

# Representaciones contra revolucionarias en el film y la novela mexicanas (1910-1965)

Sebastião Guilherme Albano da Costa  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

## Resumen

Este estudio busca señalar la tipología discursiva propiciada por la Revolución Mexicana y sus políticas culturales, además de la apropiación de los medios de comunicación de los estímulos que la gesta propuso a otras artes. Aquí se describe algunas constantes narrativas de parte de las novelas y los films producidos durante el período revolucionario y el posrevolucionario con la finalidad de relacionarlas, desde una perspectiva estilística, al formato de sociedad que se erigía. Las conclusiones dan cuenta de que la novela y el cine, con estrategias diversas, comparten una visión crítica del mundo revolucionario.

**Palabras claves:** Revolución Mexicana; films; novela

## Resumo:

Este estudo visa a descrever uma tipologia discursiva propiciada pela Revolução Mexicana e suas políticas culturais, ademais da apropriação que os meios de comunicação fizeram dos estímulos que o contencioso propôs a outras artes. Aqui se descreve algumas constantes narrativas de uma parte dos romances e dos filmes produzidos durante o período revolucionário e pós-revolucionário

com a finalidade de consigná-los, a partir de uma perspectiva estilística, com o formato de sociedade que emergia. As conclusões dão conta de que o romance e o cinema, com estratégias diversas, compartilham uma visão crítica do mundo revolucionário.

**Palavras-chave:** Revolução Mexicana; filmes; romance

## Abstract:

This study seeks to point out some discursive standards established by Mexican Revolution cultural policies as well as the media representation. Thus, there is a description of narrative motifs upon which novels and films evoke the war and its contents. The methodological proposal aims to combine stylistic and social signs in order to make up an overview of the main revolutionary representation figures in Mexican art and media discourses in the early 20th century.

**Keywords:** Mexican Revolution; novels; movies

## I

Este trabajo concierne a una investigación sobre la novela y el cine de la Revolución Mexicana. Hay que mencionarse que esta

propuesta presupone la existencia de un *corpus* de obras literarias y fílmicas que podrían conformar un género, que a su vez fue propiciado por la reunión de circunstancias surgidas del formato de sociedad promovido por el sistema de la Revolución Mexicana. Aclarada esa primicia, cabe decir que este texto se va a centrar básicamente en cuatro categorías, a saber, la de *narrativa de convergencia*, imágenes de consenso, *cronotopía* e *isotopía*. Las dos últimas van a estar presentes como categorías de análisis, a diferencia de las primeras, más tangenciales. Debido a eso, se va a aclarar la función que las nociones de *narrativas de convergencia* e *imágenes de consenso* tienen en este texto, para en seguida desarrollar los temas principales.

A primera vista, se puede afirmar que hay gran divergencia entre la narrativa verbal y cinematográfica de la Revolución, hecho que a veces es presentado como una sentencia sin matices. En este trabajo se pretende de alguna manera describir las divergencias, pero aclimatarlas a un ámbito de convergencias refrendada por el hecho de que ambas modalidades discursivas participan de un mismo sistema de representación, anclado en un mismo régimen simbólico, que parece haber orientado toda la producción cultural institucionalizada en la primera mitad del siglo xx en México.

La categoría de narrativas de convergencia atañe a que tanto la prosa como el cine tendieron a rescatar los postulados históricos como materia de elaboración ficticia, anticipando lo que más tarde sería un atributo de los medios de comunicación de masa más modernos, como la radio y la televisión, que se integran a la sociedad antes como actores políticos que como soportes discursivos

y efectuaron lo que Walter Benjamin sugirió como una operación de estetización de la política.

Habida cuenta las fórmulas de presentación de la gesta, especialmente por parte del cine (algo que quizá haya tenido lugar a partir de *Allá en el Rancho Grande*, 1935, de Fernando de Fuentes y culminado con *Ay, Jalisco, no te rajes*, 1941, de Joselito Rodrigues), se puede decir que la flexibilidad ideológica del programa revolucionario, que tenía tanto directrices agraristas (de Emiliano Zapata y Francisco Villa), como militaristas-burguesas (Venustiano Carranza y Álvaro Obregón) acabó por determinar su reproducción en imágenes de consenso, es decir, un modo de representación en que la guerra aparecía nada más como una materia prima pasible de estetización y exenta de argumento político. En la literatura la representación tendió a ser un poco más crítica y la imprecisión programática de la Revolución se integró a los meandros de la diégesis, que en general proyectaba el comportamiento cínico que los personajes debían mantener para sobrevivir, tal como en el mundo de la vida.

La Revolución es un *continuum* que permite la elaboración de un cuadro inteligible de la sociedad mexicana en el siglo pasado. De tal manera, sería improbable que la literatura y el cine, dos modos privilegiados de producción de sentido, no inscribieran en sus procesos de representación un evento que propició una renovación radical de los valores culturales, económicos y políticos del país. Cabe recordar aun la participación de los intelectuales en los gobiernos posrevolucionarios a partir de la promulgación de la Constitución en 1917, muchos actuando como intelectuales orgánicos.

No se desea reconocer una especie de actitud reflexiva de los escritores y cineastas en relación a los hechos que representan en sus textos y filmes y los eventos de la realidad histórica. La operación de reducción o de sistematización que los modelos narrativos propician necesariamente dejan sus marcas, imponiendo, por lo tanto, una resignificación de esos eventos y una completa reelaboración, volviendo más o menos opaco el reconocimiento en la obra de las referencias históricas. Hay que recordarse que el cine y la narrativa de ficción son discursos de imaginación.

## II

En un examen de ese orden se debe sobre todo respetar la especificidad de las modalidades de expresión de la narrativa literaria y fílmica y hacerse una observación interna de las obras, en este caso de sus estructuras narrativas, es decir, las combinaciones temporales, los sistemas descriptivos y las acciones de los personajes, para luego situarlas en un horizonte cultural más amplio. En general, se sigue la trayectoria opuesta y se parte de la base histórica y de su tematización para luego reconocer signos externos en el interior de la obra, soslayando así el carácter activo de las representaciones culturales.

El método empleado tratar de combinar las dos dimensiones, la formal y la histórica, con énfasis en la historicidad de las formas. Por lo tanto, la expresividad generada por la Revolución obedece a parámetros que van más allá de la gesta y de las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios, aunque esté condicionada a ese evento.

Si bien es cierto que los modelos de mundo que presentan el cine y la novela de

la Revolución son distintos, además del hecho de que comparten un mismo horizonte genérico también se puede inferir otras coincidencias en la trayectoria de los dos discursos, que a grandes rasgos pasa de la intención documental y personalista, del fragmento acotado o la toma directa, descriptiva, denunciatoria, a la sublimación enajenada, a veces sin sentido y *kitsch*, hasta que finalmente alcanza la conciencia paródica. Es posible que en la novela el proceso no haya sido lineal, pero los resultados confirman convergencias con el cine. En estas líneas me voy a dedicar a la descripción de los encuentros y desencuentros entre una modalidad de representación y otra para reiterar o refutar, con justificativa diversa, los axiomas supuestos y estabilizados por los estudios.

Siempre haciendo a un lado el dominio del muralismo, me dedicaré a asentir, en la medida de lo posible, el hecho de que desde el registro inicial que los artistas hacen del movimiento revolucionario y de sus consecuencias institucionales, la literatura tiene una preeminencia estética en relación al cine. Narrativamente más madura, la novela también problematiza más el régimen moral que emergió de la guerra civil. Los señalamientos de la homologación y las distancias de procedimientos y como consecuencia de visión de mundo entre una y otra modalidad expresiva encierran sus razones.

Entre esas sobresale la emergencia de la racionalidad de los medios de comunicación de masa en la negociación de los consensos sociales, tanto los de corte político como de la llamada producción simbólica. El método empleado aquí quiere diseñar un arco temporal que tiene una punta en los albores de la representación de la gesta y la otra en la institucionalización e interrupción del desarrollo

del género, que en la actualidad se consigna en el apartado de novela o filme histórico.

En el esfuerzo por deslindar estilísticamente los dos sistemas narrativos de representación de la guerra civil, se puede decir que opuesto a lo que se nota en los filmes más significativos del género, la verosimilitud que opera en las primeras novelas corresponde a una mimesis subjetiva e interna, acorde con lo que se conoce como realismo contemporáneo, cuyo virtuosismo técnico parece haber sido alcanzado por James Joyce en *Ulises*, 1921.

En el caso de muchas de las novelas de la Revolución la mediación parece estar hecha por un testigo que observa los eventos o los recuerda y los relata sin implicarse moralmente en los hechos, como lo haría un reportero, imponiendo un carácter algo distanciado pero sin neutralidad. Si a primera vista esa mediación parece no reclamar gran esfuerzo al que la quiera describir, hay una red de figuración que la sostiene en el texto que no permite conclusiones tajantes. Debido al uso de estrategias discursivas que resultan muy refinadas, voy a recurrir a las categorías de isotopía y cronotopía, referidas por A. Greimas (1985) y M. Bakhtin (1982) para tratar de orientar el señalamiento de algunas unidades estilísticas.

Según la teoría lingüística del siglo xx, el efecto de isotopía se refiere a la coherencia semántica interna que en la práctica comunicativa una frase debe tener, coherencia que es presidida por la univocidad relacional entre el significante y el significado. Extendiendo el campo de referencia, se puede decir que en un texto más amplio que una frase los tópicos semánticos deben colaborar para la construcción de significados pertinentes para la aprensión de los sentidos gen-

erales, lo que significa que debe haber una señal lógica en el texto que permita al lector seguir infiriendo o constatando qué es lo que se quiere decir o sugerir a fin de situar su lectura. Pareciera que para que haya posibilidad de señalamiento de la isotopía fuera un requisito la restricción informativa del mensaje, por lo que suele ser un fenómeno antes atribuido a composiciones de orden científica o comunicativa que literaria.

No se quiere decir que los textos literarios estén exentos de sentido descriptible. Para remediar las conjeturas sobre el marco semántico de los textos literarios, los lingüistas establecieron que hay una modalidad de isotopía propia de la literatura (que a veces se llama doble isotopía o inclusive alotopía) que opera según el modelo de texto al que está adscrito el mensaje.

Por ejemplo, en un poema parece natural que la figura del oxímoron refuerce el sentido del verso, pero en consecuencia oscurezca la comprensión de la frase. Eso es, si un verso es leído *como* una frase no tendrá sentido, toda vez que la isotopía resulta imperfecta, al tiempo de que si el receptor cuenta con la experiencia textual de lectura de un poema, si logra situarse en el contexto propiciado por el género poema, tendrá la habilidad para identificar con naturalidad las subversiones en el funcionamiento estándar del lenguaje. De ser así concluirá que el verso en que el oxímoron aparece no resulta incoherente, sino que comporta valores relativos si comparados con una frase comunicativa.

Ese marco legislativo del lenguaje fuerza a los integrantes de una sociedad a tener proficiencia en diversos niveles lingüísticos, situación que fue expuesta por Roman Jakobson en su clasificación de las funciones

textuales. Cuando se habla de textos literarios, debemos identificar que estamos en un nivel de registro lingüístico orientado por la función poética. Con independencia del género, la isotopía es una categoría que se refiere sobre todo a la reiteración de clases semánticas a lo largo del texto con vistas a asegurar los significados y los sentidos.

A su vez, un poco inspirado en las ideas de M. Bakhtin (1982), entendemos la cronotopía (Bakhtin 1982) como una figura que trata de dar cuenta del anclaje externo y de la referencialidad propuesta en la diégesis de un cuento, filme o novela y, como la isotopía, se encarga de señalar los bloques que aseguran la comprensión del mensaje y causan la fruición estética, que en este caso siempre es articulado por la verosimilitud.

Al usarse esa categoría explicativa, se da por hecho que el *mundo de la vida* ofrece las coordinadas básicas para la representación, dejando disponible el marco espacio-temporal específico, histórica e ideológicamente, que de alguna manera va a ser procesado mediante la figuración e incorporado a los cuadros de la representación artística. En tal caso, la coherencia se relaciona con el nivel de reconocimiento entre una y otra dimensiones, no por intermedio de una relación de semejanza, sino de identificación de índices del mundo social en el mundo textual y viceversa, puesto que esa reflexividad sólo es llevada a cabo en el acto de aprehensión, lo mismo mediante la expectación que la lectura.

Esa necesaria red de proyecciones entre el mundo y la obra debe ser descrita con cuidado, quizá inclusive en términos como *estímulos externos* y *estímulos internos*, y en lo que atañe al cine, eludiendo las señas que revelan que en los filmes la cronotopía siem-

pre resulta más clara que en las novelas, toda vez que el modo de representación fílmica es en apariencia *más mimético* que el verbal. En realidad, en ambos la construcción del mundo ocurre en el movimiento de figuración y antes que transferir datos de la realidad física a la obra, en esta se recrean signos de procedencia variada que sólo ganan sentido si nos atenemos al marco referencial propuesto por la misma obra en específico o por otras obras con estructura de representación semejantes.

Para el señalamiento de los cronotopos se debe percibir que las premisas del género orientan toda descripción productiva, por tanto se debe tener en cuenta que la *fidelidad* de la representación no sólo descansa en la técnica de registro que confiere más o menos verosimilitud a la obra en relación al *mundo de la vida*, sino a la tipología de organización formal que se hace de los signos sociales en la representación, lo que remonta sobre todo a otros textos que emplearon técnicas de registro semejantes.

### III

Habida cuenta lo comentado, se puede afirmar que en las primeras novelas de la Revolución la isotopía y la cronotopía son regidas por una estructura de figuración que lleva a extremo su capacidad de *remedar* el alto grado de solidaridad entre el referente, el significante y el significado inherentes a los textos comunicativos. Inclusive se puede asegurar que los mecanismos de producción de sentido desplegados en parte de esas novelas obedecen mayormente a aquellos utilizados en textos argumentativos y no ficticios, cuando mucho en novelas naturalistas. Los títulos de varias de ellas corroboran la conclusión: *México insurgente*, *Las*

*moscas. Cuadros y escenas de la Revolución, Memorias de Pancho Villa, ¡Vámonos con Pancho Villa!, Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México, Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa.*

Con todo, en las novelas esa marca de pretendida transparencia semántica precisa ser resaltada como un valor del sistema poético actualizado por ellas, cuyo apelo *artístico* está precisamente basado en la figuración de una *semejanza* con discursos meramente comunicativos. Cuando me refiero a las primeras novelas de la Revolución, se debe tener en mente las obras de estreno y consolidación estilística de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello, desde Andrés Pérez, *maderista*, 1911 hasta *La sombra del caudillo*, 1929, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Cartucho*, 1931, respectivamente, que bastan para componer la unidad histórico-estilística llamada de la primera fase de la novela de Revolución.

Las novelas de la primera fase encierran algunas de las claves de todo el género. La tendencia a forjar el espacio incisivamente, esclareciendo en bloques y con poca tinta el grado de interacción del mundo con la psicología de los personajes, por ejemplo, obliga a que haya escenas breves y como consecuencia tengan un desempeño elíptico y provisional en el itinerario del texto. Típicos de las descripciones de Mariano Azuela y de Nellie Campobello, esos fragmentos son una de las coordenadas para la realización del fenómeno de la isotopía.

Debido a su brevedad, tanto pueden tener un sentido autosuficiente pero carecer de un significado acotado a la historia (como ocurre mayormente en *Cartucho*, en que parece no haber enredo), o viceversa, otorga

un significado escaso y escatima los eslabones del sentido para unirlos al final del texto, lo que es el caso de Azuela y su propensión por la composición elíptica. *Andrés Pérez, maderista* es una novela construida a base de fragmentos escuetos que se intercalan con sendos diálogos. Al contrario de lo que se puede pensar, esa combinación no reduce el alcance de su *pathos* y tampoco le quita valor *iconográfico* (cronotópico) y organicidad temporal. En esa primera novela del género también ya están dibujadas las estructuras de figuración de buena parte de las obras del período, basadas en la discreción de sus orígenes narrativos y presentadas con ropaje de relato histórico.

Otro dato curioso es que en muchas de las primeras narraciones de la Revolución Mexicana se perfilan perspectivas individuales (narradores intradieгéticos, homodieгéticos, con supuesta intención documental, biográfica, autobiográfica o aun que parecen postular una hipótesis) sobre la realidad narrada y, pese a ser una perspectiva interna, en general su relación de los sucesos y su postura descriptiva se desarrollan de manera lineal y lúcida (no ocurre lo que se conoce como el monólogo interior y mucho menos el flujo de conciencia recurrentes en el *Ulises* de James Joyce), lo que permite el comentario de que su modelo representativo tiende a encubrir sus entramados de construcción poética en búsqueda del grado cero que Roland Barthes estableció como padrón semántico de la escrita comunicativa. Muy frecuente en memorias y en reportajes, ese tipo de narración es pertinente a la formación que tuvieron los novelistas de la primera fase y por la profusión de métodos provenientes del ejercicio periodístico.

Teodoro Adorno en “El narrador en la novela contemporánea” (1962) recuerda que al señalarse la mediación que hace el narrador debe considerarse el advenimiento de la prensa y del filme como géneros que dan cuenta de manera *objetiva* de los contornos de los eventos que son reconstruidos por su relato bajo su visión. Cabe el comentario de que, además de las novelas mexicanas, muchos escritores norteamericanos que relataron los hechos revolucionarios o pos-revolucionarios eran periodistas, tales como John Reed, *México insurgente* (1954), D.H. Lawrence, *La serpiente emplumada* y Graham Greene, *El poder y la gloria* (1940).

A inicios del siglo, el periodismo se había vuelto un campo intelectual que condensaba el debate político, la divulgación y el intercambio de ideas estéticas dictaminando los estándares de la razón y del gusto en varios estamentos sociales, de los más europeizados a los analfabetas. En la economía discursiva de los géneros periodísticos se suman artículos, caricaturas, cuentos, ensayos, noticias, novelas, publicidad, y mucho de ese material está dispuesto de tal manera que ejerce un fuerte impacto gráfico en el lector. Antonio Candido hace una descripción del *habitus* que circunda la literatura brasileña de la primera mitad del siglo xx que también podría cuadrar en el escenario mexicano:

Las décadas de 30 y 40 fueron sobre todo momentos de renovación de los temas y de búsqueda de la naturalidad en la escritura, durante los cuales la mayoría de los escritores no sentían plenamente la importancia de la revolución estilística que a veces efectuaban. [É] La posición radical de muchos de estos autores los hacía buscar soluciones antiacadémicas

[...] pero al mismo tiempo los volvía más lúcidos para su contribución ideológica que para sus aportes de renovación formal. (1981:173-74).

Por otro lado, los filmes mexicanos de la Revolución pueden dividirse en dos series, las vistas de actualidad o reportajes documentales y las películas de argumento o de ficción. Los primeros tuvieron éxito entre 1910 y 1915, más o menos, aunque haya casos de productores y camarógrafos que lo extendieron hasta 1930. Los documentales no se van a examinar aquí, pero cabe un comentario informativo sobre ellos. En México son famosas las tomas de Jesús H. Abitia, reunidas por Gustavo Carrero en *Epopéyas de la Revolución* (con escenas de Obregón y Carranza), solamente dadas a conocer como tal en 1963, y también las que coleccionó Salvador Toscano para proyectarlas en su sala de cine, *El cinematógrafo Lumière*, en el número 17 de la calle Jesús María del centro de la capital, una de las primeras salas fijas para proyección regular de películas.

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

llama *Historia completa de la Revolución*, filme que con el paso de los años y de los sucesos (las victorias de Carranza, los actos de gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) va ganando nuevas secuencias, filmadas por su equipo o de su colección, según Perla Ciuk (2002:43).

De todas las cintas, en 1943 su hija Carmen Toscano tuvo la buena idea de seleccionar las tomas, montarlas y darles el título de *Memorias de un mexicano*, que estrenó en 1950 e integró su padre a una tradición narrativa de la Revolución que enlaza datos considerados reales con otros de orden ficticio, aunque la película se pretenda documental.

De alguna manera, tomando en cuenta la prolífera producción de obras semejantes y su proyección en el país en simultáneo con los grandes filmes italianos y norteamericanos que campeaban por las carpas, teatros y salas de cines en México a principios del siglo xx, se puede decir que los documentales constituyeron la materia de educación cinematográfica de la generación que en los siguientes decenios iría trabajar en un ambiente cultural flanqueado por las políticas de la posrevolución, aunque es un hecho que muchas de las tomas documentales de la guerra civil desaparecieron.

Conforme estima Aurelio de los Reyes (2002), el cine documental de la Revolución Mexicana tuvo una producción robusta y promisoria. En *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* hay dos capítulos en que incursiona en el tema y en uno de ellos llega a la siguiente conclusión: “La Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje cinematográfico a sus últimas consecuencias” (43).

De los Reyes habla en especial de los hermanos Alva, quienes parecen haber re-

alizado los mejores intentos en ese género. Entre sus películas se destacan *Las conferencias de paz en el Norte y toma de Ciudad Juárez*, y *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, ambas de 1911. Según De los Reyes, los hermanos Alva hicieron uso del recurso del apoteosis, un elemento narrativo que lleva a un resultado semejante al climax en la historia y se trata de una maniobra en los procedimientos de composición para que un personaje gane contornos sublimes, más allá de sus atributos humanos (la entrada de Madero en la Ciudad de México, por ejemplo).

El ciclo de documentales de la Revolución parece haber terminado en 1914, poco después que Victoriano Huerta prohibió la proyección de vistas y documentales bajo la excusa de que incitaban a la revuelta. De acuerdo con De los Reyes (2002), ese hecho hizo que las vistas de actualidades, que en México tenían una tradición y sus realizadores parecían casi listos para producciones más ambiciosas, tuvieran que dejarse de proyectar. De acuerdo con él:

La ‘vista’ de actualidades mexicana se agotaba a sí misma, llegaba a su fin. El cine soviético, al margen de influencias mexicanas, por supuesto, haría lo que los realizadores nacionales fueron incapaces de hacer: desarrollar argumentos con imágenes de la realidad, harían filmes, no vistas, utilizando recursos empleados por Griffith en *El nacimiento de una nación* (1914) e *Intolerancia* (1916), lo que beneficiaría a la técnica del montaje cinematográfico. México se quedó a la mitad del camino (56)



Los filmes de argumento o de ficción de la Revolución Mexicana se distinguen por inscribirse en un código de representación que remonta a las estructuras miméticas de las novelas románticas, en el caso buscando la elevación moral por intermedio de imágenes exuberantes. Sin embargo, esa tendencia tiene un inicio incierto. *El automoviel gris*, 1919, de Enrique Rosas, es una de las primeras películas de argumento que tratan de un tema de la Revolución (un grupo de asaltantes de la época carrancista), y también una de las primeras cintas de ficción del cine mexicano, pero sólo parcialmente se pliega al cuadro de idealización.

Si hay en ella una búsqueda por la cúspide moral y por la sublimación de lo mexicano por intermedio de figuraciones, también se incluyen tomas documentales que tratan de ser “un cine-verdad con clara influencia periodística” (Reyes, 2002:76). Un ejemplo más acorde con la disposición de reproducir idealmente el mundo de la Revolución es *El caporal*, 1921, de Miguel Contreras Torres, un filme autobiográfico sobre la vida en las haciendas y que tiene como trasfondo la guerra civil.

En los filmes que se produjeron a partir de la fase sonora la verosimilitud sigue desempeñándose con el auxilio de los tradicionales procesos retóricos de construcción de figuras, lo que los lleva a establecer la isotopía y la cronotopía de manera aún menos acotada al *mundo de la vida*, aun tratándose de imágenes, como en *Revolución. La sombra de Pancho Villa*, 1932, de Miguel Contreras Torres. No obstante, también ahí hay un inicio incierto, puesto que en *El prisionero 13*, 1933, de Fernando de Fuentes, se advierte una posición de rechazo al orden militarizado que produjo la realidad revolu-

cionaria, es decir, se tomaba una posición crítica sobre un evento histórico bien determinado.

En el cine sonoro, la inclinación por soslayar la guerra civil o de ignorarla, se transforma en apología de los valores por ella suscitados, pero no a la guerra. Aun así, en general la producción de sentido y de estímulo estético permanece sostenida por una referencialidad narrativa e iconográfica que a semejanza de la literatura romántica o del muralismo mexicano de años anteriores se dirige directamente al gusto del espectador, que para su aprensión sólo necesita actualizar alguna facultad retórica, toda vez que su mensaje histórico concreto, que dependería de información previa para ser ponderado y generar una interpretación, es indecifrible a primera vista.

El caso de *Ay, Jalisco no te rajés*, 1941, de Joselito Rodríguez, es paradigmático. Basada en la novela de 1938 escrita por Aurelio Robles Castillo, tiene claramente la guerra cristera como escenario y tema. En la película ese dato queda subordinado a la parafernalia de las comedias musicales rancheras, que despliegan una dinámica narrativa e iconográfica construida con argumentación sencilla, inocentemente moralista y cargada de información *poética*. Muchos de los filmes de Emilio *Indio* Fernández hacen lo propio en clave aún más elevada.

Lo que intriga de las divergencias y convergencias mencionadas entre los sistemas narrativos de la novela y del filme de la Revolución en esta primera etapa de racionalización de la gesta, es el hecho de que justo en su manifestación literaria los métodos representativos utilizados por muchos novelistas disimulan su condición ficticia bajo el

molde del ensayo, del reportaje o del relato personal.

Mientras tanto las películas, siendo que el cine tiende a proyectar mayor adherencia al mundo físico y la historia de su conformación como medio expresivo lo haya llevado a desarrollar su potencia representativa, tal vez desde *El compadre Mendoza*, no sólo no omiten su condición figurada sino que la potencializan, experimentan con ella en aras del efecto más sublime posible. Inclusive se puede decir que las tomas que hicieron Eduard Tissé y Sergei Einsenstein en su estancia entre 1930 y 1931 en México, algunas realizadas en directo y por tanto supuestamente sin el recurso dramático de por medio, obtiene resultados que prenuncian la intención posterior y conforman una de las matrices iconográficas de la *Época de oro* del cine, junto a la superficie nacionalista que los muralistas aplanaron desde antes.

Esa deducción encierra una falacia que es aclarada cuando nos remontamos a la emergencia de nuevas formaciones discursivas a partir del siglo XIX. Tomando en cuenta que la literatura puede definirse como una desviación del lenguaje meramente comunicativo, se tiene la impresión de que tanto más explícita esa subversión más valorada será la obra, como si la manipulación discreta de los materiales narrativos no dependiera, en toda obra de ficción, de un complejo proceso figuracional.

No obstante, con la aparición de estructuras muy elaboradas de representación, como la fotografía y el cine, esa premisa se debilitó y lo que antes no parecía poder transportar mensaje estético tuvo su base argumentativa intelectual reelaborada por la emergencia de nuevos regímenes cognitivos y se incluyó en el campo de fruición sensi-

ble. A saber, una obra de ficción podía intentar *parecerse* a un texto con isotopía y cronotopía relativas nada más al género comunicativo, y por tanto podía parecer construirse en base a la univocidad, y en base a esas estrategias integrar las redes de simbolización que franqueaban las reacciones de placer sensible.

Pudiera ser que el origen de esa situación esté acotado en la historia de Occidente a mediados del siglo XIX, cuando se observó una pérdida relativa de influencia de la literatura (que en América Latina nunca tuvo, directamente, en dimensiones de masa, sólo ahora) en favor de sistemas como la prensa escrita y gráfica, y finalmente la radio, el cine y la televisión. Para Antonio Candido (1981: 179-80), si al principio eran alternativos, esos medios fueron ascendiendo rápidamente a patrones hegemónicos de inteligencia narrativa, y con ellos los valores que envuelven su producción.

En el sistema de la Revolución Mexicana, según Carlos Monsiváis (1976), la incidencia de esas nuevas epistemes y sus consecuencias en una sociedad de masas se refleja en la supervisión impuesta por el Estado a las obras cinematográficas, que no fue pensada en los mismos términos para las modalidades literarias convencionales, lo que inclusive pudo tener ascendencia sobre la calidad representativa de esos nuevos discursos:

La censura gubernamental se opone a la utilización del cine como instrumento de cualquier denuncia. De allí que las cintas de temas revolucionarios (con excepciones fallidas como *La rebelión de los colgados*) no se molesten en aclarar causas del movimiento y lo asuman como

empresa parecida a la Conquista del Oeste (441).

Si nos plegáramos radicalmente al esquema de la historia de la literatura, se concluiría que en general la primera novela de la Revolución sigue un patrón neoclásico de representación y los filmes un patrón romántico y lírico. Por ejemplo, al observar una novela como *Las moscas*, 1918, de Mariano Azuela, y una película como *Flor Silvestre*, 1943, de Emilio Indio Fernández, nos damos cuenta de que esa aseveración puede ser pertinente, aun tratándose de obras con argumentos muy diversos.

En *Las moscas* se cuentan dos historias básicamente (con énfasis en la de Marta y su familia) y aunque estén entrecortadas en el discurso (y la de Marta abarque mucho más espacio que la del señor Ruvalcaba, don Sinfórico, don Rodolfo, el señor Ríos y Neftalí y su plática sobre la toma de Ciudad Juárez y la llegada de las tropas de Obregón), un recurso narrativo que refina considerablemente la novela, no la hace perder su intención de figurar el género periodístico, dando una solución estética revestida de lenguaje cotidiano y argumentativo.

Ya en *Flor Silvestre* la Revolución se presenta como una referencia instrumentalizada para el desarrollo de una tragedia nacionalista, se vuelve un tópico funcional para la articulación de contenidos históricamente problemáticos, como el racismo y la condición de clase, pero nunca alcanza una solución renovada para los motes. Sin embargo, visualmente la película crea una dinámica de valores metafísicos que se sobreponen a todo contenido, aunque basado en la tensión entre lo justo y lo injusto, sin matices.

Aunque la Revolución pueda ser cuestionada, puesto que son exsoldados revolucionarios los que secuestran Flor Silvestre/Esperanza (Dolores del Río) y su hijo, la ambigüedad se deshace cuando se sabe que los hombres *se hacen* pasar por revolucionarios. Esa es la norma que prevalece durante todo el cine de la fase posrevolucionaria y también puede ser ilustrada por las adaptaciones fílmicas de novelas de la Revolución, como la ya referida *Ay, Jalisco no te rajes*, llevada al cine por Joselito Rodríguez, atestando la divergencia inicial entre los modelos de mundo presentados.

Cabe recordar que hubo una excepción en lo que respeta al modelo estilístico del cine de la Revolución. Fernando de Fuentes, quien más tarde daría el primer gran éxito nacional, *Allá en el rancho grande*, 1936, el paso inicial de la industrialización y la *Época de Oro*. Ese director rodó una serie de películas entre 1933 y 1935 (*El prisionero 13*, 1933, *El compadre Mendoza*, 1933, y *Vámonos con Pancho Villa*, 1935) que escapan a clasificaciones sacralizadas, toda vez que desde los enredos al mobiliario nacionalista básico están comprometidos con la síntesis entre ideología y estética, un trasfondo ineludible que debía observar la producción de filmes en aquel entonces en el país.

Hay que aclarar que puede sonar exagerado el planteamiento de que toda la producción cinematográfica mexicana entre 1920 y 1940 deseaba la síntesis sugerida, pero si nos remontamos a las películas realizadas nos percatamos que la mayoría tiene un lastre en el tema de la Revolución, por lo que no es descabido aseverar que, idealmente, debían buscar una síntesis productiva entre la ideología y la estética.

## IV

El actual estado de la historia de la literatura y de los estudios sobre la estética de la Revolución impide que en este texto se intente hacer alguna revelación o aun establecer una descripción exhaustiva de las obras. Mucho se ha dicho ya sobre el género de la Revolución, principalmente en la novela, por tanto no se pretende señalar descubiertas formales que encuadren nuevos parámetros, sino tratar de hacer una recombinação de las constantes discursivas que se han recopilado ya. Como una licencia teórica que tomé está la inclusión en el rango del género de la Revolución de obras que se han consignado como indigenistas, y esto por considerar que el punto de vista indígena sobre el mundo no parece posible sin la renovación de valores que promovió la contienda.

Si se observa la historia local, la tendencia no es concluir que sin la Revolución los indígenas tendrían alguna visibilidad en la literatura (y el cine) como protagonistas de sus propios destinos. Antes sólo habían tenido parcialmente, como es el caso de *Temóchic*, 1893, de Heriberto Frías, y de una serie de películas de tema prehispánico como *Tepayac*, Carlos E. González, y *Tabaré*, de Luiz Lezama, ambas de 1918, y *Cuauhtemoc*, 1919, de Manuel de la Bandera. Aun así, si nos fijamos en los ángulos por los cuales el narrador literario cuenta la historia, y la grandeza moral y folclórica de los personajes de la películas, nos percatamos que esas obras mantienen siempre una distancia *antropológica* revelada, en la novela, sobre todo por el uso de la tercera persona y del discurso indirecto.

Parece que la primera novela indigenista de la Revolución es precisamente *El indio*,

1923, de Eduardo Luquín (filmada posteriormente, en 1938, por Armando Vargas de la Maza). Luego se escribirían otras más célebres, como *El resplandor*, 1937, de Mauricio Magdaleno y *Canek*, 1940, de Ermilo Abreu Gómez. Las primeras películas relevantes sobre el tema son las ya mencionadas *Redes*, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, y *Janitzio*, de Carlos Navarro, ambas de 1934.

En ese contexto es importante señalar que en México los movimientos de las vanguardias literarias de inicio del siglo xx no pasaron por el proceso de transculturación explícito como en Argentina, Brasil o Perú, por ejemplo, cuyos manifiestos promovían la nacionalización a ultranza de los avances formales realizados sistemáticamente por los artistas europeos. Se puede inclusive afirmar que las verdaderas vanguardias mexicanas en la prosa fueron las primeras novelas de la Revolución (fragmentadas, sinestésicas, combinando niveles de registro lingüístico, etcétera), toda vez que sólo después los que serían integrantes del grupo de Contemporáneos publicarían sus novelas líricas, consideradas legítimas integrantes de la modernidad literaria. La vanguardia mexicana de los Estridentistas tuvo una repercusión limitada o interrumpida, como lo sugiere Jorge Cuesta en "*Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia*", publicado por Hugo Verani (1995:102).

La Revolución creó un sistema social que superó los marcos de la gesta y la replicó en códigos diversos, estableciéndose como el espacio en torno al que gravitaba mucho de lo que se produjo en el país entre 1910 y más o menos 1970. Los corolarios políticos y económicos del proceso por tanto alcan-

zaron a incidir sobre la connotación de las obras y por supuesto sobre la vida cotidiana.

Esa amplia ascendencia autoriza una interpretación referente a que inclusive novelas reaccionarias como las *cristeras* (*Héctor*, 1930, de Jorge Gram, *La virgen de los cristeros*, 1934, de Fernando Robles, *Los cristeros. La guerra santa en Los Altos*, 1937, de José Guadalupe de Anda, ésta en realidad un libelo a la contrarrevolución católica), y los filmes de comedia ranchera y de nostalgia porfiriana (*Allá en el Rancho Grande*, 1936, Fernando de Fuentes, quien inició el subgénero, *En tiempos de don Porfirio*, 1939, y *México de mis recuerdos*, de Juan Bustillo Oro, *Ay, Jalisco no te rajés* 1941, Joselito Rodríguez, *Ay, qué tiempos, señor don Simón*, 1941, de Julio Bracho, *Yo bailé con don Porfirio*, 1942, de Gilberto Martínez Solares, entre otros), pueden ser considerados síntomas, secuelas, residuos o sencillamente integrantes del sistema de la Revolución.

A lo que hace a las referencias morales que encierran las obras, las divergencias entre las primeras novelas y las primeras películas suelen ser insalvables. No obstante, en *Vámonos con Pancho Villa*, 1931, de Rafael F. Muñoz, ya aparece el binarismo entre el bien y el mal, legitimando, con la autoridad literaria, su elaboración posterior y radical en el cine, que rápidamente se volvía el medio de expresión privilegiado en la sociedad moderna.

Antes, en general en las primeras novelas (las de Mariano Azuela y las de Martín Luis Guzmán), hay una constante necesidad de toma de decisión ética por parte de los personajes, que no obstante prefieren reaccionar que pensar, y por tanto suelen tener una relación permisiva con los fines inmedi-

atos. La implícita elasticidad para el juicio de sus actos hace que los personajes sean emisores de opiniones siempre provisionales sobre los eventos que les ocurre y que en general sean más pragmáticos que fieles idealistas. Ese hecho ciertamente insinúa una disolución de valores y carencia de estructuras interpretativas fuertes, que podría ser tomada como una proyección, atravesada por el prisma de los narradores, de la debilidad de las instituciones revolucionarias. En el cine ese cuadro de indecisión moral es poco solicitado.

En *Las moscas*, por ejemplo, las situaciones ambiguas parecen alcanzar una expresión ideal y el recurrido físico y el correlato ideológico que mantiene la familia Reyes Téllez complementan metafóricamente la representación de la perplejidad de la sociedad mexicana. Novelas como *Andrés Pérez, maderista*, de Mariano Azuela, y *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, tienen finales que condensan la impresión de inestabilidad moral que parece haberse extendido en la Revolución. En *Las moscas*, Marta, la madre de los Reyes Téllez, es manejada por los avatares revolucionarios, que a su vez pautan las acciones de Matilde, la hija más diligente y que maniobra las investidas familiares por la supervivencia demostrando la fluidez moral necesaria para mantenerse en una situación confusa como la de aquel entonces.

El pasaje del cambio de los *billetes villistas* ilustra la inconstancia generalizada y la perspicacia de Matilde para canjearlos a la nueva moneda pudo ser la norma de conducta en una época en que hubo más de diez denominaciones monetarias distintas en el país. En el fragmento que se transcribe a seguir están presentes esos motivos regu-

lares del género, como son el movimiento de las masas desesperadas, el desplazamiento de las tropas, la inminencia de la violencia sanguinaria, la anulación de principios y el oportunismo inherente a las opiniones:

“El enemigo está tan cerca que de un momento al otro podría oírse el tiroteo entre la retaguardia de Villa y la avanzada de Obregón. [...] Rubén, mirando de todos lados, se marcha sin replicar. Rosita va adelante del doctor. Matilde conforta a Marta que de la aflicción no puede ni tragar saliva. – Vamos, mamá, que de veras eres tonta. *Entonces de qué nos sirven nuestras relaciones con tantos carrancistas* Si los de Villa caen, caemos nosotros pero parados” (1976:895).

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

La presencia del lastre moralista en *Vámonos con Pancho Villa* y de la violencia

palpable en *Cartucho* pudo haber sido suscitada durante la formación de un imaginario simplificado promovido por las condiciones de inteligibilidad inherentes a la diseminación de las imágenes por la industria cultural, y por tanto en las novelas predomina ya la intención de *mostrar* e impactar, reproduciendo la estructura del espectáculo. Además de que eso explicaría aun el germen de una polarización moral que en *Vámonos con Pancho Villa* tiene la nota piadosa y en *Cartucho* el corte malicioso, también puede ser una de las razones por que las escenas de violencia de esas dos novelas redundan en una elocuencia visual ausente en cualesquiera secuencias de los textos de Mariano Azuela o de Martín Luís Guzmán, aun siendo la *Sombra del Caudillo* una especie de novela *noir*.

En *Cartucho*, la niña que narra los relatos que componen la novela es un personaje central también para entender la transición de mentalidades y establecer el alcance de la penetración de otros modelos de representación en la novela de la Revolución Mexicana. En realidad *Cartucho* es una suma radical de muchos de los tópicos señalados en los primeros ejemplares del género, como la posición del narrador-observador con un sesgo autobiográfico, la fragmentación de la historia en episodios, la acotación descriptiva exacta reclamando la actualización iconográfica, la llaneza del lenguaje, la moralidad pragmática o dudosa. La gran novedad de *Cartucho* y acaso su contribución más notable para el régimen estilístico que se estaba gestando entonces, es que ahí se incurre en un tratamiento inédito de la violencia, con el uso figurado del cineismo.

Si esa característica hace que su diálogo con el cine sea relativo, partes de *El luto humano*, 1943, de José Revueltas, de *Al filo del agua*, 1947, de Agustín Yáñez, de *El llano en llamas*, 1953, y de *Pedro Páramo*, 1955, de Juan Rulfo, están orientados por las pistas dejadas por la novela de Nellie Campobello. Por antonomasia dulce e inocente, se debe acrecentar los adjetivos pueril y cruel para cualificar el punto de vista de la niña que narra los eventos en *Cartucho*. Ciertamente adaptables al cine, la visibilidad casi gore de las escenas características de la guerra civil reproducidas en *Cartucho* es, con todo, amainada por una voz autorizada por su infancia a percibir esos eventos de manera *distraída*, dificultando su condena por el lector.

Por un lado la novela más cruda del género puede asociarse a la naturalización de la violencia que lleva a cabo el cine en sus más diversos casos: el machismo latente, la ignorancia agresiva, la devaluación de lo humano son presentados de manera harmónica en muchas cintas de la Revolución, del mismo modo lo abyecto es percibido y relatado sin acento recriminatorio o asustado por la niña, a quien inclusive se puede decir que exagera el tono permisivo de sus observaciones.

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

poco está exenta de una opinión erotizada sobre los personajes masculinos, todo ellos sancionado por la insuficiencia ética de una niña.

Situaciones como la expuesta en “Desde mi ventana”, uno de los fragmentos de la novela que más causan extrañamiento en el lector debido a la condición de la infante, son cotidianas en el universo erigido por la narradora. En ese capítulo, la niña se muestra celosa por la ausencia súbita de un muerto que había quedado tres días tirado frente a su puerta: “Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa” (2000:88).

En el cine de la Revolución la tradición maniquea de resolución de los altercados se erige como un precepto tácito casi desde el primero filme de ficción, que según Aurelio de los Reyes fue *El automóvil gris*, 1919, de Enrique Rosas. Casi siempre dando prioridad a la explotación estética por intermedio del juego entre la nobleza y la villanía, en apariencia menos problemático para figurar, los filmes parecen indicar que en el interior del mundo representado no hay dudas sobre los valores atribuidos a cada gesto de los personajes y por consiguiente lucen más acabados que sus correligionarios de las novelas.

Como en el cine la dimensión ideológica siempre es traducida en una forma de narrar, las opciones de ángulo, plano y movimiento de cámara apoyan la construcción de figuras de sublimación moral, y en el caso de la representación fílmica del mundo propiciado por la Revolución Mexicana deja clara su opción isotópica por los códigos de significación del melodrama.

En las novelas que fundaron el género de la Revolución, por otro lado, el argumento teórico o ideológico es insinuado por la ac-

ción de los personajes, lo que hace que las historias tiendan más a un cuestionamiento oblicuo de los valores y los contenidos de la guerra civil. Esa puesta en duda se manifiesta mediante la realización de actos de fuerte implicación moral (quedarse con la esposa del compañero revolucionario muerto, gastar en joyas para la amante el dinero robado a una víctima, etcétera), pero sin que se emitan juicios claros sobre las opciones tomadas por sus agentes, lo que a fin de cuentas culmina con más ambigüedad y con una sublimación estética diversa a la buscada por los filmes.

Salvo excepciones como la trilogía de Fernando de Fuentes y, quizás, *Redes*, fueron pocas las películas que lograron reunir la circunstancia de la Revolución con un apuro narrativo. En la filmografía de Emilio *Indio* Fernández, por ejemplo, aunque parezca lo contrario, no dividen la pantalla la elevación visual y la proposición revolucionaria, toda vez que al haber logro estético en la composición del cuadro, la ostensiva red de contenidos que surgen de la gesta es necesariamente relegada. Cabe recordar que en sus películas la potencia sugestiva de las imágenes subyuga la enunciación teórica que de hecho la propicia. Tal vez a eso se deba el que los grandes filmes del director son los que supuestamente reelaboran la *pura* cosmovisión indígena y no los que ponen la razón de la contienda en primer plano.

A fines del decenio de 1930, con las experiencias políticas posrevolucionarias reducidas al discurso nacionalista que compensaba la dramática imposibilidad de ejecutar las reformas más urgentes que el país necesitaba, y sumada a ello la atribulada transición de poder de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho, además de las muchas críti-

cas al perfil liberal que fue adoptado por el grupo posrevolucionario y el aumento de las denuncias de corrupción durante el sexenio de Miguel Alemán Valdez, el sistema representativo de la Revolución comienza a sufrir modificaciones.

En la literatura está cancelada la posibilidad del realismo crítico que antes retrataba la contienda y sus consecuencias inmediatas. Acatando como corriente dominante la objetividad relativa próxima a James Joyce y Virginia Wolf, por ejemplo, y combinándolos con impresiones del realismo italiano y español, los novelistas de la segunda fase y en especial José Revueltas, Agustín Yáñez y Juan Rulfo, aunque no sean un grupo en el sentido programático, parecen compartir un proyecto estilístico que sintetizaba las series formales que surgieron como expresión de contenidos históricos propios de Estados Unidos y Europa, con la especificidad local.

## V

Ese conjunto de escritores siguen modelos narrativos y preocupaciones temáticas muy similares. Con la publicación en 1943 de *El luto humano* de José Revueltas, las novelas que se producen en México comienzan a demostrar un acusado acento lírico, no por ello exento de propensión crítica. La novela de José Revueltas intenta equilibrar la tensión del ensayo con la introspección poética y pese a que el resultado no es una gran obra, como tampoco lo son parte de las películas que siguen esa ecuación, en su caso predispone para la renovación formal y la depuración estilística que *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, lograrían.



En el cine, después de la fase áurea orquestada por el cine de Emilio Indio Fernández, no queda espacio para la utilización de las mismas estrategias, y el nacionalismo revolucionario poco a poco se apaga en la pantalla, a excepción de algunas manifestaciones nostálgicas, a veces deplorables, y la tentativa de renovación revolucionaria de corte socialista en el decenio de 1960. Ese declive demuestra el acento conservador de la industria cultural mexicana, en especial el cine. Países latinoamericanos como Brasil y Cuba, por ejemplo, tuvieron en los decenios de 1960 y 1970 un auge en la calidad de la producción.

La crítica suele decir que *El luto humano* marcó la narrativa mexicana debido a cierto modo de organizar el tiempo narrativo, con la desintegración de la causalidad y la utilización del contrapunteo de perspectivas, tópicos que sin duda son los que sobresalen en la novela y caracterizan un posible legado a las obras sucedáneas. Hay también una apariencia de informalidad en la disposición de los capítulos que pudo haber animado a los epígonos, que tal vez vieron en ello la cifra que buscaban para instalar la inconstancia vital en el controlado universo narrativo.

Aun con las virtudes, la postura doctrinaria del narrador omnisciente que domina en *El luto humano*, vocero de un nacionalismo científico y de un forzado lirismo materialista, remite más a las posiciones de los ensayistas que en esas épocas solían escudriñar al ser del mexicano que propiamente a la literatura precedente, al menos en México, cuyo programa parece haber sido lograr un efecto estético mediante técnicas del periodismo y del discurso histórico. Por eso se debe recordar la incidencia que tuvieron en el sistema cultural mexicano Samuel Ramos

y su obra *El perfil de hombre y la cultura en México*, 1934, y Octavio Paz con *El laberinto de la soledad*, 1949, que franquearon la posterior articulación por Leopoldo Zea y José Gaos de una filosofía nacional.

Si se hace una observación literaria estricta, se puede decir que la poética emergente estaría atravesada por finos procedimientos de subversión del tiempo del discurso, siendo la elipsis una figura central. Las descripciones se vuelven aún más directas y efectivas que antes, como en *Pedro Páramo*, o siguen una versión barroca y poetizada, cuyo mejor ejemplo podría ser el "Acto preparatorio" de *Al filo del agua*, o sencillamente están ausentes, como en *El luto humano*, en que el narrador sólo recurre a la descripción cuando ésta sirve para dar cuenta del estado anímico de algún personaje. En las tres novelas hay la intención de aludir lo universal por intermedio de lo particular y, por fin, logran la consagración de la polifonía en la composición isotópica de la novela contemporánea.

Entre las tres obras de esta fase de la novela de la Revolución los resultados de la elaboración estética del tema de la guerra civil son muy diversos. Primero una tentativa de tender un puente entre la argumentación lógica y la expresión poetizada para dar cuenta de la condición miserable de los posrevolucionarios que pueblan *El luto humano*. En seguida, la buena experiencia al diagnosticar, mediante la imaginación lírica y algo reaccionaria del narrador de *Al filo del agua*, la acción de la Iglesia en una comunidad de Jalisco (uno de los focos de la Revolución Cristera 1926-1929) poco antes de 1910.

Por último, la culminación y el declive de una cosmovisión que parecía inmóvil en

la sociedad mexicana, y de la cual *Pedro Páramo* tal vez sea la cumbre narrativa. En el cine, por otro lado, hay una serialización de los efectos causados por la ecuación que sobrepone una buena resolución visual (luz, composición, figuras), con displicencia en la estructura del relato, siempre plegada al melodrama y a la reproducción de los íconos nacionales.

Así como en gran parte de las películas los enredos y las acciones obedecen a un orden demasiado esquemático, en el caso de *El luto humano* el partidismo teórico no favorece el imperativo de la narrativa, que es resolver los problemas de los personajes de manera pragmática, y si posible bella, como luego lo hacen *Al filo del agua* y *Pedro Páramo*. Como el cine obedece a otra escala de valores, esa práctica estaba justificada por la búsqueda del éxtasis nacionalista muy fomentado en el horizonte cultural mexicano, mediante una estructura expresiva que prohíbe lo sugestivo en favor de la exhibición grandilocuente. Ahí la operación obtuvo lucros debido a la efectividad de las imágenes en actualizar los mitos regionales, en especial cuando se unió la pareja Gabriel Figueroa y Emilio Fernández, que en muchas ocasiones lograron dar expresión simbólica a los contenidos que permeaban la vida nacional.

En *Al filo del agua* y *Pedro Páramo* la nota teórica es decreciente y los comentarios filtrados por el narrador no van directamente sobre la Revolución (aunque a veces ocurra) debido a un estilo que tiende a remediar la densidad de los símbolos que circundan el texto. En la primera novela predomina el tono de rechazo diplomático, con puntos de vista casi siempre conservadores y reaccionarios, toda vez que está situada antes

de la gesta y sólo predispone el lector con desencanto e ironía, atravesado por el prisma católico, para lo que va a venir (la novela termina en noviembre de 1910). Aunque en *Pedro Páramo* el subtexto histórico sea el triste fin del mundo rural de la era porfirista, cuando la acción señala algún dato que remite a la Revolución, la clave se vuelve esceptica, de burla y fastidio.

En los dominios de la cultura mexicana de los decenios de 1930, 1940 y 1950 la figura del indígena o del campesino otra vez se vuelve emblemática del déficit social del país, como lo habían sido ya en el período posindependencia, cuando su representación se encona en un esquema binario. En las tres novelas, los personajes son retratados en estado de rezago general, sin tierra y sin mecanismos de inclusión a la sociedad moderna, con aspecto físico, rasgos psicológicos y prácticas sociales primitivas. O, por otro lado, son objeto de una valorización desproporcionada, con énfasis en el tipo del buen salvaje y sus calidades inverosímiles, aunque también marginados injustamente por las leyes del Estado moderno, como lo atestan *Canek*, una alegoría histórica publicada en 1940 por Ermilo Abreu Gómez, y la película *Tizoc*, 1957, de Ismael Rodríguez, con Pedro Infante en el papel del indígena y María Félix en el de la burguesa María (dos tipos sociales destinados a la incompreensión mutua en el cine).

Sobre la incidencia del cronotopos de la Revolución en las modalidades temporales y en la calidad del mensaje que se relata, se puede decir que en *El luto humano* la acción principal ocurre pasada la Revolución, aunque el narrador se remonta a ella operando en analepsis. En *Al filo del agua*, la acción ocurre entre marzo de 1909 y noviem-

bre de 1910. Ya en *Pedro Páramo*, la acción ocurre antes, durante y después de la guerra civil. En *Al filo del agua* la gesta augura desorden en la estructura de poder en la ciudad gobernada de facto por las normas católicas acatadas con ortodoxia por el cura Dionisio María Martínez. Poco se mencionan los antecedentes de la guerra, aunque la época y la región en que se desarrolla la historia active la relación de inmediato.

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

Las tres novelas a las que se ha aludido fueron escritas y publicadas durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, es decir, en la fase liberal de la Revolución, que auspició la industrialización y la Época de oro del cine mexicano. La semejanza entre el retrato que ofrecen las novelas y las películas del período son todavía más acentuados si se recuerda a los filmes de Emilio Indio Fernández, en especial si observamos el conjunto retórico de *El luto humano* y lo comparamos con el de *Flor silvestre*, 1943, *Maria Candelaria*, 1944, *Buganbilia* y *La perla*, 1945, *Enamorada*, 1947, *Rio escondido*, 1948. De alguna manera, recurren caminos diversos en una búsqueda común de sublimidad.

Con el avance del siglo xx, la distancia entre los modelos de mundo presentados por el cine y las novelas de la Revolución sólo

se acentúa en la perspectiva moral, que se mantiene mucho más aguda en los textos. En su dimensión tonal más inmediata, las novelas llegan a la fácil sublimación como los filmes, y se se preparan en lo irónico, que se anuncia en *Pedro Páramo*, para una consagración de lo sarcástico en *Los relámpagos de agosto*. En ese período, las películas alcanzan el *kitsch* involuntario antes de volverse un subgénero del cine histórico, lo primero con *Rio escondido*, y lo segundo con *La sombra del caudillo*, 1959, de Julio Bracho.

Las primeras obras dirigidas por Emilio Indio Fernández y fotografiadas por Gabriel Figueroa resumen la trayectoria del gusto y de la conformación del código moral del período. Su primer éxito, *Flor Silvestre*, es una sublimación de lo autóctono. Su alcance simbólico no tiene precedentes en el cine nacional (quizá sólo en el soviético), sobre todo debido al desequilibrio que hay entre la intriga y lo que la sostiene en términos de elecciones iconográficas y su elaboración plástica, sin duda elementos dominantes en el filme. En el período, aunque la urgencia nacionalista fuera sobre todo un dato del contenido, la historia del arte volteaba el interés a los procedimientos, por lo que la literatura y el cine mexicano asimilaron rápidamente esa premisa.

De cualquier manera, es importante recordar que en el cine de Emilio Indio Fernández no hay propiamente indagación de la forma narrativa, sino de los expedientes más técnicos de la cinematografía, en especial los que corresponden a la composición de la imagen. El montaje, por ejemplo, siempre un elemento remarcable en el cine, no parece una preocupación en los filmes del cineasta de Coahuila. Aun así, no se puede dejar

de advertir su originalidad, sobre todo en la reelaboración de la grandeza épica de las imágenes que los muralistas y Sergei Eisenstein habían registrado (éste último aquí y en sus filmes soviéticos) y en la actualización de mitos. Con todo, Emilio *Indio* Fernández no invierte imaginación en otras variantes estructurales que enriquecerían el esquema melodramático sin dejar de ejecutarlo. Ese paso fue dado por Luis Buñuel, a partir de *Los olvidados*, 1950, pero especialmente en *La ilusión viaja en tranvía*, 1953.

Como se ha indicado, *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, 1943, *La Perla*, 1945, *Enamorada*, 1946, *Río Escondido*, 1947, *Maclovía* y *Pueblerina*, 1948, *Salón México*, 1948, *Víctimas del pecado*, 1950, componen un corpus que proyectan parte de los componentes más determinantes del campo cultural mexicano de mitad del siglo xx. *Grosso modo*, pasan por la preocupación indigenista y revolucionaria y por los vicios urbanos, lo mismo con resultados *kitsch* que elevados.

Un punto de flagrante contradicción en toda la industria cinematográfica mexicana y que en los filmes de Emilio *Indio* Fernández sobresale, es el uso didáctico del cine promovido por el Estado directamente o por las asociaciones gremiales que ese fomenta, y su alineamiento subliminar con los dictámenes del cine norteamericano, de alguna manera el gran tutor de las cinematografías de América Latina en el período. Más de un estudio señala que la industrialización de la producción fílmica mexicana fue promovida a vocera de una cierta visión de mundo que la estructura del melodrama encauza y que había sido el *modus operandi* de Hollywood en la construcción de los mitos nacionales de los Estados Unidos.

En el caso de las películas enlistadas, los datos más plegados a la especificidad cultural de México se resumen a un punto de vista sobre los acontecimientos revolucionarios, en el campo o en la ciudad, aunado a una supuesta idiosincrasia, cifrada en el estilo, que acusa la organización bajo ese marco general que sólo parcialmente es propiciado por la realidad local. En grandes líneas, entre 1943 a 1950 en las películas se observan variaciones en la dirección de arte y en la iluminación, de las tomas externas se pasa a los interiores, del día a la noche, de la iconografía del campo a la de la ciudad, pero el marco semántico permanece intocable. También permanecen el tono épico, el contorno exótico y el subtexto trágico de las historias, que en el caso de Emilio *Indio* Fernández siguen siendo registradas con la plasticidad que Gabriel Figueroa lograba imprimir, como un componente de sentido, a cada escena.

Sin embargo, en lo que concierne a la cumbre de un estilo cinematográfico, a partir de *Río Escondido* la combinación de argumentos nacionalistas explícitos y edificantes junto a escenas de simbología fallida empezó a mostrar señales de agotamiento inclusive en la formulación fotográfica, justo cuando las películas urbanas, con personajes marcados por su ámbito social, emergía como la opción representativa.

Mitigada la materia prima más reconocible de la Revolución (guerras, desmanes de autoridades rurales, campesinos agobiados) y la historia de su institucionalización ofreciendo otro panorama, la producción fílmica se profundizó en los contenidos contemporáneos que reclamaban representación. Desde *Mientras México duerme*, 1937, de Alejandro Galindo, más seguramente a partir de

1943, con *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, se veía la ascensión del imaginario urbano a la pantalla, pero aun sin perjuicio del mundo campesino. Con *Nosotros los pobres*, 1947, de Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, *Aventurera*, 1949, de Alberto Gout, con Niñón Sevilla, y *Tin Tan: el rey del barrio*, de Gilberto Martínez Solares, la tendencia se consolida y el género social urbano, cabaretero o arrabalero, se vuelve la base de la producción nacional que para esa época alcanza la cifra promedio de 100 películas al año. En 1950 Luis Buñuel exhibe la película *Los olvidados*, inaugurando en México algo así como un naturalismo surrealista, cuyo dato que lo distingue de la tradición es que antes que denunciar muestra, en general con un punto de vista flanqueado por la alegoría y por la ética cristiana.

Aunque la Revolución no se aleje de la pantalla, su actualización se vuelve cada vez más problemática debido al perfil que los nuevos directores le imponen: *La Cucaracha*, 1958, de Ismael Rodríguez es demasiado ambiciosa, y *La sombra del caudillo*, 1960, de Julio Bracho, demasiado incisiva. Esta última fue censurada por el gobierno de Adolfo López Mateos.

### Conclusiones

La literatura siguió el contorno estético dado por el cine, aunque menos cristiana y más agudamente. Además, en México la obsesión formal de los novelistas fue mucho más extendida que entre los cineastas, abarcando la base de la representación narrativa, rechazando la exposición cronológica y problematizando las unidades de espacio y tiempo. Como ya lo había hecho, los nuevos vicios de la sociedad de masas se

aclimataron al ámbito de la creación verbal, pero de manera mucho más inventiva. Los directores parecían aun seducidos por la facilidad en que la imagen producía sentimientos y tocaba las cuerdas profundas de la emotividad del público, mayormente urbano y de clase media, que comenzó a identificarse colectivamente con las transformaciones de mundo, contadas por Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Tito Davison.

En la novela de la Revolución, quizá *La región más transparente*, 1957, sea la que mejor ilustre la formulación de los nuevos parámetros, valorizando excesivamente la invención formal y readaptando la representación revolucionaria. Hasta entonces anclada en personajes y situaciones telúricas, en *La región más transparente* la capital del país se firma como el centro de las decisiones políticas, y las batallas son sustituidas por debates existenciales ventilados en el interior de automóviles extranjeros y en los gabinetes empresariales. En la novela el tema de la Revolución funge como una superestructura que auspicia, como una herencia, el panorama social presentado. La novela se presenta desde el principio como un recorrido sobre acciones puntales que reflejan un macrocosmo histórico marcando los cambios que la Revolución y los gobiernos que la institucionalizaron infligieron al país con el consecuente ascenso de nuevos patrones de comportamiento.

Antes que esgrimir juicios morales, las voces que componen *La región más transparente* narran, describen y reflexionan. Esa reflexión polifónica, constante en todo el relato, se radicaliza al final, cuando un yo lírico enlaza momentos y personalidades históricas de México al presente de la narración, en un

claro afán totalizador. Esa parte de la narración parece estar focalizada en Ixca Cienfuegos, en Rodrigo Pola o aún en una conciencia suprema que recorre toda la novela, pero que en especial realiza la tarea de unir los fragmentos de historia que poco a poco van surgiendo y que en las últimas páginas alcanzan un ritmo alucinado, ansioso por recuperar todo el pasado nacional e imponerlo como destino manifiesto del país.

Debido a su intento de cambio de lo ensayístico por lo poético, tal como lo hiciera el narrador de *El luto humano*, la técnica del flujo de conciencia parece idónea para rematar el proyecto narrativo de *La región más transparente*, como también lo hace Molly Bloom en las últimas páginas de *Ulises*. Se puede asignar a la novela de Carlos Fuentes el calificativo de narrativa populista, por la reunión en el texto de intereses irreconciliables.

La Revolución, siempre motivo de algún rompimiento en la linealidad temporal y promoviendo idas al pasado, aparece en *La región más transparente* como condicionante del presente, de los valores de la modernidad que fueron asimilados, cuando no usurpados, por los grupos que accedieron al poder. De esta manera, como ocurre en el cine, se deja un pretérito campirano para irse a la ciudad moderna, en una relación que connota que la aristocracia porfiriana debe ceder sus derechos a la burguesía posrevolucionaria. Una secuencia en que la exmillonaria Lorenza de Ovando retorna a su mansión de la colonia Juárez, luego de haber perdido parte de sus latifundios a causa de la Revolución y de haberse gastado sus rentas en el exilio en Europa, ilustra ese tránsito de realidades.

Otra rama de la novela de la Revolución que surge en esos años es la que traduce la perplejidad por el cinismo de la clase política nacional en una narrativa sin tropiezos temporales, extrañamente lineal y plana, con unidades bien claras que refuerzan por contraste el subtexto sarcástico. *Los relámpagos de agosto*, 1964, de Jorge Ibargüengoitia, tiene un prisma oblicuo sobre la historia, supuestamente el movimiento militarista que obraba contra el gobierno de Plutarco Elías Calles entre 1928 y 1929, y lo hace desde la óptica de un militar que, dando señas de su simplicidad narrativa, deja trasparecer una crueldad humanizada, sobre todo debida a la ignorancia y a las costumbres provincianas de la política nacional.

Ese registro, según parece, habilita una revisión de la historia que se consolidó años más tarde con el predominio de la novela llamada posmoderna, marcando una ruptura con la grandeza narrativa de José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes en pos de un estilo más leve, dinámico y mucho más capcioso por estar basado, como en las primeras novelas de la Revolución, en una especie de doble código, lo cual define su isotopía. Ahora, si aquellas remedaban las estructuras del reportaje y de las memorias para construir el sentido general de la historia que contaban, *Los relámpagos de agosto* remeda el doble código de las primeras, es decir, es un remedo del remedo.

Quizá el dato narrativo más remarcable y que diferencia *La región más transparente* de *Los relámpagos de agosto* sea el modo de descripción. *Los relámpagos de agosto* tiene un tono menor y es a un tiempo un homenaje al género de la Revolución y una burla del proceso posrevolucionario. Y si en *La región más transparente* la descrip-

ción es un recurso casi definidor de la novela, que en más de una ocasión ha sido señalada como deudora de la técnica panorámica del movimiento muralista, recurriendo a momentos tópicos de la vida nacional con el fin de conformar su mensaje, la segunda sencillamente carece de cualquier intención descriptiva.

Salvo alguna escena más contemplativa, *Los relámpagos de agosto* es una narración en primera persona, de inicio al fin, hecha por Guadalupe Arroyo, un típico general de la cúpula revolucionaria que recuerda la tentativa frustrada de una revuelta en el seno de ejército en el período de Plutarco Elías Calles, presidente que clamaba por una institucionalización de la vida política del país, tratando de hacer a un lado el poderío castrense e incentivar la participación de otras organizaciones en la toma de decisiones. Signo de los tiempos, *Los relámpagos de agosto* ofrece una perspectiva risible de la gesta, atribuyéndole inclusive el carácter de una competencia infantil a los grupos que pugnaban por el poder, tamaña la disposición en desprestigiar la guerra civil y sus esfuerzos más nobles.

### Bibliografía

- Abreu Gómez, E. (1953): *Canek y otras historias indias*. Buenos Aires: López Negri.
- Adorno, T. (1962): “El narrador en la novela contemporánea”. *Notas de literatura*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel.
- Aub, M. (1969): *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ayala Blanco, J. y Amador, M. L. (1982): *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Azuela, M. (1976): *Andrés Pérez, maderista*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1976): *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bakhtin, M. (1982): *Estética de la creación verbal*, Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- (1988): *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*, trad. de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- Basinger, J. (1994): *American Cinema. One Hundred Years of Filmmaking*. Nueva York: Rizzoli.
- Berinstáin, H. (1997): *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Brading, D. (1980): *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. de Soledad Loaeza Grave. México: Era.
- Campobello, N. (2000): *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México: Era.
- Candido, A. (1981): “El papel de Brasil en la nueva narrativa”. *Más allá del boom. Literatura y mercado* (org. A. Rama). México: Marcha.

- Castro, F.P. (2004): *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijadas de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chicharro, C.R. (1988). *La novela mexicana indigenista*. Xalapa: Universidad de Veracruz.
- Ciuk, P. (2000): *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Conaculta/Cinetaca Nacional.
- Cuesta, J. (1995). “Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia”. En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. (Org. H. Verani). México: Fondo de Cultura Económica.
- Fell, C. (1989): *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Frenk, M. (1959): “La novela contemporánea en México”. México: *Letras potosinas*, XVII.
- Frías, H. (2004): *Tomóchic*. México: Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fuentes, C. (1974): *La región más transparente. Obras completas*, t.I. México: Aguilar.
- García Riera, E. (1988): “Cuando el cine mexicano se hizo industria”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Org. F.del Moral González). México: Secretaría de Educación pública/Fundación Mexicana de Cineastas.
- (1984): *Historia documental del cine mexicano*. México, Era.
- Gram, J. (1934): *Héctor, novela histórica cristera*. México: Jus, 1953.
- Greimas, A. (1971). *Semántica estructural*, Madri, Gredos.
- Guzmán, M. L. (1984): *La sombra del caudillo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ibargüengoitia, J. (1965): *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz.
- Joaquín Blanco, J. (1982): *En torno a la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Leal, A. (1960): *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar.
- Magdaleno, M. (1979): *Escritores extranjeros en la Revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Monsiváis, C. (1994): *A través del espejo (el cine mexicano y su público)*. México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (1976): “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, *Historia do México*, vol. IV. México: El Colegio de México.
- Muñoz, R. (1935): *Vámonos con Pancho Villa*. Madrid: Espasa-Calpe.



- Paz, O. (1987): *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*. Barcelona: Seix Barral.
- Picón Salas, M. (1950): *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramsaye, T. (1976): *A Million and One Nights. A History of Motion Picture*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Revueltas, J. (1943): *El luto humano*. México: Editorial México, 1943.
- Reyes, A. (1993): *Cine y sociedad en México: 1896-1930. Bajo el cielo de México, v. II (1920-1929)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2002): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- Robles, F. (1934): *La virgen de los cristeros*. Buenos Aires: Claridad.
- Rocha, G.(2003): *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Rulfo, J. (2000): *Pedro Páramo*. México: Plaza y Janés.
- Sheridan, G. (1999): *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vasconcelos, J. (S/D): *Indologia. Uma interpretação de la cultura Iberoamericana*. Paris: Agencia Mundial de Librería.
- Vanconcelos, J.(1992): *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México: Espasa-Calpe.