

DESDE
MÉXICO

SEMIÓTICA EN EL CINE CLÁSICO MEXICANO

Roberto Domínguez Cáceres

Desde su llegada al país en 1909, el cinematógrafo provocó la apertura de espacios de recreación para la gente decente y el populacho. Las “vistas” cumplían con el modesto propósito de entretener e informar, y se asimilaron rápidamente a las costumbres de entretenimiento en la Ciudad de México, Puebla, Monterrey o Guadalajara, así como en las numerosas localidades de provincia a las que llegaban los aparatos de los hermanos Lumière.

Como se puede recuperar de los copiosos estudios sobre los orígenes del cine en México, sus modestos inicios poco auspiciaban la inmensa transformación y complejidad de una industria tan próspera como la petrolera o la minera. El llamado periodo clásico del cine mexicano, 1936 a 1957, produjo más de un centenar de cintas que han sido abordadas en diversos estudios, cuyas conclusiones nos animan a seguir indagando sobre su condición como hechos cinematográficos complejos. Este periodo, sus condiciones de producción, sus influencias, sus propuestas de sentido, siguen siendo elocuentes para los interesados en el sugerente poder de las imágenes, sus creadores y sus espectadores.

Es complejo poder determinar cuáles serían los puntos comunes señeros o constantes entre las cintas producidas a lo largo de veinte años de cinematografía nacional. Los adjetivos como “nacional”, “clásico” o “mexicano” se toman con cautela para referirse a producciones realizadas en México, con capitales nacionales y que abordan de una manera peculiar los asuntos comunes a géneros como el melodrama, la comedia de situaciones, adaptaciones de obras de literatura también clásica o, por lo menos, ampliamente conocida.

Si el inicio del periodo lo marca la producción de una comedia ranchera, en sí misma el comienzo de un género, *Allá en el Rancho grande*, 1936, de Fernando de Fuentes, el final de este lapso lo marca trágicamente (o, más bien, melodramáticamente) la muerte del actor Pedro Infante. Tanto los escenarios convenidos para el idilio campirano como la creación cinematográfica del ídolo nacional tienen como signo común la exacerbación de la realidad filmica con la que se entabla un juego de reflexiones doble: como reconocimiento de lo que no se es, pero se anhela llegar a ser, tanto como la visión de aquello que se prefiere conocer agrandado por la puesta en escena: la música, la historia de amor, el humor, el llanto o la alegría con las que las imágenes van volviéndose permanentes, sin dejar de moverse entre los diversos ámbitos de la cultura nacional con la que están entretejidas.

Hemos seleccionado tres “clásicos” para reflexionar sobre algunos aspectos de la imagen en movimiento como construcciones de sentidos. De entre los directores del periodo, el Indio Fernández ha declarado con más contundencia cómo en su cine promueve la construcción de una imagen de “lo nacional”, “lo mexicano”, en todas sus cintas, tal vez es más obvio en *María Candelaria* (1943) o en *Río escondido* (1947), sin duda un proyecto estético que siempre podrá ser debatido, pero que permea la plástica cinematográfica de *Las abandonadas*, de 1944, *Enamorada*, de 1946, y *La Malquerida*, de 1949.

Fernández dirigió en total 23 cintas, de las cuales 17 se realizaron en el periodo clásico del cine mexicano, determinado casi universalmente por el criterio de la conformación de una industria fílmica fuerte, con directores, productores, escenógrafos y músicos, creó un profuso imaginario representado por un cuadro de actores igualmente excepcional. Con historias originales o adaptadas acercaron una variedad de asuntos, anhelos y desencantos al gran público.

Para Fernández, el cine es un instrumento más para la configuración de una propuesta que construya una imagen plástica de su visión de lo que debe ser el cine. Como lo define Julia Tuñón: “Su intención explícita es aprovechar la pantalla para construir un proyecto de nación y, en este propósito, sus personajes tiene un papel preciso: ellos son el instrumento del cambio, pero también su finalidad; muestran en una forma didáctica las formas humanas ideales para ese futuro país anhelado”.¹ El cine del periodo tiene en este autor uno de sus exponentes más convencidos del impacto que la reiteración de soluciones plásticas, los ritmos de la historia, los enfrentamientos entre las fuerzas insondables del destino y la fragilidad humana se pueden acompañar para la suprema creación de un efecto de realidad. Sus cintas más conocidas internacionalmente, *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Maclovía* (1948), respondieron a las expectativas de una audiencia ávida de imaginar un país, sus contradicciones, sus injusticias y bellezas en una recreación que podía leerse en varios niveles. Pero también estas cintas consignan que las soluciones cinematográficas de Fernández, efectivas y bellas, se repiten, se parodian y provocan reacciones adversas en la crítica. *Maclovía*, por ejemplo, para el poeta Efraín Huerta es un “desbarajuste macloviano”.

1 Julia Tuñón, *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio “Indio” Fernández*. México, CONACULTA, Serie IMCINE, 2000, p. 13.

El esteticismo, el culto a la raza, el inmovilismo, la búsqueda constante de la plasticidad que congela a los seres y a las cosas; todo esto que había sido aplaudido tiene ahora una presencia que resulta irritante[...] Emilio comienza con *Maclovía* a dar vueltas alrededor de sí mismo; ejercicio patético que continuará hasta su último film.²

Estas reiteraciones son también muy útiles para destacar constantes semióticas de las imágenes. Las cintas estudiadas aquí, *Las abandonadas* (1945), *Enamorada* (1946) y *La malquerida* (1949), comparten un “aire de familia”, como diría Carlos Monsiváis, entre sí al presentar elementos constantes: el equipo de producción, el director, el adaptador-escritor de la historia, el fotógrafo, la editora y más arriesgadamente podríamos afirmar que comparten un estilo identificable, un cierto aire de familia en el que respecta al tratamiento visual de los temas,³ el abordaje de la historia, si la hay, en el desarrollo (o no) de los personajes más allá de la formidable presencia física de la estrella que los encarna.

Créditos	<i>Las abandonadas</i> (1945)	<i>Enamorada</i> (1946)	<i>La malquerida</i> (1949)
Dirección	Emilio Fernández	Emilio Fernández	Emilio Fernández
Guion (historia, adaptación y diálogos)	Emilio Fernández Mauricio Magdaleno	Benito Alazraki (sin crédito) Emilio Fernández Mauricio Magdaleno Íñigo de Martino (cinedrama)	Jacinto Benavente (teatro) Emilio Fernández Mauricio Magdaleno

2 Paco Ignacio Taibo I, *La Doña*, Planeta Mexicana, 1991, p. 142.

3 Lauro Zavala dice: “En términos generales, el punto de vista es un concepto que involucra diversas dimensiones: tecnología, discursividad e ideología”. *Narratología y lenguaje audiovisual*, pp. 29-30.

Continuación de tabla

Créditos	<i>Las abandonadas</i> (1945)	<i>Enamorada</i> (1946)	<i>La malquerida</i> (1949)
Reparto	Dolores del Río, Pedro Armendariz, Víctor Junco	María Félix, Pedro Armendariz, Fernando Fernández	Dolores del Río, Pedro Armendariz, Columba Domínguez
Producción	Felipe Subervielle	Benito Alazraki	Francisco Cabrera, Felipe Subervielle
Música	Manuel Esperón	Eduardo Hernández Moncada	Antonio Díaz Conde
Cinematografía/ fotografía	Gabriel Figueroa	Gabriel Figueroa	Gabriel Figueroa
Edición	Gloria Schoemann	Gloria Schoemann	Gloria Schoemann
Diseño de producción / escenografía	Manuel Fontanals	Manuel Fontanals	Manuel Fontanals (dirección de arte)
Decorados	Manuel Parra	Manuel Parra	Manuel Parra
Vestuario	Royer	Xavier Peña y Armando Valdés Peza	Royer
Grupos musicales/ música adicional	Trío Calaveras Mariachi Vargas	Trío Calaveras, “Ave María” de Schubert, Coro de Niños de la Catedral de Morelia, canción “La malagueña”, “Por una ingrata mujer”, sin crédito	Trío Calaveras, Mariachi Vargas, canciones “La negra noche” y “El venadito” de E. Romero, corrido “La malquerida” sin crédito

El descenso como redención

La secuencia de créditos de *Las abandonadas* termina con una cartela que dice “En el México turbulento de 1914”, la cual nos ubica en un impreciso pasado, previo al idealizado periodo de la lucha armada que veremos más precisamente en *Enamorada*. Esta peculiar historia construida con elementos de muchas, se aleja del mexicanismo evidente para retratar una condición de lo humano abatido por el destino representado como fuerza indomable, desconocida e inmensa. Al inicio, dos empuqueñecidas figuras humanas, una mujer y un hombre, corren por la costa —¿Acapulco?— a la orilla de un soleado mar. Vertiginosamente, tres planos generales como panorámicas de relación nos ubican en el idilio tórrido. El cuarto es un primer plano de Margarita, de esplendente sensualidad, que recibe a su amante postrada sinuosamente en una hamaca. Luego de la entrega, la promesa de volver por ella. Así, Margarita llega sola su casa de donde es arrojada por un iracundo padre que castiga en ella su deshonor.

Postrada, Margarita iniciará un descenso moral que se representa como un largo recorrido cuesta arriba. Nueve grandes planos, o planos generales, nos llevarán con ella tierra adentro y, al tiempo que la alejan del hogar, su imposible retorno al honor está signado por la distancia que recorre. Su figura empuqueñecida y oprimida por el peso del cielo, del descampado, de lo incierto que la espera. Un fundido a negro revela su destino: una perspectiva de lo que parece la fachada de un edificio solemne enmarcado desde la torre de un campanario —¿la Plaza de Santo Domingo?— y una serie de planos generales que nos ubican en una lavandería.

El descenso moral se grafica en la escalera que descienden las mujeres que cargan pesadas canastas de ropa. Margarita, en medio del agua, no puede lavar su culpa, la lleva con todo el peso en el cuerpo vencido y agotado por el trabajo y el embarazo. Como madre que va a ser, se le presenta dignificada por

la centralidad del encuadre, por el segundo primer plano de su rostro, que resplandece ahora no por la sensualidad, sino por el sudor y el dolor del parto. La maternidad asciende a Margarita sobre las demás mujeres con las que está representada: un alegre grupo de prostitutas buenas y una fiel amiga, Gualupita, la nana de Margarito, el hijo del pecado se transforma en la razón de todos los sacrificios de la ahora elegante Margot. Como lo anuncia el inserto del foco que nos ubica primero en el paupérrimo lupanar y luego en el elegante burdel, la luz que la recorta de entre de ese mundo, no es de pureza ya que está atizada por las pasiones y el deseo. Este nuevo y falso ascenso de Margot culmina cuando la vemos aparecer, como una aparición divina recamada de lentejuelas, plumas y destellos blancos, en lo alto de una escalera. Un grito la descubre como una estatua flanqueada por dos luminarias. Voces y música siguen ajenos al glacial porte que capta la mirada del general Juan Gómez. De un plano americano pasamos del primer plano del general al primer plano de ella. Hay un juego de espejos que complementa la belleza masculina con la femenina. Dos balazos captan la atención de todos para oír la advertencia más famosa y repetida de la película “El que se acerque a esa mujer se muere”. Así, como centro de un haz de miradas, el general le pide “Baje, por favor, quiero convencerme de que existe y no es una ilusión”.

Este descenso en silencio signa ese romance como una ilusión. Es un nuevo descenso que la pone a la altura de una falsa mejor vida que la hundirá más. La aparente luz de los lujos que vive oculta “días de sombra y de sangre” que ella ignora. La farsa termina con un nuevo diálogo de primeros planos. Él baja la mirada derrotado, ella, aderezada con plumas blancas, destellos brillantes y enormes diamantes robados, termina en el suelo abrazada del cadáver de su amado. Enjuiciada por la ley, representada por un juez severo, viejo, barbudo y coronado de laureles, Margot/Margarita se entera como nosotros de la suplantación de identidad del occiso. Juan Gómez, quien, des-

de que se calza la gorra con el águila del verdadero general, merece el respeto de sus subalternos, era una ilusión, como ella. Él paga su falta con la muerte. Ella paga la ilusión con otro descenso: ocho años de cárcel. Un movimiento de cámara en retroceso ascendente nos deja claro que la reja de la cárcel es un umbral debajo del nivel en que está todo lo demás. Un encadenado de esa reja nos deja ver que han pasado ocho años ya. Margarita se va acercando al tiempo que la cámara se aproxima para recibirla en su gris libertad. Así, sobreviviendo los golpes del destino, Margot caerá nuevamente para sostener el ascenso de su hijo, custodiado en el orfanatorio Benito Juárez, que lo redime de todo pecado original de su madre. El siguiente descenso, será negarse ella misma delante del hijo diciéndole que su madre ha muerto. Una lágrima firma el nuevo rostro de Margarita, cruzado por la sombra de su falsa muerte, que es otro largo castigo agrandado por los ruegos y la desesperación para obtener dinero para mantener a Margarito. Ella descenderá y él ascenderá como consecuencia de la misma ilusión: ser un gran abogado. Ella se prostituye frente a la escuela de jurisprudencia donde él estudia. Luego la encontramos bajo la luz de un farol en la esquina en la que espera cubriéndose o descubriéndose para atraer clientes.

Como equivalencia a los peldaños que descendió en la escalera, una compresión temporal nos presenta siete veces cómo deposita una carta con dinero en un buzón, una agonía que se le ve en el rostro. Él escala posiciones en el imaginario del éxito mientras esa mujer sombra, su madre, es golpeada y envejecida por una incomprensible saña existencial. Ella admira la apoteosis del brillante abogado desde una altura trágica, la galería de la sala del juzgado, la de madre negada y mártir puesta en un altar desde el que no puede bajar a la realidad para cosechar su parte del triunfo del hijo. Una panorámica ascendente lo descubre en la escalinata del juzgado, él es ahora la estatua admirada que es bajada en hombros, como las figuras de culto. Y desde la

altura, un picado nos lleva hacia el último descenso de Margarita: el silencio entre los vítores del pueblo. Ella cae por última vez y es levantada por su hijo, quien le regala una moneda y se aleja subido en la admiración de todos. La escena se va vaciando y un picado elevado deja a Margarita a los pies de una escalera. Su mutismo, roto sólo para decir “un gran hombre”, es en realidad es una forma de postración de la condición humana vencida por un inescapable destino y una posible redención sólo en el imaginario promovido por los movimientos de ascenso y descenso en que se asienta esta cinta que está formada de varios elementos a veces discordantes. En el artículo dedicado a esta película en *El Indio Fernández. El Cine por mis pistolas*, de Paco Ignacio Taibo I, encontramos esta explicación:

–Dígame don Mauricio (Magdaleno): ¿de dónde salió el argumento de *Las abandonadas*? –Fue Emilio el que lo creó. La verdad es que reunió los recuerdos de una partida de películas que había visto en los Estados Unidos. Tomó un poco de cada una de ellas. Decía: “Yo vi esto y lo podemos aprovechar”. También tomó cosas de la historia real de México. Y de nuestro cine. Hay algo de *La banda del automóvil gris*. El general que aparece está copiado de la película muda. También aparecen secuencias de un filme norteamericano muy famoso, *La mujer X*. Es la famosa escena del abogado que defiende en un juicio que ignora que es su madre. Yo tuve que trabajar mucho en la adaptación para componer el rompecabezas.⁴

Ésta es la clave que anima una aproximación a este clásico del melodrama cinematográfico elaborado en términos de un dispositivo más que de un género. En breve, el género en cine implica la reiteración de soluciones narrativas para lograr un

4 Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández. El cine por sus pistolas*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1986.

efecto en la entrega (*delivery*) de un argumento al espectador que ya prevé de alguna manera qué o a quién le va a pasar.

Metáforas visuales

Proponemos una aproximación a la cinta *Enamorada* (1946) por medio de un diálogo de parecidos y comparaciones según se presentan en el filme. Dado que la sustitución y la semejanza son los rasgos principales para fundamentar dos teorías semánticas de la metáfora, la tesis *sustitutiva* (una palabra en “sentido propio” se sustituye por otra palabra “extraña”) y la tesis *comparativa* (es un elemento retórico cuya función es embellecer y producir agrado, siempre hay una comparación implícita y condensada), nos decantamos por esta acepción del término: “Una metáfora visual será, entonces, aquella imagen o secuencia en la que percibimos o intuimos alguna semejanza entre dos elementos (presentes o no en el plano, en *presentia/ausentia*) que pueden incluso sustituirse”.⁵ En las líneas siguientes presentamos algunas de sus ocurrencias que, por sustitución o semejanza, ayudan a contar una conocida historia de amor con novedosas soluciones en imágenes.

Asumimos también que en el caso de la similitud (semejanza) entre los términos que componen una metáfora visual (MV), no necesariamente existe entre los elementos, sino que es producida gracias al tratamiento técnico que sobre éstos implementa el producto de la imagen. Esta es la tesis interaccionista, en la cual la metáfora crea la semejanza y “puede implicar la existencia de una comparación pero no es simplemente una comparación; es más, porque en términos de la metáfora no sólo se contemplan similitudes sino también diferencias”.⁶

5 Oquitzin Aguilar Leyva, “Enfocando la imagen visual: ópticas cognitivas I”, *Culturales*, 8, 16(2012): 33-84.

6 Boquera citado en Aguilar Leyva, “Enfocando la imagen visual...”, 41.

Para Johns,⁷ la metáfora visual es una yuxtaposición de elementos *familiares* de una forma poco *familiar*, que *conecta ideas* que no o estaban con anterioridad. Forceville⁸ considera que las metáforas no son un mero asunto del lenguaje, sino que también corresponden al pensamiento, por ende, no es necesario que el espectador traduzca verbalmente una metáfora visual o multimodal a palabras ni que demuestre su existencia parafraseándola.⁹ Siempre expresan las concepciones del mundo del autor.

La secuencia de títulos del inicio abre con cuatro planos detalle de una batería de cañones que dispara su carga al unísono, en cuatro tiempos, hacia el fuera de campo que ubica, a la izquierda, la plaza por conquistar. Luego, un gran plano general largo, inmenso, en panorámica de seguimiento de un batallón de avanzada, a todo galope, y durante treinta segundos recorre el llano soleado con un jinete a la cabeza. Corte y la compañía de federales, con quepí, uniforme de campaña y guayín, huye en la misma dirección del avance. Aparece el crédito de “Panamerican Films S.A. presenta”. Estamos ya en el poblado, en una calle principal en la que vemos una señorial casa una de cuyas ventanas se abre en pleno tronido de coces y balas para descubrirnos a la estrella: María Félix, enmarcada en la ventana acompañada de su inmenso crédito “María Félix en” (se cuenta que su participación habría costado unos 200 mil pesos de la época), que se corta para descubrir un bello encuadre de algunos soldados federales, un arco en ruinas bajo el que se enmarca la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en la cima del cerro que oculta la pirámide de Cholula, Tlachihualtépetl

7 Bethany Johns, “Visual Metaphor: Lost and Found”, *Semiotica*, 52, 3-4 (1984).

8 Charles Forceville, “Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research”, 2006. <https://doi.org/10.1515/9783110197761.5.379>

9 Aguilar Leyva, “Enfocando la imagen visual: ópticas cognitivas I”, *Culturales*, 8, 16(2012): 46.

(del náhuatl “cerro hecho a mano”, cuyo basamento, de más de 400 metros por lado, es el más grande del mundo) sobre el que aparece el título de la cinta “Enamorada” y un segundo después aparece un jinete montano en un negro alazán: Pedro Armendáriz, con toda la parafernalia en su sitio, como fondo del segundo crédito “Pedro Armendáriz”, que caracolea en el extremo derecho del plano para sembrar que sus artes ecuestres no son decorado: es el general a caballo, centauro mitológico, que completa el primer cuadro de la historia. Cuando el protagonista abandona el plano, los volcanes de fondo enmarcan el sitio de la acción; corte a las 21 cúpulas del Capilla Real del Convento franciscano de San Gabriel Arcángel; corte a la presentación del tercer crédito: Fernando Fernández, que aparece arrodillado en actitud de haber sido perturbado por los tronidos de las detonaciones, frente a un magnífico altar, la *capilla* de la Virgen del *Rosario*, obra del siglo xvii, anexa al Templo de Santo Domingo sita en la ciudad de *Puebla*, México.

Los créditos de reparto se revelan con la historia de una batalla campal: “Un cinedrama de Emilio Fernández e Íñigo de Martino” aparece con el cerro de la Malinche de fondo y el general de negro en su caballo; créditos técnicos aparecen sobre un plano enmarcado por un maguey rey en primero y la iglesia en la pirámide al fondo, en el medio un jinete hace suertes ecuestres, señal de domino sobre el terreno que está conquistándose de nuevo. Luego, la cartela para los créditos del vestuario (seis nombres en total en que se precisan los sastres, el diseñador, Armando Valdés Peza, y su ayudante, X(avier) Peña); la tropa cruza un vado hacia el pueblo. El crédito de la música de Eduardo Hernández Moncada, interpretaciones del Trío Calaveras, el “Ave María” de Schubert interpretado por Fernando Fernández y el Coro Infantil de la Catedral de Morelia. Enseguida se repite el encuadre de la iglesia arriba desde el arco y aparecen los créditos del sólido equipo: escenografía de Manuel Fontanals, decorados de Manuel Parra, arquitecto de la

casa del Indio, y edición de Gloria Schoemann. El crédito de fotógrafo Gabriel Figueroa aparece sobre un contrapicado sobre un plano detalle de la fachada de la iglesia de San Francisco Acatepec; otro detalle de la misma fachada, pero tomado en paralelo al campanario girado con respecto a la portada, presenta al productor Benito Alazraki. Finalmente, un encuadre contrapicado de la bandera izándose en la plaza principal, con unos soldados trepados en la cresta del festón y un cielo de nubes llenas de agua atrás, da fondo al crédito del director: Emilio Fernández.

Esta serie de créditos sobre la secuencia inicial es un antecedente cronológico, cuya función estructural es la de prefacio, “clásico” en el diseño tipográfico que nos introduce al universo de la historia, que está llena de buenos augurios. La idea es mostrar algunas de las imágenes con las que se construye la metáfora de lo visual en esta secuencia de hombres en guerra. Una mujer, el vestigio de la conquista, una iglesia y amor bastarían para ir tejiendo una complicación de una trama que guarda alientos con otras versiones.¹⁰

En la cinta *Enamorada* de Emilio Fernández, de 1946, se alude a la noción, desde tiempos de don Juan Manuel, de domar el ímpetu femenino. Es una película montada sobre el antecedente de la conquista: material o sentimental, y la subyugación:

10 *Enamorada* está emparentada con el capítulo XXXV de *El Conde Lucanor*, un libro escrito entre 1330 y 1335 por el infante don Juan Manuel que dice en un momento: “En la misma ciudad vivía otro hombre mucho más rico y más poderoso que su padre, el cual tenía una sola hija cuyas cualidades eran muy contrarias a las del joven, pues cuanto las de éste eran buenas, malas y atravesadas eran las de aquella, por eso no había hombre en el país que quisiera casa con aquel diablo de mujer”. El infante nos deja un ejemplo que hoy podemos leer en otro sentido. Por su parte, William Shakespeare relata algo semejante, doscientos años después en *La fierecilla domada*, (*The Taming of the Shrew*) hacia 1590 o 1592. En el siglo xx, B. Traven, entre muchos más, han hecho versiones de este ejemplo. El relato muestra la condición de la unión de una pareja como un trámite donde poco cuentan las voluntades individuales.

emocional, voluntaria o forzada. La historia se va inscribiendo como una metáfora en la imágenes de la lucha armada (violencia funcional), de la pirámide de Cholula conquistada por la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios (violencia de amplitud estilística mayor), la tierra conquistada por el poder de los hombres cuyos representantes están llamados a conservarla así (el ejército, un general, la Iglesia, un sacerdote).

Cholula en el filme es un vestigio de lugares de poder, ganados cedidos, conquistados. La ascendencia de una fuerza sobre otra (en el amor, como en la guerra) se presentará por cotas de altura: más arriba está la iglesia en la pirámide, luego, las torres de las iglesias, desde donde Sierrita avista la llegada de Beatriz en dos ocasiones, o el coro al interior del templo desde donde ve entrar a José Juan mientras cantan los niños; los techos (cúpulas) del convento de Huejotzingo/San Gabriel usados por los vigilantes; el pretil del edificio del portal y otro más adyacente en el que aparecen sentados soldados rasos para marcar su vigilia sobre “los dominados” de abajo. El ángulo picado se emplea para reforzar la idea de debilitamiento momentáneo del personaje representado, como cuando, durante la serenata, Beatriz atisba al cabizbajo Juan José al pie de su balcón, elevado, alejado.

La superioridad se marca por el desnivel de las alturas: él desde arriba (pero afuera) sigue los pasos de ella abajo (pero adentro) en la célebre secuencia con *travelling* por el Portal. Este *travelling* es el puente que une el inicio de la secuencia (31min-36min): las bofetadas de Beatriz con el cierre de este encuentro, que incluye el volamiento del general que se eleva más arriba de su caballo, expulsado por un cohete un “16 de septiembre”, según don Chonito, y que luego será nuevamente expulsado por las explosiones violentamente festivas en las que estallan los castillos, diablos y demás artefactos almacenados en la cerería y cuetería (*sic*) “La Explosión”. Aquí la metáfora de la atracción pasional es el fuego incontenible, peligroso y bello, con el que se inicia esta extraña conjetura de opuestos juntos pe-

ligrosamente, como las velas y la pólvora, previstas para una explosión que está en vez de la pasión: donde hay dolor (bofetada, caída, quemadura) hay placer (verle las piernas, verle la cara a ella).

Ver cuesta, ver doble cuesta el doble, por eso, ella justo después de propinarle su cobro, mientras lo fulmina con la mirada, hace un ademán con el que se cruza el pecho con el reboso, a manera de canana. Así, ambos están emparejados como dos rivales a mano, listos para enfrentarse con todo su ingenio o destreza, caminan con el pecho cruzado de balas o de palabras listas para ser usadas. Ella se detiene dos veces, una para advertirle que no necesita “guajes para nadar” –una metáfora verbal que alude a poderse valer por ella misma– y una segunda ocasión, donde la composición es armónica y la torre de la iglesia del fondo funge como alusión a los dos poderes que ciñen la plaza: el público/laico, el interior/religioso y que atestiguan el encuentro en un espacio *intersticial*, cubierto pero externo, que es el Portal.

Derribado como por un golpe de un rayo (*un coup de foudre*, *bolt of lightning* o amor a primera vista), José Juan cae desplomado ante el ingenio/belleza de Beatriz, a quien le ha visto más que las piernas, el fuego de la mirada. Es una especie de violencia romantizada, que profundiza en la connotación cultural de relaciones amorosas que nace y germinan con diferencias de estatus en la pareja, con posiciones de privilegio y sometimiento, o sea, como “conquista amorosa”.

El balcón

En su primera aparición, Beatriz abre una ventana para ver el escape de las fuerzas de la ley, luego de recibir una pistola para quedar al cuidado de la casa paterna, sale al balcón para ver cómo se llevan a su padre al cuartel de “los revolucionarios”. El balcón, en la tipología arquitectónica tradicional iberomexicana, representa una zona de aparato para mostrarse en las ocasiones oficiales o de fiesta, para ver pasar frente a la casa, para

dejarse ver. Altura es poder: distancia física, social y emocional. El balcón da la posibilidad de una visión panóptica, pero también emplaza a ser visto desde todos lados. Es como el portal, un espacio intersticial: lo privado que se puede hacer público, vulnerable.

En la cinta, el cortejo de José Juan, que pasa una y otra vez frente al balcón, se declara por medio de una comprensión en sentido lato: varias veces, varios días “pasándole” a la querida en espera de una respuesta. Los postigos obstinados siguen sin abrirse. La metáfora es por semejanza ausente; ella no cede, no da paso a nada.

Así, cuando lo vemos hablar viendo hacia arriba, es a Beatriz, que está arriba y adentro. Será la música lo que podrá “subir” hasta ella y obrar un cambio y darse cuenta de que está enamorada. Y así, la metáfora más famosa del filme está dibujada por la apertura literal de unos ojos que significa “darse cuenta”, “despertar a la idea”, hacerse consciente de que algo ha pasado dentro, en el corazón.

En una secuencia formidable, José Juan y el padre Sierra, Sierrita, general y párroco, están enmarcados por el interior barroco de la Capilla del Rosario, impropio para hablar “de una muchacha”, caminan a la sacristía, ese sitio umbral entre lo político, doctrinal y confesional para entablar un diálogo que resume la condición que se enfrenta: los valores de lo estable, lo que se queda, la tierra, que se metaforiza en Beatriz. José Juan describe a la mujer que ya todos vimos. Esto da la oportunidad de plantear un juego de representaciones metafóricas. José Juan (JJ) la describe (en voz en *off*) mientras vemos el cada vez más intrigado rostro del padre Sierra (S):

JJ – Mira, hace unas horas que la vi, y me quiero casar con ella. La vi pero no sé quién es./ S- Pues no sé cómo va a estar eso./ JJ- Tienes que decirme quién es. Mira, es la mujer más linda que yo he visto y su cara es un sueño, y

sus ojos, los ojos son dos almendras de sombra y de cielo y cuando te miran, te olvidas de todo, hasta de ella misma. Para ver sus ojos, los ojos de ella nada más. Su frente es alta y limpia. Te dan ganas de rozarla con los labios como un cariño, más que como un beso. Y rozarle las mejillas con tus labios secos. Y su boca, unos labios como dos relámpagos rojos cuando se enoja. Porque te advierto tiene su genio./ S- ¿Y dices que tiene su genio?/ JJ- Digo.../ S- No te puedes casar con esa mujer./ JJ. ¿La conoces?/ S- Naturalmente, es Beatriz. Es decir, la hija de don Carlos Peñafiel./

Nosotros oímos la narración mientras vemos la cara de Sierrita quien imagina lo descrito y, junto con él, coimaginamos, pues juntos estamos construyendo el signo “Beatriz” por sus rasgos: “ojos que son almendras de sombra y de cielo”; “frente alta y limpia”, labios que son “relámpagos rojos”. Estas son las metáforas de lo visible, las imágenes verbales que rematan las visuales recordadas en la memoria fílmica.

Así, la mujer luz se construye de cielo, relámpago y amplitud, pero también bulle dentro la pasión: el color rojo, la sombra, el genio. Sierrita, tal vez enamorado también de Beatriz, increpa a su amigo y le dice para disuadirlo: “No tienes derecho y no te la mereces” [...] “Qué derecho tienes a aspirar a otra vida si ni siquiera eres dueño de la tuya. Porque tu vida te lleva por los caminos de lo incierto y ella representa la seguridad, el arraigo de la casa, de la tierra, de lo que no cambia, de lo que no se conquista luchando como tú luchas”.

Todo lo han dicho los hombres y ella ¿qué dice? La fuerza del relámpago rojo (el habla) es literal: ella insulta, reta, provoca; también abofetea y recibe los golpes del general en el atrio de la iglesia. Luego, en la sacristía, le confiesa al padre Sierra que quisiera ser “hombre” para arrastrar al general y pegarle. Pero en ese momento, el padre Sierra señala la pintura religiosa como símbolo del poder doblegado de los de arriba ante la

caridad inspirada por el santo niño. Se cita la intertextualidad de la imagen que educa (evangeliza, calma), convence, y torna la furia en admiración; abona así a la conquista “por el entendimiento que llega por los ojos”.¹¹ La pintura es la metáfora de los ideales del revolucionario. Una contradicción, sin duda, si no se la lee desde la doctrina franciscana y jesuita que la película chapurrea.

Pero ¿cómo hacer visible la transición del cambio de estado de Beatriz? José Juan alude a otra imagen, la de la Virgen del Rosario en su esplendoroso altar, para indicarle a Beatriz cómo la querrá siempre. Ella metonímicamente como en una dolorosa,¹² acepta en silencio y huye de esa oferta (00:01:17; 00:57-61:21, 00:44:00). Dolido, José Juan tendrá que ceder a su querida en otro gran acto metafórico. El gringo Roberts es llevado frente al general, pues intenta pasar con un vestido de novia que ha ido a buscar a la Ciudad de México. Los dos enamorados de la misma mujer se enfrentan con miradas más que con palabras. Antes de dejarlo ir a casarse, un plano cerrado revela la mano del general Reyes acariciando la tela –satin nacarado– del ajuar y tomando en sus manos un delicado ramo de azahares. La tela del vestido es el cuerpo de la novia, es su metáfora.

Entrega una caja que lleva la tradición dentro: el arca de una alianza entre caballeros y un intercambio de mujer que pasa de unas manos a otras. El machismo se representa con sus ceremoniales violentos, como esta concesión que objetualiza la mujer *in extremis*.

Beatriz no volverá a hablar en el resto del filme salvo por unas palabras decisivas. Ella se refugia detrás de su compro-

11 Se alude al sistema de representación icónico como programa de educación del espíritu, ver Jeffrey Hamburger, *The visual and the visionary*, obra citada.

12 Según el Diccionario de la RAE, imagen de la Virgen María en la acción de dolerse por la muerte de Cristo.

miso con Roberts, que es la rima de la modernidad, la igualdad y la fría matemática de la conveniencia de una relación entre iguales, pero exenta de amor: (1:26, 40) “Allá afuera hay un hombre que te quiere tanto como yo a ti. ¿Estás segura de que quieres casarte conmigo? ¿Estás segura que no quieres a otro hombre y que sólo me quieres a mí? Te pregunto esto porque ese otro hombre te quiere tanto como yo podría quererte a ti. Entonces, ¿estás segura que quieres ser mi esposa?” le pregunta a Beatriz, quien, lacónica, contesta un “sí”, otro “sí” y un débil “estoy segura”. Roberts le pone el regalo de bodas: una sarta de perlas, sellando así el compromiso. Proceden al salón para realizar la ceremonia del matrimonio final de toda historia de amor clásica y melodramática, pero que guarda un giro.

Perlas, rebozo y sombras

En el momento cercano al final, Beatriz se detiene en el acto de firmar el acta y su collar se rompe. Las perlas caen al piso. Las perlas botan como saltan las lágrimas. La metáfora es clara: se ha roto el compromiso, ella, como las cuentas, está fuera de la sarta/hilo que la sostenía atada a algo. Beatriz corre y, al paso, arranca el rebozo a Manuela, quien, sin créditos en la película, cumple la función de donante del último signo que completa la transformación de la bravia en enamorada: con el humilde rebozo¹³ de mujer de servicio, Beatriz sale a la calle para enfrentar el río de la vida frente a ella. Ese río son las sombras que pasan proyectadas (como en la caverna de Platón) en el muro de la casa paterna. Encuentra a José Juan con la mirada, vuelve para abrazar al padre y corre hacia donde todos parecen irse.

Un plano general lo resume todo: los hombres y mujeres que se quedan detenidos, en la acera, observan incrédulos e

13 Como prenda está llena de valores que construyen el signo “mujer” en la iconografía plástica y filmica, <http://www.amigosmap.org.mx/2014/08/30/el-rebozo-una-prenda-de-identidad-mexicana/>

impotentes cómo la bola, el caos, el cambio, el azar, lo fugaz, pasa y se lleva a su paso a Beatriz. Luego, en una panorámica que se asemeja con la secuencia del inicio, una columna de jinetes, seguida de una columna de soldaderas, avanza hacia su incierto destino.

Épica melodramática, la pareja armónica y dispar, ha ganado una batalla al orden invariable del mundo, que en forma de volcán los mira desde las alturas al tiempo que nosotros admiramos la última metáfora del relato: el orden de la naturaleza se ha roto, el inestable ha convertido lo estable en su compañía; el amor/ímpetu avanza en contra de lo establecido, pero el orden ha de reestablecerse en el futuro. La panorámica del jinete seguido de su soldadera altiva y a pie es un oxímoron. La pareja avanza dejando una momentánea sensación de brío, de fuerza que va de izquierda a derecha, para enfrentar un destino, incierto, pero común, de héroe épico, contraviniendo, si no el orden, por lo menos la estereotipada costumbre de contar las cosas en otro orden para que alcancen un nuevo sentido.

Amor, honor y tierra

La malquerida, obra que don Jacinto Benavente le dedicó a la actriz María Guerrero, fue un éxito de taquilla cuando se estrenó en el Teatro de la Princesa el 12 de diciembre de 1913 en Madrid. Las diferencias que se pueden mencionar entre la obra y la película son tantas como ojos y trasvases se consideren autorizados para hacerlo. En los créditos, aparece “argumento de don Jacinto Benavente Martínez” y “adaptación de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno”, tan libre que la advierten en una singular cartela que dice:

De un anhelo de rendir fervoroso homenaje al alma de la raza, nace esta versión mexicana de la clásica obra de Don

Jacinto Benavente. Nuestra adaptación se tomó libertades de forma que en nada afectan la sustancia viva de la *Malquerida* y que comprueban elocuentemente que los acentos que alientan en ella y que el genio de Benavente sublimó en gloria del idioma, son comunes a España y México, y a todos los países de nuestra raza.

Coincidimos con los adaptadores en que su versión es elocuente. Aquí queremos apuntar que en la intención de este comentario subyace un reconocimiento al poder que estas imágenes, acompañadas de música y movimiento, han tenido en la configuración de formas de vernos, de habernos visto y ojalá sean un motivo de una reflexión futura. No sabemos las semejanzas entre “razas” o “la sustancia viva” aludidas en su advertencia, sino del común denominador que es el cine como una forma de representación y reflexión estética.

Nos interesa esta versión de la historia porque resulta de una traslación de situaciones, de sentidos y de posibilidades expresivas propiamente cinematográficas. Así, del “drama rural” español a la película de Fernández se mantienen algunos elementos propios del melodrama con acentos trágicos, como la imposibilidad de compaginar el deseo con el deber, pero más profundamente se evidencia la compleja asimilación en la figura de “la enamorada”, cuando puede ser indistintamente ocupada por dos mujeres sucesiva o simultáneamente. El sentido de la cinta es emplazar la historia y contarla con imágenes y movimientos, acotar, extender o repetir las emociones con la música. Así, la historia de Benavente da paso a otro universo: el de Fernández que se apropia y gesta una nueva “*La malquerida*”.

El binomio madre-hija se enfrenta entre sí y da la cara a un tercero: el amado. Es un triángulo entre el odio, el amor y el honor. La primera parte de la historia se organiza en torno a descubrir qué otro sentimiento, además de odio, hay en el corazón de Acacia.

Un amor sólido

Una categoría que organiza el género del melodrama¹⁴ es la complicidad que el espectador debe guardar con el desarrollo de los conflictos. Así, en la trama sospechamos que la hija está enamorada del esposo de la madre, lo que ignoramos es si será correspondida. Sabemos a ciencia cierta que la madre ha ofrecido todo su amor al hombre que la ha salvado y acompañado para sostener un hogar, un territorio, enraizado en El Soto, es decir, en un apoyo, una base.

Las imágenes de esta solidez del amor de Raimunda por Esteban se trasladan al plano visual: la hacienda como territorio delimitado, con nombre y linderos claramente marcados, muebles sólidos, trastos de barro, vigas y piedras que se ven o se hacen resonar por coces o espuelas. En ese marco, caporales y rancheros regresan al solar, arrean los caballos y apaciguan el brío de uno de ellos, llamado el Amo, y dicen: “No dejes que se junte con la Niña”, en un territorio extenso y viril.

Una disolvencia nos lleva al interior, femenino, en el que nos recibe la niña Acacia, joven y frágil, pero de mirada dura que ve hacia abajo mientras parece ocultarse el ruido de unas espuelas que hacen rechinar la piedra. El descenso de la escalera nos descubre la inmensidad del sobrio y magnífico salón, la vemos avanzar entre sólidos muebles hacia el fondo de la cocina y se detiene frente a la mesa. Juliana, la sirvienta, la despeja molesta mientras Acacia dice: “Ya te he dicho mil veces que yo no como con ellos”. “Ellos” son la pareja territorial. Ella será la tercera, la pieza que no se deja acomodar en un lugar. Por eso, el signo de Acacia es la contención o la agresión: “Ésta será la casa de mi padre, aunque ahora esté en manos de un extraño”. Vela por el honor al tiempo que contiene el cambio que ha provocado la presencia de Esteban en El Soto. Los tres son una fa-

14 Véase Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, obra citada.

milia, son dos bandos enfrentados. Juliana se quiebra ante esta tensión provocada por el odio de Acacia a Esteban, que lo ha convertido todo en “un infierno”; intenta irse, pero Raimunda, en cambio, tratará de mantener su mundo unido y la devuelve diciéndole: “los árboles y las piedras nunca se van de donde están, aunque los azote el viento. Y tú eres mucho más que un árbol o una piedra de El Soto... Anda vete a tu cocina” (05:38).

Todos los símiles que usa Raimunda apelan a la materialidad de su amor por Esteban. Los enfrentamientos de quien dice algo con autoridad se marcan por un plano contra plano y un picado. Juliana le habla de pie a Acacia y le pide lo que “debe ser”; luego Acacia le habla así a su madre, que desde abajo hace un llamado a la razón aduciendo la experiencia de los años. De esta manera se gana la empatía del espectador. Ante la negativa de la hija por escucharla, la obliga a sentarse y a escuchar las “buenas razones”. Entonces, arrodillada, cuenta “lo que es” su versión de mujer enamorada. La reacción nos convoca la imposible empatía de la hija con la madre, pues media el amor en común. El ángulo picado otorga superioridad a quien habla, desde su honestidad, que está abajo. La revelación ocasiona una ruptura entre ellas. Acacia corre a su habitación. Esta vez la distancia que media no implica amplitud del espacio, sino el alejamiento y la diferencia de alcances del amor de la madre y el de la hija. Por eso la cámara se mantiene a distancia. Este es el espacio en el que se puede engrandecer al personaje melodramático que aun arrodillado crece, conforme la hija, incomprensiva, se va reduciendo en su egoísmo (00:09:17).

Un contraplano emplazado en las alturas, por las que ha desaparecido Acacia, nos presenta a Raimunda que va creciendo desde la mujer enamorada –que ha confesado su debilidad– a la madre formidable que enfrenta a la hija para hacerla entrar en razón (00:09:20-00:09:38); sin embargo, Acacia declara: “lo odio con toda mi vida, con toda mi sangre” (00:10:45). Las dos mujeres enfrentadas son un ser anómalo; por ello, el especta-

dor debe mantenerse en vilo sin poder decantarse por una o por la otra, pues ambas tienen motivos para odiar/amar. Lo que espera es la resolución de esa anomalía que ocurrirá con un asunto de honor.

El espectador está al tanto de lo que sucede. No así Faustino, a quien Acacia le pide rescatarla. Faustino es joven y valiente. A diferencia del otro pretendiente de Acacia, el pusilánime Norberto. Faustino sabe que Acacia no lo quiere, pero se aventura a pedir su mano porque además su padre le había “echado el ojo a las tierras de El Soto”. Entonces, su conquista puede ser doblemente benéfica: tenerla a ella y tener las tierras.

La tierra

La tierra es el segundo elemento: la pugna por el poder sobre la tierra/Acacia. Raimunda acierta al preguntarle a don Eusebio si viene a tratar un asunto de amor o de negocios cuando van a pedir la mano de Acacia. La hija es un objeto de deseo doble para Faustino y don Eusebio así como para Raimunda y Esteban, quienes impiden su cesión o su partida. De ahí que se produzcan el suspenso de saber cómo se resolverá el conflicto. A pesar de la negativa, el deseo de Acacia sigue en pie: irse de El Soto, odiar a Esteban, dejar a la madre que le ha entregado todo a otro hombre. Acacia, el ente doble, desea algo contradictorio: irse de sí misma y así huir de sus sentimientos. Pero Acacia no se puede ir, como los árboles y las piedras, como el agua de la acequia que la refleja en su huida (00:24:43), porque nadie puede huir de sí mismo.

Una panorámica la sigue hasta su encuentro con Faustino en terreno abierto. Esteban, el amo de todo por nombramiento de Raimunda, sale a reclamarla para evitar que se la lleve Faustino, a quien mata (00:25:29). Este suceso da paso a que se forme una pareja nueva –Esteban y Acacia– unida por la muerte.

El cuerpo del usurpador yace en los terrenos (el cuerpo de Acacia), propiedad del amo de El Soto. Rubio, el capataz, se hace cómplice al disponer del cadáver, con el que “razona” y al que le pide perdón. A partir de ese momento, Rubio pugnará por tener más poder sobre la tierra, al tiempo que Esteban buscará tener a Acacia, que, como la tierra, está manchada por una muerte que los ha acercado. Es en el exterior donde se gesta y se agranda la pareja Acacia-Esteban; el único sitio donde no se sabe de ellos es dentro de la casa –el espacio o conciencia de Raimunda–. El resto del pueblo se entera de este suceso gracias al corrido, historia que viaja en forma de sonido, y como imagen, la caricatura del asesinato de Faustino en *La Voz del Pueblo* (00:39:29). En éstos se pregona, como un guiño a la velocidad con la que cunden las desgracias, la muerte de Faustino y su sangre que manchó la tierra de El Soto. Será Rubio quien conecte estos dos momentos cuando primero ve los dibujos de la historieta en que se ha convertido el hecho, escucha el pregón y luego oímos, junto con él, el corrido “La malquerida” en la cantina cantado por el Trío Calaveras, que repite lo que don Eusebio había dicho ya: “El que quiera a la de El Soto tiene pena de la vida”. Esta saturación de la anécdota, repetida como imagen-viñeta y como corrido, es una intertextualidad dentro del filme con la que se alude al tamaño de la falta y su enorme peso contra lo establecido: un triángulo de amor prohibido que puede ser incesto o infidelidad.

La pareja prohibida tendrá como espacio de posibilidad de ser el terreno abierto. La primera caminata de Acacia por la acequia cuando intenta huir se muestra en el gran plano general; luego se les retrata en la inmensidad cuando Esteban regresa a Acacia (00:25:00-00:27:36). Si en el interior de la casa, que es el espacio de Raimunda, no podrán acercarse ni tocarse, el exterior es el espacio del amor imposible, que se representa en la segunda caminata de Acacia por la acequia (00:40:00), nuevamente como hija/mujer en el reflejo, avanza al lento rimo

de una guitarra y se escuchan pájaros. Es el idilio del amor y la naturaleza. El sonido de las espuelas, y luego su sombra, anuncian la presencia de Esteban, que acaban con ese brevísimo remanso de paz. Esteban revela sus sentimientos y se besan.

Rubio declara que él también quiere ser administrador de pie frente a Esteban, cuando expone su admiración por el amo, pero al querer igualarse comete *hybris*, pues salta los límites de su autoridad. Termina suplicando por su vida abrazado a los pies del poderoso. Ahora él tiene que vengarse de la afrenta.

El honor

El tercer elemento, luego del odio/amor y tierra, es el honor. Don Eusebio y Rubio son los antagonistas de Esteban. El padre del difunto buscará vengar la muerte “del más hermoso de sus hijos”; el capataz querrá vengarse por la humillación y la justicia querrá aclararlo todo. Así, el que reclama venganza o justicia se presenta siempre en grupo: la familia de los cinco hermanos, padre y madre sentados a la mesa (00:11:00); el grupo de hermanos que rodea el coche en que regresan Faustino y don Eusebio (00:21:50) o don Eusebio dolido que reclama justicia al alguacil (00:32:29-00:33:06). El honor de la familia como clan se traduce en originales composiciones del cuadro para que quepan los hombres con sus inmensos sombreros. Este espacio saturado refleja la solidaridad del grupo unido contra algo que lo amenaza, también son así las escenas del rezo en casa de don Eusebio (00:51:02).

La amenaza, Esteban, se presenta alejado de los grupos. Raimunda dice “él quiere hacer solo todos los trabajos de la Hacienda”. Está aislado por un amor que no debía ser, así Esteban deberá retratarse aislado de los conjuntos, monumental y solitario (00:33:18). Por ejemplo, una panorámica de relación nos descubre un grupo de jinetes que entra a El Soto (00:36:54) para interrogar a los dueños. Primero los enfrenta Esteban

solo, que se ve gigantesco en un contrapicado recortado en el pórtico, luego salen las mujeres, que aparentan un solo bloque que en realidad está fracturado, por eso se presentan en línea, pero separadas. El tamaño de las figuras humanas en el plano aparenta fuerza y unidad frente a lo externo que amenaza. Este hecho ocurre en un espacio de transición entre dentro y fuera: el pórtico, donde los tres aparecen más vulnerables y a la vez engrandecidos (00:38:26).

Raimunda con Esteban, en primeros planos, encaran, literalmente, las preguntas del alguacil; luego Acacia, monumental por el contrapicado, llega para apoyar. Su primer plano voltea hacia la pareja. Ahora son tres contra los demás, como un triángulo escaleno: sin equilibrio, que por la mirada de Acacia queda amarrado contra lo demás (00:38:45).

La presencia de Esteban hace que Acacia y Raimunda se enfrenten por un mismo aspecto: mujer que desea/mujer enamorada. Estos careos son los puntos más tensos en la historia y dan pie a varias soluciones de la escena que se resuelven con planos contra planos; ángulos –picado/contrapicado– o en la composición en cuadrantes. Un caso es cuando Raimunda le explica a Acacia por qué eligió a Esteban (00:08:58) o cuando Faustino le dice a Acacia que volverá por ella, mientras Raimunda escucha. Las mujeres están separadas por una sombra en forma de cruz. Al fondo, del lado izquierdo, Raimunda y un retrato de ancestro; del derecho al frente, Acacia y Faustino de perfil. La equidistancia no significa equilibrio sino enfrentamiento (00:19:56). En otro ejemplo del triángulo sucede cuando Acacia accede a sentarse a la mesa con su madre y Esteban. Es el momento de mayor empatía por la madre, que no puede ver lo que el espectador sabe. Así, la figura de la madre se hace más trágica, se le señala con el fondo de otro retrato de ancestros (que alude a la tradición, la materialidad de la familia); se alternan los primeros planos de la madre y Acacia, cada vez más sensual o provocativa como una uva (00:48:40). La conversación

de ella y las miradas de Acacia cierran el triángulo cuyo vértice es Esteban, enfocado en plano medio en *scherzo*. Las miradas trazan el triángulo cada vez más inestable, pues todos se voltean a ver. El equilibrio se rompe por segunda vez, antes con el asesinato, ahora con la convivencia imposible bajo el mismo techo. Por eso Esteban deben salir de la casa; pasa frente a “La dama” y acaricia el cuello de la yegua que se llama “La niña”, metáfora de Acacia.

Una panorámica de relación muestra el carruaje de Raimunda llegando a casa de don Eusebio donde será rechazada, otra, la sigue hasta el atrio de la iglesia (Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala); en ambos tránsitos la figura de la engañada alcanza dimensiones solemnes. En estas secuencias el trazo de los desplazamientos nos indica la distancia trágica. Llegada empuñada por su dolor y se va reduciendo más en el recorrido por la nave de la iglesia. El héroe es el que atraviesa varios umbrales, los arcos de la nave, para enfrentarse con la verdad. El primer plano de perfil avisa que encarará la verdad y que, si ha entrado como una mujer, saldrá hecha una dolorosa. Por eso su imagen rima con la figura de la Virgen en el altar, bella e inocente. Ahí el monstruo de la verdad la muerde (las palabras del feo Humberto) en un juego de plano contra plano de la conversación frente al altar, que es así confesión verdadera, una declaración irrefutable. Ella incrédula, huye. Un plano idéntico al de la entrada presenta su salida, en la que va cambiando de ser una figura humillada y pequeña hasta convertirse en un ser monumental capaz de devolver el orden a su mundo sacrificando su amor por el deber, ahora que sabe toda la verdad. Un corte directo nos saca de la iglesia y nos lleva a la cantina donde Rubio canta el corrido y está borracho: lo sagrado y lo profano, concomitantes del drama humano (00:55:14). Como ya se ha visto, la cámara no sigue a los personajes, los deja crecer o disminuirse para marcar una distancia que acrecienta o modula el dramatismo. Así, a veces la lejanía se traduce como fuerza o como aislamiento del

entorno o como fragilidad ante el peso del entorno. El plano general y las panorámicas de relación en esta cinta se traducen como comentarios sobre los protagonistas.

La figura trágica de Raimunda se hiperboliza cuando sube al carruaje y el viento le trae a los oídos el corrido que canta el Rubio en la cantina. Su humillación es pública, pero su figura se presenta dignificada por la distancia del plano general que la presenta alejándose de la iglesia. El crimen y la verdad expulsan a Esteban del Soto. El dolor se traduce visualmente en la postración de Raimunda que se desploma mientras entra el viento de la desgracia (01:04:40).

El Soto ensombrecido, como Acacia, aguarda el retorno del héroe. Como Acacia, Raimunda es también un ente doble y también lo espera, pues, además de mujer y madre, es la dueña del Soto. Esta ambivalencia se muestra con la sinécdoque de la ropa de Esteban, que Raimunda acaricia, similar con la escena en la que él acariciaba la yegua "La niña". Los objetos son metáforas de lo deseado (01:14:20). Cuando regresa Esteban, Raimunda suplica y declara "Tú y yo nos iremos juntos, mañana estaremos muy lejos de aquí; te quiero con toda el alma, no puedo vivir sin ti, Esteban". Él dirige la mirada fuera del campo y mientras vemos el descenso de Raimunda, descubrimos que viene a buscar a Acacia. Ante el horror de ver que ha regresado por la hija, no reaccionará como mujer celosa de su rival, sino como madre defensora de la hija, en quien se deposita la solución del conflicto: ser mujer o ser hija. Esta transformación se resuelve con el último enfrentamiento de los tres dentro de la casa. La tensión se resuelve cuando Acacia torna de ser mujer, rechazando a Esteban, para convertirse de nuevo en hija, ante lo cual el hombre debe desaparecer. Las dos mujeres de entidad doble cambian para volver a equilibrar su mundo: del estado mujer /hija (Acacia) y del estado mujer/ madre (Raimunda) se mueven cada una al mutuamente compatible: hija/madre. En planos equivalentes, cuando Raimunda suplica a Esteban,

se postra a sus pies (01:18:48), igual que lo hace Acacia para pedir perdón a su madre (01:20:35). En concordancia con lo establecido en tomas anteriores, se mantiene el contrapicado como un elemento que subraya el dramatismo y acrecienta las figuras de poder.

El magnífico emplazamiento en el arranque de la escalera alude también al drama trágico, pues algo ha descendido a su forma más humilde y será engrandecido luego. La voz de Juliana, la voz de la conciencia, avisa qué sucederá. Así, Esteban sólo confirma lo que ya sabemos, entonces no es un criminal sino un héroe que sale a enfrentar su destino. Nuevamente la imagen repite lo que el sonido (la voz) ha pregonado. Esta repetición hace las veces de la distancia trágica que logra su intención catártica sin la sorpresa por la repetición, en el goce estético no del qué sino del cómo va a suceder lo que ya se avisó. Así las percusiones marcan el ritmo casi ritual de esa ejecución a balazos prefigurados en la música.

El exterior, que fue el espacio de la pareja, ha sido invadido por la muerte de Faustino, que repite la verdad en forma de corrido, es el escenario para la inmolación del enamorado, quien tiene pena de la vida por malquerer. Nuevamente una hipérbole: cinco jinetes contra un hombre que camina al centro de su destino, empequeñecido por la distancia del gran plano que lo enmarca entre los pilares del atrio y su caballo, signos de autoridad viril. La saña con la que es abatido se asemeja al potencial daño que hubiese ocasionado la consumación de su desafortunado amor. Esta muerte no venga solamente a Faustino, sino que vuelve a poner orden en el mundo en que las mujeres se quedan solas y los hombres despechados sustituyen la justicia con la venganza. Así, aparece el grupo del honor que rodea y acaba con el mal, mientras una cruz atestigua desde lo alto. Un círculo de jinetes que alude a la fortuna, a la espiral mortal que es la vida retratada desde arriba, deja ver en picado

el cadáver de Esteban. Una figura dolorosa se agiganta por contrapicado y se acerca a su cadáver.

La vertical del poder y la horizontal de la muerte ordenan el mundo como una simetría prístina: como su hija, ella ha provocado una muerte. Las finas manos ensangrentadas de Raimunda se cierran, en un plano detalle, como su corazón, formado por sus dos puños que alude a dos fuerzas: el amor y el deber fundidos en él. Raimunda, en primer plano recortado contra el cielo del ocaso, ordena llevarlo adentro, para que se le vele como lo que fue: el amo del Soto. Ella se aleja en un idéntico trazo como en el que se acercó y se va reduciendo para meterse en el cuerpo de Esteban que es el suelo del Soto, donde se perpetuará este trágico triángulo amoroso. Así termina esta singular versión de un melodrama mexicano ya clásico.

En las películas revisadas, el uso de ángulos de cámara o las distancias para marcar el dramatismo, las asimilaciones o semejanzas entre los personajes y los objetos que los acompañan hasta ser sus metáforas y la composición de las escenas, promueven otras lecturas del amor, el honor o la tierra desde los clásicos del cine mexicano, cuyas aportaciones, soluciones estéticas y apropiaciones siguen influyendo desde la pantalla –de todo tipo de dispositivo– al imaginario contemporáneo con el que enfrentamos la vida.

Referencias

- Aguilar Leyva, Oquitzin. “Enfocando la imagen visual: ópticas cognitivas I”. *Culturales*, 8, 16(2012): 33-84.
- Bethany Johns, “Visual Metaphor: Lost and Found”, *Semiotica*, 52, 3-4 (1984).
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. EE.UU.: State University of New York Press Albany, 2003.

- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazzábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- Fernández, Adela. *El Indio Fernández, vida y mito*. México: Panorama Editorial, 1986.
- Fernández, Emilio, dir. *Enamorada*. México: Panamericana Films S.A., 1946. DVD.
- Fernández, Emilio, dir. *La malquerida*. México: Cabrera Films, 1949. DVD.
- Fernández, Emilio, dir. *Las abandonadas*. México: Films Mundiales, S. A., 1945. DVD.
- Forceville, Charles. "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research", 2006. <https://doi.org/10.1515/9783110197761.5.379>
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998.
- García Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*. México: Universidad de Guadalajara, 1987.
- Hamburger, Jeffrey F. *The visual and the visionary. Art and female spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1988.
- Herlinghaus, Herman. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". En *Narraciones anacrónicas de la modernidad e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Mac Cormac, Earl R. *A cognitive theory of metaphor*. Londres: The MIT Press, 1990.
- Más de cien años de cine mexicano. Películas del cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>, recuperado el 12 de octubre de 2015.

- Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*, trad. Mar Llinares García. Barcelona: Akal, 1990.
- Salinas Muñoz, Claudio. “Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas en cine actual: de *Amores Perros a Sábado*”. *Aisthesis*, no. 48, 2010.
- Sternberg, Robert. *Metaphors of mind. Conceptions of the nature of intelligence*. Cambridge: University Press, 1992.
- Zavala, Lauro. “La representación de la violencia en el cine de ficción”. *Versión. Estudios de comunicación y política*, no. 29, 2012. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/ver>

