

La modernización del mito fundante. La Revolución mexicana en *Crepúsculo* (Bracho, 1944)

Julia Tuñón

En 1946 se crea el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En realidad es un cambio de nombre del partido político que se conformó al término de (y para terminar con) la lucha armada en 1929, Partido Nacional Revolucionario (PNR), con el que se obtuvo un medio de continuidad política y se evitó la anarquía. En 1938 se llamó Partido de la Revolución Mexicana (PRM). Cada uno de estos cambios expresa una modificación de sentido y de proyecto. Las siglas del PRI encierran en sí mismas una contradicción, pues una revolución no puede institucionalizarse sin perder su carácter, pero caracterizan muy bien lo que sucedía en el terreno político.

En 1945, un año antes, se exhibió en México la película *Crepúsculo*,¹ que en su momento fue considerada una obra excelsa² y cuyo director consideró haber hecho con total libertad.³ Envuelta entre las tormentas amorosas del médico

protagonista, el Dr. Alejandro Mangino, Bracho filma una secuencia muy interesante en la que se plantea la necesidad de otra mirada sobre la Revolución mexicana, se presume de trasgredir el orden de las cosas, de dar una vuelta de tuerca a los vicios de la Revolución establecida. Se trata de la modificación en el terreno del imaginario de un paradigma que conviene analizar. Todo sistema político requiere de ideas que permitan a la sociedad funcionar en él, las que han sido llamadas por Roger Bartra “redes imaginarias”,⁴ que ayudan a aceptar las normas y circunstancias que se imponen desde las cúpulas del poder. En los años cuarenta algunos empiezan a cuestionar el orden establecido y el mito de la Revolución mexicana para propiciar la libre empresa y el desarrollo individual. ¿Qué es lo que se plantea en esta secuencia?, ¿en que radica la novedad?, ¿hay acaso coherencia entre diégesis y mimesis, y entre el discurso fílmico y su contexto?

Revolución y transiciones

La guerra civil que fue la Revolución mexicana se convirtió en un mito fundador de la nación

¹ Prod. CLASA Fims, 1944. Dir.: Julio Bracho Arg. y adapt.: Julio Bracho. Fotografía: Alex Phillips. Música: Raúl Lavista. Escenografía: Jorge Fernández. Ed.: Jesús Bustos. Actores: Arturo de Córdova, Gloria Marín, Lilia Michel, Manuel Arvide, Julio Villarreal.

² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Vol. III. 1943-1945*, México, Universidad de Guadalajara/Conaculta/ IMCINE, 1992, p. 186.

³ Eugenia Meyer, “Julio Bracho”, en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Gobernación (Cuadernos de la Cineteca Nacional, V), 1976, p. 38.

⁴ Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político*, México, Océano, 1969.

para el siglo XX, pero si como mito se estereotipó e inclusive se cosificó, el proceso histórico que con ella se inicia sufrió múltiples y contradictorios procesos.

En la Revolución mexicana los grupos populares participaron por demandas propias, quizá por primera vez en su historia y en el periodo posterior fue necesario integrarlos en el proyecto del nuevo país, y aun cuando habían sido los perdedores se buscó la justicia social para ellos y se pusieron en práctica algunas de las reformas por las que habían luchado. Esto fue así aun cuando la preeminencia política se mantuvo del lado de los vencedores.

Desde los años veinte, en aras del progreso, se crearon instancias bancarias, sindicales, políticas y culturales que propiciaron el desarrollo. Durante el sexenio del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) el Estado se fortaleció aún más, tanto en lo político como en lo económico, y se pusieron las bases para la industrialización del país, aunque la tónica seguía siendo rural. Con Cárdenas, las medidas a favor de los movimientos populares y por la justicia social hicieron su agosto, y el hecho no se regateó en los discursos oficiales, que muchos calificaron de retóricos: la expropiación petrolera, la educación socialista, el indigenismo o la reforma agraria fueron esgrimidos como resultados de la Revolución mexicana. Aunque se ostentara un discurso llamado entonces *socialista*, en realidad el Estado proponía un sistema liberal con una fuerte preocupación social. También fue notable la reorganización del partido oficial que en 1938 pasó a llamarse PRM. El tema de la justicia social estuvo vigente y la pobreza, muy aguda en una sociedad sumamente desigual, fue considerada un reto a resolver. Cárdenas buscó una solución que se quería “científica”, considerando la pobreza como un problema social que el Estado debía remediar.⁵ Si bien desde la Constitución de 1917 se reglamentaron las relaciones entre el capital y el trabajo, el derecho a la educación y se apuntaló la creación

⁵ Moisés González Navarro, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985.

de un Seguro Social, las inercias respecto al tema eran notables. Las ideas religiosas, que veían a la pobreza como resultado del pecado original, convivían con las típicamente liberales del darwinismo social, que consideraba a los pobres culpables de su situación por su pereza y sus vicios, y cuya desaparición advendría por su propia dinámica de inferioridad.⁶ En 1937 se creó la Secretaría de la Asistencia Social,⁷ para lograr que individuos socialmente débiles fueran útiles a su entorno.

En los años que siguieron, empezando con la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), las ideas sobre la Revolución dieron un giro: parecía que se enfriaba, aunque seguía siendo considerada el hecho fundante de la nación. Ávila Camacho asumió un proyecto político e ideológico diferente del de su predecesor, y desde el momento mismo de la toma de posesión se deslindó de los comunistas que aparecían como un símbolo de las medidas del gobierno anterior y se declaró católico. Bajo el lema de la Unidad Nacional, y con el pretexto de apoyar a los aliados en la Segunda Guerra Mundial, Ávila Camacho minimizó o eliminó a los disidentes y fomentó el quietismo político. El periodo está marcado por el crecimiento, la modernización y la estabilidad política, pues se aprovechó la guerra para establecer una política de sustitución de importaciones que representó un estímulo fundamental al exportar manufacturas y recibir divisas, con lo que el crecimiento anual del producto interno bruto (PIB) fue de 6%, superior a la tasa de crecimiento demográfico.⁸ Se realizaron inversiones bancarias y se construyeron presas y carreteras al por mayor. El proyecto industrial suplía al agrario en un proceso moroso pero firme y con serias contradicciones, pues la creación de infraestructura requería de la importación de bienes de capital, lo cual implicaba una continua pérdida de divisas, que se agravaría en los años que siguieron. El reparto agrario

⁶ *Ibidem*, p. 244.

⁷ *Ibidem*, p. 193.

⁸ Fernando Carmona et al., *El milagro mexicano*, México, Nuestro Tiempo, 1977, p. 22.

perdió impulso. Podemos percibir un proceso en el que llega una modernidad particular y se encima a las tradiciones, superándolas a veces pero no siempre resolviéndolas. En los años cuarenta la seña de la Revolución mexicana tiene todavía un peso preciso, pero la preocupación por la justicia social dejó de ser evidente. A partir de los cincuenta el proceso se denominaría “desarrollo estabilizador”. Con el gobierno de Miguel Alemán Velasco (1946-1952) fueron modificados tanto el concepto de la pobreza como las soluciones para resolverla.⁹

Ligado al problema de la pobreza está el de la medicina social, que es el punto concreto en la secuencia que nos ocupa. La medicina ha tenido en México un desarrollo espectacular en la última centuria y ha ayudado a solventar enormes problemas de salud y de higiene pública existentes. El Estado procuró el incremento de la salud pública de manera sistemática desde el porfirismo,¹⁰ pero particularmente a partir de la Revolución mexicana de 1910 el tema pasó a considerarse una de las demandas fundamentales de justicia social. El Departamento de Salubridad Pública fue creado en 1917, pero aunque en teoría tenía extensión nacional, convivía en la práctica con otros organismos sanitarios regionales.¹¹ En 1925 se fundó la Escuela de Salubridad Pública y en 1926 entró en vigor un nuevo Código Sanitario, que propició una campaña de conferencias en escuelas, talleres, mercados para divulgar los problemas de salud más generales. El gobierno del general Lázaro Cár-

denas tuvo mucho interés en el tema, con el propósito de “[...] asegurar a nuestra raza la supervivencia como pueblo físicamente fuerte”.¹² En el Primer Plan Sexenal se aumentó el presupuesto federal dedicado a la salud de 3.03% en 1933 a 5.5% en 1939, y propuso otro Código Sanitario que entró en vigor en 1934. Durante su gobierno se destinaron más de 80 millones de pesos al servicio sanitario, y se redujo el coeficiente de mortalidad y de enfermedades infecciosas y parasitarias.¹³ En 1938 se fundó la Escuela Superior de Medicina Rural, dependiente del Instituto Politécnico Nacional.

Estos logros fueron notables. En la presidencia de Ávila Camacho se creó la Secretaría de Salubridad y Asistencia (1943), integrando organismos previos y se estableció el Instituto Mexicano del Seguro Social, que entró en funciones en 1944 para cumplir con el compromiso dictado por el artículo 123, respecto a las obligaciones de patronos y obreros en el terreno de la salud. También se concretaron instancias como el Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia. En años posteriores hubo otras instituciones en la misma línea, pero hasta 1983 se incorporó a la Constitución el derecho de los mexicanos a la salud. En 1984 el Código Sanitario fue sustituido por la Ley General de Salud y en 1985 se creó La Secretaría de Salud. En la práctica, el desempeño de tales instancias ha sido atravesado por múltiples problemas, entre ellos la dificultad para dar servicio eficiente a una población que aumenta de manera exponencial, de manera que los servicios privados de salud debieron incrementarse y la medicina como servicio social quedó para todos aquellos que no pueden pagar otra cosa.

La Revolución en *Crepúsculo*

El tema de la Revolución en el cine mexicano ha sido común en tanto episodio histórico que otorga un amplio surtido de narraciones para ser

⁹ Vivianne Braschet-Márquez, “El Estado benefactor mexicano: nacimiento, auge y declive (1822-2002)”, en Julio Boltvinik y Araceli Damián (coords.), *La pobreza en México y en el mundo. Realidades y desafíos*, México, Gobierno del Estado de Tamaulipas/ Siglo XXI, 2004, p. 243.

¹⁰ Ana María Carrillo, “Surgimiento y desarrollo de la participación federal en los servicios de salud”, en Guillermo Fajardo, Ana María Carrillo y Rolando Neri Vela (eds.), *Perspectiva histórica de la atención a la salud*, México, Organización Panamericana de la Salud/UNAM/ Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, 2002, pp. 17-24.

¹¹ Miguel E. Bustamante, *Salud pública y seguridad social*, Separata de las Memorias del II Congreso de la Academia Nacional de Medicina, vol. I Conferencias magistrales, México, Academia Nacional de Medicina 1969, p. 28.

¹² Moisés González Navarro, *op. cit.*, p. 402.

¹³ *Ibidem*, p. 410.

filmadas, repletas de canciones y aventuras, de heroísmo y paisajes diversos. Ciertamente, las representaciones son diversas y las hay bastante complejas. *Crepúsculo* apunta un proyecto político y social que se quiere alternativo al ya tradicional de la Revolución establecida, planteándose como un tránsito ideológico de amplio espectro justamente dos años antes de la creación del PRI y contemporáneo a la del Seguro Social. En la secuencia a analizar se dice que es necesario cambiar los principios de la Revolución, lo que estaría acorde con las medidas políticas del momento; sin embargo, la manera en que se propone hacerlo es contradictoria, y justo ahí radica la significación. Las construcciones culturales rara vez son apoyos lineales a las estrategias establecidas desde los círculos del poder, por ello conviene analizarlos con cuidado.

Crepúsculo es un *film noir* que, muy a la mexicana, es también un *mélo-noir* (Tuñón, 2003: 40-57),¹⁴ pues trata la tormentosa historia de un triángulo amoroso entre el acaudalado, culto y sofisticado Dr. Alejandro Mangino (Arturo de Córdova), su mejor amigo el arquitecto Ricardo Molina (Manuel Arvide) y Lucía (Gloria Marín). Como es usual en este género filmico, la historia deriva de un *flash back* que remite a un tiempo anterior —aunque en el cine lo mostrado siempre parezca presente—, lo cual dota al relato de ambigüedad y misterio, remitiéndolo a un pasado poco preciso que adquiere el carácter de mito de origen. También la Revolución es aquí un mito de origen, que supuestamente se trasgrede. En la historia se cruzan los problemas emocionales del Dr. Mangino: sufre por el amor truncado de forma unilateral por Lucía, que desapareció súbitamente de su vida y de la que permanece obsesionado, y al regresar de un largo viaje la encuentra casada con su mejor amigo. Ella reaparece en su vida en dos ocasiones, la segunda ya como esposa de Ricardo, y son esos avatares los que la película nos cuenta.

¹⁴ Julia Tuñón, “Un *mélo-noir* mexicano: *El hombre sin rostro*”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 17, enero-junio 2003, pp. 40-57

El Dr. Mangino es un exitoso cirujano que aparece de forma constante en los medios de comunicación y es candidato a la Rectoría de la UNAM. Parece un tipo más cercano a la elite del primer mundo: lo vemos sonreír y saludar en un noticiero filmico,¹⁵ y atendemos sus ideas expresadas en una entrevista periodística después de una cena ofrecida por su amigo Ricardo. Esta secuencia del film es en la que Bracho apunta el proyecto señalado.

Se trata de un casi-plano-secuencia, insólito para los parangones del cine al uso. Lo que se dice en la secuencia es la necesidad de modificar la idea y la práctica de la Revolución mexicana, y parece oportuno asociarla con el momento en el que, como planteaba Carlos Monsiváis, ésta se bajó del caballo para subirse al escritorio. Es interesante confrontar con su contexto lo que se dice de modo manifiesto, pero también con la manera en que se filma, pues en el cine la forma es también el fondo y conviene analizar las posibles contradicciones.

Aunque en estricto sentido la secuencia de cinco minutos no es un plano-secuencia, pues tiene ocho cortes, lo parece por el virtuosismo de la cámara, que nos lleva a diversos ambientes mediante paneos y *travellings*, y por una profundidad de campo que presenta varias historias simultáneas. Se trata de un “capítulo” de la narración que tiene inicio y fin *per se*, inscrito en la historia total pero completo en su contenido. Un plano secuencia (*long take* o *tracking shot*) está filmado sin corte, la cámara se desplaza siguiendo la acción y otorga nuevos elementos para la narración filmica. En este caso vemos con claridad diversos planos en el cuadro, lo que permite el desarrollo de varias escenas (historias) simultáneas, como había hecho Orson Welles en el clásico plano-secuencia de *El ciudadano Kane* (1941). El plano-secuencia propone un transcurso complejo en que se deambula de un espacio a otro y se genera en el espectador la sensación de estar incluido en la escena: en este caso, como un plus, existe una vidriera, metáfo-

¹⁵ Julio Bracho gustaba de incorporar en sus películas escenas de cine o en el cine.

ra de la distancia que ha dado claridad al Dr. Mangino por su estancia en el extranjero y le permite pontificar como lo hace. La vidriera separa dos espacios unificados por la mirada de los actores, que se observan entre ellos, y por la del espectador, que queda incluido.

La puesta en escena muestra una casa elegante, con gente refinada en una reunión en que se ha acabado de cenar y se toma el pastel y todavía algunas copas; ahí, el atildado maestro del Dr. Mangino lee las declaraciones de éste en el periódico, ante la muy atenta escucha de los invitados. El atuendo del maestro es toda una definición: el actor Julio Villarreal luce una piocha blanca y unos anteojos sin patas, traje oscuro y una corbata anudada al viejo estilo, en cenit de la moda del porfirismo, pero ya anticuado en los años cuarenta. Para García Riera se trata de remitir a la figura de Venustiano Carranza.¹⁶ Es un rezago evidente que entra en contradicción con las ideas que declama ampulosamente, como vocero de los ideales supuestamente novedosos del Dr. Mangino. El hecho de que la entrevista sea leída alude al soporte simbólico de la letra escrita, instrumento de la alta cultura que propicia la reflexión y aporta contundencia a cualquier declaración. La cuidada puesta en escena no permite pensar que estos sean detalles de despiste del director: la contigüidad de ambos discursos del pasado (porfirismo y primera Revolución) y el actual anuda una contradicción y se expresa soberbiamente en la continuidad de la cámara que recrea el ambiente y otorga homogeneidad al espacio. El peso emocional del plano-secuencia potencia la idea de transcurso al mostrar diversos ambientes y tramas que se enlazan: el discurso culto, leído, del viejo doctor, con sus contradicciones intrínsecas, los lazos triangulares de los protagonistas, la aparición de Cristina (Lilia Michel)—incluyendo en la trama la frescura de su inocencia y la posibilidad de redención en ese nudo amoroso que fatiga al Dr. Mangino—, los espacios separados por una vidriera aunque contiguos a la vista, permitiendo al espectador ver lo

que los protagonistas ven desde su punto de vista; sin embargo, no permiten la escucha y propician los susurros que sugieren los secretos de un mundo escindido. Esta separación de sentidos duplica la sensación de ambigüedad típica del plano-secuencia, acentuada por la falta de música ambiental o diegética, tan sólo sonorizada por los ruidos emergidos de la acción.

La secuencia abre con un primer plano de la mano de Lucía, que sirve pastel, y conforme el cuadro se abre vemos que lo hace mientras fuma: su personalidad compleja se muestra en este gesto que remite a sabores contrarios. La cámara inicia un paneo que describe una elegante sala donde el Dr. Mangino hace un gesto cómplice a su amigo Ricardo. El maestro lee la entrevista, primero en un plano americano que se abre para dar un plano amplio con profundidad de campo que muestra, desde el punto de vista de Mangino, a Lucía en el fondo, que coquetea con él haciendo caso omiso del marido a punto de ser engañado, situado justo enfrente de su amigo, y de quien vemos la espalda, transmitiendo así su estado inerte. Alejandro, con un vaso en la mano, inicia un tránsito que rodea el salón para pasar atrás de la vidriera, que lo separa del ambiente y del discurso; en otro largo paneo se muestra a una criada que abre una puerta, aun cuando no hemos oído el timbre. Vemos a Cristina que entra y se coloca detrás de la vidriera para mirar lo que sucede: *vemos* a la muchacha *ver* la escena del salón (con toda la fuerza fílmica que otorga el *ver ver*), saludar, y a su lado, siempre detrás de la vidriera por la que no oímos, vemos sus gestos y el movimiento de sus labios al saludar a Mangino, al pedirle la hora, al pedirle fuego.¹⁷ Un corte nos lleva de ese lado de la vidriera, entonces dejamos de oír al maestro con claridad para escuchar lo que se dicen ellos dos en susurros, y ver desde la mirada (en picada) de Alejandro

¹⁶ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷ La actriz comentó en una entrevista que esta escena fue la prueba que le hicieron previa a su contratación, y que les gustó su espontaneidad; Jesús Ibarra, *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*, México, UNAM (Miradas en la oscuridad), 2006 p. 119.

a la joven Cristina, que desde su mirada (contrapicada) lo observa a él. Se plantean ya los nuevos ingredientes del conflicto amoroso y al fondo el discurso de la necesidad de justicia social se convierte en tramoya. Del planteamiento de los ¿nuevos? postulados revolucionarios se pasa a un encuentro personal en un espacio contiguo pero separado, en el que ya no se escuchan las ideas, sólo quedan en un eco fragmentado: el texto de la entrevista se reduce a ruido. El Dr. Mangino había dicho lo siguiente:

El contacto con pueblos más adelantados me ha enseñado que es preciso romper ya con el lamento de lo que México era antes de la Revolución. Es un pasado demasiado exprimido por la generación que hizo o que sufrió la Revolución. Para nosotros, los que empezamos a tener la dirección de México en las manos, la palabra Revolución tiene un nuevo sentido: significa la industrialización de México, la alfabetización, la salubridad pública a cuyo servicio debe emplearse por entero el ejercicio de la profesión médica acabando con ese individualismo que hoy por hoy hace de la medicina no un servicio social, sino el enriquecimiento de unos cuantos. La medicina, como la enseñanza, no debe seguir siendo un comercio disimulado sino un apostolado al servicio de un México en el que la tuberculosis y el paludismo sean desterrados, en que la mortalidad infantil sea reducida al mínimo; y lo que afirmo de mi profesión debe aplicarse a toda actividad que debiendo estar al servicio de la colectividad, el egoísmo ha reducido al lucro de los individuos.

Cuando el discurso empieza a borrarse por los diálogos de los protagonistas se aprecian tan sólo palabras y frases sueltas como “apostolado”, que debe incluir a la prensa y la escuela, la política y la dirección de los grupos sociales, la banca y el comercio y esos “medios formidables de propaganda como el cine y el radio [...] caídos hoy en una cursilería y un auto-

bombo detestables, con olvido de lo que la colectividad demanda y de la responsabilidad que el progreso de México exige de ellos”; e incluso, prestando atención, escuchamos el inicio del discurso que se repite de nuevo como en sordina: tan sólo como una especie de ruido que da paso a la trama personal de los protagonistas, y la ausencia de música da mayor contundencia al efecto. Cristina le comenta al Dr. Mangino que en la universidad escuchó la entrevista en la que “dice cosas que todo el mundo sabe pero nadie se atreve a decir”.

Cine y sociedad

Esta película se hace en 1944, y ciertamente en este momento se apunta ya un nuevo proyecto respecto a los postulados de la Revolución. Lo que el maestro lee, lo que ha dicho Mangino al periodista que escribe la entrevista, ¿es acaso un discurso de lo que está surgiendo?

La Segunda Guerra Mundial abrió para México una época de bonanza, en la que el Estado generaba infraestructuras sin intervenir en un proceso de acumulación privada de riqueza que dejaba manos libres a los empresarios particulares, que estaban muy cómodos con esa situación. Con todo, en 1940 se creó la Escuela de Trabajo Social en la Universidad Nacional y en 1943 se decretó la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), que empezó a funcionar el año de la factura de nuestro film, y que difícilmente puede pensarse ajeno al discurso de Mangino. Son años en que se fomenta la empresa privada y el individualismo empresarial, y aun cuando se mantienen algunos aspectos de la medicina social, se deben más a las inercias que a la política emergente.

La modificación del rumbo propuesto por la Revolución sería dominante durante la presidencia de Miguel Alemán. La idea rectora fue entonces la de crear riqueza, no de distribuirla, con lo que creció la economía pero hubo un retroceso respecto a las medidas sociales, los beneficios quedaron en muy pocas manos y la polarización social, de por sí aguda y endémica

en el país, se mantuvo o acentuó.¹⁸ Se comenzó a hablar de la teoría del goteo, o sea que los beneficios del crecimiento “gotearan” hacia los menos favorecidos. El crecimiento demográfico, con sus necesidades de bienes y servicios, hizo de la ciudad de México un centro cosmopolita y se incrementaron las clases medias, pero los extremos sociales se mantuvieron estables¹⁹ y la desigualdad social era palpable.

Algunos grupos sí cumplieron sus sueños de bienestar y el nuevo estilo modificó las cosas. Paulatinamente se confundió al funcionario con el empresario y, al decir de Carlos Monsiváis, el modelo del *self made man* pasó a ser el *junior executive*.²⁰ La influencia estadounidense se apreciaba en todos los terrenos y el “nacionalismo revolucionario” dio paso a un “nacionalismo sentimental” típico de un país que ya no era tradicional, pero todavía no era moderno, que rechazaba el folklor en aras del cosmopolitismo y tenía la obsesión de la estabilidad política.²¹ La modernización y el *glamour* conllevaba, “el canje [...] de la épica revolucionaria a la épica capitalista”,²² y se valoraba la riqueza sin preguntar demasiado por su origen. Así era el mundo en el que vivía el Dr. Mangino, figura mediática y sofisticada que decoraba los muros de su casa con pinturas de caballete de Diego Rivera, habitaba un moderno departamento con elevador y era atendido por un criado que vestía filipina. Aunque la ideología dominante avalara su éxito, en las mentalidades había muchas inercias: el

orden moral se centraba en la familia, considerada eje de las buenas costumbres y se transmitía un código de valores tradicional. El suicidio al final del Dr. Mangino sería resultado de su marginación del orden debido.

La importancia dada a las demandas de la Revolución se modificaba; sin embargo, el hecho y el nombre *Revolución* se mantuvo como símbolo, como mito de origen. Al decir de Lorenzo Meyer y Héctor Aguilar Camín: “Después del sexenio de Ávila Camacho la Revolución dejó de ser una fuerza real pero el prestigio histórico y el aura de sus transformaciones profundas siguió dando legitimidad a los gobiernos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX”,²³ y esa legitimidad se sustentaba en la consideración de que faltaba por realizar el logro económico y social para el que la Revolución se había hecho. Cualquier trasgresión a la idea original debía bregar con esa realidad, por lo que la retórica al respecto era cada vez más vacía de contenido. El Dr. Mangino ya era ciertamente, en 1944, un exponente de ese modelo de hombre elegante, viajero y cosmopolita que tanto gustaba a Bracho, y un precursor de los nuevos mexicanos de elite. ¿Por qué, entonces, esgrime como novedoso un discurso que reclama servicios sociales cuándo éstos estaban en proceso de minimizarse? ¿Es el suyo un discurso rezagado o emergente?

Una secuencia contradictoria

Ciertamente el hecho de que Bracho utilice este casi-plano-secuencia nos habla de su intención de realizar un cine de vanguardia, pues así se consideraba su uso, poco común en Hollywood. Para el francés André Bazin era un recurso fundamental del cine de la posguerra, pues aporta la continuidad espacio-temporal de la vida, su sentido de duración y se contrapone a la fragmentación del montaje clásico, por lo que se ha dicho que tiene una dimensión éti-

¹⁸ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana. Un ensayo de historia contemporánea de México (1910-1989)*, México, Cal y Arena, 1989, p. 193.

¹⁹ Las clases populares representan 82% de la población, las medias 17% y los ricos tan sólo 0.5%. La mitad de los pobres recibe 19% del ingreso, mas para 1957 se reduce a 16% y en 1963 hasta 15%, mientras los ricos perciben 20% en 1950; 60% en 1958 y 61% en 1959; Julieta Campos, *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación*, México, Aguilar (Nuevo Siglo), 1995, p. 204.

²⁰ Carlos Monsiváis, “Sociedad y cultura”, en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. Los años cuarenta*, México, Conaculta /Grijalbo (Los Noventa), 1986, p. 263.

²¹ *Ibidem*, p. 266.

²² *Ibidem*, p. 272.

²³ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 189.

ca.²⁴ Fue usado por los neorrealistas para incidir en el realismo. Ciertamente un plano secuencia implica un montaje interno y tiene por lo general, como es aquí el caso, discontinuidades de contenido: puntos de vista, cambios de postura, encuadres, movimientos de cámara que son significativos. El plano-secuencia con cámara fija de los hermanos Lumière marcó el nacimiento del cine, pero su sentido se modificó en el cine clásico y en el posterior cine de autor, donde adquiere un carácter subversivo ante el modelo hollywoodense. Pier Paolo Pasolini observa dos tipos fundamentales:

El breve, sensato, medido, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo [que] nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas [... en contraste con] el largo, insensato, desmedido, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine [que] por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir.²⁵

Si hubiera que inscribir nuestro caso en este modelo, quedaría en el primero, aunque ciertamente no inscrito en el neorrealismo sino en un *mélo-noir* característico del cine institucional mexicano.²⁶

Para el cine clásico es necesario disimular su carácter construido, fomentando el efecto de realidad, pero en el plano-secuencia se incluye además al espectador en la escena. En este casi-

²⁴ André Bazin, "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006, pp. 81-100.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, "Discurso sobre el plano secuencia o el cine como genealogía de la realidad. Con motivo del asesinato de John F. Kennedy", en *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.

²⁶ Entiendo por cine institucional el que tiene una forma de representación y narrativa propia, que cuenta con códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos, que construyen un estilo fílmico dominante, entendido y aceptado por los espectadores.

plano-secuencia vemos lo que ven diversos protagonistas incorporándonos en la simultaneidad de las acciones que hacen la historia, dando puntos de vista de lo que sucede, y de lo que se dice, con lo cual la atalaya única para ver la realidad se trastoca. El mundo deviene diverso. Ante la pregunta de cómo se está representando a la Revolución mexicana, la secuencia sugiere la relatividad de sus postulados, la imprecisión de las certezas, la crisis del concepto de un único camino, y eso implica un cambio de las ideas que habían sido dominantes hasta entonces. Cuando finalmente interviene el corte y volvemos a pasar al montaje clásico con el que se narra la película, la propuesta se reduce a la historia personal del Dr. Mangino y sus tormentas emocionales, que lo llevarán al suicidio. Su vida privada es la que domina el relato. La "nueva" Revolución queda entonces, muy de acuerdo con las películas clásicas del tema, como un simple escenario, uno que da cuenta del carácter inquieto del protagonista, portavoz del deseo de un cambio. Sin embargo, la duración, el transcurso que ofrece el plano con sus diversos contenidos, permite imaginar el tránsito de un momento a otro, el que enuncia el discurso leído (aunque este no sea coherente con el momento histórico, salvo por la creación del Seguro Social) y al que se aspira. Reconocer un cambio deseado, necesario o dado, implica aceptar que la Revolución está inscrita en la historia, lo que violenta su carácter mítico.

¿A qué transitaba la Revolución mexicana según el Dr. Mangino? ¿Trasgredía acaso el orden debido? Las contradicciones que nos presenta la secuencia son muy significativas, pues hay un desfase entre la mimesis y la diégesis, pero también entre ambas y el contexto social. Se sugiere la duración de la Revolución, su vigencia, pero también su diversidad, gracias a los cambios de punto de vista que modifican el escenario sin cambiarlo por la variedad de historias que se apuntan. Sin embargo, no hay coherencia entre ese discurso y lo que sabemos (y las audiencias saben también) que es el contexto del país. El texto nos habla de nuevos valores de la Revolución, para acabar con el victimismo

que ha percibido el Dr. Mangino desde el extranjero, pero se enuncia el añejo discurso de justicia social reiterado en la retórica oficial, y que en esos años se utilizaba tan sólo para mantener la apariencia. Cristina le dice al Dr. Mangino que se trata de algo “que todos saben pero nadie se atreve a decir”; sin embargo, al contrastar con la sociedad de su momento más parecería ser “lo que todos dicen, pero nadie se atreve a hacer”. Ciertamente, con la creación del Seguro Social la secuencia es una mediación con lo que las audiencias de su momento conocen, pero no se trata de una novedad, sino del sentido ya tradicional de la Revolución como mito. Por eso el discurso se convierte en ruido de fondo, dando espacio a la conversación privada entre Mangino y Cristina, y puede considerarse un *lapsus*.²⁷

En el mismo sentido, la imagen del vocero es una figura claramente estereotipada como “antigua”, tanto que sólo puede entenderse como una forma de simbolizar la sabiduría. En todo caso sería la sabiduría del pasado, de la continuidad con el porfirismo o la Revolución de Carranza, y la contradicción creada entre ese signo icónico y lo que se dice es paradójica, paralizante, y se suma a la que produce con el hecho de que el discurso de justicia social se enuncie desde los grupos sociales privilegiados, en un ambiente de elegancia y bienestar en el que priva el individualismo.

El casi-plano-secuencia, que debería otorgar realismo y puntos de vista, se convierte, por el estilo de Bracho, en virtuosismo de la cámara y provoca preguntas respecto a la lógica narrativa, expresiva e ideológica que el director propone. Es claro el efecto de extrañamiento ejercido so-

bre el espectador, y desde ahí la contundente idea de la Revolución mexicana como mito de origen se diluye en un proceso que no se seguirá en la narración de la historia, quedando aislado y sin sentido. Se historiza el mito, *ergo* se rompe. El ideal parece obviarse, pero en la secuencia se nombra con los mismos argumentos que lo sustentaban. La Revolución, como hecho fundante, se transforma en un discurso de transición tramposo, porque se dice lo mismo calificándolo de nuevo. Casi podría creerse que este casi-plano-secuencia es una broma de Julio Bracho, si no fuera porque tampoco responde al estilo del director, aquejado de solemnidad. Más bien parecería que Bracho quiere manipular a sus audiencias, sabedoras de la creación del IMSS, proponiéndoles como “nuevo” el proyecto de justicia social cuando no lo era, trastocando de esta manera la verdadera novedad que inician los regímenes del PRI: la Revolución institucionalizada, que pretende dotar de justicia social tan sólo por el “goteo”. Es cierto que la medicina social tuvo un desarrollo notable en México, pero no a causa de esta “transición” sino por la vigencia del problema, que hizo explotar el conflicto a principios del siglo y seguía siendo insoslayable. La vida humana se hace entre tensiones conformadas por tendencias emergentes, dominantes y rezagadas, y las combinaciones que se logran en muchos casos resultan insólitas. La pantalla cinematográfica expresa esa sociedad y su cultura, tensiones y manipulaciones incluidas, pero en el caso de la hermosa secuencia que nos ocupa mostró también, en la manera de filmar, los elementos que veladamente dan cuenta de la incongruencia y la manipulación.

²⁷ Marc Ferro, “El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?”, en Jacques LeGoff y Pierre Nora (eds.), *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, 1974, vol. III, p. 245.

