

04.

Entre el pintoresquismo y el costumbrismo provincianos. La obra de José Rubén Romero en el cine (1943-1969)

Between provincial picturesqueness and costumbrismo.
José Rubén Romero in the movies (1943-1969)

recepción: 18 de enero de 2019
aceptación: 28 de mayo de 2019

Eduardo de la Vega Alfaro
Universidad de Guadalajara



Resumen

Consagrada en el plano literario, parte de la obra del escritor michoacano José Rubén Romero, sobre todo su afamada novela *La vida inútil de Pito Pérez*, inspiró la producción y realización de una serie de películas más o menos exitosas durante buena parte de la llamada “Época de oro del cine mexicano”. El caso resulta idóneo para profundizar en los diversos sentidos que se han establecido entre el texto literario y el texto fílmico, pero también permite aproximarnos a la manera en que un determinado concepto artístico motivó a la que fuera la industria cinematográfica más importante del mundo de habla hispana para ensayar diversas formas de representación de personajes y atmósferas en la pantalla.

Palabras clave:
teoría literaria, adaptación al medio fílmico, industria cinematográfica, literatura regional, guion cinematográfico, José Rubén Romero.

Consecrated in the literary plane, part of the work by Michoacán writer José Rubén Romero, especially his famous novel *La vida inútil de Pito Pérez*, inspired the production of a series of semi-successful films throughout the so-called “Golden Age in Mexican cinema”. The case is ideal to gain insight into the various meanings that have been established between the literary text and the cinematic text, while showing us how an artistic concept motivated the most important film industry in the Spanish-speaking world to try out various forms of representation of characters and atmospheres on the screen.

Keywords:
literary theory, film adaptation, film industry, regional literature, screenplay, José Rubén Romero.

Un tema como el que intenta desarrollarse y analizarse en las páginas siguientes, la obra del escritor José Rubén Romero trasladada a las pantallas en un periodo muy concreto, remite de forma implícita a las muy tempranas preocupaciones que teóricos cinematográficos como Sergei M. Eisenstein y Viktor Sklovski (no casualmente ambos muy ligados al llamado “formalismo ruso”) plasmaron en lúcidos ensayos como *Palabra e imagen* (Eisenstein, 1986b: 9-49), *Dickens, Griffith y el cine en la actualidad* (1986a: 181-234), y *Literatura y cine* (Sklovski, 1971: 27-82), a saber, el imprescindible e inevitable influjo del texto literario en el texto fílmico, y las múltiples intersecciones y posibilidades entre un arte milenario y otro, surgidas como tales apenas en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, muchas —si no es que todas— las consideraciones planteadas por Eisenstein y Sklovski (por mencionar a dos de los más importantes pioneros de la teoría fílmica) sólo pueden entenderse con un mínimo de rigor al aproximar el estudio de casos muy concretos de escritores que han aportado ejemplos de su ejercicio literario para poder producir versiones cinematográficas de diversa índole y alcance. En esa trayectoria que va de la representación escrita a la representación filmada podremos encontrar, pues, aspectos de sumo interés que al mismo tiempo



reclaman ser estudiados en su dimensión particular y todo lo que ello implica. Esto sin olvidar que José Rubén Romero es uno de los múltiples autores literarios que una estructura fílmica como la desarrollada en México ha considerado conveniente atraer y asimilar a otro lenguaje y sus respectivas formas y fórmulas.

II.

A mediados de diciembre de 1943, el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres, ya muy conocido por su larga trayectoria en el medio fílmico iniciada desde 1920 con *El Zarco (Los plateados)*, basada en el relato épico de Ignacio Manuel Altamirano, daba comienzo al rodaje de *La vida inútil de Pito Pérez*, primera adaptación de la novela homónima de su paisano, José Rubén Romero González (Cotija de la Paz, 25 de septiembre de 1890), quien, a su vez, en aquel momento ya era Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua (a la que había ingresado el 21 de agosto de 1941) y fungía como Rector interino de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, puesto que le había conferido de manera directa el General Manuel Ávila Camacho, Presidente de la República, para tratar de superar el grave conflicto interno que venía arrastrando esa institución académica, otrora sede de las actividades pedagógicas y políticas de los célebres Miguel Hidalgo y Costilla y José María Morelos y Pavón.

La versión fílmica de la novela consagrada del célebre escritor cotijense tuvo locaciones en varias partes del mismo estado de Michoacán, incluido el poblado de Santa Clara del Cobre, y había sido concebida por Contreras Torres desde al menos cuatro años atrás, poco después de



que ese texto, escrito cuando su autor cumplía una de sus varias misiones diplomáticas en Río de Janeiro, Brasil, comenzara a alcanzar un éxito inusitado, sin duda mayor al de sus anteriores obras poéticas, ensayísticas y narrativas: *Fantasías* (1908), *La musa heroica* (1912), *Cuentos rurales* (1915), *La musa loca* (1917), *Sentimental* (1919), *Mis amigos, mis enemigos* (1921), *Tacámbaro* (1922), *Apuntes de un lugareño* (1932), *Desbandada* (1934), *El pueblo inocente* (1935), *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936) y *Versos viejos* (1937). En buena parte de esos libros, José Rubén Romero había dejado plasmadas algunas de sus experiencias (y desencantos) como militante del movimiento maderista en Michoacán y como funcionario de los gobiernos emanados de la Revolución liberal de 1910-1917, éste último rubro en buena medida logrado gracias al constante apoyo de su también paisano, el ingeniero y militar Pascual Ortiz Rubio, Presidente de la República durante el apogeo del “Maximato Callista”.

El decimoséptimo largometraje sonoro de Contreras Torres formó parte de una especie de saga, iniciada poco antes con *El padre Morelos* (1942) y *El rayo del sur* (1943), con la que su realizador intentó homenajear a grandes figuras nacidas en el estado de Michoacán. En el caso de *La vida inútil de Pito Pérez*, la exaltación del trabajo literario de José Rubén Romero se hizo por medio de un sobrio y eficaz traslado de las tragicómicas peripecias de un vagabundo alcohólico y “filósofo nato” que regresaba a su natal Santa Clara del Cobre,

luego de una larga ausencia, para intentar reincorporarse a la vida típicamente pueblerina, sin poder lograrlo. Según reflexiona el personaje, dos cosas lo hacían volver a su añorado pueblo: “El recuerdo de mi madre y el sonido de sus campanas”. Enfermo de melancolía, desengaños y alcoholismo, el personaje fallece no sin antes redactar un “testamento” en el que resume su desprecio por la sociedad en que le ha tocado vivir.

Cuando la película ya se había estrenado en la Ciudad de México y todavía recorría con éxito diversas plazas de la República, Contreras Torres declaró en abril de 1945 a un reportero de *El Universal Gráfico* que: “[...] Mi anhelo de llevar a la pantalla la novela me obsesionaba; yo no participaba de las ideas aquellas de un personaje irreal, de fábula [...] Porque yo conocía a Pito Pérez. Nativo de Michoacán, como soy, en mi niñez vi muchas veces junto a mí a la persona que tengo idea que sirvió de inspiración a Rubén Romero; cuando menos, puedo decir que en mi vida no he visto ser cuyas descripciones de novela se asemejen más [...]”. Al remitirse a aquel personaje, el cineasta evocaba también su propia infancia transcurrida en la Hacienda de San Matías (ubicada en los alrededores de Zinapécuaro, a unos 50 kilómetros de Morelia), donde había nacido el 28 de septiembre de 1899 y crecido plácidamente al lado de su familia antes de que el torbellino revolucionario desencadenado en 1910 modificara para siempre aquel mundo idílico, profundamente vinculado a la *Pax* porfiriana.



Adaptada, producida y dirigida por Contreras Torres, la versión cinematográfica de *La vida inútil de Pito Pérez* significó a su vez el primer papel estelar de Manuel Medel, quien había adquirido fama como cómico de carpa y se había dado a conocer en la pantalla en calidad de comparsa para una serie de comedias y parodias al estilo de *Payasadas de la vida* (Miguel Zacarías, 1934), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *¿Águila o sol?* (Boytler, 1937), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), *Carnaval en el trópico* (Carlos Villatoro, 1941), *¡Qué hombre tan simpático!* (Fernando Soler, 1942), *El espectro de la novia*, *El as negro* y *La mujer sin cabeza* (las tres de René Cardona, 1943) y *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1943). En la misma entrevista para *El Universal Gráfico*, Contreras Torres dijo que había logrado tocar “las fibras sensibles” del “arte natural” de Medel y que mediante “un estudio a conciencia, pude descubrir lo que había en él: un sentimentalismo tragicómico que nadie supo aprovechar. Y ahí lo tiene: Pito Pérez, el que yo buscaba [...]”. En efecto, si en varias de sus anteriores incursiones cinematográficas Contreras Torres había descubierto o alentado las carreras de otros cómicos destacados (Joaquín Pardavé, Carlos López Chaflán, Leopoldo El cuatezón Beristáin, Enrique Herrera y Mario Moreno Cantinflas), en *La vida inútil de Pito Pérez* le cupo el mérito de consagrar a Medel, quien pareció haber estado esperando la oportunidad de demostrar que era algo más que un simple actor secundario o “de complemento”.

Luego de su estreno, llevado a cabo el 2 de marzo de 1944 en el cine Palacio de la capital del país, donde permaneció durante cuatro semanas, la cinta de Contreras Torres fue objeto de varias críticas favorables que sobre todo destacaron, por un lado, la solidez del traslado a la pantalla del texto original a partir del literato michoacano y, por el otro, el espléndido trabajo histriónico del protagonista. Por ejemplo, en *Excélsior* del 9 de marzo de 1944, Ángel Lázaro apuntó que

antes de entrar en los valores cinematográficos de esta nueva producción mexicana, detengámonos en la novela de Rubén Romero [...] No se asusta ciertamente el público de las agudezas, los donaires, las deliciosas salidas de Pito Pérez, por si alguien pretendía llevarse la mano al pecho con aire puritano, habrá que recordarle las más ilustradas páginas de nuestra literatura picaresca. Rubén Romero tan mexicano, insistimos, con tanto sabor a su tierra, con lo que está amasada su obra, es un escritor de honda solera castellana. Estos diálogos llenos de desenfado, sentenciosos a la manera popular, nos recuerdan a Pablillos de *Lázaro de Tormes*, pero, sobre todo, a aquellos estupendos de Pármeno y Sempronio en la imponderable *Celestina* [...] Pero *Pito Pérez* no es un pícaro que nos hace reír por reír solamente, nos hace pensar y, además, nos conmueve. Dos cosas que nosotros estimamos en arte como de los más altos quilates hay en *Pito Pérez*, el humanismo y la ternura. [...] Manuel Medel ha realizado una labor excelente

en el personaje de Pito Pérez, una de sus interpretaciones que quedan en la ejecutoria de un actor para toda la vida. Comprender el personaje, desentrañar su sentido, ver ese claroscuro entre la caricatura y la verdad —juego del más fino humor que llevó a Cervantes a concebir la máscara de aquel inmortal vagabundo que se llamó Alonso Quijano—, es cosa que acredita el amor a la profesión de un artista. Tiene Medel muchos momentos felices a lo largo de la obra y acusa detalles, como en cierta furtiva mirada al cajón del dinero en uno de los mejores pasajes, que no son frecuentes, en los actores un gesto puede darnos la medida de sensibilidad del artista.

Pero la condición de clásico del cine nacional de la película de Contreras Torres radica principalmente en la manera en que el realizador fue suficientemente capaz de acercarse no tanto al personaje en sí, que nunca supera dialécticamente sus atributos de paria vuelto víctima de la sociedad a la que pertenece por más que quiera rebelarse contra ella, sino a la atmósfera pueblerina que lo rodea (captada con un sentimiento auténtico y gran sobriedad por los camarógrafos Ross Fischer e Ignacio Torres y por el escenógrafo Ramón Rodríguez Granada en el diseño de los interiores), cuyo acendrado pintoresquismo provinciano entronca en buen nivel con la estética nacionalista de una época en la que el país parecía requerir más que nunca (son los años de la Segunda Guerra Mundial) de ese tipo de referentes visuales y justo en el momento en que la cine-

matografía mexicana se está consolidando como la industria cultural más importante del mundo de habla hispana. Los diálogos se antojan tan verosímiles como los plasmados en la novela y todo el mundo que rodea al protagonista, aun en los momentos filmados en sets de estudios (notable escenografía debida a Ramón Rodríguez Granada) se revelan como auténticos. Y quizá por primera vez en el cine de Contreras Torres el realismo alcanza plenitud y contundencia.

Un dato que no está de más traer a colación por tratarse del ejemplo de la compleja manera en que el cine mexicano de entonces impactaba en los mercados de Sudamérica: con el título de *Pito Pérez*, la cinta de Contreras Torres se estrenó el 9 de septiembre de 1944 en el cine Central de la ciudad de Lima, Perú, donde parece no haber llamado mucho la atención (Núñez Gorriti, 2006: 148). Por lo demás, todavía hace falta indagar el tipo de recepción que la cinta tuvo en las salas del estado de Michoacán, lo cual permitiría saber qué tanta “identidad regional” pudo tener esa peculiar obra fílmica en su momento, toda vez que, además, estuvieron involucrados en ella dos importantes figuras oriundas de allí mismo, lo cual también vale como un reto de investigación para las demás versiones de la novela hechas después.



III.

El éxito artístico y comercial de *La vida inútil de Pito Pérez* movería a Contreras Torres a contratar a Manuel Medel como “actor exclusivo” para sus siguientes cuatro películas como productor, todas ellas filmadas al hilo para aprovechar al máximo el despegue industrial de esa época: *Bartolo toca la flauta* (Contreras Torres, 1944), *Rancho de mis recuerdos* (Contreras Torres, 1944), *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945) y *Loco y vagabundo* (Carlos Orellana, 1945). En todas ellas hubo marcados remanentes de la novela cumbre de José Rubén Romero, lo mismo que en dos cintas más protagonizadas por Medel para otros productores y directores: *Pito Pérez se va de bracero* (Alfonso Patiño Gómez, 1947, que contó con la colaboración de José Rubén Romero en la escritura del guión) y *Cara sucia* (Carlos Orellana, 1948). La obra de Patiño Gómez pudo haberse justificado a raíz de la publicación de *Algunas cosillas de Pito Pérez que se me quedaron en el tintero*, secuela complementaria publicada por José Rubén Romero en las ediciones de su novela, difundidas a partir de 1945 y en la que el literato y diplomático cotijense describió, en unas cuantas páginas, “algunas travesurillas” cometidas por el personaje en su pueblo natal.

Con financiamiento de la empresa Cinematográfica Latinoamericana S. A (CLASA

Films Mundiales), entonces regenteada por el audaz y brillante productor Salvador Elizondo padre, *Pito Pérez se va de bracero* quiso plantear, en términos filmicos, algunos de los aspectos del fenómeno migratorio que había adquirido un cauce más o menos oficial gracias al “Programa de Trabajo Agrícola de Emergencia”, también conocido como “Programa Bracero”, firmado en 1942 por los respectivos gobiernos de México y Estados Unidos con objeto de cubrir las necesidades de mano de obra en plena época de la Segunda Guerra Mundial. Según los estudios de Juan Gómez Quiñones y David R. Maciel (1999: 4996), a solicitud de

los empleadores estadounidenses, entre 1942 y 1964 participaron (adscritos al “Programa Bracero”) cuatro millones y medio de trabajadores mexicanos. La inmigración ilegal continuaba junto con el programa formal, aunque lentamente. El arribo a territorio estadounidense con visas permanentes siguió en los cuarenta y alcanzó un modesto total de 54, 500 para esa década. Aunque la inmigración mexicana estaba permitida y la mano de obra se necesitaba, las actitudes peyorativas contra las personas de origen mexicano, que habían sido una constante desde muchos años atrás, no cambiaron. Las prohibiciones discriminatorias contra los mexicanos en el uso de servicios públicos persistían. Durante los cuarenta se produjeron conflictos étnicos en algunas partes del suroeste, especialmente en Los Ángeles. La discordia laboral, antes temida en muchas áreas, se



produjo nuevamente durante y después de la Segunda Guerra, y su blanco fueron los inmigrantes y los mexicanos de nacimiento.

A mayor precisión se puede decir que, entre 1947 y 1949, alrededor de 76, 600 mexicanos fueron contratados legalmente para satisfacer la mano de obra barata y sobreexplotada en las plantaciones y centros fabriles estadounidenses, mientras que otros 142, 000 cruzaron la frontera de manera ilegal para trabajar en esos mismos espacios. Y aunque parece no haber datos precisos al respecto, a lo largo de la década de los cuarenta del siglo pasado Michoacán comenzó a aportar una amplia cantidad de emigrantes rumbo a los Estados Unidos, lo que sentó las bases de lo que varias décadas más tarde se convertiría en una de las regiones con mayores índices de expulsión de obreros y campesinos.

Queda claro que José Rubén Romero y el director Alfonso Patiño Gómez, otrora periodista cinematográfico (llegó a ser fundador del semanario *El Cine Gráfico*) y debutante como actor gracias a los empeños de Miguel Contreras Torres en la cinta *¡Viva México!* (1934), se hicieron eco de esas situaciones ocurridas del otro lado de la frontera e imaginaron una trama que convertía al paria “filósofo” Pito Pérez en un vehículo para ejercer, hasta donde ambos entendieron aquellos problemas y hasta donde la censura lo permitió, la denuncia social. Años después, Patiño Gómez declararía al número 5 de *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1976a: 74) que su octavo

largometraje como director, trayecto iniciado en 1939 con el melodrama ciudadano *Carne de cabaret*, era

una muestra de cine político, intencionado, de crítica, puesto que me metía con los “gringos”, que hacían objeto a Pito Pérez de un interrogatorio en la frontera, le preguntaban si iba a matar el Presidente de los Estados Unidos. Esa era una práctica verídica a la que sometían a los emigrantes. Esto fue cortado cuando la pasaron por televisión, ¡cómo iban a permitir semejante cosa! [...] yo resucité al personaje de acuerdo con mi querido José Rubén Romero; escribí el argumento y la adaptación siguiendo su línea. Aproveché esta cinta para recalcar cómo México echa a sus agricultores al extranjero y, en cambio, recibe españoles y alemanes, que vienen dizque a plantar café, desplazando a nuestros auténticos campesinos, y en realidad se dedican a vender hojas de afeitar [...]. Tenía escenas graciosas: lo ponían a envolver naranjas y, claro, coge una, la acaricia, la cubre con papel de china muy cuidadosamente; entonces llena solamente una caja al día y ahí pagan por envasar una cada diez minutos; lo corren y empieza a rodar como bracero.

La trama de la cinta parecía no dejar duda sobre sus objetivos satíricos y denunciatorios. Tras afrontar algunos conflictos con representantes del orden legal y político en Michoacán, el protagonista emigra en tren rumbo a la frontera con los Estados Unidos, donde un mafioso de apelli-



do italiano logra que obtenga empleo en una moderna empacadora. Despedido de varios trabajos más o menos denigrantes por su matiz racista, entre ellos el tendido de vías férreas, Pito Pérez se enamora de una guapa bailarina rubia que resulta amante del mafioso y lo involucra en el tráfico de obreros ilegales. El delito es descubierto por la policía local y Pito Pérez resulta deportado. A diferencia de *Cantinflas*, cuyo personaje ejecutó muchos oficios excepto el de trabajador y menos aún el de emigrante por necesidad, el Pito Pérez encarnado en la figura de Manuel Medel condujo esta nueva incursión hasta donde una mirada esquemática, poco rigurosa y escasamente penetrante lo permitían. Motivado por la deslumbrante belleza de una mujer que a su vez interioriza la parte medular de la iconografía propuesta por el cine de Hollywood (no es casual que el humilde mexicano quede prendado de una foto que la muestra como típica *Pin Up Girl* a lo Betty Grable), el personaje concebido por la dupla Patiño-Romero sólo a momentos entenderá su potencial subversivo para terminar elogiando, sin rubor, los beneficios que, pese a todo, podía tener el “Programa Bracero” en detrimento de la inmigración ilegal. No es casual que, al final, seamos testigos del llanto de un Pito Pérez más sensiblero que nunca porque se ha conmovido ante el humanitario gesto de su amada consistente en pagar la multa que le permitirá regresar al terruño como “perro con la cola entre las patas”. Estamos justo en las antípodas del magistral corto *El inmigrante* (*The Inmigrant*, 1917), donde Charles Chaplin utilizaba a su emblemáti-

co vagabundo para hacer completa irrisión del *American Way of Life* y de la idea de Estados Unidos como la “Nueva tierra de la gran promesa”. Quizá esa carencia de sentido verdaderamente crítico haya sido motivo del aparente fracaso local de *Pito Pérez se va de bracero*, estrenada con más pena que gloria el 16 de enero de 1948 en el cine México. Pero, en honor al matiz, cabe señalar que el filme *El emigrante* de Patiño Gómez también se estrenó en Lima, Perú, el 19 de mayo de 1948 (Núñez Gorriti, 2006: 250). Pero en este caso, por el número de salas en que lo hizo, un total de 11 (Astral, Delicias, Danubio, Marsano, Monumental, Azul, Bolívar, Nacional, Royal, Grau y Lux), es muy posible que en aquel país sudamericano sí haya tenido éxito, lo que nos lleva a preguntar si en una nación con la tradición migratoria del Perú haya sido un significativo medio de identidad debido a su sesgo melodramático.



IV.

Rosenda, relato breve que, inspirado en las vicisitudes padecidas por José Rubén Romero mientras había vivido en el pueblo de Tacámbaro —donde estuvo a punto de morir fusilado por los esbirros de Victoriano Huerta y sufrió la agresión de los bandoleros encabezados por Inés Chávez García—, se dio a conocer en 1946 y, debido al éxito de la versión fílmica de *La vida inútil de Pito Pérez*, no tardó mucho tiempo en ser llevado a la pantalla bajo la dirección del prestigiado cineasta duranguense Julio Bracho, que, además de haber sido militante del movimiento en pro de la Autonomía de la Universidad Nacional de México, entre sus notables antecedentes estaba consagrado como uno de los más brillantes exponentes del teatro mexicano de vanguardia, además de realizador de cintas de la estatura de *Distinto amanecer* (1943), *Crepúsculo* (1944), *El monje blanco* (1945, adaptación de la obra teatral en verso de Eduardo Marquina), *Cantaclaro* (1945, sobre la novela homónima de Rómulo Gallegos), *La mujer de todos* (1946, a partir de la obra de Robert Thoren) y *Don Simón de Lira* (1946, inspirada en la pieza *Volpone*, de Ben Jonson), entre otras.

Según los testimonios ofrecidos por Bracho, la nueva adaptación fílmica de la obra de José Rubén Romero, quien en 1948 era colaborador permanente de la

afamada revista *Hoy* e impartía charlas radiofónicas sobre remembranzas y anécdotas de su vida, partió de la iniciativa del ya mencionado Salvador Elizondo padre, quien continuaba a la cabeza de la productora CLASA, y con anterioridad había contribuido a promover su carrera como director con el financiamiento de dos de sus películas estéticamente más ambiciosas: *Crepúsculo* y *El monje blanco* (*Cuadernos de la Cineteca Nacional*, 1976a: 41). Además de producir *Rosenda*, Salvador Elizondo, hombre de gran cultura y sensibilidad, escribió con Bracho el guion de la cinta. Éste último declaró que tuvo algunos problemas con José Rubén Romero ya que, como otros autores, no quiso entender que la dimensión visual del cine es distinta a la literatura, por lo que en el filme

todas las cosas están florecidas, vivificadas: la *Rosenda* adjetiva de la novela, se convierte en la *Rosenda* sustantiva de la película. Y ésta fue una experiencia fantástica: derivar una serie de cosas que no estaban desarrolladas, a una hora y media de narración. Fue un caso auténticamente pirandelliano, ya que al hacer la adaptación los personajes me iban pidiendo —o exigiendo— cómo querían vivir.

Cuando le presenté a Don Rubén mi adaptación para que le diera su aprobación me dijo, tras ver la serie de modificaciones que había yo hecho a su relato sustancial: “Ustedes, con el tabú de la adaptación cinematográfica, trituran la obra del escritor”. Y yo creo que, muy



por el contrario, el cine no tritura, sino que —cuando se trata de una buena narración— sublima la creación del escritor, porque usted, en el cine, no va a leer un libro delante del público, que sería recitar el pasado, sino a ver *actualmente* los sucesos, y a sentir, en presente, las emociones narradas por él.

Vale aquí agregar que, acaso por razones similares a las esgrimidas en esos testimonios, Bracho llegó a calificar de “estupendo” el trabajo de adaptación de *La vida inútil de Pito Pérez* emprendido por Contreras Torres.

Ubicada en un impreciso pueblo michoacano, recreado en gran medida en los estudios CLASA, sobre diseños del escenógrafo Jesús Bracho (hermano de Julio) a partir de un viaje realizado por ambos a varios pueblos del estado de Michoacán para captar imágenes de ambiente,¹ *Rosenda* inició su filmación en marzo de 1948 y tuvo un costo aproximado de 700 mil pesos. Para encarnar a los tres personajes principales, vértices de un insólito triángulo amoroso desarrollado en la aburrida atmósfera provinciana, se contó con los espléndidos actores Fernando Soler, Rita Macedo y Rodolfo Acosta, cuya figura y actitudes sin duda fueron inspiradas en la narración de José Rubén Romero, quien menciona al revolucionario villista y luego bandolero Inés Chávez García, cuyas feroces y bien organizadas huestes asolaron varios poblados de Michoacán (La Piedad, Cotija, Tacámbaro, San José de Gracia) y Guanajuato durante los años en que el país

era gobernado por Venustiano Carranza. En la obra fílmica el drama se ubicó hacia fines de los años treinta, es decir, en pleno cardenismo, lo que se tradujo en una afortunada recreación de época. Al igual que en el caso de *La vida inútil de Pito Pérez*, la obra de Bracho recibió un caudal de críticas positivas entre las que sobresalió la escrita por Álvaro Custodio, emigrado español y más adelante guionista de excelentes cintas de ambiente de cabaret protagonizadas por la rumbera cubana Ninón Sevilla (*Aventurera, Sensualidad, No niego mi pasado*, Alberto Gout, 1949-1951). En *Excélsior* del 29 de octubre de 1948 el comentarista anotó que

Para contarnos un asunto de carácter realista como *Rosenda*, había que evitar casi por completo los símbolos, la obsesión de situar en primer plano los objetos para partir de ellos hacia la figura humana —detalle en el que insiste Bracho de-

¹ En el número 7 de la serie Cuadernos de la Cinemateca Nacional (1976b: 115), Jesús Bracho recordó que para la cinta de su hermano hizo con él “un viaje a Michoacán, me traje sesenta u ochenta fotografías de interiores, detalles arquitectónicos y demás para documentación de mi escenografía [...] Casi todo se filmaba dentro de los foros y poco en locaciones; la razón es que antiguamente los reflectores para iluminar un escenario eran tan voluminosos que había que hacerles todo un tablado, toda una construcción arriba para subir, bajar y mover el reflector donde conviniera, cosa que no se podía hacer en una casa particular”.

masiado— así como ciertos ángulos un tanto rebuscados. Pero sobre estos deslices, se impone el inteligente manejo de la cámara, el uso tan expresivo de los primeros planos —en los que Bracho es un maestro— y el decoro dramático con que ha tratado aquellos amores entre un otoñal y una adolescente, que en el cine resulta siempre una experiencia peligrosa.

Pese a su característica perspicacia, Custodio no quiso o de plano no pudo reparar en el hecho de que tales “rebuscamientos” formales, plasmados de forma magistral con el apoyo del talentoso camarógrafo Jack Draper, formaban parte del estilo personal de Bracho y que eran empleados con plena conciencia para remitir a las corrientes artísticas de vanguardia con las que estuvo comprometido a lo largo de su carrera. Por otro lado, no es tan descabellado inferir que del drama de *Rosenda* el cineasta duranguense se sintiera más interesado por la relación surgida entre los personajes interpretados por Soler y Macedo, porque ese aspecto dramático algún eco tenía de la pieza teatral *Pigmalión* (1913), escrita por su admirado George Bernard Shaw a partir del clásico de Ovidio, obra que Bracho siempre tuvo el anhelo de montar en algún escenario mexicano. Entre otras muchas cosas, la trascendencia de *Rosenda* radica justamente en haber sido un campo de experimentación formal para su ambicioso y culto realizador, más allá y más acá del buen relato costumbrista y romántico en el que se basó y que, entre otras cosas, sirvió para el lucimiento de la belleza y el

talento histriónico de Rita Macedo, más esplendente que nunca.

Para la cinta se filmaron dos finales: en el más conocido, la pareja protagonista, separada por circunstancias adversas, se reencuentra casualmente en una estación de ferrocarril; en el de la versión que sólo fue exhibida en un preestreno y en el extranjero (que era una reelaboración del de la novela adaptada), los trenes en que ambos viajaban se cruzaban en la misma estación, pero no alcanzaban a percatarse el uno de la otra y cada quien continuaba su camino. En este otro final había coincidencias, quizá no del todo casuales, con la secuencia concluyente de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), la obra maestra de Charles Chaplin, a su vez homenajeada por Sergei M. Eisenstein en su célebre cinta *La línea general*, filmada en 1929. Congruente con su visión del mundo, por supuesto que Bracho mantuvo siempre una marcada preferencia por la versión anticonvencional.

Estrenada el 10 de marzo de 1948 en el cine México, donde permaneció dos semanas, *Rosenda* también pudo verse en algunos festivales internacionales de poca trascendencia y en Lima, Perú, lugar en el que se presentó por vez primera el 7 de septiembre de 1949 en las pantallas de once cines (Capitol, Nacional Folie Rouge, Western, Royal, Conde de Lemos, Grau, Lux, Alfa, Marsano y Progreso), así como en Montevideo, Uruguay, ciudad en la tuvo un estreno algo tardío el 25 de diciembre de 1950 en el céntrico Cine Grand Palace.



V.

En 1956, cuatro años después de la muerte de José Rubén Romero, a iniciativa de Fernando de Fuentes, con toda justicia considerado el “Padre del arte cinematográfico mexicano”, Juan Bustillo Oro, ex destacado militante del movimiento vasconcelista y otro de los grandes exponentes de la dramaturgia nacional de vanguardia por medio de “Teatro de Ahora”, fundado al lado de Mauricio Magdaleno, a más de autor de no pocas obras fílmicas notabilísimas (*Dos monjes*, *En tiempos de Don Porfirio*, *La honradez es un estorbo*, *Ahí está el detalle*, *Canaima*, *Vino el remolino* y *nos alzó*, *El hombre sin rostro*, *La huella de unos labios*, *El asesino X*, *El medallón del crimen*, *Del brazo y por la calle*, y otras), dirigió *Las aventuras de Pito Pérez*, segunda versión del libro más conocido del autor oriundo de Cotija y la *Opus 52* de su realizador.² Protagonizada por el extraordinario cómico Germán Valdés *Tin Tan*, todavía en la etapa más brillante de su carrera, la película no desmereció con relación a la de Miguel Contreras Torres. Por el contrario, hay quienes la consideran mucho mejor, lo que abona a la “buena mano” que el célebre literato michoacano tuvo casi siempre en el medio cinematográfico.

Aunque al principio estuvo reacio a dirigirla y no aceptó de mucho agrado algunas propuestas hechas por el produc-

tor (Bustillo Oro, 1980: 327-28), al final Bustillo Oro debió quedar complacido con los muy divertidos, irreverentes y sarcásticos resultados de una obra que, para darle un sentido mucho más corrosivo y moderno al protagonista, en sus mejores momentos, que no eran pocos, recuperaba en muy alto nivel la gran tradición del albur y de los *sketches* de carpa y del teatro de revista con los que *Tin Tan* y otros grandes cómicos mexicanos habían hecho crítica social y política en plena era postrevolucionaria. Con la suficiente distancia que le daban su sólida formación literaria y cinematográfica (hijo de don Juan Bustillo Bridat, durante muchos años gerente del cine Imperial Cinema y acaso el mejor exhibidor fílmico mexicano de su época, el cineasta había tenido acceso directo a una gran cantidad de películas, incluidas algunas de las obras maestras de la vanguardia soviética) (De la Vega Alfaro, 2013), Bustillo Oro sí pudo ver el enorme potencial del personaje de Pito Pérez para satirizar las convenciones e hipocresías sociales desde la perspectiva de un vagabundo de corte más chaplinesco que picaresco y que algo recuerda al protagonista de la antes mencionada *La honradez es un estorbo* (1937), bien interpretada por Leopoldo

² *El sentido de la obra fílmica está claro desde el principio cuando una voz en off advierte que “Esta película trata de rendir un justo homenaje tanto al original vagabundo como a su ilustre comentador, recientemente desaparecido para desgracia de las letras nacionales”.*

Ortín, primera gran figura cómica del cine nacional del periodo sonoro. Basada en una obra teatral de su autoría, escrita como desahogo del fracaso del proyecto de renovación política encabezado por José Vasconcelos en 1929, dicho filme fue uno de los varios con los que Bustillo Oro mostró, de forma sutil, su oposición al tipo de gobierno, autoritario y no pocas veces sanguinario, surgido de la Revolución Mexicana. Y, sin duda, *Las aventuras de Pito Pérez* debe considerarse como un caso más, quizá el último, de esa saga de obras en las que su autor dio muestra del profundo malestar que lo aquejaba desde que la “cruzada vasconcelista” (John Skirius *dixit*) fuera aniquilada y, entre otras cosas, diera motivo para la fundación del Partido Nacional Revolucionario, antecedente del actual Partido Revolucionario Institucional.

Convertido en el medio idóneo para el pleno ejercicio de una bien dosificada mordacidad de contenido sexual (“Yo soy un Pito inquieto que anda de allá pa’ acá”; “Los vecinos tenían Pito para levantarse, Pito para comer y Pito para acostarse”; “El cilindro lo domino, al órgano no le hago”), *Tin Tan* luce genial y propositivo como en sus mejores cintas, las realizadas por el también vasconcelista Humberto Gómez Landero (*Con la música por dentro, El niño perdido, Músico, poeta y loco*) o por el insuperable comediógrafo Gilberto Martínez Solares (*El rey del barrio, La marca del zorrillo, El revoltoso, El ceniciento, El bello durmiente, Me traes de un ala*). Otro evidente mérito de la cinta es la irónica carga de alusiones

intertextuales al mismo cine mexicano: el derruido cartel de la cinta *Necesito dinero* (Miguel Zacarías, 1951) pegado en una pared del pueblo de Santa Clara del Cobre, que entre otras cosas alude al desplome de la calidad de los productos fílmicos de la otrora industria cultural más poderosa del mundo de habla hispana y a la condición de irremediable paria del mismo Pito Pérez; la cantinflasca frase “¡A sus órdenes, jef..., que diga, padre!”, vuelta muletilla desde *El gendarme desconocido* (Miguel M. Delgado, 1941), aquí utilizada como filosa respuesta a los soterrados afanes de explotación del ambicioso y avaro cura pueblerino; el uso emblemático del templo y demás espacios del centro de Chimalistac, escenario de la primera parte de la novela *Santa*, obra de don Federico Gamboa, y a su vez del inicio de la primera versión fílmica sonora de dicho texto, realizada por Antonio Moreno en 1931; el despliegue de excelentes intérpretes cómicos que rodean al alcohólico antihéroe (“El carnal” Marcelo Chávez, Consuelo Guerrero de Luna, Anabelle Gutiérrez, Eduardo Alcaraz, Óscar Ortiz de Pinedo, Lupe Inclán, José Jasso, Guillermo Bravo Sosa, Lupe Carriles), todos ellos más que dispuestos a reelaborar sus graciosos estereotipos cinematográficos para completar a la perfección la idea de convertir a Germán Valdés en un personaje marginal mucho menos lastimero que el antes interpretado por Manuel Medel, en la medida que se ha concientizado plenamente del mundo que lo rodea y lo oprime. Impuesto por Fernando de Fuentes a través del trabajo de la guionista María Teresa Algarra, exiliada en México a consecuencia



de la Guerra Civil española, el corolario de la película, contrario a lo descrito en la novela original y en la cinta de Contreras Torres, apunta la idea de que Pito Pérez se ha transformado en digno emblema de anticonformismo. Por eso, en las tomas finales, la desaliñada figura encarnada por el genio burlesco del cine mexicano, del que, como al principio, sólo vemos su lento pero sostenido andar por los caminos de Michoacán, emerge con plena contundencia como un disidente por derecho propio y un ariete contra las instituciones represoras y castrantes (familia, iglesia, cárcel, ciencia médico-farmacéutica, hospital), ya convertidas en pilares del moderno pero no menos corrupto y corruptor sistema capitalista en su versión nacional.³

En contraste con los afanes estrictamente costumbristas de Miguel Contreras Torres, todo lo anterior se logró sin ir más allá de los interiores diseñados por Javier Torres Torija en los estudios Tepeyac y de las bien escogidas locaciones de los alrededores de México D. F. (Chimalistac, Coyoacán, Tacubaya). Y aunque también merecía su respectivo triunfo en taquilla, *Las aventuras de Pito Pérez* parece haber sido un fracaso comercial. Cuando menos el estreno formal en la capital del país, llevado a cabo el 26 de febrero de 1957 en el cine Mariscal, de seguro no reportó las requeridas ganancias toda vez que la cinta sólo permaneció la semana de rigor. Ello pudo traducirse en un sentimiento de doble frustración (artística y económica) para los grandes amigos y colegas Bustillo Oro y De Fuentes, quienes se habían conocido en

la sala del cine Olimpia en septiembre de 1930, viendo el tardío estreno en México de Fausto (1926), la obra maestra del gran cineasta germano F. W. Murnau.

³ Según documentos conservados en la actual Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, la película de Bustillo Oro fue supervisada entre el 24 y 26 de septiembre de 1956. Contrastada con los respectivos dictámenes de supervisión elaborados por Salvador López de Ortigosa y Antonio Camargo, *Las aventuras de Pito Pérez* no sufrió los cortes que ambos censores sugirieron, aunque al final resultara autorizada “para adolescentes y adultos”. Eso quiere decir que, pese a todo, la Dirección de Cinematografía, en ese momento encabezada por Alfonso Cortina y Juan Pellicer Cámara, instancia que poco tiempo atrás y para no herir las susceptibilidades del gobierno estadounidense había participado en la prohibición temporal de la cinta *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953), a fin de cuentas fue bastante permisiva con el filme de Bustillo Oro, lo que en este caso puede leerse como un signo de relativo respeto a la libertad de expresión.

VI.

Convertido en su propio productor junto con César Santos Galindo, el también prestigiado director Roberto Gavaldón (*La barraca, La otra, A la sombra del puente, La diosa arrodillada, Rosaura Castro, En la palma de tu mano, El rebozo de Soledad, La escondida, Días de otoño, Macario, Rosa blanca, El gallo de oro*) realizó en 1969 la tercera y hasta ahora última versión filmica de *La vida inútil de Pito Pérez*, misma que había sido concebida por él desde años atrás “e incluso pensaba hacerla en inglés”, según declaraciones del cineasta a Armando Serna (*El Heraldo*, 1 de octubre de 1970). Con decorosa y a momentos deslumbrante fotografía en color y Panavisión de Alex Phillips Jr., e insegura y deficiente actuación protagónica de Ignacio López Tarso (en aquel entonces uno de los actores “fetiche” de Gavaldón),⁴ el nuevo *remake*, que sin duda tuvo mucha más producción que las otras adaptaciones cinematográficas del célebre relato de José Rubén Romero, no obstante la profunda crisis imperante en la industria filmica nacional, en un primer momento se percibió demasiado anacrónico e indigno de las carreras de su director y del escritor adaptado.⁵ Era, pues, la típica obra filmica con la que un gran realizador en plena decadencia quería reivindicar su nombre pero con la mirada puesta en un pasado por demás idealizado y desabrido, sin cabida para la alegría de

la rebelión individual contra un *status quo* represivo e hipócrita, y por lo tanto alejada de una situación política terrible (corrían los tiempos inmediatamente posteriores a la sangrienta represión contra el Movi-

⁴ En el libro *El cine de Ignacio López Tarso* (1999: 99-100), escrito por su hija Susana López Aranda, el actor ofreció un interesante testimonio del que fuera su último trabajo para Gavaldón luego de haberlo hecho, siempre en plan estelar o coestelar, en *Macario* (1959), *Rosa blanca* (1961), *Días de otoño* (1962) y *El gallo de oro* (1964). Aparte de referir algunas interesantes anécdotas de rodaje, López Tarso fue muy honesto al señalar que “la película tampoco quedó bien, creo que es la más fallida de las que hicimos Gavaldón y yo. No sé lo que pasó, tal vez mi trabajo como actor no fue lo suficientemente convincente; quizá fue también que tenía unas salidas de tono, algunas escenas muy grotescas, como de farsa, en la dirección. El caso es que a pesar del gusto con que la hicimos, no es un trabajo redondo”.

⁵ A ese respecto, véase por ejemplo la apabullante crítica de Jorge Ayala Blanco en el primer volumen de *La búsqueda del cine mexicano* (1974: 68-74), que, entre otras cosas, afirma que la cinta “parece servir únicamente para gritar a los cuatro vientos que el cine mexicano pasó de la ingenuidad de la infancia a la decrepitud, sin haber pasado nunca por la juventud ni la madurez”, y que el personaje protagónico “es un sometido lamentable, un falso rebelde. Toda su rebeldía es verbal; se subleva socarronamente, con timidez; se mofa de media humanidad y protesta contra la contaminación del aire moral, pero jamás deja de realizar lo que se exige, nunca consigue transgredir (ni proponiéndoselo) la mínima norma”.



miento Estudiantil Popular de 1968), que reclamaba nuevas y más combativas actitudes artísticas, imposibles de confundirse con las promovidas por el aparato oficial so pena de quedar en la simple retórica.

Sin embargo, habrá que reconocer que, quizá más por inercia que por otra cosa, la cinta gavaldoniana algo conservó del ímpetu estético que caracterizó a su autor, además de poseer, a diferencia de las versiones que le preceden, un afán de precisión espacial (casi todas las secuencias de filmaron en locaciones e interiores de diversos pueblos michoacanos como Santa Clara del Cobre, Pátzcuaro y Tacámbaro) e histórica: al igual que *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), la segunda parte de la trama se ubica abiertamente en tiempos de la dictadura huertista, lo que incluso podría interpretarse como una velada referencia a la opresiva atmósfera que se respiraba durante los últimos años del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, lo que a su vez pudo ser el principal pivote para que Gavaldón (quien en la década de los cincuenta había sido, en tanto líder supremo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Diputado ante el Congreso de la Unión por el Partido Revolucionario Institucional), se haya finalmente decidido a llevar a la pantalla una nueva adaptación del texto de José Rubén Romero. La gran paradoja podría explicarse por el hecho de que, gracias a la influencia de gente de izquierda como Gabriel Figueroa (camarógrafo de varias de sus cintas más importantes) y, sobre todo, de José Revueltas (el más importante

de sus guionistas de cabecera), Gavaldón había aceptado ser integrante del partido oficial a cambio de poder beneficiar con nuevas leyes, más nacionalistas y proteccionistas, a una industria cinematográfica mexicana ya sumergida en la crisis estructural. Y quizá el hecho de haber fracasado en esa complicada empresa política (la para entonces avanzada iniciativa de nueva ley por él promovida en 1959 en el arranque del gobierno federal encabezado por el también exvasconcelista Adolfo López Mateos, quedó “congelada” para siempre) llevó al afamado cineasta a plantear, desde dentro, una crítica soterrada contra el régimen del partido de estado y recalcitrante presidencialismo que, a la vuelta de algunos años, coincidiendo con el derrumbe del llamado “Milagro mexicano” (a su vez resultado del estallido de la enésima crisis capitalista a escala mundial), había mostrado un rostro ferozmente autoritario y su manifiesta incapacidad para el diálogo con los sectores de oposición. En tal sentido habrá que leer las frases “¡Un asesino nos gobierna!”, misma que profiere el líder de un improvisado mitin al saberse de la muerte del Presidente Madero a manos de los esbirros de Huerta, o lo enérgicamente dicho por Pito Pérez a las autoridades que fingen pasarlo por las armas sólo para escarmentarlo: “¡Quiero ordenar mi fusilamiento! ¿O es que sólo los militares tienen derecho a mandar?”

Para el también cineasta Ariel Zúñiga, primer declarado exégeta de Gavaldón (Zúñiga, 1990: 273-89), *La vida inútil de Pito Pérez* tiene momentos que revelan el



siempre sofisticado estilo narrativo del director nacido en Chihuahua:

La película —señala Zúñiga— puede dividirse en tres partes ligadas entre sí por un diálogo-mirada a cámara, por medio del cual Pito Pérez vincula al espectador rompiendo cierta continuidad espacio/temporal, y reestableciendo [*sic*] el poder de la ficción, como espacio y como tiempo. Estructura a su vez relacionada con una versión más tradicional: juego de tiempo pasado y presente a través del texto escrito por el sacerdote en *El rebozo de Soledad*, por ejemplo.⁶

Obra ésta última —agregamos nosotros— cuya trama se ubicaba en la tierra caliente michoacana. Aunque también lo elogia por su carácter de “irreverente”, el buen y detallado análisis de Zúñiga deja en claro que las virtudes del filme son ante todo de orden formal, idea con la que se puede estar de acuerdo. Pero lo cierto es que *La vida inútil de Pito Pérez*, que, pintoresquismos aparte, recurre a una intertextualidad cargada de auto ironía como las apariciones de Enrique Lucero (que en *Macario* interpretaba el papel de la Muerte, y aquí se trastoca en un humilde cura con algunas resonancias del *Nazarín* buñueliano) y Lucha Villa (la rutilante “Caponera” de *El gallo de oro*, ahora transformada en una especie de beata que en realidad está a la caza de marido rico), quedó muy lejos de las grandes películas de Gavaldón, lo cual no fue obstáculo para que la obra tuviera un sonado estreno el simbólico 15 de septiembre de 1970 en el cine Diana, donde

permanecería nueve semanas, signo de su éxito al menos en la capital del país. Vale aquí advertir que la película también se estrenó ese mismo día en otras 21 ciudades del resto de la República Mexicana.

A diferencia de *Las aventuras de Pito Pérez*, le versión gavaldoniana del relato de José Rubén Romero no parece haber tenido serios problemas de censura, salvo que fue clasificada únicamente para adultos. De acuerdo con la documentación respectiva, el guion, escrito por Gavaldón, en colaboración con el veterano escritor cinematográfico y notable cuentista Edmundo Báez, fue presentado para su supervisión el 9 de abril de 1969 y aprobado sin problema con la firma de Hiram García Borja poco más de una semana después, ello tras ser “estudiado” por una tal Estela Núñez. Concluido el rodaje y la postproducción, la película se sometió al inevitable proceso de supervisión, llevado a cabo el 5 de septiembre de 1970, es decir, 10 días antes de que fuera estrenada. Pese a que el ya para entonces afamado escritor Gustavo Sainz y Manuel Rivera Delgado, los su-

⁶ Una de las diferencias de la versión de Gavaldón con respecto a las que le precedieron fue la cancelación del personaje que servía de medio para relatar las vicisitudes de Pito Pérez. Para enfatizar los afanes anti convencionales en el plano dramático, en su lugar se recurrió a una de las formas del “distanciamiento brechtiano” consistente en la serie de frases y gestos que el protagonista dirige de forma directa a la cámara, es decir, al espectador potencial.



pervisores designados por la Dirección de Cinematografía, le pusieron serios reparos de orden estético,⁷ permitieron que se exhibiera sin que se le hiciera corte alguno. Algo o mucho pudo influir en esa actitud permisiva el hecho de que algunos días después sería designado por Gustavo Díaz Ordaz como nuevo Director General del Banco Nacional Cinematográfico el actor y líder sindical Rodolfo Echeverría Álvarez, hermano mayor de Luis Echeverría Álvarez, quien ya para entonces era Presidente electo y traía como consigna la de echar a andar una “apertura democrática” tras el desprestigio internacional provocado por la matanza de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968, triste corolario del ya referido Movimiento Estudiantil Popular. De hecho, la obra de Gavaldón se adecuaba muy bien a las ideas pregonadas por el inminente nuevo gobernante, urgentemente requerido para justificar el relevo sexenal venido de un mismo bloque de poder (no hay que olvidar que Luis Echeverría Álvarez había fungido como Secretario de Gobernación del régimen diazordacista), aunque para ello fuera necesario cuestionar, hasta cierto punto, las prácticas autoritarias del gobierno precedente. Eso explica en buena medida el carácter semioficial del estreno “de gala” de la cinta, al que asistieron, entre otros, Alfonso Corona del Rosal, entonces Regente del Departamento del Distrito Federal; Salvador Novo, cronista de la Ciudad de México, quien dio el discurso formal; Emilio O. Rabasa, hasta ese momento todavía Director del Banco Nacional Cinematográfico; y Manuel Medel, que se retiró sigilosamente

antes de concluyera la función y declaró sentirse poco satisfecho con el trabajo de López Tarso.

⁷ *El primero de ellos señaló que se trataba de un “Patético esfuerzo del cine mexicano por hacer una superproducción. Las desventuras de un borracho impertinente, apólogo del adulterio, son presentadas, sin continuidad dramática, sin recreación de personajes ni de ambientes. Lamentable edición, reduce a viñetas diferentes aspectos en la vida de tan miserable personaje”; para el segundo “La producción costosa y la época bien lograda se pierde[n] en un filme mal editado y dirigido. La presentación de un vagabundo dipsómano que se manifiesta constantemente a favor del alcohol y comete adulterios, además del lenguaje que se usa durante todo el filme, la hacen apta sólo para adultos”.*

VII.

Vistas en retrospectiva, las cinco películas antes comentadas pueden ayudar a entender diversos aspectos del particular desafío que para las formas de la representación cinematográfica mexicana del periodo 1943-1969 ofreció la literatura de José Rubén Romero. En un primer caso, el de *La vida inútil de Pito Pérez*, obra financiada y dirigida por su paisano Miguel Contreras Torres, los resultados pudieron parecer óptimos no sólo por el triunfo taquillero obtenido sino porque el realizador se mostró bastante respetuoso del contenido original de la novela adaptada para la pantalla. En *Pito Pérez se va de bracero*, José Rubén Romero pudo tener un cierto margen de control sobre el contenido del guión y de su trasvase al medio fílmico, lo que parece haberlo dejado ampliamente gratificado, toda vez que su personaje quedó convertido en el medio para intentar otra forma de denuncia social al trasladarlo más allá de las fronteras regionales y nacionales. Si nos atenemos al testimonio brindado por Julio Bracho para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* acerca del caso de *Rosenda*, el autor del relato adaptado tuvo profundos desacuerdos con el realizador de la versión fílmica, pero ésta es en sí misma notable por sus logros estéticos en muchos sentidos. Estamos ante uno de esos casos en los que la película parece superar a su fuente literaria. Y decimos “parece” porque

somos de los que creen que el texto escrito es siempre muy diferente al texto audiovisual y, por lo tanto, no cabe comparación semántica entre ellos. Algo parecido se puede decir de *Las aventuras de Pito Pérez*, cuyo director, Juan Bustillo Oro, trasciende a la novela del literato michoacano apoyado en la gracia de una de las mejores figuras cómicas forjadas por la industria fílmica nacional, dándole renovado sentido a un personaje emblemático. Ello ocurrió cuando José Rubén Romero ya había muerto y por tanto se pudo tener mayor libertad en cuanto al tratamiento de diversas situaciones dramáticas y de uso del lenguaje. En contraste, la versión emprendida por Roberto Gavaldón resultó en buena medida malograda justo por sus desmesuradas ambiciones, pero aún así tiene momentos rescatables a más de plasmar una atmósfera en buena medida fiel al texto literario que le sirvió de referente.

Como ya se ha señalado para el cine hecho en España (Peña-Ardid, 1992: 37-42), el caso de José Rubén Romero fue el de un escritor prestigiado que, de frente a una industria cinematográfica muy diferente a la poderosa estructura asentada en los alrededores de Hollywood (en que casi toda iniciativa por parte de los creadores literarios es engullida en su beneficio mercantil), pudo darse el lujo de negociar o discrepar con los cineastas y e incluso imponer su visión en algunos casos. Eso le permitió acrecentar su fama o por lo menos ver bastante bien difundida parte de su obra en el medio fílmico, al que desde sus inicios se le vieron muchas potencia-



lidades de auténtica masificación para las adaptaciones de novelas, cuentos y obras de teatro.⁸

Se puede así concluir que la considerada como mejor y más representativa literatura de José Rubén Romero, cifrada en los casos de *La vida inútil de Pito Pérez* y *Rosenda*, tuvo la fortuna de caer en manos de algunos de los más importantes productores y realizadores mexicanos y ello redundó en una serie de películas que, unas más y otras menos, sí pudieron representar en pantalla el particular mundo de un autor relevante a más de representativo de toda una corriente artística caracterizada por sus afanes de exaltación regionalista. De muy pocos clásicos de nuestras letras se puede decir lo mismo ■

⁸ Sobre la manera en que el cine de ficción “de los primeros tiempos” recurrió a las formas literarias para desarrollar su sentido narrativo e industrial, véase: Gaudreault, 2011: 45-82.

Referencias

- Ayala Blanco, Jorge, 1974. *La búsqueda del cine mexicano*. México: UNAM.
- Bustillo Oro, Juan, 1980. *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, 2013. *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional.
- Eisenstein, Sergei, 1986a. *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- _____, 1986b. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- Gaudreault, André, 2011. *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, México: Universidad del Arte-Ediciones de Educación y Cultura.
- Gómez-Quñones, Juan y Maciel, David R., 1999. “*Polvos de aquellos lodos. Prácticas políticas y respuesta cultural en la internacionalización del trabajo mexicano, 1890-1997*”. En David R. Maciel y María Herrera-Sobek (editores). *Cultura al otro lado de la frontera*. México: Siglo XXI Editores.
- Núñez Gorriti, Violeta, 1998. *Cartelera Cinematográfica Peruana 1930-1939*. Perú: Universidad de Lima-Fondo de desarrollo cultural.
- _____, 2006. *Cartelera Cinematográfica Peruana 1940-1949*. Perú: Editores del autor.
- López Aranda, Susana, 1999. *El cine de Ignacio López Tarso*. México: Universidad de Guadalajara-IMCINE.
- Peña-Ardid, Carmen, 1992. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. España: Cátedra, Colección Signo e imagen.
- Romero, José Rubén, 1938. *La vida inútil de Pito Pérez*. México: Editorial Porrúa.
- _____, 1944. *Rosenda*. México: Editorial Porrúa.
- Sklovski, Viktor, 1972. *Cine y lenguaje*. España: Cinemateca Anagrama.
- VV.AA., 1976. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, no. 5. México: Cineteca Nacional.
- _____, 1976. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, no. 7. México: Cineteca Nacional.
- Zúñiga, Ariel, 1990. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: Ediciones El equilibrista.

