

"Me lo dice el corazón"

Notas sobre el melodrama en el cine mexicano

◆
GUSTAVO GARCÍA

El melodrama, ese mecanismo narrativo afinado con sumo cuidado y armado de arbitrariedades, casualidades, golpes de efecto orientados a los sentimientos del consumidor. El melodrama: no sólo un género dramático sino también y quizá sobre todo, una representación de los funcionamientos de la sociedad desde los marcos de la moral, un sistema de elecciones y actos que califican inexorablemente a los personajes, investidos con los atributos de convenciones generales: ¿cómo van a actuar Fulano o Sutanita sin salirse del estrechísimo camino marcado por el patriarcado y el puritanismo? Es un entramado moral que camina en la cuerda floja de la autoparodia y la solemnidad trágica por exceso y que debe llevar a sus personajes y a su público a varias moralejas útiles: el rencor y el amor brotan como fuerzas telúricas del pecho de la figura más frágil, nada vence a la fuerza del amor verdadero, la Familia es el territorio de la epopeya intimista donde condenación y abnegación remontan su Calvario, el dinero no es la vida, desconfía de los paraísos, el corazón de una madre es el único búnker infalible e inexpugnable, mientras más alto vuelas más te dolerá el trancazo, la felicidad es resignada recompensa de quien aprende de los mayores fracasos: "Se sufre pero se aprende", concluía sabia la defensora del camión destartado de *Nosotros los pobres*.

El melodrama, cuyas raíces en el gusto mexicano se pueden rastrear, cuando menos, hasta los relatos moralistas de José Joaquín Fernández de Lizardi (*El periquillo samiento*, *Noches tristes y día alegre*) en la segunda década del XIX, llega al cine como la única posibilidad de capturar un público vulnerado por cinco o seis años de revolución. La comedia era impensable por razones técnicas: pese a la pericia de

los cómicos del teatro de revista para la creación de tipos, su humor era rigurosamente verbal, inmediateista, centrado en el retruécano y el doble sentido. Los afanes de hacer una comedia cinematográfica en la época silente (*Las aventuras de Tip Top en Chapultepec*, 1905; *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, 1912; *Viaje redondo*, 1919; *Terrible pesadilla*, 1930) sólo evidencian la imposible conciliación de una técnica actoral con las sutilezas del nuevo medio (incluso en el último título, que se supone una mexicanización de los métodos de Charles Chaplin, con resultados lamentables).

En cambio, el melodrama se resolvió, en esos años, con todas las herramientas imaginables, desde extensos letreos que evidenciaban sin dejar dudas lo tremendo de lo que el espectador contemplaba y metían al redil adecuado sus sentimientos (*Santa*, 1918) hasta milagros guadalupanos que desafiaban a los submarinos alemanes y a toda lógica (*Tepeyac*, 1917). Los datos disponibles dejan clara la influencia del melodrama de las divas italianas, en los dieces, y una nacionalización sin consecuencias pese a lo meritorio de los aislados esfuerzos (*El hombre sin patria*, *En la hacienda*, *El Cristo de oro*, *El coloso de mármol*). Los valores de la segunda *Santa* (1931, Antonio Moreno) como manifiesto a la nación del melodrama ya estaban dados en la novela de Federico Gamboa: el melodrama es cuestión de territorios y conocimientos: la provincia (Chimalistac, en el sur de la Ciudad de México) es una zona de gente trabajadora, respetuosa de la matriarca y de la virtud virginal femenina; sus límites no están trazados geográficamente, toda vez que es desde donde se pueden contemplar los volcanos, los valles, sin atadura. El corral es el de la moral más estricta obser-

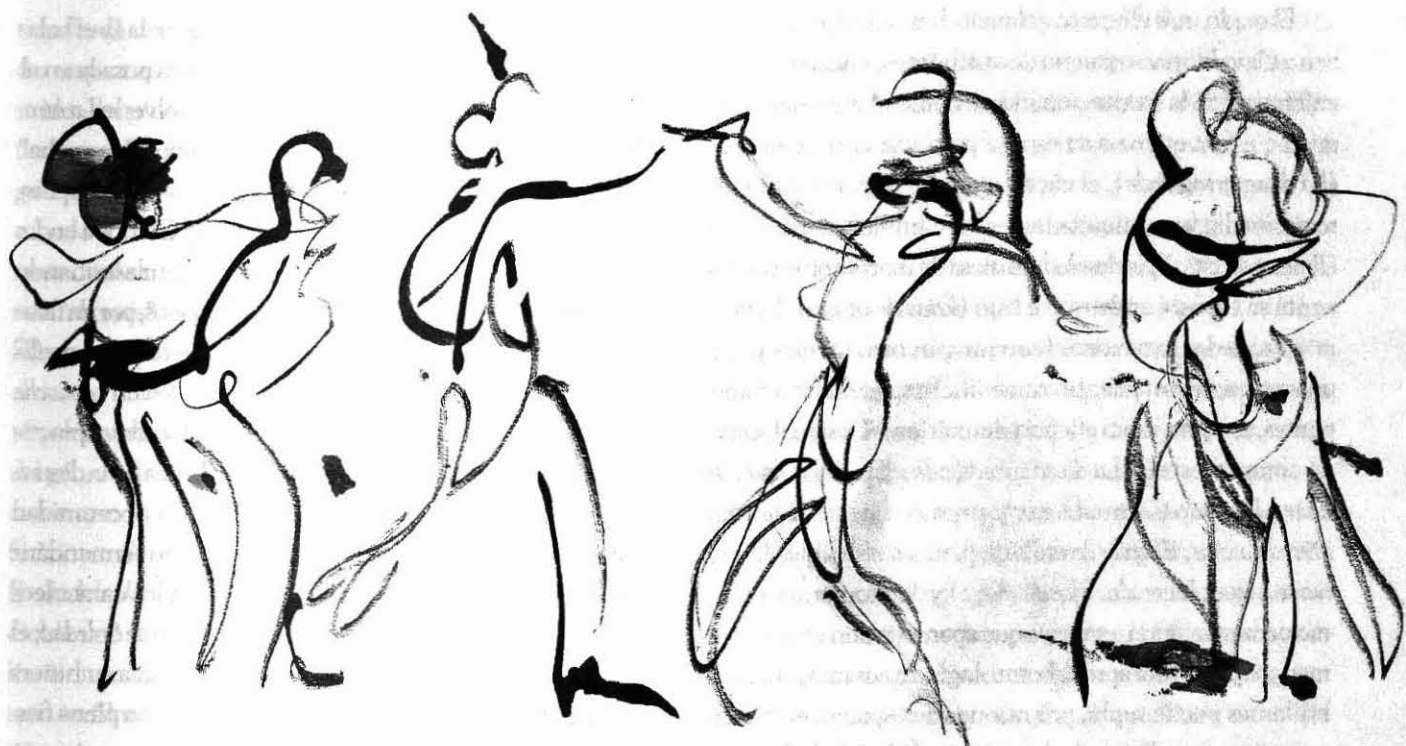
vada sin conflictos. La ciudad es otra cosa: no hay línea de horizontes, sino contacto cercano con los desconocidos; las puertas que se abran pueden ser (o sin duda serán) las de la inmoralidad. Chimalistac tiene como centro su iglesia minúscula; la ciudad tiene la suya, sombría, con la puerta cerrada para quien busca su auxilio.

La Caída: de la ciudad al prostíbulo, de la ignorancia sexual a la seducción, a reina del lupanar, a infección mortal y lápida austera, todo apenas sazonado con música de Agustín Lara. No se describe únicamente *Santa* sino decenas de melodramas de mujer caída que seguirían el modelo con fidelidad impecable hasta los años sesentas. En 1933, *La mujer del puerto* lleva el tema a las alturas de la tragedia, por la vía del incesto involuntario de la joven orizabeña Rosario (Andrea Palma), prostituida en el puerto de Veracruz, cargando la culpa de haber propiciado la muerte de su padre a manos de su seductor, y su hermano (Domingo Soler insólitamente sensual) ausente durante tantos años que ignoraba todo el drama. El tratamiento conjunto de los dos directores, Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, transformó el tono melodramático del breve cuento de Guy de Maupassant en el que se inspiraron (*El puerto*) para hacer una lectura fatalista, sombría, que anticipa al mejor Emilio Fernández pero también dio carta de naturalización a las casualidades más tremendas: una regla del melodrama será el encuentro que revela el pecado tras la inocencia; la expresión aterrada del marino que se entera de que acaba de hacer el amor con su hermana y su grito aislado y desesperado ("¡Dios!") anticipan a María (Elvira Ríos) en el momento de enterarse de que acaba de hacer el amor con su propio hijo (Gustavo Rojo) en *Murallas de pasión* (1943, Víctor Urruchúa); a la tratante de blancas y dama de la mejor sociedad tapatía Rosaura (Andrea Palma) al descubrir que su hijo (Rubén Rojo) se ha casado con la mujer que ella se encargó de prostituir (Ninón Sevilla) en *Aventurera* (1949, Alberto Gout), y al médico de pueblo (Fernando Soler) corrompido por la burocracia citadina al darse cuenta de que la joven a la que tiene en la cama del burdel es su propia hija (Aída Araceli) en *Maldita ciudad* (1954, Ismael Rodríguez). Esa casualidad reiterada como regla obedece al entendimiento mercantil del género: hay que agotar cada hallazgo en su multiplicación, como imitación de la vida misma. Bastó con que Emma Roldán vendiera a la virginal Esther Fernández al patrón René Cardona en *Allá en el rancho grande* (1936, Fernando de Fuentes) para que la siguiera torturando en cada película durante los siguientes quince años. Alguna vez se reconocerá a Esther Fernández

su sitio como una de nuestras principales trágicas fílmicas, en el mismo rango de las matriarcas de la lágrima, Sara García, Marga López y Libertad Lamarque.

De 1933 a mediados de los sesentas se extiende el lapso que contempló el nacimiento, el auge esplendoroso e impúdico y la decadencia del melodrama y sus cultivadores, directores, guionistas, actores y actrices, mismo que terminó en un acto de revancha de las convenciones del melodrama durante el primer Concurso de Cine Experimental (1964-1965). La nómina de cultivadores arroja un saldo inmensamente favorable: Boytler tendría una incursión notable en el melodrama de amor loco con *Celos* (1935), con Fernando Soler como un médico enloquecido de celos hasta intentar el asesinato de su esposa y ser recluido en un manicomio del cual liberará a los internos. La cinta se reconoce como el claro anticipo de *Él* (1952, Luis Buñuel), pero la sensualidad de Boytler era mucho más elegante y menos retorcida que la del aragonés. Al mismo tiempo Fernando de Fuentes afianzaba lo propuesto por Boytler: su formación literaria, la influencia del melodrama norteamericano y francés, su insistencia en filmar en locaciones derivaban en un afán de verosimilitud y una mirada corrosiva que no compartía ningún otro director en los treinta y muy pocos en los cuarentas. De él son los retratos más justos de la clase media del momento: *La familia Dressel* (1935) se inspira directamente en los Boker, dueños de una célebre ferretería del centro de la Ciudad de México, para narrar la incompatibilidad entre una joven mexicana (Consuelo Frank) y la autoritaria suegra alemana (Rosita Arriaga): las actuaciones de Arriaga y Manuel Tamés son creaciones miméticas de los inmigrantes germanos, y en su afán por el realismo, De Fuentes filma en los estudios y pasillos de la XEW e invita a miembros de la colonia alemana a participar como extras. Del mismo modo, *Las mujeres mandan* (1936) es, en sus escenas de la casa familiar toluqueña, un registro puntual de la cotidianidad en una provincia que empezaba a urbanizarse.

No extrañe que en la siguiente década fuera el responsable de la imagen definitiva de María Félix: en tres películas, *Doña Bárbara*, *La devoradora* y *La mujer sin alma*, traza una imagen de mujer fatal más compleja de lo que quiere la posteridad: la mujer que arman De Fuentes y Félix no es la inmoral de *Doña Diabla* (1945, Tito Dávila) sino un personaje nunca del todo en control de su situación, que se gana un lugar en un mundo dominado por los hombres por un doble efecto de su ambición más la manipulación que los hombres creen ejercer sobre ella. Es una transposi-



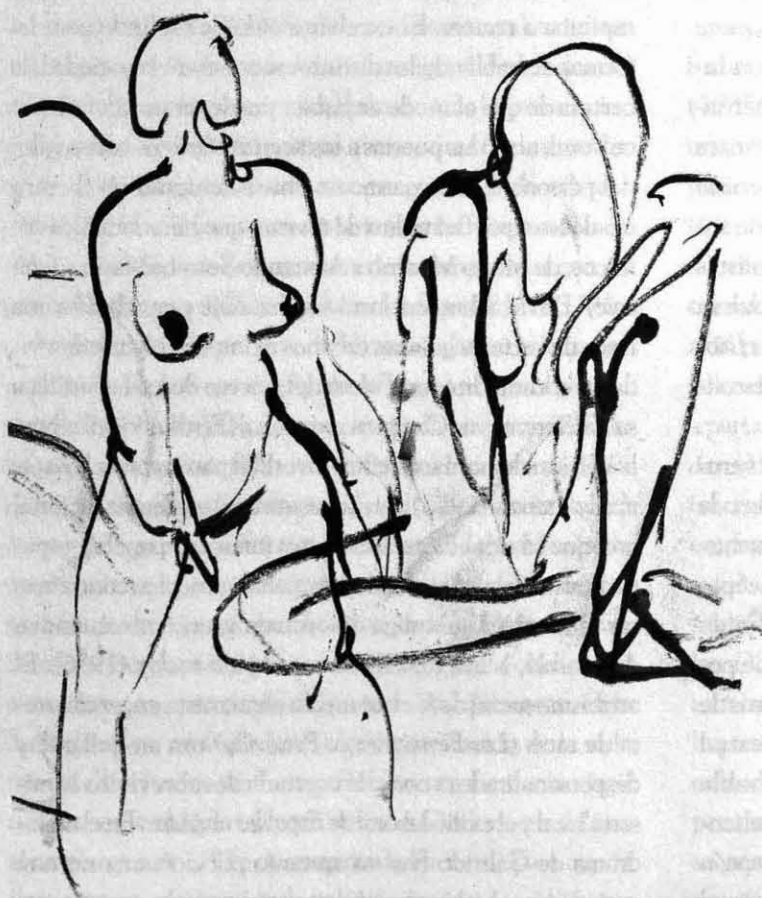
ción apenas velada de la propia historia de la actriz, quien llegó al cine con todo en contra: ya no era una muchacha, tenía un hijo, venía de un divorcio, su familia, en Sonora y en Jalisco, no le hablaba y presentaba una dicción lamentable. Gracias a una serie de circunstancias inmensamente favorables dentro de la industria, en unos cuantos meses María Félix era el primer símbolo sexual femenino creado estrictamente por el cine. La sutileza moral de sus personajes, la intrínseca inocencia de quien los analistas situarían toscamente en el cine de prostitutas, quedaban claras en *La mujer de todos* (1946, Julio Bracho), *¡Que Dios me perdone!* (1947, Dávison) y, tardíamente, en *La escondida* (1955, Roberto Gavaldón).

Si Fernando de Fuentes establece los escenarios verosímiles del melodrama (la inmensa vecindad orgánica de *La casa del ogro*, el departamento de lujo del avilacamachismo en *La devoradora*) y muchos de sus personajes (excepto el irrepetible homosexual Petrita que hace Manuel Tamés en *La casa del ogro*), Alejandro Galindo se encargó de poblar esas zonas con voces nuevas, realistas, a kilómetros de distancia de los tonos impuestos por la formación teatral de los actores de los treinta y a un centímetro del habla callejera verdadera. Poco a poco, desde sus primeras películas pero, sobre todo, desde *Divorciadas* (1943) y *Campeón sin corona* (1945), se empeñó en que a una verosimilitud sostenida tenazmente en los foros cinematográficos (en

contadísimas ocasiones salía a locaciones) se le agregara una crítica social que sólo podía partir de la realidad que aspiraba a recrear. El excelente oído de Galindo para las formas de hablar de los distintos sectores de la sociedad, la certeza de que el modo de hablar puede ser una definición cultural, abrió las puertas a los acentos étnicos como valor del personaje, ya no como un chiste denigratorio (herencia de los tipos del teatro de revista, que heredaran los cómicos, de Mario Moreno a Armando Soto LaMarina, *Chicote*). David Silva encontró su personaje y encabezó a una larga dinastía de galanes urbanos al imponer la irreflexividad y el cantadito arrabalero del nevero de La Lagunilla a su *Kid Terranova* (*Campeón sin corona*), Fernando Soler hará la versión demoníaca de su proverbial patriarca en *Una familia de tantas* (1948) con la misma contundencia racional con que Martha Elena Cervantes infesta su papel de esposa de una trivialidad chantajista, patológica, para contrarrestar el horror a su amiga divorciada y, en consecuencia, disponible, Maricruz Olivier en *Esposa te doy* (1956). El arribismo social de la clase media alemanista era una carrera de ratas (*Los Fernández de Peralvillo*) tan aniquilante y despersonalizadora como la urgencia de sobrevivir a la miseria local y el exilio laboral de *Espaldas mojadas*. En el melodrama de Galindo hay un apremio por documentar una sociedad en cambio y en choque con sus atavismos; un periodista no lo hubiera hecho mejor.

El grado más elegante del melodrama lo encarnó Roberto Gavaldón y su galería de antihéroes, encarnaciones enfermizas de la institucionalidad, como el ingeniero químico que envenena a su esposa para irse con la amante (*La diosa arrodillada*), el cacique que le sirvió al viejo sistema, asediado y aniquilado por los cambios desde afuera (*Rosaura Castro*) y la desolada ansiosa de matrimonio que inventa su esposo, embarazo e hijo (*Días de otoño*). El gran maestro de las locaciones (con ningún otro los espejos de una recámara, un puente o un edificio se verán tan imponentes, tendrán tanta eficacia dramática). Desigual, capaz de obras maestras (*La diosa arrodillada*, *En la palma de tu mano*, *Rosaura Castro*, *La noche avanza*, *La otra*, *Macario*, *Días de otoño*, *El gallo de oro*), de piezas insalvables (*Enséñame a vivir*, *Deseada*, *Flor de mayo*) y de momentos de demoledora sabiduría narrativa que aparecen aun en sus obras menores, sólo una apretada antología de sus imágenes más brillantes puede suplir, por razones de espacio, el inmenso análisis que demanda: la majestuosidad de la Bolsa de Valores de México oprimiendo al febril y arruinado arribista Hugo del Carril en *El socio*; la pobretona manicurista

Dolores del Río asesinando a su burguesa gemela (y el balazo oculto por el estallido de una piñata en la posada en el patio de la vecindad), desnudándola para volverse *La otra*; María Félix de blanco inmaculado cantando "Revancha" en el último tugurio panameño a donde llevó al antes próspero y ahora fugitivo ingeniero Arturo de Córdova en *La diosa arrodillada*; el pelotari Pedro Armendáriz asesinando a su amante en una alcoba que son puros espejos, por un fraude minúsculo, para a su vez morir a manos de una angelical víctima (Rebeca Iturbide) en plena huída en *La noche avanza*; el médico materialista Arturo de Córdova practicando una traqueotomía a un niño en la banca de la destaralada estación de trenes, aunque pierda la oportunidad de volver a la civilización, y el cacique Pedro Armendáriz anticipando la violación de Stella Inda en los caracoleos del caballo bajo un puente, todo en *El rebozo de Soledad*; el edípico Alejandro Ciangherotti Jr. que acusa a su niñera Libertad Lamarque de ser amante de su padre en plena fiesta de Navidad en *Acuérdate de vivir*, y Pina Pellicer que espera vestida de novia en la iglesia donde no se celebrará ninguna boda en *Días de otoño*.



El melodrama, en los años cuarentas y cincuentas, es el género rey, aunque en esos mismo años, Ismael Rodríguez, una fuerza desatada de la irreverencia, lleva a paroxismos límite lo levantado cuidadosamente por los cultivadores más obedientes, no aquellos aquí citados. El catálogo de momentos trepidantes de un melodrama que es mucho más, que va más allá del ridículo para instalarse en la provocación sería interminable y abarca toda su filmografía, desde su épica campirana *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942) hasta las dos partes de *Rechusorio* (1997), compuestas de doce cuentos atroces (*Los narcosatánicos sidosos* es un ejemplo regular). Pocos títulos son prescindibles en su dilatada filmografía (si acaso *El monstruo de la Montaña Hueca*, *Autopsia de un fantasma*, *Mi niño Tizoc* y *Trampas para una niña*); en todos está el oficio de un cineasta de voz y una actitud de desobediencia y fascinación hacia el cine y sus convenciones que sólo le pueden comparar con Alejandro Galindo y con el Luis Buñuel mexicano, con quien tuvo una relación más cordial y cercana de lo que quisieran reconocer los admiradores del artista español.

Pero definir a Ismael Rodríguez como un Buñuel ingenuo sería equivocar los puntos de par-

tida desde donde ambos llegaban a conclusiones parecidas respecto a la subversión del melodrama. Buñuel formó su idea del género a partir de modelos franceses y españoles, tanto teatrales como literarios y cinematográficos, Rodríguez lo hizo a partir de los estereotipos del cine mexicano ya echado a andar y en el que él participó como extra y asistente desde la *Santa* de 1931. Por eso, mientras los melodramas "al revés" de Buñuel (*La hija del engaño*, *El gran calavera*, *Él*) y sus antimelodramas ásperos (*Los olvidados*, *Nazarín*) son al mismo tiempo comentarios acerca de la moral dominante y los mecanismos de representación convencionales del género, las películas de Rodríguez son principalmente comentarios sobre el cine mismo, sobre sus posibilidades de funcionar de otra manera. No por nada, su cuarta película, *Escándalo de estrellas*, hecha con recursos ínfimos y en medio de una enorme improvisación, aprovechaba la tenue línea dramática sobre un millonario que invertía una fortuna en filmar una película insalvable, para ofrecer una versión cómica de un oficio con el que había crecido, conociendo todo lo que tenía de maravilloso y de ridículo.

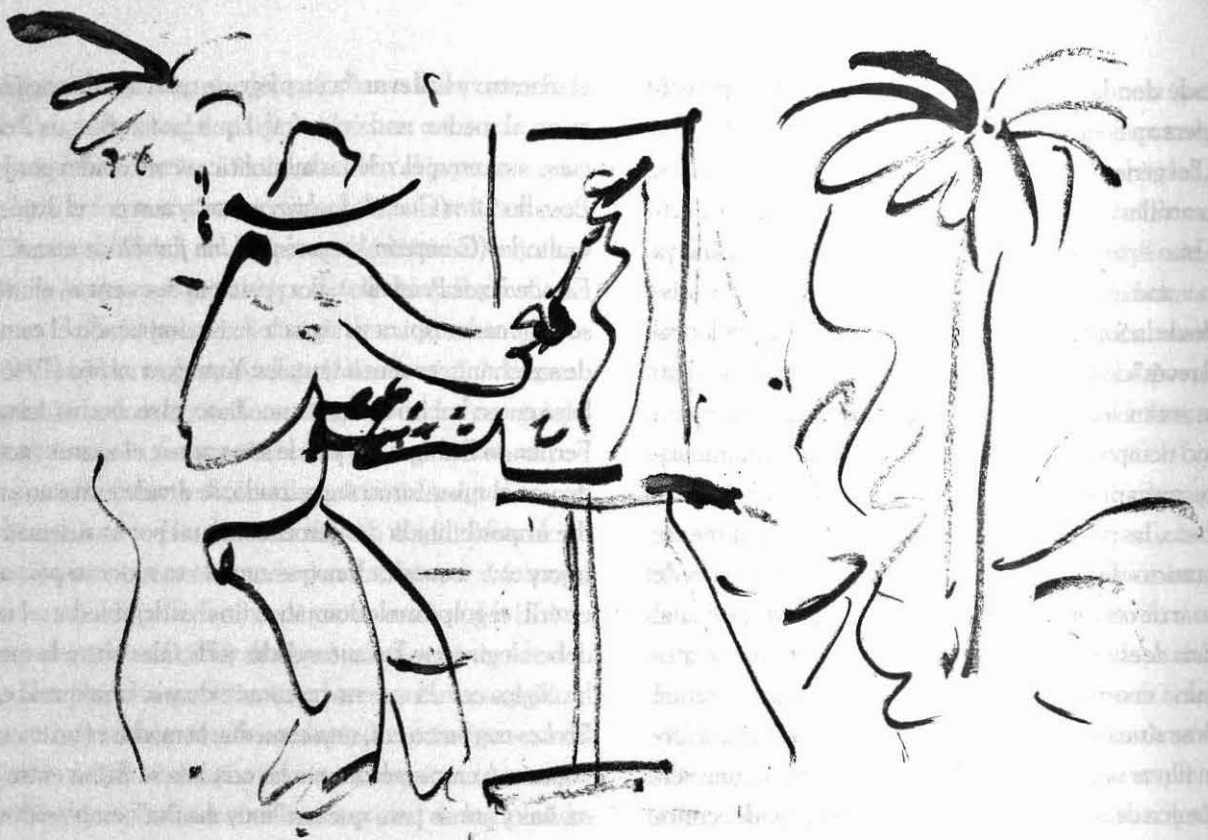
Maestro en la creación de tipos, fiel creyente de la máxima de Frank Capra: "Character makes your play" (El personaje hace la obra), a él correspondió inventar y sostener hasta los niveles de mito latinoamericano actuales la figura de Pedro Infante. Todo partió de la intuición de que en ese actor inseguro, en ese cantante de voz tenue, ansioso equívocamente de emular a Jorge Negrete, había la materia prima, el diamante en bruto de donde brotaría una nueva versión del macho latino, hasta entonces petrificada en la cerebralidad urbana de Arturo de Córdova y en la altanería pueblerina de Negrete. En manos de Rodríguez, Infante era el mexicano común pero que todo lo hacía hasta el extremo: su revelación se da en *Los tres García* y su secuela inmediata *Vuelven los García* (1947), como la alternativa (de tres arquetipos de mexicanidad) que se vacía de un trago un litro de tequila, piropea compulsivamente a todas las muchachas del pueblo, adora a su abuela hasta llorar con el cielo solidario sobre su tumba y persigue a su infinito harén aun después de muerto. A contrapelo de una representación masculina dominada por el pudor, Rodríguez aprovechó el exhibicionismo físico que desplegaba Infante tras las cámaras para hacer el primer símbolo sexual del cine mexicano, el primer *homo eroticus*. Las consecuencias se pueden medir por multitudes ante la tumba del ídolo en los aniversarios de su fallecimiento.

Con él y sin él, Ismael Rodríguez centrará la tensión de sus personajes en el equívoco sexual, del que se volverá

el maestro y le llevará a un juego de roles familiares insólito en el medio: nada más frágil que las familias de Rodríguez, a contrapelo de las monolíticas concebidas por Juan Bustillo Oro (*Cuando los hijos se van*) y aun por el disidente Galindo (*Campeón sin corona*, *Una familia de tantas*, *Los Fernández de Peralvillo*). Por principio de cuentas, elimínese a la madre típica y hágasele más complicado el camino de sus chantajes sentimentales: *Ya tengo a mi hijo* (1946) se basó en un hecho cierto e inmediato, el secuestro del niño Fernando Bohigas un par de años antes: el asunto, actuado por el mismísimo secuestrado, se divide entre una madre imposibilitada de ejercer como tal por la ausencia del hijo y una secuestradora que cumple su función pese a ser estéril; el golpe melodramático final es demoledor: el niño debe elegir ante las autoridades judiciales entre la madre biológica con la que no ha convivido y la falsa que lo crió. En *Los tres huastecos*, una comedia, la madre es un cacique bigotón y empistolado que ha criado a su hijita entre alimañas y armas para que sea "muy macha"; en *Nosotros los pobres* es una muda y paralítica que sólo tiene los ojos para expresarse (muy mal, excepto para la mala conciencia del vecino mariguano, que la acaba a golpes), una limitación que repetirá siete años después en *Maldita ciudad* en la madre que ve cómo su familia se desmorona en la impersonalidad urbana; en *Borrasca en las almas* es la impotente pieza prescindible de una familia, esposo e hijito, que opta por la hermana gemela de pasado narcotraficante; en *Los hermanos del Hierro* es la psicópata que entrena a sus hijos como asesinos orientados a vengar la muerte del esposo; en *Así era Pancho Villa*, el caudillo y sus Dorados huyen del enemigo mientras alimentan como pueden a un bebé que gradualmente pierde las fuerzas; *El hombre de papel* busca desesperadamente entre las prostitutas con quién hacer un hijo (acabará comprando al muñeco de vetrílocuo Titino).

La mujer sustituye al hombre: la abuela de *Los tres García* fuma puro, escupe en el suelo, domina a sus nietos a bastonazos, bebe y grita su orgullo de haber forjado a tres modelos de la virilidad nacional; en *Vuelven los García*, ha muerto a manos de los rivales, los López, uno de los cuales, Juan Simón, es una mujer (Blanca Estela Pavón) educada como hombre. Sólo cede a los avances amorosos de Luis Manuel García (Víctor Manuel Mendoza), el García poeta. No es tanto un ablandamiento de la coraza viril de la muchacha como una reacción al afeminamiento del hombre.

En los melodramas de Rodríguez, al hombre sólo le queda la nostalgia de la familia. A la ideología mexicana no le cabe mayor certeza que la solidez familiar como refu-



gio contra una realidad inestable y en crisis sistemática, es el signo de reconocimiento: la mujer sí quiere casarse y que la saquen de trabajar, la pareja espera que los suegros le aseguren techo y empleo. Esta certeza fundó a la familia melodramática, donde la autoridad del patriarca es raíz y razón, la inconformidad filial es una amenaza apocalíptica y la pureza femenina un dogma. Pero en Ismael Rodríguez, la familia no existe o es un castillo de naipes que se viene abajo con un soplo. El ejemplo más nítido es la saga del carpintero Pepe el Toro: En *Nosotros los pobres*, mantiene a su sobrina Chachita y a su madre paralítica, pero pasa dinero subrepticamente a su hermana prostituta, verdadera madre de Chachita, quien se cree huérfana y lleva flores a una tumba ajena cada Día de Muertos. Una vez fallecidas las madres paralítica y prostituta, Pepe consigue armar una frágil familia con su novia Celia, Chachita y el primogénito Torito. Pero en *Ustedes los ricos*, la sobrina se entera de que tiene padre millonario pero tiranizado por la madre. El Torito muere calcinado por obra de unos malos ya anunciados desde la primera parte. También muere el padre de Chachita y ésta queda desfigurada. Todo vuelve al punto de arranque.

Ismael Rodríguez ha sido un instintivo con un sistema interno que se confirmaba sin repetirse de una película a la siguiente; no tuvo las ambiciones estéticas de Emilio Fernández o Julio Bracho, pero sí la coherencia narrativa, la

audacia temática y la capacidad de poblar su propio universo con figuras reconocibles hasta el dolor colectivo que supera a sus dos compañeros de ruta más cercanos, Galindo y Buñuel. Pero el melodrama, género señero del cine mexicano, tuvo otros cultivadores de genio, aunque de obra más breve, como Alberto Gout (la trilogía de Ninón Sevilla: *Aventurera*, *Sensualidad* y *Aventura en Río*), Juan Bustillo Oro y su emblemática *Cuando los hijos se van*, aunque su mejor rostro es el de la comedia (*Aquí está el detalle*, *México de mis recuerdos*), Tito Dávison (*Que Dios me perdone*, *Doña Diabla*, *Cuando me vaya*, *La Diana cazadora*, *El derecho de nacer*) y un puñado más de artistas firmemente convencidos de las virtudes de la exaltación de los sentimientos, el triunfo de la sinrazón beatífica, el censo de una nación donde el poder judicial lo detenta el corazón de una madre.

Todo ese sistema de representación, complejo, matizado por las excepciones, las cumbres y los tropezones, no resistió la primera crisis del cine mexicano: para mediados de los sesentas, con Buñuel en Francia, los cultivadores veteranos se enfrentaban a una situación cinematográfica mundial y a un público local completamente distintos. La batalla que ofrecieron fue heroica en su fracaso: Alejandro Galindo volvió a su gusto cine negro que tan buenos frutos le diera antes (*Cuatro contra el mundo*, *Espaldas mojadas*) para hacer una paráfrasis del Evangelio identificando a Jesús con un joven asaltabancos (Carlos Piñar) en *Cristo 70*

(1969) y a su arrabal crítico para denunciar la ambición criminal de un taquero (Vicente Fernández) en *Tacos al carbón* (1971), mientras Emilio Fernández emprendía su obra compendio de todas sus manías rurales y épicas notoriamente empobrecidas en *Un dorado de Pancho Villa* (1966) y de sus obsesiones cosmopolitas tardíamente confesadas en *El crepúsculo de un Dios* (1967).

Mientras, se formaba una nueva generación con una postura crítica hacia una industria atascada; era una generación que se había forjado en el cine club, en el padecimiento de una censura despiadada y de una industria que cerraba el paso a toda voz nueva (para que Luis Alcoriza pudiera pasar a dirigir, debió hacer quince años de méritos como actor y argumentista). Esa generación se asoma en firme en el primer Concurso de Cine Experimental (1964), con obras como *Tajimara* (Juan José Gurrola), *Tarde de agosto* (Manuel Michel), *En el parque hondo* (Salomón Laiter), *Las dos Elenas* (José Luis Ibáñez) y *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac). Lo continúan por otros caminos Arturo Ripstein con *Tiempo de morir*, Juan Ibáñez con *Los caifanes* y José Bolaños con *La soldadera*, todas de 1965. Era un caldo de cultivo cuyos objetivos temáticos se orientaban a refundar el melodrama sobre las bases de la austeridad narrativa, la instauración de nuevas voces y nuevas actitudes: las hijas podían enjuiciar la estabilidad de sus progenitores ("Tu matrimonio es una porquería", le decía Julissa a Rita Macedo en el cuento *Nosotros* de Jorge Fons, 1970), la familia podía ser una célula enferma de la mentalidad patriarcal (*El castillo de la pureza*, Ripstein, 1971), la psicopatología familiar, antes apenas mostrada en piezas excepcionales (*Los hermanos del Hierro*), es ahora la norma, que el cine mexicano de los setentas extiende a las vecindades (*El profeta Mimí* de José Estrada; *Chin Chin el teporocho* de Gabriel Retes), el arrabal (*La venida del rey Olmos* de Julián Pastor), la reconstrucción histórica (*El valle de los miserables* de René Cardona Jr.), la incorporación del boom latinoamericano (*Los cachorros* de Fons, *Coronación* de Sergio Olhovich, *El lugar sin límites* de Ripstein), el western (*Los desalmados*, *El sabor de la venganza* de Alberto Mariscal). En su revanchismo, el nuevo melodrama era tan extremista y escandalizado como el viejo: las excepciones reales fueron la obra de Arturo Ripstein, que de una postura analítica, en parte dada por sus mejores guionistas, José Emilio Pacheco y Vicente Leñero, gradualmente derivará en un profundo desprecio por sus personajes, definidos por una intrínseca incapacidad para salir de sus minúsculos conflictos. Lo artificioso de su pesimismo queda en evi-

dencia en las películas de José Estrada *Ángela Morante, ¿crimen o suicidio?* (1978), que indaga sobre el ascenso de una joven (Blanca Baldó) de la prostitución al estrellato cinematográfico, esperando que la sucesión de desdichas conduzca a un cuadro social de principios de los setentas, y *Los indolentes* (1977), que sí consigue abrir la individualidad de sus grises personajes provincianos a la representatividad de una época (el avilacamachismo) y una clase (la burguesía porfiriana venida a menos). Jaime Humberto Hermosillo aportó lo mejor de su carrera en unos cuantos, breves años (1974-1978) de esplendor irrepetible que comprenden la sutil primera declaración de amor homosexual del cine mexicano (*El cumpleaños del perro*), la incendiaria acta de liberación de la soltera provinciana (*La pasión según Berenice*), el lúdico ingreso a la delincuencia como aventura infantil en un México previo al estado de sitio criminal del cambio de milenio (*Matinée*) y el canto del cisne del amor antes del sida (*Amor libre*).

Casi se podría extender en esa generación el acta de defunción del melodrama mexicano; los siguientes cultivadores carecen de la convicción impúdica de los pioneros y de la rabia contestataria de los Nuevos Patriarcas; demasiado conscientes de la idea de género, de una tradición que ha sido vituperada y recuperada como pieza de culto *underground* (los travestis y performanceros ataviados como Dolores del Río y María Félix), incursionan en él a regañadientes, sin convicción o premeditadamente ignorantes de sus reglas de tensión dramática. Rescátese la tenacidad de Carlos Carre-ra, un director incapaz de sostener durante más de una hora sus historias, que ha perdido la frescura de esa primera media hora de *La mujer de Benjamín* (1991) tiene la manía de matar a sus personajes incómodos, aunque sean sus protagonistas (*Sin remitente*), pero que cada vez afina más sus recursos narrativos de carrera corta: *Un embrujo* (1998) carece de unidad narrativa, recomienza a cada rato; sin embargo, presenta ambientes y momentos aislados que remiten a lo mejor de sus maestros más obvios, Alcoriza e Isaac. Alejandro Gamboa llegó casi por casualidad a la crónica de una clase media con su serie *La primera noche* (1998) y *La segunda noche* (2000) que remite más a la literatura sesentera de Juan Tovar y José Agustín y a los cortos del Concurso de Cine Experimental que a todo lo hecho en los últimos treinta años. Es la necesaria maniobra de desandar el camino, volver al punto en que todo parecía nuevo y posible, pero ahora no para desplazar a quienes habían hecho y deshecho al cine mexicano, sino para refundarlo desde el confuso grado cero en que recibió al año 2000. ♦