

## cine

# dulces recuerdos de alejandro galindo en "remolino de pasiones"

Por Aurelio de los Reyes

El cine mexicano, salvo el periodo 1934-1940 y algunas honradas excepciones, siempre ha tratado de eludir la realidad, se ha esforzado por mostrar una familia inexistente, ha deformado "lo mexicano" y hoy se encuentra en una situación un poco curiosa.

A nadie escapa que los cambios sufridos por el país desde 1950 son gigantescos, principalmente en las ciudades. México se ha industrializado y urbanizado. El éxodo del campo a la ciudad ha influido en cambios sociales de consideración. La constitución de la familia ha variado con el grado de educación escolar y por la influencia de los medios de comunicación. Estos últimos han traído una apertura de valores que ha ocasionado una actitud diferente en la juventud, que no es ni sombra del hombre y la mujer mexicanos de hace treinta años.

Por otra parte, hacia principios de los 60's empiezan las rebeliones juveniles en los Estados Unidos; esta actitud de los jóvenes se extiende a todo el mundo y en México llega en 1968. Los acontecimientos de ese año crean una actitud de pánico entre las viejas generaciones: surge un sentimiento de defensa contra la "americanización" y se quieren salvar "nuestros valores".

Es por esta reacción que en el cine mexicano vuelven a proliferar los filmes donde se expone el peligro de la desintegración del núcleo familiar, como lo muestran *Cuando los hijos se van*, *Los problemas de mamá*, *El día de las madres*, *Corona de lágrimas*, etcétera, etcétera. Lo curioso no es que se hagan estas películas con problemas que habían sido típicos de los 40's, sino que resulten sorprendentes éxitos de taquilla, aunque sólo sea en la República.

Conviene, pues, analizar rápidamente la temática del cine mexicano durante los sexenios 58-64 y 64-70.

58-64 se caracteriza por el surgimiento de la comedia juvenil de los baladistas César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María y Alberto Vázquez, destinada a la nueva clase media, que pide la versión mexicana de Paul Anka y Elvis Presley. Dada la crisis económica que reciente la industria cinematográfica, por los intereses creados y porque los sindicatos han aumentado los costos de producción, tanto los trabajadores como los productores se dan cuenta que sólo hacen cine,

los primeros, porque necesitan comer, y los segundos porque tienen que alimentar las bocas de la ya numerosa familia cinematográfica. Empiezan entonces a ver hacia atrás, hacia el pasado, y surge la añoranza por los 40's; no era difícil ver en los periódicos declaraciones o entrevistas con los antiguos cineastas donde se referían a "la camaradería, al entusiasmo, a la unión y al amor con que se filmaba una película en los años 40's". Este volver los ojos al pasado propicia la segunda versión de *México de mis recuerdos*, donde incluso se intentan reunir el mismo reparto y el mismo director de la primera versión, Juan Bustillo Oro.

64-70 es la consolidación de ambas corrientes.

En 64-70 triunfa la comedia juvenil y aparece René Cardona Jr. con sus películas como *El día de la boda*, *El matrimonio es como el demonio* y la serie de Mauricio Garcés que invariablemente se desenvuelven en un medio de opulencia económica.

Aun nuevos directores como Juan Guerrero, Manuel Michel o Alberto Isaac ubican sus películas en el mismo medio, ellos que alguna vez criticaron al cine mexicano por no reflejar la realidad social del país. Juan Guerrero con *Mariana y Narda o el verano* no dice absolutamente nada. Empezó bien con *Amelia*, donde contaba la abulia e indiferencia de la clase media, y terminó peor con *Narda o el verano*, donde deforma el cuento de Elizondo y lo que hace es una ilustración de nota roja digna de la publicación amarillista *Atarima*.

Michel cae en la demagogia con su *Patsy mi amor* y olvida la otra cara del país: la que no se filma.

Alberto Isaac en *Las visitas del diablo* se limita a contar una intrascendente historia de suspenso ensayando la narrativa norteamericana. Su aporte es nulo.

En 1964 se organiza el primer concurso de cine experimental que llega a poner en crisis la solidez del monopolio cinematográfico; pero no fue sino un paréntesis, porque el segundo concurso acaba asfixiado por las presiones de los sindicatos que se oponen a cualquier intento de renovación.

64-70 es la ausencia de inquietudes, la ausencia de obras notables; la claudi-

cación de los directores que alguna vez se sintieron jóvenes; la persistencia del melodrama; y la aparición de la nueva Cenicienta, continuadora de *Los paquetes de Paquita: María Isabel*, en donde a las sirvientas se les da una fantasía para que olviden su penosa situación como clase social.

Ahora bien, la añoranza dentro de la industria cinematográfica hace ver a los 40's como la edad dorada del cine mexicano y continúan las segundas versiones: *Santa*, *Cuando los hijos se van*, *Quinto patio*, *Pito Pérez*, etcétera; se anuncia el retorno de las actrices Rosario Granados, Emilia Guiú, Esther Fernández, Martha Roth, de la directora Matilde Landeta y en los periódicos aparece la sensacional noticia de que el Indio Fernández hará nuevamente *María Candelaria*.

Es en este marco que surgen *Corona de lágrimas* (1968) y *Remolino de pasiones* (1969) de Alejandro Galindo.

*Remolino de pasiones* es la historia de una mujer (Amparo Rivelles) casada con un rico licenciado (Augusto Benedico) con el que no es feliz. Había tenido en su juventud un novio con el que se iba a casar y con el que adelanta vísperas, pero poco antes del matrimonio el novio sufre un accidente y muere. La Rivelles conserva la amistad de la que iba a ser su suegra (Ma. Teresa Rivas) y ésta le presenta a un sobrino (Carlos Piñar) que se parece mucho a su antiguo prometido: resulta un vivales y explota el estado anímico de la Rivelles, quien constantemente añora su romance juvenil —los 40's.

Un encuadre da la pauta de la película y hace pensar que la historia del cine mexicano es la historia de lo cursi: close up a la Rivelles que arquea ligeramente las cejas, con el pelo suelto a la María Félix —los 40's—, mueve suavemente la boca y suspira; se parece a Libertad Lamarque en cualquiera de sus películas. Para crear aún más la atmósfera de los 40's, Galindo pone como canción-tema una interpretación de Toña la Negra.

Amparo Rivelles provenía de la clase media y no se adapta al medio social de la burguesía; mentalmente está en los 40's, suspirando por un pasado idealizado, del mismo modo que el director Galindo no se adapta a los 70's y sin duda alguna vive añorando sus tiempos de *Una familia de tantas* (1948) y *Campesón sin corona* (1945); aquí se puede establecer un paralelo con el Indio Fernández y su última película de reciente estreno, *El crepúsculo de un dios*, en la cual el protagonista central es un director de cine en decadencia, que pretende reverdecer lauros en los festivales cinematográficos de Venecia y Cannes. Incuestionablemente es una película autobiográfica. Mientras tanto, en *El hijo pródigo* (1968) Servando González hace citas de viejas películas de Libertad Lamarque, e intercala una escena de *Te sigo esperando* (1951), donde canta:

“dulces recuerdos de días pasados que ya nunca más volverán...”

Ante el temor de que en México los hipis proliferen y se desarrollen, los viejos directores cinematográficos tratan de defender lo que para ellos representan los valores nacionales, entre los que ocupa un primerísimo lugar la familia con sus inherentes cualidades morales de origen cristiano. Es por eso que para Galindo los personajes son íntegros en cuanto no rompen los vínculos familiares, porque el hacerlo irremediamente los condena a sucumbir víctimas de los vicios que pululan en la gran metrópoli. Así se ve con Enrique Lizalde en *Corona de lágrimas* (1968), como se había visto con David Silva en *Campeón sin corona* (1945) y en *Los Fernández de Peralvillo*, (1953).

Esta actitud de defensa hacia el hipismo no sólo se da en los directores de cine, sino en las autoridades cinematográficas que prohibieron la filmación de una película que se llamaría *Huautla* —huele a hongos—, a pesar de que el guión tenía las más estrechas intenciones moralistas.

Otro de los pretendidos valores es esa moral, y la imagen que Galindo nos ofrece de la madre en *Corona de lágrimas* es la de una viuda (Marga López) incapaz de pensar en tener un amante o tan siquiera contraer segundas nupcias. Ella es el centro de las relaciones familiares y los hijos podrán dedicarse al robo, al contrabando o a la usura (Juan Ferrara) siempre y cuando sea para ayudar a su “cabecita blanca” en el sostenimiento del hogar. En *Remolino de pasiones* la madre se atreve a pensar en tener una relación extramarital (Amparo Rivelles vs. Carlos Piñar) y por ese hecho Galindo les dicta a los adúlteros la pena de muerte: son víctimas de sus excesos y, además, responsables del suicidio de la hija (Susana Salvat) y de la muerte del marido (Augusto Benedico).

He ahí la trama de una película que nada tiene que ver con la realidad y sólo se convierte en un juego de imaginarios valores morales que la hace inconscientemente semejante a muchas obras teatrales del siglo de oro. Se le da la espalda a

la realidad y Galindo nos ofrece un cine anticuado en el que se niega a aceptar los cambios surgidos de 1950 a 1970 porque no los comprende.

Este negarse a cambiar puede observarse claramente no sólo en Galindo, sino en todos los viejos directores; en la segunda versión de *Cuando los hijos se van* (1968) se plantea el mismo argumento que en la versión de los 40's, con la única variante notable en el ambiente: no es la modesta familia clase media, sino una rica y honorable familia de sociedad. Además se ve la influencia de la T.V. que ha creado el arraigo del padre en la casa: éste ya no se emborracha en las cantinas —Fernando Soler en *La oveja negra* (1949), y en *No deseas la mujer de tu hijo* (1949)—, sino que se queda en casa viendo la T.V. lo que indirectamente causará la crisis de las relaciones conyugales: la madre (Amparo Rivelles) se entera que su hijo pródigo (Alberto Vázquez) va a defutar y enciende el aparato; el padre (Fernando Soler) ordena que se apague porque no quiere saber nada de “la oveja negra”.

Otra cosa que Alejandro Galindo no llega a comprender es el mundo ciudadano. Tiene un concepto pesimista de la ciudad y lo demuestra desde *Campeón sin corona*, pasando por *Los Fernández de Peralvillo*, *Corona de lágrimas* hasta *Remolino de pasiones*.

En las tres primeras, los personajes que quieren hacer vida social, dinero y romper con el círculo familiar están condenados al fracaso; no pueden disfrutar de los placeres mundanos que ofrece la gran urbe porque son pecado y destruyen las cualidades humanas. La imagen que da de la ciudad es la de una Babilonia que está dispuesta a devorar a los que carecen de voluntad y no pueden luchar contra los vicios; a ello le atribuye el fracaso de David Silva en *Campeón sin corona* y en *Los Fernández de Peralvillo*, y veinte años después el de Enrique Lizalde en *Corona de lágrimas*.

En *Remolino de pasiones* queda de manifiesto este pesimismo de Galindo hacia la ciudad como en ninguna de sus

películas: todos los personajes son ciudadanos, por lo tanto carentes de virtud, y eso les vale la pena de muerte: uno a uno se aniquilan víctimas de sus vicios.

*Remolino de pasiones*, como es la moda, se desenvuelve en las altas esferas de la burguesía. Galindo en *Una familia de tantas* (1948) retrata admirablemente a la clase media, y logra dar una atmósfera perfecta a sus personajes; en su última película, en cambio, está ausente esa virtud que en parte conservó hasta *Corona de lágrimas* (1968), y es que Galindo desconoce cómo vive la alta burguesía, de ahí que nos ofrezca un relato frío, a distancia, y de ahí que los actores se vean ridículos: María Teresa Rivas no se quitó su feo sombrero ya que como burguesa ciudadana debe ser una “mujer elegante”; a Augusto Benedico le dan ataques cardíacos en plena junta de accionistas porque eso es de “buen gusto”; Amparo Rivelles para distraerse —pertenece a los ociosos— posa para un escultor italiano —¿por qué italiano? ¿por Miguel Ángel?— y el actor que lo interpreta ni italiano sabe y cree que con decir enredadas frases y “per piacere” ha hecho estupendamente bien su papel; el buen gusto está caracterizado por una miniatura del Discóbolo de Mirón, para el que ha posado Carlos Piñar en pudibundo traje de baño, rojo.

Finalmente, conviene ver cómo Alejandro Galindo es un director de la clase media, es decir, que sabe cómo vivió esa clase en los 40's y se siente ligado a ella: en *Remolino de pasiones* Amparo Rivelles proviene de dicha clase y sería feliz si se hubiera casado con un hombre de la misma extracción —el novio que muere—; se casa en cambio con un rico licenciado, lo que para Galindo es una traición a su clase y a los valores mexicanos por lo que la condena a vivir en un “valle de tristezas y de lágrimas”.

*Remolino de pasiones* conserva además otra tradición netamente mexicana: es un melodrama; surge aquí la pregunta ¿cuándo se inició esta tradición? ¿en los 10's con las divas italianas y su émula mexicana Mimí Derba? ¿o en los 00's con las obras del repertorio teatral de doña Virginia Fábregas y la ópera italiana?... ¡chi lo sà!

Es evidente que Galindo no entiende lo que ocurre hoy en la sociedad y quiere quedar bien con el orden establecido; en vez de tratar de comprender los cambios, persiste en ofrecernos un mundo cerrado, reducido, limitado a las relaciones familiares y al juego de los vicios y virtudes vistos con un estrechísimo criterio; de ahí que *Remolino de pasiones* sea una película falsa, en la cual está ausente todo intento de crítica, de innovación o, por lo menos, de renovación; cine anticuado donde abunda el diálogo y la imagen escasamente dice algo por sí misma. Película técnicamente correcta, tan correcta que parece algo congelado y en la cual no se observa el nerviosismo del ensayo o del experimento.

¡Y sin embargo es un éxito de taquilla!

