

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
México lindo y querido

Autor/es:  
Téllez, Jose Luis

Citar como:  
Téllez, J.L. (1995). México lindo y querido. *Vértigo. Revista de cine.* (11):30-33.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/43023>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# México lindo y querido

José Luis Téllez

30  
V

*[Este artículo apareció originalmente en la revista Contracampo nº 33 (1983). El autor ha considerado oportuno su reproducción sin modificaciones, añadiendo unas notas aclaratorias].*

Un hombre se entrega a la policía para purgar los crímenes que no ha llevado a cabo. Se llama **Archibaldo de la Cruz** y es —como los demás— un asesino de mujeres vocacional y teórico. Mediante la reaparición de una música que ya no emana de su mecánico cofrecillo, sepultado en las aguas de un río, sino que se escucha como fondo, interpretada por una gran orquesta, el último plano del film nos sugerirá que es a partir de ahora, liberado de culpa merced al comisario, cuando al fin nuestro héroe podrá quizá entregarse a su pasión secreta. Pero ello será el precio de dejar de ser el protagonista de la historia, en ese imposible espacio que se abre tras la palabra FIN. El crimen, es lo que sucede más allá del relato, tras el abismo de su clausura. En la sala, quizá. La función de la puesta en escena pareciera ser la de pervertir el contorno ético de un cierto original literario.

Otro hombre, enloquecido por los celos, ha tratado de coser (así, como suena, con una gruesa aguja y una cuerda de cáñamo) el sexo de su esposa para poder asegurar de tan tajante modo su absoluta fidelidad. Como quiera que la aterrorizada mujer ha logrado rechazarlo, encerrándose en su dormitorio, **Él** se sienta en la escalera y, extrayendo de sus abrazaderas una de las barras metálicas que tensan la alfombra de su cobertura, comienza a golpear rítmicamente los barrotes que sostienen el pasamanos, con un ruido

ácido y violento. Y entonces, la cámara desarrolla un movimiento lento y vertiginoso hacia atrás, descubriendo paulatinamente toda la compleja, lujosa y rebuscada decoración de pesadilla que enmarca el hombre y su frenético golpear, cada vez más lejano, aunque su ruido pareciera a la vez llenar el mundo. Imposibilidad absoluta de identificación con los protagonistas, en esa lejanía para ellos dolorosa, para nosotros clínica. La función de la puesta en escena pareciera ser la de aniquilar el contorno melodramático de un cierto original literario.

Perversión y distancia. Visión de la otra cara de las cosas, análisis helado de todo cuanto yace tras las buenas costumbres, las honorables familias, los matrimonios intachables, las más nobles ideas. Mirada de los signos sobre su referente, de minuciosa exactitud, con la ternura cruel del entomólogo atravesando su mariposa con la dedicación franciscana requerida para que las coloreadas formas de sus alas no se deshagan en tornasolado polvillo.

La irrupción de la música sobre el plano final de ARCHIBALDO DE LA CRUZ parece obedecer en apariencia a un esquema puramente normativo: reaparición del *leitmotiv* principal a guisa de resumen emblemático; movimiento, en definitiva, de identificación con el punto de vista del protagonista. Pero aquí, el resultado es justamente el contrario: lo que la banda sonora nos propone es, precisamente, un distanciamiento poderoso, poniendo en entredicho el posible futuro del amor de Archibaldo, su crimen definitivo en lugar de su redención postrera. Tan sólo la instru-

mentación —una orquesta sinfónica, en contraste con la tímbrica intimista, recóndita, de la caja de música— ha operado ese desplazamiento brusco en la dirección de nuestra mirada, suerte de giro moral que se genera no de cualquier modo sino, precisamente, aplicando uno de los mecanismos específicos de la textura melodramática, al que, como por arte de birlibirloque, se ha vaciado de su función metafórica, esencialmente emotiva, para tomarlo en metonimia: epiflogo o apén-dice para una reflexión inhóspita que cercena la posibilidad de abismarnos en una cómplice coalescencia.

Del mismo modo, el travelling hacia atrás antes descrito no se halla interrumpido por insertos ni por primeros planos, dimensión del encuadre de la que parte, sin embargo, para desvirtuar su función identificatoria. Si el primer plano es la reafirmación sobre el universo emotivo del protagonista, la plenitud, en suma, del sentido, el mórbido alejamiento posterior es el mecanismo que vacía *a posteriori* (se trata, de hecho, del fin de una secuencia) ese poder magnético de un rostro que invade la pantalla. La cámara se aleja no ya para romper la identificación, sino para otorgar además una dimensión estrictamente materialista de la puesta en escena: manifestar que el primer plano no es otra cosa sino un detalle ampliado de otra realidad mucho más compleja que lo circunda y determina, haciéndole cobrar sentido en la medida en que destruye su autonomía, insertándolo en un contexto que exhibe, de manera, sangrante, sus estigmas de clase<sup>1</sup>.

Buñuel afirmó reiteradamente que su puesta en escena carecía de *símbolos*. No parece que el

maestro emplease esta voz en el sentido saussureano que se opone al de *signo*, según que el carácter de la representación sea, o no, motivado: si un film es una representación, forzosamente existirán símbolos en él. Sí parece, más bien, que el valor que debe concederse al término, en labios de Buñuel, se acerca más al concepto de *metáfora*, al término que desplaza a otro sustituyéndolo en un paradigma. La metáfora es uno de los procedimientos normativos de la escritura me-

lodramática: en cualquier melodrama, un reloj es, también, algo que sugiere el paso irremediable de las horas, un icono que impregna la secuencia, con el perfume de lo percedero, que connota lo fútil o lo irremediable... Vano sería, en un film de Buñuel, suponer a tal objeto otra función que no fuese la estricta de indicarnos la hora. Existe

siempre en Buñuel una absoluta preeminencia de lo narrativo en su sentido más estricto sobre cualquier otra consideración: planteamiento que podría aparecer como basado exclusivamente en la economía, en la eficacia. Su realidad íntima es, sin embargo, más compleja. El empleo de metáforas es, sobre todo, un insólito método de articular las secuencias: los múltiples planos de nubes, relámpagos y tormentas que invaden el discurso, por ejemplo, de SUSANA se hallan situados sin excepción en las charnelas que separan un día de otro, dos escenarios distintos, o bien segmentos paralelos de distintas acciones. Su entidad no deja por ello de ser metafórica (¿cómo evitarlo?), pero sí atenúa por entero su primacía alusiva, su poder de sustitución. Resulta así que otro de los elementos codificados de la retórica melodramática se presenta desprovisto de su papel pri-

### El empleo de metáforas es, sobre todo, un insólito método de articular las secuencias.



Fotograma de ENSAYO DE UN CRIMEN (LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ, 1955)

(1) (Nota de 1995) Como en cierto famoso error de Noël Burch, la memoria recuerda un articulación inexistente: la realidad es que el plano medio se enlaza al general por corte directo. Pero, toda vez que el análisis no sufre menoscabo, se ha preferido mantener la redacción primitiva.

Fotograma de *Él* (1953).

mordial sin dejar por ello de hacer aparición abundante: asistimos de este modo a una especie de empleo perverso del signo, de neutralización de su uso dominante para formular una reflexión y una gramática no ya lejanas, sino francamente opuestas a la preceptiva consuetudinaria. Pero su poder de reconocibilidad se sigue conservando íntegramente, y aquí radica su mayor acierto: asegurar su intelección, su decodificación por amplios públicos masivos, desarrollando, sin embargo, un punto de vista frontalmente enfrentado con la ideología. El cine de Luis Buñuel —sus filmes mejicanos, singularmente— configuran de este modo un notable (y, probablemente, eficaz) intento de formalización de un lenguaje cinematográfico esencialmente *popular* que, partiendo de los elementos normativos del melodrama (cabría incluso decir del folletín), en donde se dan cita argumentos tremebundos, gentes depravadas e irredentas, pérfidas mujeres, predestinaciones, fatalismos y otras demasías, estos materiales son sometidos a un trabajo de puesta en escena esencialmente dialéctico que aniquila de modo implacable su papel ideológico sin disminuir un ápice su capacidad fascinatoria.

Lo notable de tal planteamiento no radica tanto en esa subversión del signo, sino, fundamen-

talmente, en el modo preciso en que tal reformulación se lleva a cabo. Transformaciones mínimas (la orquestación del leitmotiv en *ARCHIBALDO*, el uso del travelling en *EL*, el uso de metáforas como meros signos de puntuación en *SUSANA...*) bien de la textura visual o sonora, bien de la más elemental combinatoria sintagmática, que se revelan cargadas de eficacia por operar justamente sobre aquel punto preciso que define la función específica de los elementos aludidos.

Esto es: si un plano de relámpagos constituye una metáfora, lo es esencialmente por situarse en un lugar concreto de la cadena de significación y no en otro; si una música connota y comenta una situación dramática o cualquier otra peculiaridad argumental, ello es así en función, sobre todo de las relaciones tímbricas que presenta en los diversos instantes de su aparición; si un primer plano puede diluir su pregnancia merced a su encadenamiento con

otro encuadre disímil, lo que engendra ese efecto es, sobre todo, el modo en que la articulación entre ambos se haya desarrollado. Los mecanismos significantes puestos en juego por Buñuel en sus antimelodramas mejicanos no resultan eficaces tan sólo desde la perspectiva de la construcción del punto de vista y el subsiguiente papel que se asigna al espectador ante el texto fílmico,

**El cine de Luis Buñuel  
—sus filmes mejicanos,  
singularmente—  
configuran de este modo  
un notable (y,  
probablemente, eficaz)  
intento de formalización  
de un lenguaje  
cinematográfico  
esencialmente popular.**

Fotograma de *El* (1953).

sino que constituyen, por su nitidez, un ejemplar objeto de análisis acerca de determinadas retóricas cinematográficas, amén de una reflexión sumamente pertinente y "moderna" acerca de la praxis en el interior de una estructura formal dada o, si se prefiere, dentro de unas condiciones de producción específicamente industriales.

Mirada y subsecuente discurso de devastadora lucidez, no ya sobre personajes y situaciones argumentales sino, ante todo, sobre las propias herramientas narrativas puestas en juego. Lección admirablemente sutil de

materialismo y combatividad en el frente referencial y en la propia textura significativa. Luminosa dialéctica del *qué* y el *cómo* que la espanda crítica dominante no puede sacudirse sino con el hisopo de la pretendida tipificación *surrealista*<sup>2</sup> de D. Luis (si se viene desde el elogio), o con el cautiverio afirmativo del carácter meramente *alimenticio* de los filmes mejicanos (si se viene desde la injuria). Actitudes

ambas a las que la propia filmografía buñuelesca debiera servir de corrosivo antídoto. Pero no hay peor sordo. ☹

**Mirada y subsecuente discurso de devastadora lucidez, no ya sobre personajes y situaciones argumentales sino, ante todo, sobre las propias herramientas narrativas puestas en juego.**

(2) (Nota de 1995) La errónea clasificación de Buñuel como cineasta surrealista ha sido estudiada por el autor en "Memoria de la arena: presencia del surrealismo en la obra cinematográfica de Luis Buñuel" (en *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Fundación La Caixa, Barcelona, 1991).