

Veintidós recuerdos póstumos del cine mexicano

Claudio Isaac

El cine, y el mexicano no es la excepción, no sólo se hace con los nombres de las estrellas o de los directores famosos. Detrás de las cámaras y de las luces trabajan otros actores, tejedores de imágenes y de anécdotas, que Claudio Isaac trae al presente en estas veintidós historias, tan dignas de recordarse como la más emblemática película de la “época de oro” del cine nacional.

I

Todo es silencio en el sitio del rodaje, la *locación*. Todo es inmovilidad pétrea: los actores con sus vestuarios de época, los iluminadores —congregados alrededor del claro de un pastizal— el director y el fotógrafo, las decenas de *extras*, también ataviados con trajes anacrónicos, todos ellos contienen la respiración y miran a un mismo lugar. Con el peso de un respeto que parecería religioso, todos miran a un hombre un tanto obeso al centro del círculo formado por el equipo técnico, este hombre sobre el que recae toda la atención observa el cielo a través de una lentilla oscura que semeja un monóculo. A la mano que sostiene la lentilla le falta la mitad de dos dedos: un viejo accidente con cables eléctricos. No recuerdo su nombre, era asistente

de cámara y se le conocía como *El Guanajuato*. El artilugio que antepone a su ojo derecho es un filtro de contraste que se usa para visualizar cómo podrían verse, ya en pantalla, los resultados de una iluminación correcta. *El Guanajuato* tampoco se ha movido, también ha guardado una postura estatuaria —con todo y su panza prominente— durante unos minutos. Lo que hace, en realidad, es observar las nubes que han obstruido el sol, calcular el paso que llevan, arrastradas por un viento casi imperceptible, y está por predecir en cuánto tiempo más puede reanudarse la filmación. Aunque nunca presume de su don, de ser el especialista en esta materia, *El Guanajuato*, aun sin rango oficial —como esos rastreadores indios que aparecen en las películas del oeste norteamericano, que no llevan uniforme pero que por su experticia son, en esos instantes precisos

cuando hay que saber qué tan lejos va el ferrocarril o hace cuánto se apagó una fogata, más importantes que el mismo General de Caballería— sabe que éste es su momento estelar. Lo sabe, pero su modestia redobla la hazaña: respetuosamente se dirige a su jefe inmediato, el fotógrafo, y le dice:

—Tres minutos más, señor...

La atmósfera se relaja, cobra vida el lugar. La ceremonia ha terminado. La verdad ha sido dicha y nadie la pondrá en duda.

II

Ojitos tapatíos es un tramoyista cegatón que usa lentes de aumento color verde botella y una eterna cachucha de beisbolista. Por lo trompudo y pomuloso podría ser el gemelo benigno del presidente Díaz Ordaz. Silencioso, pausado y eficaz, su mundo es el de la penumbra en las alturas: todo lo ve ocurrir desde la tramoya, a siete metros del piso. Atestigua lo que sucede abajo, en la filmación, como si se tratase de una plantilla arquitectónica.

A menudo, en función del ángulo de la cámara, los personajes, los muebles y los objetos del escenario se *truquean*, son cambiados de su posición original, se colocan para el encuadre ideal, desde la óptica usualmente horizontal de la toma a realizarse. Pero desde la óptica del *Ojitos...*, que es aérea y obligadamente vertical, se registran estos movimientos como un grosero falseamiento de la geometría, una distorsión de la propuesta de realidad, de sus mínimas reglas, una indisculpable falta al orden y a la lógica espacial. Y de ahí, él se explica por qué el cine mexicano no es bueno, no podría serlo.

III

Los técnicos del sindicato, casi sin excepción, no van al cine. No sólo no son cinéfilos, ni siquiera van, salvo raras ocasiones, a ver las películas en las que han intervenido. —Ya la conozco, dicen, es como si ya la hubiera visto...

Siempre me pregunté: ¿cuál será la película que corre en la mente de cada uno de ellos?

IV

Picaresco y francamente simpático, el peluquero Horcasitas —quien, según él mismo, tiene cara de sapo contento— es bromista y un poco escandaloso, pero sin duda un personaje atractivo. Cualquiera se percató de su llegada al foro, pues le da vida con sus historias y



Ernesto García Cabral, 1949

bromas bullangueras. En especial, le gusta contar que, en cierta filmación, le tuvo que hacer un *aplique* de vello púbico a la actriz Meche Carreño pues, según describe, es casi lampiña. Un grupo azorado de técnicos —complementado por unos cuantos intrusos— escucha por enésima vez la narración.

V

El fotógrafo Jorge Stahl Jr., hijo de don Jorge Stahl —pionero del cine y presumiblemente un megalómano, ya que Jorge tiene varios hermanos que también llevan el nombre de Jorge Stahl— es un hombre grandote, de figura imponente y voz grave, atronadora. En la bolsa trasera del pantalón siempre lleva doblado el ejemplar del día del periódico *deportivo* ESTO, característicamente impreso en sepia.

Cuando pierde su equipo favorito de fútbol, el Club América, Stahl cobra un humor insoportable que además se expande, crea en torno a él, en torno al foro de filma-

ción, una atmósfera tan cargada que no se puede respirar. Esta especie de gigante caballeroso se convierte en el ogro del cuento y generalmente el mal humor queda patente en los resultados de su trabajo, de modo casi irremediable, tal como le sucede a las grandes cocineras cuando el ánimo no anda para comelitones.

A mediodía encuentra un pretexto para soltar un *carajo* que retumba. Luego, suele decir, con una sonrisa franca: —Bueno, ¿qué es lo que detiene el ritmo de esta acelerada producción?

Y como si esto fuese un conjuro, el trabajo y el ánimo van en ascenso y se recuperan.

VI

Stahl hubiera detestado que lo comparara con una cocinera. No porque se considerara superior o fuera inmodesto, sino porque —a pesar de haber sido bonachón y más bien inocente en muchas materias fuera de su especialidad— era un misógino de marca, rayando en cierto perfil fascista.

Recuerdo un episodio que ilustra lo que digo: en una filmación nocturna, ante la presencia de una actriz muy desenvuelta y segura de sí, Stahl se la pasó haciendo —sin que ella lo viera, sólo ante sus subordinados directos— marcados gestos de desaprobación y desagrado. Al notar esto, me le acerqué y le pregunté: ¿Jorge, por qué no te gusta esa mujer?

—Porque es muy libre, contestó.

VII

Hasta sus últimos años, Gilberto Martínez Solares se mantuvo como un hombre elegante, de traje completo y corbata o con saco cruzado y una mascada al cuello. Era afable y risueño, muy accesible. Un último hombre fino de trato en un territorio de barbajanes.

Alguna vez, durante una sobremesa, me contó una anécdota que caracteriza el afortunado espíritu de improvisación de cierto tipo de película mexicana: cuando filmaba una de sus tantas películas con Germán Valdés *Tin-Tan*, a la tercera semana de producción, una mañana llegó el cómico al foro y le dio una palmada en el hombro:

—Don Gilberto, lo felicito... dijo *Tin-Tan* en tono inusualmente serio.

—Hombre, ¿por qué?, preguntó, con extrañeza inocente, Gilberto.

Y *Tin-Tan* explicó:

—Pues es que, fíjese: anoche me cancelaron unas chavalas... Me dejaron plantado. Y ya era tardísimo... así que decidí quedarme en casa y como no tenía qué hacer, me puse a leer el guión... Lo terminé de leer...

—¿Cuál guión?

—El suyo, el de la película que estamos filmando, Don Gilberto.

—Ah...

—Y, sí, me gustó mucho: por eso lo felicito... Me gustó mucho.

VIII

Algo me había dicho mi padre, pero no le había puesto la debida atención hasta que un día constaté, con verdadera curiosidad, que Luis Buñuel tenía en muy alto concepto a Libertad Lamarque, con quien había trabajado en una sola ocasión, en su primera y poco afortunada película mexicana, *Gran Casino*.

Buñuel repelía naturalmente la vanidad de las grandes estrellas, sus imposiciones, sus poses y actitudes artificiales. Pero curiosamente, lo que a Luis le despertaba el mayor respeto de la melodramática y cursi Libertad Lamarque era lo metódico de su trabajo: independientemente del registro expresivo, su disciplina en el oficio le parecía impecable. La mujer respetaba los diálogos al pie de la letra, los decía del mismo modo to-

Todo es silencio en el sitio del rodaje, la *locación*.
Todo es inmovilidad pétrea: los actores con sus vestuarios de época, los iluminadores —congregados alrededor del claro de un pastizal— el director y el fotógrafo, las decenas de *extras*, también ataviados con trajes anacrónicos, todos ellos contienen la respiración y miran a un mismo lugar.



Anónimo, 1950



Josep Renau Berenguer, 1947

ma tras toma, a menos que se le indicara lo contrario. Siempre recordaba la postura en la que había quedado al final de una toma, facilitándole la labor al continuista, llegaba con precisión a las marcas que se le dejaban indicadas en el piso —cruces hechas con gis o cinta adhesiva— para no salirse de la distancia focal idónea. Se podría decir que todos ellos son rasgos que definen a una trabajadora muy seria en su oficio, pero no necesariamente definen a una buena actriz. Pero Buñuel se fascinaba con estos atributos, y me parece clara la razón: se identificaba. Él mismo era metódico al grado de la manía y, en su modestia profesional, lo que le gustaba resaltar de sí mismo era que nunca iba atrasado en el calendario de rodaje o que, sin excepción, ahorra material filmico a las producciones, pues nunca lo despilfarraba. El antiburgués se preocupaba por no desperdiciar el dinero del productor en t u r n o. Un gesto de decencia. En el temperamento art í stico y creador de Luis Buñuel, lejos de ser extravagante o caprichoso, como algún cinéfilo pudiera colegir, pesaban más el lado de la minucia del oficio, la decencia y la honestidad.

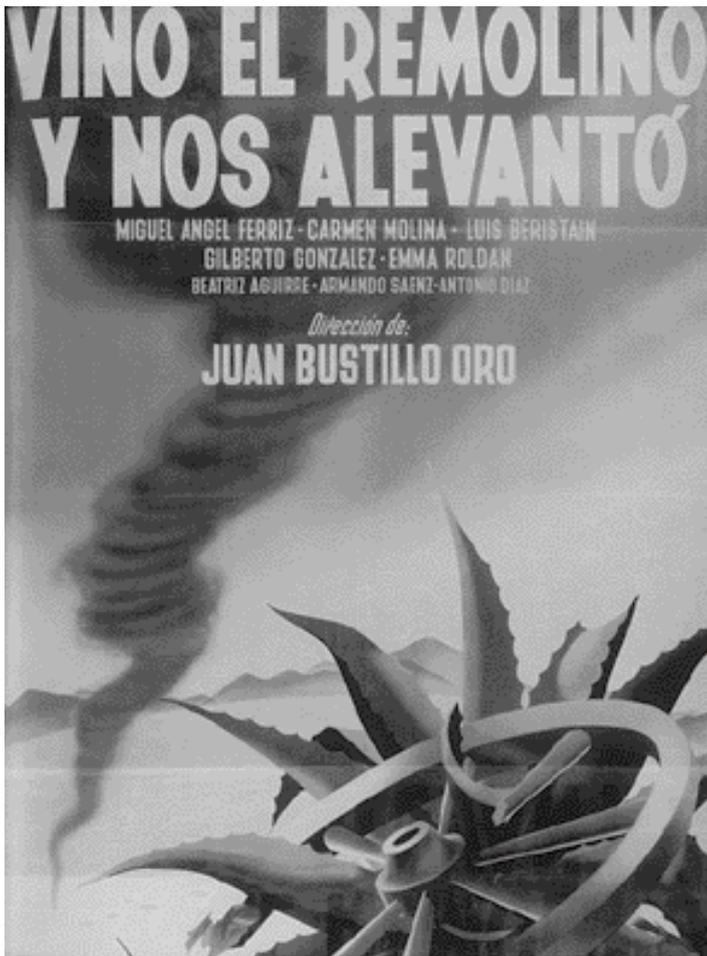
IX

Detrás de los rasgos de fiera, un rostro indígena que parecía esculpido toscamente en piedra, *El Cañón* era

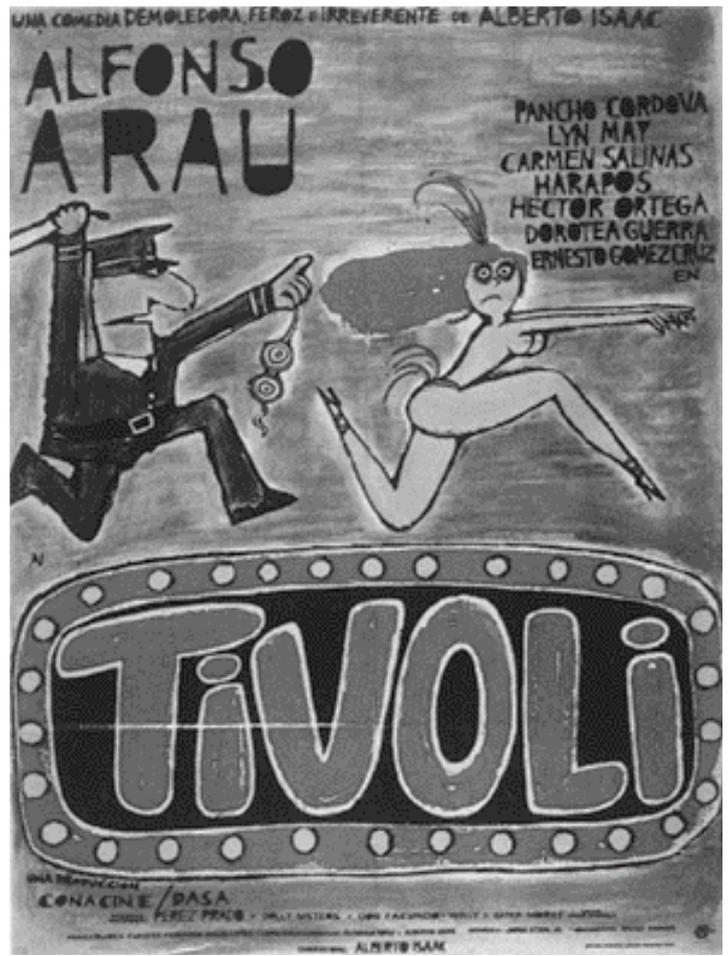
un alma de Dios. Las últimas veces que lo vi estaba lavando automóviles en el estacionamiento de los Estudios Churubusco, pero igual, de vez en cuando salía como *extra* en alguna película que requería multitudes. Habrá trabajado más de treinta años en tareas ínfimas relacionadas con el cine, pero nunca tuvo una plaza sindical, ni un *statu-quo* dentro de la “industria”. Sin embargo, en el recuerdo de muchos —estoy seguro de ello— se mantiene como un personaje que con sólo ser evocado produce una sonrisa.

El Cañón adquirió su sobrenombre en los años de mil novecientos sesenta y tantos cuando Louis Malle trajo a Jeanne Moreau y a Brigitte Bardot, ambas en pleno esplendor, para filmar *Viva María*, una comedia (que resultaría bastante fallida) situada en un ambiente revolucionario latinoamericano.

Durante el rodaje en Veracruz se montó una escena de batalla a campo abierto. Un ejército que cruzaba una llanura recibía disparos de cañón desde varios puntos estratégicos de un cerro. La secuencia se terminó de filmar y la unidad de producción se trasladó a Puebla para realizar otro tipo de escenas. Pasaron dos semanas y, según el plan de trabajo, se montarían nuevas escenas de batalla. Reunieron a los *extras*, los uniformes, los machetes y los rifles, los cañones. Pero faltaba un cañón.



Leopoldo Mendoza, 1949



Alberto Isaac, 1974

—El cañón, carambas, se quedó en Veracruz, hay que recogerlo, habrá dicho el jefe de producción...

Cuando una pequeña comitiva —un chofer y dos cargadores— regresó al monte veracruzano, encontraron a un hombre que literalmente estaba *al pie del cañón*, pues así se le había ordenado que se quedara dos semanas atrás. Puesto que el artefacto bélico rehabilitado, con todo y una pila de balas enormes, había quedado situado dentro de un huerto, el *chalán* había sobrevivido comiendo naranjas y se había cobijado en la noche tropical bajo el follaje de los mismos naranjos cargados de fruto. Ya no se requiere explicar porqué a este héroe subempleado se le quedó el apodo de *El Cañón*.

X

En la producción de *El Rincón de las Virgenes*, película de mi padre, Alberto Isaac, el asistente de director ha sido comisionado para reunir una docena de mujeres en el pueblo de Comala, con miras a que éstas hagan el papel de beatas seguidoras de Anacleto Morones, el milagre ro y *Santo Niño* del cuento original de Juan Rulfo. Con la falta de tacto más absoluta, el asistente presenta a un trío de mujeres ante el director y pregunta con voz de pregonero: —¿Las quiere así o más jodidas?...

En un segundo capítulo de este mismo rodaje, aparece de nuevo el asistente ante el director, ahora le presenta a otro grupo de mujeres que ya pasó por los departamentos de peinados, maquillaje y vestuario, vienen enrebozadas de un modo tal que parecen más musulmanas que beatas de Jalisco o de Colima. Esta vez es el director mismo quien comete la indiscreción, pues se queja en alto:

—Chingao, así no... Parecen de película del *Indio Fernández*...

Se hace un silencio gélido alrededor. ¿Qué sucede? Mi padre se vuelve y, a sus espaldas, ahí está, a un palmo, su actor principal, el que encarna al *Santo Niño* Anacleto, precisamente, el *Indio Fernández*.

XI

De otras películas de mi padre recuerdo especialmente la anécdota de un niño, esta vez un verdadero infante de cinco años, al que le dijeron:

— Cuando oigas que gritan *cámara, acción*, tú corres con tu papalote por este camino de terracería...

Se dieron las órdenes de cámara y acción. El niño corrió con su papalote, alejándose de cámara y levantando polvo a su paso. Siguió corriendo y corriendo,

sólo que nadie le advirtió que habría otra orden posterior, que alguien gritaría: *corte*. De manera que el niño llegó corriendo a no sé dónde, al pueblo contiguo, a los límites del Estado, quién sabe.

Otro caso parecido, en el haber de mi padre. En una hacienda en Morelos se contrató a varios peones y jardineros para salir de revolucionarios. Esa vez mi padre le explicó al joven de cara acongojada: —Cuando diga yo *acción*, tú te asomas por la barda y disparas con este rifle.

Lo que esa vez no le fue advertido al improvisado actor fue que seguido a su disparo entraría a cuadro un actor profesional para espetarle con su engolada voz gravísima: —No dispares, pendejo...

Se hicieron una, dos, tres, cuatro tomas, siempre iguales: se grita *acción*, el joven se asoma y dispara, el actor aparece y lo insulta por disparar.

A la quinta toma, el joven acongojado levantó los brazos, como pidiendo tregua, llorando y gritando desconsolado:

—Viene un señor que me ordena que dispare, viene otro señor y me pendejea muy feo, ¿a cuál de los dos le hago caso?

XII

El veterano asistente de director Mario Llorca, que ha trabajado con Alejandro Galindo, Roberto Cavaldón, Ismael Rodríguez, Miguel Zacarías y demás *grandes* de nuestro cine, es un tipo de cejas y bigotes teñidos, de arrugas cuadrículadas en el mentón y la frente. Pa recería un villano de teatro guñol, un villano cómico. Fuma con pitillera. Se embarca en conversaciones tan monumentales que no las puede detener. Y ocurre que es él mismo el encargado de gritar en el foro: *Silencio, se toma...* Y sin embargo, él es el primero en romper ese silencio con la prolongación de su anecdotario sin fin. El hombre vivía con su madre a los sesenta y tantos y su orgullo era ser sobrino de Vicente Blasco Ibáñez. Se solía decir que si uno le preguntaba a Llorca la hora, él narraba la historia del reloj desde la invención del de arena.

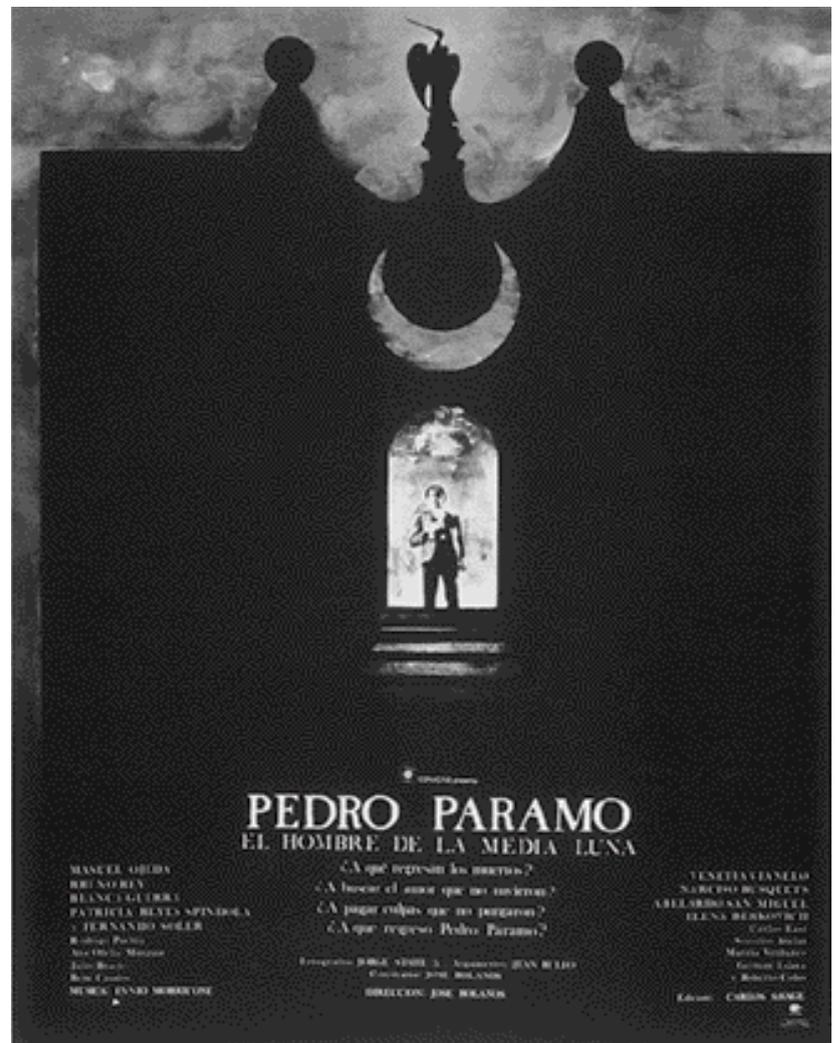
XIII

Pertenece a los asistentes del escenógrafo, pero su trabajo se mantiene muy fiel y cercano a los requerimientos del equipo de cámara: con un juego de brochas de diverso grosor, unas cuantas esponjas y franelas sucias, el hombre bajo y regordete se encarga de remarcar texturas en los muros, de aplacar brillos en los metales, de refinar terminados o darles pátina, todo en función de

lo que ve el fotógrafo a través del visor cuando está ya a punto de filmar. A este hombre de la brocha, que usa boina y un saco ligero, manchado de colores diversos, se le apoda, adecuadamente, *El Rembrandt*. Hay algo de ironía en el nombre que se le ha escogido, pero no hay mezquindad, hay una especie de tributo a su labor, que es mínima pero indispensable. Como si la resonancia del nombre del pintor holandés fuera a conferirle respetabilidad, a prestarle un poco de su grandeza al trabajador del cine. Y, pensándolo bien, con su bigotito y su nariz redonda y abultada y, sobre todo, con sus ojos ratoniles, rodeados de bolsas bien delineadas, este asistente de oficio minucioso es una versión morena de los autorretratos tardíos de Rembrandt Van Rijn.

XIV

Cuando yo debuté como director de largometraje en 1976, el ingeniero Enrique Rodríguez era ya como un ser de otra era. Pertenece a la célebre estirpe de los hermanos Rodríguez —Ismael, Joselito— y era uno de los introductores del sonido al cine nacional.



Alberto Castro Leñero, 1976

A su avanzada edad se dedicó a la postproducción de películas en un estudio de sonido. Con él volví a grabar esa primera cinta mía, *Crónica íntima*.

Recuerdo la sensación de encierro sofocante al pasar horas de trabajo con el ingeniero Rodríguez. Yo era un principiante flacucho de apenas diecinueve años y él un anciano achacoso y malhumorado de tiempo completo. Había que tratarlo con mucho cuidado. Cuando uno trataba de congraciarse con él, respondía con una mirada de párpados caídos a media asta: entre severo y desdenoso.

En la consola de regrabación se reflejaba de manera desastrosa su condición de salud. Si uno le decía: “Ingeniero, por favor, súbale el volumen a los canales dos y cuatro...” Enrique Rodríguez, con su mano engarrotada por la artritis, subía los canales uno, dos, tres y cuatro. Y ni modo de reclamarle, ese anciano malencarado era una leyenda viviente contra la que ningún mortal podía hacer reclamos. Por respeto o por piedad.

XV

Hombres formidables desde su estampa, que por sí misma solía explicar el apodo de cada quien: *El Apache*, encargado de desplazar el carrito del *dolly*; el sereno y taciturno *Puma*, que con auténtico instinto de animal armonioso movía la grúa para los desplazamientos de cámara más exigentes y sofisticados; el fotofijas Manuel *Nariz de cacahuete* Palomino que, al tiempo que tomaba sus espléndidas imágenes en blanco y negro, se daba margen para contar cuentos, galantear a las muchachas del reparto y pelearse con el delegado del sindicato; *El Burro* Ortega, continuista que parecía estar entregado sólo a su tarea, pero escuchaba y llevaba cuenta de cualquier susurro que se produjera detrás de cámara para luego hacer uso hábil de ese cúmulo de información que flotaba en el foro: todos ellos son a mis ojos —para bien y para mal— los verdaderos dueños y señores de nuestro cine. Un día sus historias tendrían que saberse. Ha sobrevivido la historia negra de las cerradas políticas sindicales, del conformismo, de la ineficiencia y de la haraganería. Pero sabiendo pedir las cosas, entendiendo y atendiendo sus sensibilidades, estos trabajadores eran verdaderamente prodigiosos. Sus ocurrencias, sus soluciones improvisadas de genio, su inteligencia aplicada, su solidaridad y esfuerzo sobrehumano, surgían ante una necesidad bien planteada.

Recogeré un ejemplo: antes de hacer su travesía al Perú para la producción de *Aguirre, la ira de Dios* —una filmación que resultó casi tan accidentada y llena de aventuras como el periplo que narra— el cineasta Werner Herzog pasó por México para llevarse a Helena Rojo, la actriz, y a algunos técnicos del sindicato, entre los que se contaba el discreto e infalible Juvenal Herrera.

En Herzog el afán de veracidad era tal que llegaba a ponerlos a todos bajo riesgo, en las escenas filmadas en los rápidos, en los precipicios, en la selva.

Las provisiones les llegaban por helicóptero, semanalmente las dejaban caer a media selva en un punto acordado. Pero en un momento dado del rodaje falló el helicóptero con la entrega: el alimento escaseó y se terminó. Por unos días, la esperanza alimentaria de toda la unidad se concentró en Juvenal Herrera, que en lugar de quejarse o pensar en demandar a los productores, se subía a las alturas de distintos árboles, les buscaba frutos y se cercioraba que fueran comestibles. Encontró alimento para todos. Otra viñeta de subsistencia entre los árboles. Insisto en ver que dentro de estos gestos de disposición franca y entrega extrema late una historia soslayada. A ver quién la recoge.

XVI

En los años primeros de la industria cinematográfica, cuando los sindicatos no estaban aún bien conforma-



Anónimo, 1947

dos, se solía reclutar elementos para el *staff* en los viajes a provincia para alguna producción. Y tras el reclutamiento venían las novatadas: juegos maliciosos aplicados a los aspirantes a un puesto. En las afueras de Xalapa, el representante de la incipiente rama de Trabajadores Técnicos y Manuales llamó a los hermanos Crispulo y Crisóforo, recién reclutados en la localidad, y con sendos garrafones vacíos los mandó a la loma, *a juntar niebla para la próxima escena*.

XVII

Durante el sexenio de Luis Echeverría, en congruencia con un esfuerzo por darle realce a la industria del cine, la premiación de los *Arieles* se llevaba a cabo en la Casa Presidencial de *Los Pinos*, donde se ofrecía un desayuno o una comida. A la salida del evento, Echeverría se despedía personalmente de los invitados, quienes formaban una fila interminable para no irse sin haberle dado la mano al presidente. En una de esas ocasiones, la actriz Carmen Salinas, calculando no crear una reacción intempestiva de los miembros del Estado Mayor, la escolta presidencial, rompió la fila y se adelantó para hablar con Echeverría con un aire vehemente. Puesto que un par de lugares atrás venía formado *El Santo*, *Enmascarado de Plata*, la Salinas urgió al presidente, un poco en broma, un poco en serio, que le demandara al luchador que se quitara la máscara: —Ándele, insistía Carmen Salinas, usted que tiene el poder, oblíguelo a que se la quite...

XVIII

Este episodio pertenece a los albores del cine sonoro. Una película cuyo rodaje se lleva a cabo en *locación*, digamos que en Hidalgo. Para variar, hay escenas de guerra: balazos y explosiones.

El rodaje concluye y el quisquilloso jefe de producción se queda en el lugar en medio de la nada, en el páramo donde se había filmado. Se espera hasta que los últimos camiones de tramoya o eléctricos recojan sus pertenencias y partan a la Ciudad de México, a los Estudios. El jefe de producción es un típico *cuentachiles*: demandante, avaro, prepotente y un poco cobarde a la vez, eso sí, de traje a la moda y corbata colorida, aunque sea entre nopales y remolinos de polvo, impecable ante nadie, o tal vez por sí conquista a una señorita local con el cuento de *yo hago películas, yo soy del cine*. Con el pelo alisado y repeinado, siempre se le ve con un gran puro veracruzano entre los dientes. *Son los mejores y más baratos*, repite a los demás.

Antes de despedir una camioneta de utilería y abordar su auto, se percató que han sobrado dos docenas de



Francisco Díaz Moffit, 1952

cartuchos de dinamita. Se sube al buque de guerra verduoso que es su gigantesco Buick del año y coloca los explosivos en el asiento de al lado.

El hombre trajeado y de puro encendido se enfila a la ciudad. Viene de buenas, canturreando, porque le ahorró dinero a la producción. Puede que si falsifica a tiempo unas notas, él mismo sea el beneficiario de la suma.

Descendiendo por una cuesta de curvas no muy pronunciadas avista a su lado derecho una recua de burros bajo la sombra irregular de un cedro seco.

Es entonces cuando le sale el espíritu “malora” y decide encender un cartucho de dinamita con su propio puro, sin detener el auto, planea arrojárselo a los burros *a ver qué sucede*. Baja un poco la velocidad y anticipa con goce la travesura. Decidido, el jefe de producción expone la mecha a la lumbre del puro, el cartucho ya echa chispas. Pero espera sonriente a que la flama crezca. Por fin lo arroja, sólo para darse cuenta de que la ventana derecha está cerrada, contrario a lo que él —ignoro por qué y sé bien que este punto desafía la



Ars-Una Publicistas, 1955

verosimilitud— daba por hecho, a lo que confortablemente suponía.

El cartucho rebota en el cristal y cae entre los otros veintitrés. Con una mano sostiene el volante, con la otra trata de apagar la mecha pero la flama está crecida y ya no cede. No se quiere quemar la mano, ni arruinarse la manga del saco. En la confusión tampoco se ha ocupado de frenar. Otras mechas parecen coger fuego, ya no tiene tiempo.

Esa tarde en Hidalgo unos burros impenetrables ven cómo un hombre de traje se precipita fuera de un auto en marcha, mismo que se saldrá por la curva hacia el despeñadero, explotando casi inmediatamente.

Poco después, también pasaron por ahí los tripulantes de una camioneta de utilería. Gracias a ellos la historia se sabe.

XIX

En Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, cuando realizaba un documental sobre Jaime Sabines, detuvimos la filmación

por un problema técnico. Estábamos en una casona vieja, intentando un desplazamiento de cámara, un *travelling* sobre un piso de mosaico, de una habitación a otra, acercándonos a una mujer tendida sobre una cama. La imagen era austera, la mujer, Delia Casanova, llevaba un delicado camisón blanco, las sábanas eran blancas, las paredes blancas y no existía ningún elemento ornamental. El desplazamiento debía ser fluido, sostenido en un ritmo uniforme. Pero entre una habitación y otra se nos cruzaba la zanja de una puerta corrediza, al pasar el *dolly* por encima de la zanja se producía invariablemente un salto que arruinaba la toma. Entonces pasó al frente Salvador Chava Gutiérrez con una escoba en la mano, la llevaba en alto, como anunciando: aquí traigo la solución. Chava se dedicó a barrer polvo hacia la zanja, rellenándola. Cuando terminó la sencilla tarea, probamos el desplazamiento de la cámara y salió sin contratiempos.

Ya después de filmada la escena, reapareció Chava Gutiérrez al centro de la habitación. Era un hombre peinado con gomina, de bigote muy bien recortado, de cejas y pestañas muy negras y espesas. Parecía un galán de película de charros de 1940. Se me acercó y me señaló la zanja:

—Este recursito me lo enseñó don Cecil B. de Mille en persona, estuvimos filmando con él en Oaxaca hace unos treinta, cuarenta años.

Más tarde, Chava me contó que cuando se hacía el corte para comer en la multitudinaria producción de De Mille, el afamado productor y director se colocaba al final de la cola, que medía más de doscientos cincuenta metros, para recibir sus alimentos. Y que cuando por fin le tocaba ser atendido por el cocinero, De Mille anunciaba con un grito cordial:

—A partir de este momento cuentan ustedes con una hora para comer.

Uno hubiera imaginado a De Mille más parecido al faraón déspota de su propia película *Los diez mandamientos* y resulta que tenía esta magnanimidad y estima por sus colaboradores, otorgándoles una hora adicional para comer y descansar a media jornada de trabajo.

XX

Al *Indio* Fernández lo vi muchísimo en el restaurante de los Estudios Churubusco. Llegaba con su propia botella de brandy, se bebía unas copas, se metía a la bolsa del saco unos bolillos de la cesta al centro de la mesa, también se metía cubiertos, se paraba y se iba con todo y botella. En más de una ocasión detecté la pistola que traía casi siempre ya que se fajaba los pantalones muy alto y el arma se asomaba a medio costillar. Un día me lo encontré en el bar del Sanborn's de

Avenida de La Paz. No me reconoció, aunque muchas veces nos habían presentado otros comensales de Churubusco, como don René Cardona o el editor Carlos Savage. No me reconoció pero me invitó a su mesa, a tomar con él. Tuve la imprudencia —y quizá la vanidad— de aceptar. Una vez sentado con él, me involucró en una trama interminable y necia: quería que yo lo acompañara a su casa, a seguir la fiesta. —Te voy a llevar a mi casa, me decía, allí te voy a presentar a mis sirvientitas, que están como quieren, siempre me piden que les lleve a algún jovencito como tú, para variarle, vas a ver lo bien que están...

No recuerdo cómo me zafé del asunto, pero lo cierto es que mientras el *Indio*, borracho y empecinado, seguía con la perorata sobre las chicas en su casa, yo me visualizaba muerto a balazos en la alberca vacía, entre hojas secas, con la sombra del *Indio*, pistola en mano, proyectándose sobre mi cadáver. Todo por culpa de las chicas, sus chicas.

XXI

Conocí al legendario fotógrafo Alex Phillips Sr. en el foro donde se filmaba *El castillo de la pureza*, de Arturo Ripstein. Puesto que en la película llovía todo el tiempo —en un bien concebido homenaje a un verso de *Piedra de sol* de Octavio Paz— el anciano don Alex, encorvado y cojeando, llevaba siempre un impermeable amarillo y botas de hule; siempre con el exposímetro en la mano, cerciorándose personalmente de los detalles; siempre dando indicaciones con calma y dulzura. A veces, puede ser, con algo de aflicción, pero ésta se la tragaba, la interiorizaba y se mantenía dulce en el trato con todos.

Gracias a que con el tiempo —y con el apoyo brindado por Ripstein— pasé de aficionado que visitaba foros con frecuencia a ser el asistente personal del director durante la producción de la película *Fox Trot*, rea-



Anónimo, 1934

lizada por Arturo un par de años más tarde, me tocó ver una escena inolvidable: la visita de don Alex al foro en donde ahora el director de fotografía era su hijo, el también entrañable Alex Phillips Jr.

En esa ocasión me di cuenta de cómo la acuciosidad, pero también ese espíritu calmo y dulce, solidario con sus asistentes y los trabajadores en general, lo había

En las afueras de Xalapa, el representante de la incipiente rama de Trabajadores Técnicos y Manuales llamó a los hermanos Crispulo y Crisóforo, recién reclutados en la localidad, y con sendos garrafones vacíos los mandó a la loma, a *juntar niebla para la próxima escena*.



Juanino Renau, 1946

convertido en una especie de santo patrón de los técnicos, algo en lo que no se le acerca ninguna otra figura de la industria, por más renombre y premios internacionales que haya obtenido.

Don Alex llegó al foro en silla de ruedas, por un caso avanzado de gangrena le habían amputado ambas piernas. Al ver su silueta avanzando desde la gran puerta del foro los técnicos, todos los miembros del *staff*, se comenzaron a congregarse en una clara actitud de reverencia. Al acercarse la silla de ruedas a un reflector encendido, su cabello blanco resplandeció, al maravilloso viejo de acuosos ojos azules le había surgido, verídicamente, un aura. Uno a uno, comenzando por Juvenal Herrera, Juanito Miranda y Marcelino Pacheco, los miembros del equipo fueron cerrando un círculo en torno a él: se hincaban a su lado, le besaban las manos, le decían *papi* o *pappy*, como habrá sido el vocablo de su infancia canadiense. Estos hombres que se hincaban y lo veneraban, estaban, a su vez, recibiendo una bendición. Eso me quedó clarísimo. También me quedó claro que ése era el más alto honor que un hombre jamás pudiera recibir en el ámbito del oficio de una vida entera.

Nunca he vuelto a ver un aire de santidad tan legítimo, tan contundente.

XXII

Una mañana, haciendo cola en el banco, vi al *doble* del *Indio* Fernández. Lo conocía de los Estudios Churubusco y de alguna filmación. Llegado cierto punto de la carrera del *Indio* como actor, este otro señor se convirtió en un añadido perenne a su presencia en rodajes. Cuando había que hacer una escena de acción, a distancia, cabalgando o, simplemente, cuando había que hacer los ajustes focales para un movimiento de cámara complicado, en lugar del *Indio* aparecía este hombre de ojos pequeños y rasgados hacia arriba, muy simétricos y distantes de la nariz, nariz ganchuda y fuerte. Con el bigote lacio y el pelo, también muy lacio, echado hacia atrás tal como lo llevaba el *Indio*. Era un doble auténtico, en todos los sentidos de la apariencia. En los momentos de descanso a menudo se les veía juntos: no como iguales, pero sí como amo y siervo en una curiosa duplicación que nadie se detenía a analizar. Al morir el *Indio*, un par de años antes del suceso que ahora cuento, este señor se dejó las canas, le quedó el cabello totalmente blanco. Así es como lo ví en la cola del banco, y por una rara imantación suya, lo reconocí aún de espaldas y fuera del contexto habitual, aún con su nueva efigie senil. Pero no, senil no era. Era fantasmal. Y todavía peor, era, como por una condena perpetua, el fantasma de otro fantasma, siendo el original el del *Indio*, claro está.

Sus ojos pequeños ya no tenían brillo, estaban ausentes, y me pareció, de un modo súbito y desde luego sobrecogedor, que esta entelequia, este cadáver móvil era la alegría de la industria para la que trabajó toda su vida, él era la quintaesencia del cine mexicano muerto.

Habría que asumir el duelo. A menos que sea cierta la historia de que Pedro Infante sigue vivo, que el avionazo no lo mató, que por deudas o por cuestiones legales de poligamia, por cosa de impuestos, decidió esconderse en Yucatán y que ahí sigue oculto. Que hay quien lo ha reconocido por la placa metálica que lleva en la frente, como recordatorio de un previo accidente aéreo. Si él un buen día decidiera tomar su avioneta —debe tener una nueva, la tercera o cuarta pues ya sabemos que Pedro es reincidente— si él decidiera regresar, tomar la avioneta y pilotarla desde Mérida hasta la Ciudad de México, haciendo un aterrizaje triunfal en el Paseo de la Reforma, junto al Ángel de la Independencia, entonces su regreso nos salvaría a todos, sin duda. ■