

JOHN H. SINNIGEN Y CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ GALDÓS PARA UNA PANDEMIA: FESTIVAL VIRTUAL DE CINE MEXICANO Y ARGENTINO

University of Maryland, Baltimore County

Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen

En el presente trabajo hemos querido destacar la importancia y trascendencia de Galdós en el cine mexicano (8 películas) y argentino (2 películas). Se enfatizan: primero, la traslación de códigos literarios a códigos fílmicos; segundo, la traslación de códigos culturales de la época galdosiana en España a los códigos culturales mexicanos o argentinos de los años de la producción de cada película. Se trata de un Galdós mexicanizado o argentinizado. Pretendemos presentar un festival para la pandemia dirigido a lectores/videovidentes de cualquier país. El trabajo incluye: una introducción; un blog con los enlaces a los films; un cine guía con datos y comentarios sobre cada uno de ellos. Comenzamos con el cine mexicano porque el contenido es más extenso. Finalmente, esperamos que el festival fílmico suscite nuevas reflexiones a cien años del fallecimiento del multifacético Galdós.

palabras clave: Galdós; cine mexicano; cine argentino; *Adulterio*; *Doña Perfecta*; *La loca de la casa*; *Misericordia*; *Mujer ajena*; *Nazarín*; *Solicito marido para engañar*; *Evangelio de las maravillas*; *El abuelo*; *Marianela*

Abstract

Galdós for a Pandemic: virtual Mexican and Argentinean Film Festival

In this study we highlight the significance of Galdós in the cinema of Mexico (8 films) and Argentina (2 films). In the first place, emphasis is placed on the translation of literary codes to filmic codes; in the second, the translation of cultural codes from Galdós's era in Spain to the Mexican or Argentine cultural codes of the years in which each film was produced. In these films we see a Mexican or Argentine representation of Galdós. We intend this paper to be a festival for the pandemic aimed at readers / video viewers of any country. The work includes: an introduction; a blog with links to the films; a film guide with information and comments on each film. We begin with Mexican cinema because the content is more extensive. Finally, we hope that this film festival will provoke new reflections one hundred years after the death of the multifaceted Galdós.

keywords: Galdós; cine mexicano; cine argentino; Adulterio; Doña Perfecta; La loca de la casa; Misericordia; Mujer ajena; Nazarín; Solicito marido para engañar; Evangelio de las maravillas; El abuelo; Marianela

I. Introducción

Como nuestra aportación a la proyección internacional del multifacético Galdós en este centenario de su fallecimiento, hacemos destacar su lugar en el cine mexicano (8 películas) y argentino (2 películas). En estos filmes, producidos entre 1943 y 1998, hay una doble traslación de códigos: primero, la traslación de códigos literarios a códigos filmicos; segundo, la traslación de códigos culturales de la época galdosiana en España a los códigos culturales mexicanos o argentinos de los años de la producción de cada película. Así ‘Galdós’ se convierte en un hilo conductor intertextual e intercultural. Es decir, se trata de un Galdós mexicanizado o argentinizado según las condiciones sociohistóricas y los códigos filmicos en cada país.

Decidimos convertir lo que fuera en el principio un artículo académico en un *festival para la pandemia* porque queremos celebrar a Galdós de un modo popular para que los lectores/videovidentes puedan gozar de estas producciones cinematográficas en medio de su obligada reclusión. Varias de las películas han sido presentadas en congresos galdosianos internacionales en Las Palmas y en otros encuentros académicos. Pero para muchos galdosistas y demás lectores será la primera vez que tienen acceso a estos documentos filmicos y así verán otra faceta de lo que significa ‘Galdós’ en medio de esta pandemia que ha obstaculizado muchas de las conmemoraciones en persona planeadas para este año.

Junto con los documentos filmicos irán comentarios informativos que, esperamos, susciten nuevas reflexiones sobre ellos y sobre los diversos medios en los que Galdós se proyecta cien años después de su fallecimiento¹.

El festival incluye: una introducción; una página web con los enlaces a los films; un cine guía con datos y comentarios sobre cada uno de ellos. Comenzamos con el cine mexicano porque el contenido es más extenso.

La página web con los enlaces a los films se encuentra en <https://galdosenelcinemexicanoargentino.com.mx/>

2. Galdós en el cine mexicano

La lista sigue un orden cronológico.

Adulterio (1943) (Sobre *El abuelo*). Dir. José Díaz Morales.

La loca de la casa (1950) (Sobre *La loca de la casa* novela dialogada y obra teatral).

Dir. Juan Bustillo Oro.

¹ Extensos estudios de estos films se encuentran en Sinnigen 2008, Sinnigen 2011 “Argentinización”, Sinnigen 2011 “Un abuelo...”.

Doña Perfecta (1950) (Sobre *Doña Perfecta* novela y obra teatral). Dir. Alejandro Galindo.

Misericordia, (1953) (Sobre la novela *Misericordia*). Dir. Zacarías Gómez Urquiza.

La mujer ajena (1954) (sobre *Realidad* novela y obra teatral). Dir. Juan Bustillo Oro.

Nazarín (1958) (sobre la novela *Nazarín*). Dir. Luis Buñuel.

Solicito marido para engañar (1987) (Sobre la novela *Lo prohibido*). Dir. Ismael Rodríguez.

El evangelio de las maravillas (1998) (Sobre el film *Nazarín* de Luis Buñuel). Dir. Arturo Ripstein.

2.1 *La “época de oro” del cine mexicano*

La llamada época de oro del cine mexicano se inició con el gran éxito internacional de la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936 y duró más o menos hasta finales de los años cincuenta, según las estimaciones más generosas. Según Carlos Monsiváis, este es un cine que busca reflejar el prisma popular –unas costumbres, unos valores, unas esperanzas– en una búsqueda de esa siempre evasiva identidad nacional mexicana en un período de transición entre un México “tradicional” y otro “moderno” (Monsiváis 1993: 139-46). Por tanto, vemos repetidamente las representaciones de unas idiosincrasias nacionales en dos géneros fundamentales, la comedia ranchera y el melodrama familiar.

Todas las películas aquí presentadas tienen sus raíces en la época de oro. Las seis que se produjeron entre 1943 y 1958 –*Adulterio*, *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Misericordia*, *La mujer ajena* y *Nazarín*– caen prácticamente en unos amplios parámetros de ese período. De las otras dos, la idea de Ismael Rodríguez de hacer un filme sobre *Lo prohibido* venía desde 1956, aunque no se realizó hasta 1987. *El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein de 1998 fue una adaptación de segunda generación de una novela galdosiana, ya que estuvo inspirada en el *Nazarín* de Buñuel, de 1958.

Tres de las películas han conseguido un amplio reconocimiento nacional e internacional. *Nazarín* y *El evangelio de las maravillas* ganaron premios en el festival de cine de Cannes. *Nazarín* es generalmente considerado como uno de los mejores filmes del director y del cine internacional. *Doña Perfecta* ha sido señalada como una de las mejores películas de Alejandro Galindo. Las demás películas han sido consideradas entre mediocres y malas (*Solicito marido para engañar*). Tres filmes –*Doña Perfecta*, *Nazarín*, *El evangelio de las maravillas* –son históricos, cuatro–

Adulterio, La loca de la casa, Misericordia, La mujer ajena— son melodramas familiares y uno —*Solicito marido para engañar*— es una comedia erótica.

Cine guía

2.2. *El carácter intercultural del cine mexicano*

Desde principios de los años 30 el cine mexicano está marcado por el paso del director soviético Sergei Eisenstein por México. Unos años más tarde, llegaron unos exiliados republicanos españoles a trabajar en México. Con el alce del cine mexicano durante la segunda guerra mundial, llegaron cineastas de varios países, sobre todo de otros países hispanoparlantes, a trabajar en el cine más exitoso del mundo en lengua española, puesto que durante esos años el cine mexicano predominaba en todos los mercados donde se hablaba dicho idioma. Así que México funcionó como una especie de pequeño Hollywood para el mundo hispanohablante. Nuestras películas son buenos ejemplos de este carácter intercultural del cine mexicano, puesto que en ellos participaron una mayoría de mexicanos junto a una significativa minoría de extranjeros.

Por tanto, en los datos de cada filme incluimos el país de origen de cada cineasta no mexicano. Así que cada entrada contiene: el **título** del filme; el **año** de su producción; el nombre del **director** y su país de origen; los nombres de los **actores estelares** y sus países de origen; el **productor** y su país de origen.

***Adulterio* (1943). Director: José Díaz Morales (España). Actores estelares: Rosario “Charo” Granados (Argentina); Julio Villarreal (España); Hilda Kruger (Alemania); Prudencia Grifell (España). Productor: Francisco Hormaechea (España).**

En los primeros años del sexenio conservador del presidente Manuel Avila Camacho, en 1942 se fundó el Banco Cinematográfico para apoyar la producción nacional de películas. El próximo año, 1943, fue el “gran año” del cine mexicano, ya que en él se produjeron 70 películas. Fue el año de la victoria mexicana en el cine hispano frente a sus principales competidores, España y Argentina.

Comentario

En *Adulterio* el desvirtuado drama de honor de la obra galdosiana, en que la rígida obligación de la sangre es superada por la libertad del amor, se articula con el melodrama familiar del cine mexicano por medio de unos desplazamientos. Al articularse unas fórmulas melodramáticas, se violan ciertos estereotipos. En primer lugar, en este drama familiar, la protagonista es una chica moderna, pintora, atrevida, erotizada y además

bastarda: es también la devota nieta que salva a su abuelo y encauza el futuro familiar. Igual que la Dolly galdosiana, se trata de una loca de la casa que al final también hace las veces del ángel del hogar. La nieta salvadora no lleva la sangre del abuelo y es masoquista, voluntariosa, artista y enamorada, además de buena ama de casa. El desenlace definitivo ocurre cuando la atracción erótica entre abuelo y nieta —evocando el trágico incesto de Edipo— es salvada por la buena abuela/madre en compañía del moderno hombre de ciencia. El final feliz anuncia también un buen futuro para el México pos-revolucionario en que la modernidad, el erotismo, la ciencia y el arte se juntan con la devoción, el masoquismo y la fuerza de una hija, nieta y esposa cuya rebeldía, junto con la perspicacia y la benevolencia de la abuela/ex-novia, sirve para reforzar los vínculos familiares. La rebeldía y la perspicacia de unos personajes femeninos, herederos de las rebeldes protagonistas galdosianas, se imponen sobre la ceguera patriarcal y conducen al nuevo orden. Además, atípicamente, en un melodrama de adulterio, y a diferencia de la obra galdosiana, la adúltera ni se arrepiente ni es castigada severamente; sencillamente es olvidada.

En 2016 Juan Alberto Cedillo publica *Hilda Kruger: Vida de una espía nazi en México*. Este libro sugiere complicados entramados que, al ser investigados, podrían revelar oscuros elementos sobre la producción de esta cinta.

***La loca de la casa* (1950). Director: Juan Bustillo Oro. Actores estelares: Pedro Armendáriz; Susana Freyre (Argentina); Julio Villarreal. Productor: Gonzalo Elvira Sánchez.**

Para las elecciones de 1946 el presidente Ávila Camacho nombró como sucesor a Miguel Alemán Valdés (1946-1952), su Secretario de Gobernación, y transformó el Partido de la Revolución Mexicana cardenista en el Partido Revolucionario Institucional, con un disminuido sector obrero (Agustín 1: 60). Por otra parte, Alemán, el primer presidente civil, continuó la política conservadora de Ávila Camacho.

Comentario.

El filme *La Loca de la Casa* es una alegoría nacional en la forma de una comedia cuya ideología corresponde al conservadurismo de la época y del director. La armonía entre las antiguas clases dominantes y las nuevas y entre el capital, el trabajo y la religión se configura en una “revolución” pacífica que, en la forma del hijo-falo, promete un futuro feliz para el país. Así que comparte con la novela una ideología conservadora renovada gracias a un rebelde protagonismo femenino.

Además del parecido entre el argumento y la ideología de los dos textos, el uso de un Monterrey industrial en vez de la Ciudad de México es un gesto a la sustitución del habitual Madrid por Barcelona en la obra de Galdós. Según la misma lógica, en la novela, Cruz le recomienda a Daniel que vaya a México a trabajar y buscar fortuna, y en

el filme le sugiere que vaya a Estados Unidos por el mismo motivo.

La mayor diferencia es la inclusión de la secuencia de la boda donde se proclama la fundación de la raza nueva, de la que el matrimonio es un modelo, para la nación en una conservadora negación de la lucha de clases característica de los sexenios conservadores posteriores al cardenismo. La reconciliación aquí va más allá de la ideología oficial ya que incluye la religión católica, una institución conservadora que tendría que esperar otros cuarenta años, hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, para conseguir la aceptación oficial del régimen (aunque la extra-oficial ya fuera anunciada en las palabras del presidente Ávila Camacho: “Yo soy creyente”). Así que esta película es coherente con la ideología conservadora del director y del grupo hegemónico durante el alemanismo.

Finalmente, la película es más cómica que la novela. El principal ejemplo es la ferocidad del Cruz que hace Pedro Armendáriz, un actor famoso por su machismo. Frente a estas características de Cruz y el imponente físico de Armendáriz se encuentra el coqueteo de la Victoria, representada por la pequeña y delicada Susana Freyre y su pícaro sonrisa de inteligente manipuladora. Su triunfo está completo cuando termina la película al lado de su marido con un guiño a los espectadores y las palabras “soy loca, pero no tonta”, palabras que no están en el texto galdosiano.

***Doña Perfecta* (1950). Director: Alejandro Galindo. Actores estelares: Dolores del Río, Esther Fernández, Carlos Navarro, Julio Villarreal. Productor: Francisco Cabrera.**

Doña Perfecta, también de 1950, representa un contraste con *La loca de la casa*, y a su vez este contraste es emblemático de las diferencias ideológicas entre los dos directores, uno conservador, un nostálgico del orden porfiriano y defensor de la familia patriarcal, el otro liberal, un rebelde que cuestiona el orden social y la familia tradicional.

Comentario.

En un artículo sobre la novela galdosiana que apareció el 5 de septiembre de 1896 en el liberal diario mexicano, *El Siglo diez y nueve*, Manuel Sariñana Ramos afirma: “parece al leer esa obra... que Pérez Galdós ha viajado en nuestra República, que ha permanecido en algunas de nuestras ciudades de segundo o tercer orden, y que, al escribir en su *Doña Perfecta*, criticando y poniendo en relieve las ridículas costumbres de algunos pueblos ibéricos, hace sangrienta, aunque disimulada alusión a... los nuestros!”. En su película, Alejandro Galindo desarrolla este parecido. Traslada la lucha entre carlistas y unos liberales débiles y divididos en la España de 1876, el año de la publicación de la novela, a las luchas entre conservadores y otros liberales divididos en el México de la misma época. Siguiendo este parecido, Galindo hace una película fiel al argumento galdosiano con las debidas condensaciones y los cambios necesarios para representar la

vida rural del México de aquel entonces. Inserta el argumento en el ambiente de la larga lucha entre conservadores y liberales en México y mantiene las mismas atracciones familiares y los mismos conflictos familiares y sociales. El intenso amor entre primos se alía con la ciencia, el gobierno central y el ejército liberal contra unas reaccionarias fuerzas conservadoras y beatas.

Galindo introduce una modificación al final que representa una tenue esperanza en la rebeldía de Rosario; es decir, el final de la novela es pesimista mientras que el del film es moderadamente optimista. El cinismo ante el futuro de tales rebeliones en el contexto político de 1950, se representa en la actitud titubeante de Pinzón y sus soldados. Típico del melodrama filmico, este fin es más esperanzador que el de la novela, pero tal sentido de esperanza, tanto en 1886 como en 1950, no parecería tener fundamento.

Ganador de numerosos premios nacionales e internacionales, Galindo fue homenajeado por la Cineteca Nacional, la cual le puso su nombre a la sala número 5.

***Misericordia.* (1952). Director: Zacarías Gómez Urquiza. Actores estelares: Sara García, Carmen Montejo (Cuba), Ángel Garasa (España), Manuel Dondé, Anita Blanch (España). Productor: Manuel Altolaguirre (España).**

En 1952 el presidente Alemán eligió a Adolfo Ruiz Cortines, el secretario de Gobernación, como su sucesor. Aunque este “procuraba distanciarse de Miguel Alemán lo más posible”, siguió las conservadoras líneas generales de sus predecesores: apoyó al sector privado y a la inversión extranjera a expensas del bienestar de campesinos y obreros en lo que denominó el “desarrollo estabilizador” y se reunió con el presidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower en 1953 (Agustín 1: 119-26).

Comentario

En su mayor parte, con las obligadas condensaciones de cualquier adaptación de una novela al cine, el argumento sigue el de la obra galdosiana y muchas de las frases son tomadas directamente del texto literario. El otro gran parecido es el protagonismo del personaje de Benina, la activa y caritativa sirvienta/mendiga/proveedora que representa el vínculo fundamental entre los demás personajes y las capas sociales que representan. Para esta Benina, la caridad tampoco conoce clases, ni razas ni géneros. El argumento de la película gira alrededor de la realización del principio de la caridad de la protagonista y del ingrato trato que recibe de la familia a la que tanto ha aportado. Igual que en la novela, la principal antagonista de la sacrificada madre/abuela es la desalmada, cosedora, trabajadora, –y aquí guapa– nuera, Juliana. En los dos textos los personajes femeninos y populares son los activos mientras los personajes masculinos están siempre en un papel pasivo y subordinado, dependiente de los femeninos.

Las diferencias comienzan con la adaptación a una actualidad mexicana de los años 1950, un conservador período de relativa estabilidad que contrasta con la creciente

crisis de la España finisecular. La representación visual del México contemporáneo se limita principalmente a la ropa. Por otra parte, el papel de la mítica conciliación entre las tres culturas de la España pre-imperial representado por Almudena pasa al papel del yaqui Yuco, cuya alianza con la blanca Benina –Sara García, hija de españoles– connota el mitificado mestizaje de la raza cósmica. La diferencia entre Yuco y Almudena que más llama la atención es la lingüística, puesto que Dondé habla un mexicano mestizo de clase popular, con sus “naides” y “queros” a través del texto, pero sin connotaciones indígenas, y desde luego su habla no se aproxima ni remotamente al fascinante lenguaje del árabe-hebreo-castellano hablado por Almudena.

Esta Benina es también diferente. En primer lugar, la protagonista de la novela es una figura evangélica, y las citas bíblicas están presentes en todo el texto. En la película, aunque hay partes tomadas directamente de la novela, las citas bíblicas no figuran entre ellas. En cambio, Sara García es una abnegada madre y abuela sin hijos que vela desinteresadamente por el bien de todos los miembros de su extendida familia adoptiva.

Otra destacada diferencia entre los textos reside en los desenlaces; el de la película parece ser más pesimista que el de la novela. Por una parte, se articula oposición entre la caridad bondadosa de la abnegada madre y la avaricia autoritaria de Juliana, es decir, una oposición entre una buena madre y una mala nuera típica del melodrama familiar. Por otra parte está el contraste entre la generosidad de Ponce y la ingratitud de Paca y Obdulia que conduce a un final radicalmente diferente al de la novela. Ponce busca e intenta recuperar a Benina, ofreciéndole su parte de la herencia, oferta que pudiera haber conducido a un final conciliatorio. No es así. Benina rechaza la oferta, condena la riqueza material (algo que tampoco ocurre en la novela) puesto que “ensucia los corazones”, y ella y Yuco desaparecen por un nocturno camino. Seguramente vivirá la pareja de la sacrificada madre y el discapacitado niño felizmente para siempre, pero no se representa ninguna renovación para la familia de Paca ni para las próximas generaciones. En los términos de la alegoría nacional, este cambiado final podría aludir al materialismo, egoísmo y autoritarismo de las clases dominantes y medias mexicanas y de sus órganos políticos en la época del filme, y/o a la represiva división de clases del franquismo en España, un esencial punto de partida para el célebre poeta y productor exiliado, Manuel Altolaguirre. En la figura de don Carlos Moreno Trujillo, las clases dominantes no ofrecen ninguna caridad efectiva a los pobres y, en la figura del policía que detiene a Benina, el Estado, supuestamente benefactor, ejerce la represión contra las bajas capas sociales. A través de este divorcio social, en la alienación familiar de esta *Misericordia* se representa, de una manera benigna y romántica, la alienación social en la España franquista y en un México en medio de unos de los mejores y más tranquilos años del “milagro”.

***La Mujer Ajena* (1954). Director: Juan Bustillo Oro. Actores estelares: Rita Macedo, Gustavo Rojo, Manolo Fábregas, Miguel Manzano. Productor: Jesús Grovas.**

Al principio del sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se iniciaron campañas contra el acaparamiento y la corrupción, se controló la inflación y se impuso una norma puritana tanto en la sociedad como en el gobierno, causando malestar en el sector privado. También se concedió el voto a las mujeres.

Comentario.

Bustillo Oro reconoce, igual que en el caso de *La loca de la casa*, que se apoya en los textos de la novela y del drama galdosianos y, en este caso: “un sesenta por ciento más o menos del texto se derivan directamente de los textos galdosianos” (Smith 2001: 856). El argumento de la película sigue la línea general de un melodrama de hundimiento y un adulterio: los dos triángulos, el papel del espía malvado, las relaciones edípicas en la relación triangular, el desenlace del suicidio del seductor y el castigo de la adúltera, aunque en este caso el castigo está mitigado por la conducta de Augusta. En cuanto a su relación con la novela, una película de esta índole y con tan escasos recursos como esta difícilmente podría mantener el carácter metaliterario, tan relevante en la continuidad y ruptura entre la novela epistolar *La incógnita* y la dialogada *Realidad*; en el filme tampoco se representa la relación intertextual entre estos textos literarios y el relato del crimen de la calle de Fuencarral. En ese sentido, la película se parece más a la obra teatral que a la novela.

Los mayores cambios con respecto a la novela son el embarazo y el final. Augusta protagoniza el final de la película, ya que, fiel al desenlace de la novela, no confiesa ante la presión de su marido, pero, a diferencia de la novela, luego se marcha de la casa en el final que, según Bustillo Oro, mejoró el texto. El tema del niño y, por tanto, del futuro, toma el lugar del abrazo homosexual que pone fin a la novela; el deseo homosexual es sustituido por la maternidad, una salida aceptable para un melodrama familiar.

***Nazarín* (1958). Director: Luis Buñuel. Actores estelares: Francisco Rabal, Rita Macedo, Marga López. Producción: Manuel Barbachano.**

En 1957 tornaron los malos tiempos económicos para la mayoría de la población mexicana, y los sucesos de mayor relevo de la administración de Ruiz Cortines fueron unas masivas movilizaciones de trabajadores, campesinos y estudiantes durante 1958, su último año, todas ellas duramente reprimidas. Entre estas movilizaciones se destacó la huelga de los ferrocarrileros a la que se alude en este filme de Luis Buñuel. En medio de tan conflictivo año, Adolfo López Mateos (1958-1964), el Secretario de Trabajo, sucedía a Ruiz Cortines.

Para García Riera, 1958, cuando “se hicieron más películas [135] que en ningún año anterior” fue “el año de *Nazarín*”. Tal designación es una celebración del éxito inter-

nacional del filme.

Comentario.

En su adaptación cinematográfica de la novela de Galdós, Buñuel tomó, además de los personajes y ciertos elementos del argumento, partes enteras del proyecto galdosiano, y las hizo suyas. En el *Nazarín* de Galdós el director encontró una crítica social, una sensibilidad erótica y una reflexividad estética que coincidían con sus propias posturas. Al tomar estos elementos, Buñuel los insertó en su propia trayectoria vivencial y cinematográfica. La crítica social se manifiesta en el ambiente mexicano de la revolución interrumpida –o traicionada– que, hasta la actualidad del siglo XXI ha retenido estructuras y comportamientos porfirianos que sostienen una enorme brecha social entre clases sociales y razas. El erotismo está condicionado por un surrealismo que expone la represión sexual de una manera más onírica y más marcada que en el texto galdosiano. La reflexividad estética tiene como objeto el cine en general y, en concreto, el cine mexicano de la época de oro. Se trata de una mimesis reflexiva (Stam) cuyas ambigüedades deben llevar a los espectadores a compartir la confusión del personaje (y del director) quien al final busca una nueva orientación en un camino en que su niñez y su experiencia inmediata no ofrecen soluciones adecuadas.

***Solicito marido para engañar* (1987). Director: Ismael Rodríguez. Actores estelares: Andrés García (República Dominicana), Sasha Montenegro (Montenegro, ex-Yugoslavia), Patricia Rivera, Jacaranda Alfaro, Gustavo Rojo. Productor: Películas Rodríguez.**

Introducción

La década de los ochenta en México fue marcada por tres crisis. La crisis económica de 1982, la práctica bancarrota del Estado y la renegociación internacional de la deuda llevó a consecuencias que se manifestaron en un gran deterioro en el nivel de vida de la mayoría de la población, sobre todo de los trabajadores, los campesinos y las clases medias. Condujo también al inicio de un plan de reestructuración estructural en lo que vendría a llamarse una política económica neoliberal y que se formalizaría y se aceleraría once años después con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Una crisis social fue provocada por el terremoto en la ciudad de México en septiembre de 1985 y la subsecuente ineficiencia de las respuestas gubernamentales. La crisis política se puso en evidencia en las primeras elecciones presidenciales realmente contestadas de 1988, cuando Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, el ex-dirigente priista e hijo del mítico presidente Lázaro Cárdenas, las perdió en medio de un fraude ante el candidato oficial, Carlos Salinas de Gortari (Agustín 3: 152-67). Ya no prevalecían ni el crecimiento económico ni la estabilidad política. El milagro había terminado definitivamente.

Comentario

Inspirada en *Lo Prohibido* de Benito Pérez Galdós, *Solicito marido para engañar* es la película que más se aleja del espíritu del texto galdosiano, ya que convierte una novela socio-psico-costumbrista, en la que el deterioro del protagonista es acompañado por una aguda crítica social, en una fílmica comedia erótica con un final feliz. La película mantiene un eje central de la novela, la obsesión del protagonista por las primas casadas, pero la complejidad socio-psico-sexual de la novela se reduce a un juego de sexo y dinero en el que los desnudos desempeñan un papel importante.

***El evangelio de las maravillas* (1998). Director: Arturo Ripstein Rosen. Actores estelares: Francisco Rabal (España), Katy Jurado, Bruno Bichir, Carolina Papaleo (Argentina), Flor Edwarda Gurrola. Co-Producción mexicano-argentino-española. Sobre el *Nazarín* de Luis Buñuel (1958).**

Las crisis de los ochenta se agravaron en la siguiente década, primero durante el sexenio del controvertido triunfador de las elecciones de 1988, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y luego durante el de su sucesor, Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000).

Comentario.

El Evangelio de las maravillas es una adaptación de segunda generación del *Nazarín* galdosiano, puesto que se inspira en el *Nazarín* de Buñuel, a su vez basado en la novela de Galdós. En primer lugar, la época es distinta. Tanto en la novela de Galdós como en el filme de Buñuel se trata de los años del cambio de siglo entre los siglos XIX y XX. La referencia histórico-mítica también es diferente. Los dos Nazarines son, a su manera particular cada uno, imitadores de Cristo que figuran intentos de articular una visión del cristianismo primitivo con las complejidades del mundo moderno. En cambio, *El Evangelio de las maravillas* se sitúa en el cambio de milenio, y sus referencias históricas son una secta milenarista en el estado mexicano de Michoacán en los años 1970 y las sectas milenaristas de los finales del siglo XX. En los textos mismos, el protagonismo y las relaciones de género también difieren. Los Nazarines son andróginas figuras masculinas que atraen a discípulas femeninas, y sus respectivos triángulos provocan murmuraciones que conducen, en parte, a sus detenciones. Papá Basilio, en cambio, aunque también un ex-cura español, pierde el atractivo sexual debido a la edad, y no manda directamente en su comunidad. Su influencia está supeditada a la de Mamá Dorita, primero, y la de Tomasa después, las dos mexicanas, y así se pone de manifiesto la tensión metrópoli-periferia de la historia mexicana. Papá Basilio es un personaje masculino que representa el colonialismo de la Iglesia católica y el imperialismo del cine americano, y, en cierta medida, en la película se representa el fracaso de su proyecto, inspirado en esos dos referentes, de regeneración humana.

A pesar de las múltiples diferencias, los tres textos se parecen en aspectos fundamentales. En primer lugar, los tres responden a una visión profundamente pesimista del mundo moderno, buscan una alternativa a través de una referencia evangélica y de una visión de un tipo de comunismo primitivo que se inspira en las condiciones de los malditos de la tierra, las bajas capas sociales que son las principales víctimas de los “progresos” de la modernidad. En todos los casos sus proyectos renovadores fracasan estrepitosamente y los aparatos del Estado intervienen activamente en la represión de dichos proyectos.

Finalmente, los tres textos son autorreflexivos y metaficticios. *Evangelio* es más metaficticio que sus dos predecesores. A la figura central, el padre Basilio, se le ve repetidamente mirando y comentando los films *Jesús de Nazareth* (Díaz Morales 1942) y las superproducciones bíblicas, *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille 1956) y *La túnica sagrada* (Henry Koster 1953), dos películas de la misma época del *Nazarín* de Buñuel en que las interpretaciones de la Biblia son grandiosas y afirmativas, carentes de las dudas, las críticas y las ambigüedades buñuelianas. En *Evangelio* la representación del cine dentro del cine supone una crítica de la penetración de la ideología hollywoodiana en los medios mexicanos, una especie de “colonización” o de “imperialismo” cultural (Villaplana 1998: 12). Así, cuarenta años después de *Nazarín*, Ripstein actualiza la crítica social mexicana en la representación del poder de las imágenes y de las narraciones que irradian del centro del Imperio. De Galdós a Buñuel a Ripstein, tres representaciones del individuo problemático que se frustra en su intento de realizar unos ideales espirituales en la degradada modernidad. Se trata de tres alegorías nacionales en las que el coeficiente de la mimesis y la reflexividad varía según la época, las condiciones de la producción y el proyecto estético e ideológico de cada autor/director.

3. Galdós en el cine argentino²

Películas en orden cronológico.

El abuelo (1954). Dir. Román Viñoly Barreto.

Marianela (1955). Dir. Julio Porter.

Estas dos películas pertenecen a las postrimerías del primer peronismo, 1946-1955. Los actores estelares, Enrique Muiño, Mecha Ortiz y Olga Zubarry son iconos del cine argentino y aquí representan papeles que los caracterizan típicamente. Los dos filmes son rurales y se destaca la belleza natural y los aspectos positivos de las tradiciones del campo argentino, Salta en *El abuelo*, Mendoza en *Marianela*. Al

² Quisiéramos reconocer las fundamentales aportaciones del Dr. César Maranghello a este estudio.

mismo tiempo se establece un diálogo campo-ciudad en la búsqueda de la identidad nacional. Las dos fueron bien recibidas por la crítica.

***El abuelo* (1954). Director: Román Viñoly Barreto. Actores estelares: Mecha Ortiz, Enrique Muiño, Santiago Gómez Cou, Elsa Daniel, Erica Mandel. Producción: Argentina Sono Films.**

Comentario

Lo más llamativo de este film es el choque entre dos grandes figuras del cine nacional, Mecha Ortiz y Enrique Muiño, la *femme fatale*, aquí en un papel sobrio, contra el héroe gaucho, figura paterna y padre de la patria; es Greta Garbo contra el gaucho, la seducción *versus* la paternidad, y esta *tête à tête* se aprovecha en los anuncios: “Mecha Ortiz y Enrique Muiño Frente a Frente (Lito-Oscar 1954); “Dos grandes señores del cine y el teatro reunidos por primera vez” (Entrada 1954).

Con los siempre necesarios desplazamientos y condensaciones, el argumento del filme sigue el de la novela, con algunos cambios significativos, y los nombres de los personajes y sus características son iguales. Las mayores distinciones se encuentran en los diversos códigos culturales; aquí el texto se argentiniza y se sitúa en la época contemporánea de 1954. Se destaca el entorno folclórico, ya que ocurre en medio de la celebración de la fiesta del Señor y la Virgen del Milagro en Salta. Los integrantes de la procesión son campesinos con rasgos indígenas, acompañados de música andina y una voz *over* que declama un poema dedicado al misachico. La fiesta tiene la misma tónica, trajes, música, rasgos indígenas; la blancura de la tez del abuelo y las dos chicas contrasta con la piel oscura de la mayoría de los participantes. Para la sorpresa de muchos galdosianos, el Conde de Albrit, aquí D. Rodrigo, en algunas escenas lleva el atuendo de un hacendado gaucho.

La adaptación al cine argentino hecho por Villalba Welsh y Viñoly Barreto representa el material en el contexto de la larga reflexión sobre las relaciones entre lo rural y lo urbano en la formación de una cultura nacional argentina en el momento de los últimos meses del primer peronismo. Ahora bien, por un lado la ideología peronista predicaba una reconciliación entre esos dos polos y entre las generaciones —el señor mayor con la chica joven, el tren con el caballo— en la construcción de un imaginario de un mundo mejor para el futuro (Lusnich 2007: 150-51); para representar un vehículo para dicha conciliación, un director con fuertes convicciones religiosas que declaró su pasión por la argentinidad y dijo que su temática favorita era el norte argentino (Pinto 1952) hizo este film con dos iconos del cine nacional en el que evocaba las esencias de la nación en los paisajes y tradiciones salteños y, además, enlazó la religión con la patria en la fiesta del Señor y la Virgen de Salta. Por otra parte, el film se estrenó en un momento cuando esa anhelada unidad nacional se resquebrajaba y la jerarquía eclesiástica se enfrentaba

vehementemente al gobierno. De manera que esta representación de la unidad entre la religión y la nación sería en parte una especie un sueño cinematográfico, una visión utópica de las aspiraciones nacionales, y así cumplía una de las funciones del cine clásico, soñar mundos mejores. Sin embargo, el final del film queda en el mismo registro pesimista que la novela de Galdós.

***Marianela* (1955). Director: Julio Porter. Adaptación: Emilio Villalba Welsh. Actores estelares: Olga Zubarry, Pedro Laxalt, José María Gutiérrez, Perla Alvarado. Producción: Cooperativa Atlante.**

Esta *Marianela* también sigue la línea del peronismo de esos años, por ejemplo: la adhesión a los cánones del cine clásico; innovaciones técnicas; extenso uso de los exteriores, sobre todo en las provincias del interior, Mendoza en este caso, con una celebración del folclore local; conciliación de las clases; exaltación de la patria y de la unidad nacional; vinculación de la tradición y la modernidad; imágenes que entretienen y que educan, y la bendición de un futuro mejor para la nación (Kriger, Maranghello).

Esta adaptación le debe mucho a la primera *Marianela* de Benito Perojo (España, 1941).

El gran atractivo para el público de la cinta es la actriz estelar Olga Zubarry, una de las más grandes figuras del cine argentino de la época, así que se aprovecha la gran popularidad de la actriz junto con la del texto y del autor. Es una *Marianela* “desnuda” ya que Zubarry alcanzó una gran fama con su actuación en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Cristensen 1946), filme en el que a sus 17 años hizo el primer desnudo en el cine argentino y en éste hace dos, parciales y de espaldas, eso sí.

Según Porter: “Básicamente ‘Marianela’ es [...] una obra de actriz [...]” (*Estrellas*). Zubarry protagonizó hasta la misma selección de la película: “Básicamente, lo hice porque quería demostrarme a mí misma que era capaz de salir de tanto grito, de la rubia de los policiales’[...]” y porque siempre le había gustado la novela (*Damas para la hoguera*). Según Maranghello, *Marianela* le permitió “pasar a una zona más madura y satisfactoria de su carrera”, y ella se identificó con el personaje.

El film se estrenó el 15 de septiembre de 1955, y el próximo día se inició el golpe de estado militar que derrocaba el gobierno de Juan Domingo Perón. Sobre este hecho, Zubarry lamenta que fue “un mal momento, en el que la gente estaba en otra cosa” (Russo).

El folclore mendocino y la solidaridad

El inicio transcurre en medio de la representación de los agrestes, ásperos exteriores de la precordillera mendocina; el tiempo de la acción es contemporáneo al del rodaje. En las procesiones y fiestas hay representaciones del folclore mendocino, bailes, música,

vestidos. Las relaciones sociales también se representan en términos mendocinos. En la novela hay dos economías, la minería y la ganadería, típicas del norte de España. En la película esas dos economías son la minería y la vitivinicultura, típicas de la provincia de Mendoza. Las cálidas relaciones humanas son una clara representación del buen patrón. Esta idílica conciliación entre las clases toma el lugar de la lucha de clases representada filosóficamente en la novela. Aquí el buen patrón cuida por el bien de sus trabajadores y por la futura productividad de la economía nacional.

También, se representa una fructífera relación entre el campo y la ciudad en la operación de Pablo. En la novela y en Perojo la exitosa operación se realiza en la hacienda. En este film, en cambio, llevan a Pablo a la ciudad, y los agrestes exteriores naturales pasan a ser un moderno y apacible quirófano. La ciencia urbana funciona eficazmente, la ciudad apoya al campo, Pablo se cura y la curación se celebra en una fiesta folclórica (en la que se toma mucho vino mendocino).

Aunque Porter reproduce importantes partes del film de Perojo, las transforma interculturalmente según las circunstancias socio-político-culturales de la Argentina en las postrimerías del primer peronismo. Se destaca el protagonismo de la bella y talentosa Olga Zubarry tanto en la producción como en el contenido del film, se adhiere a las consignas peronistas de la solidaridad interclasista, de la incorporación y la celebración de las provincias del interior y del papel del estado benefactor, justo en un momento cuando es derrocado el gobierno peronista por unos militares aliados con la jerarquía católica y las clases altas que rechazan ese tipo de cine. Así que, entre otras cosas, es una película ejemplar de la crisis de una época decisiva en la historia argentina del siglo XX.

Bibliografía citada

Películas

Adulterio, (1943), Dir. José Díaz Morales, México.

Allá en el rancho grande, (1936), Dir. Fernando de Fuentes, México.

Doña Perfecta, (1950), Dir. Alejandro Galindo, México.

El abuelo, (1954), Dir. Román Viñoli Barreto, Argentina.

El ángel desnudo, (1946), Dir. Carlos Hugo Cristensen, Argentina.

El evangelio de las maravillas, (1998), Dir. Arturo Ripstein, México.

Jesús de Nazareth, (1942), Dir. José Díaz Morales, México.

La loca de la casa, (1950), Dir. Juan Bustillo Oro, México.

- La mujer ajena*, (1954), Dir. Juan Bustillo Oro, México.
La túnica sagrada, (1953), Dir. Henry Koster, EEUU.
Los diez mandamientos, (1956), Dir. Cecil DeMille, EEUU.
Marianela, (1955), Dir. Julio Porter, Argentina.
Misericordia, (1952), Dir. Zacarías Gómez Urquiza, México.
Nazarín, (1958), Dir. Luis Buñuel, México.
Solicito marido para engañar, (1987), Dir. Ismael Rodríguez, México.

Novelas

- PÉREZ GALDÓS, BENITO, (1966), *El abuelo, Obras Completas*, vol. 6, Madrid, Aguilar.
 —, (1993), *Doña Perfecta*, ed. Rodolfo Cardona, 4a edición, Madrid, Cátedra.
 —, (1950), *Loca de la casa, Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. 5.
 —, (1966), *Marianela, Obras completas*, vol. 4, Madrid, Aguilar.
 —, (1982), *Misericordia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.
 —, (2001), *Nazarín*, ed. Juan Varias, Madrid, Akal.
 —, (1968), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 1, Madrid, Aguilar.
 —, (1966), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 4, Madrid, Aguilar.
 —, (1950), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 5, Madrid, Aguilar.
 —, (1966), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 6, Madrid, Aguilar.
 —, (1966), *Prohibido, Obras completas*. vol. 4.
 —, (1977), *Realidad*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Taurus.

Obras críticas

- AGUSTÍN, JOSÉ, (1990), *Tragicomedia mexicana*, vol. 1, México, Planeta.
 —, (1992), *Tragicomedia mexicana*, vol. 2, México, Planeta.
 —, (1998), *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, México, Planeta.
 CEDILLO, JUAN ALBERTO, (2016), *Hilda Kruger: Vida de una espía nazi en México*, México, Penguin.
 CHRISTIAN GALVÉ, ELSA, (2009), *Damas en la hoguera* [28/05/2021] <http://www.enerc.gov.ar/link_fondoeditorial>
 GARCÍA RIERA, EMILIO, (1992), *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
 KRIGER, CLARA, (2009), *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
 LITO-OSCAR, (1954), “Drama de Pérez Galdós en la pantalla”, *PBT*, [25/6/1954]
 LUSNICH, ANA LAURA, (2007), *El drama social-folclórico*, Buenos Aires, Biblos.
 MARANGHELLO, CÉSAR, (2005), *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes.
 MONSIVAIS, CARLOS, (1993), “Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications”, *Mediating Two Worlds*, eds. John King, Ana M. López, Manuel Alvarado. London, BFI:

139-46.

- PORTER, JULIO, (1955), “Espero haber logrado un buen film...”, “Una película contada por quienes la hacen”, *Estrellas*, [1/9/1955].
- RUSSO, GUILLERMO; ANDRÉS INSAURRALDE, coords., (2013), “Entrevista a Olga Zubarry, el 29 de mayo de 1979”, *Más allá del olvido*, Buenos Aires, Prosa y Poesía American Editores, 2: 49-164.
- SARIÑANA RAMOS, MANUEL, “Doña Perfecta’ por B. Pérez Galdós”, *El Siglo Diez y nueve*, 5 de septiembre de 1896.
- SINNIGEN, JOHN H., (2008), *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano. Cine y literatura*, México, UNAM.
- , (2011), “La argentinización de Galdós en el cine”, *Isidora*, 17: 133-50.
- SMITH, GILBERT, (2001), “Del Madrid finisecular al México de medio siglo”, *Actas del sexto congreso de la Asociación internacional de Galdosistas*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabillo: 856-60.
- STAM, ROBERT, (1991), “Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire, and the Absurd”, *Hitchcock’s Rereleased Films*, eds. Walter Raubicheck; Walter Srebnick. Detroit, Wayne State University Press.
- VILLAPLANA, VIRGINIA, (1998), “Visión de lo viejo y lo nuevo. *El evangelio de las maravillas*”, *El cine de Arturo Ripstein*, coord. Jesús Rodrigo García. Valencia, Ediciones de la mirada: 11-17.
- ZUBARRY, OLGA, (1955), “Marianela es apasionante”, “Una película contada por quienes la hacen”, *Estrellas*, s/p, 1/9/1955.

John H. Sinnigen es Doctor en Letras Hispánicas por la Johns Hopkins University; es profesor emérito de Español y de la Comunicación Intercultural de la University of Maryland, Baltimore County (UMBC). Emplea una metodología sociohistórica. Sus estudios galdosianos incluyen *Sexo y política: lecturas galdosianas* (Madrid, La Torre, 1994); *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo* (México, UNAM, 2005); *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine*, (México, UNAM, 2008) más numerosos artículos.

sinnigen@umbc.edu

Claudia Medina Ramírez es Doctora en Letras (Literatura Española) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de la Universidad Autónoma del Estado de México. Sus estudios galdosianos incluyen varios artículos: “Lo cursí en el Madrid de Galdós visto en *La de Bringas*, con resonancias de Molière” (2013). “Galdós y Sergio Pitul: miradas convergentes del matrimonio y la vida conyugal” (2016). “Galdós en *La región más transparente* de Carlos Fuentes” (2016). “Pasión por la trama: *La incógnita* de Galdós y *El desfile del amor* de Pitul (2019), entre otros.

claudiamedinar@hotmail.com

