Espasa-Calpe. 1935.
- Paz, O. *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*. Barcelona. Seix Barral. 1987.
- Picón Salas, M. (1950). *De la conquista a la independencia*. México. Fondo de Cultura Económica. 1950.
- Ramsaye, T. *A Million and One Nights. A History of Motion Picture*. Nueva York. Simon and Schuster. 1976.
- Revueltas, J. *El luto humano*. México. Editorial México. 1943.
- Reyes, A. *Cine y sociedad en México: 1896-1930. Bajo el cielo de México, v. II (1920-1929)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1993.
- _____. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México. Trillas. 2002.
- Robles, F. *La virgen de los cristeros*. Buenos Aires. Claridad. 1934.
- Rocha, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003.
- Rulfo, J. *Pedro Páramo*. México. Plaza y Janés. 2000.
- Sheridan, G. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México. Fondo de Cultura Económica. 1999.
- Vasconcelos, J. *Indologia. Uma interpretação de la cultura Iberoamericana*. Paris. Agencia Mundial de Librería. S/D.
- Vanconcelos, J. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México. Espasa-Calpe. 1992.
- Yáñez, A. *Al filo del agua*. México. Unesco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO DA COSTA

El autor tiene grado y posgrado en Periodismo y Estudios Latinoamericanos realizados en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de donde fue profesor entre 1991-1995 e invitado en 2006. Tiene doctorado en Comunicación por la Universidad de Brasilia (UNB). Fue *visiting scholar* en la *University of Texas at Austin* (UTAustin) en 2009. Desde 2008 es profesor del grado y posgrado en Comunicación de la *Universidade Federal do Rio Grande do Norte* (UFRN), en Brasil.