laFuga

Un cine de luz y viento

Apuntes sobre las películas de cine negro de Julio Bracho

Por Karina Solórzano

Tags | **Cine clásico | Cine latinoamericano | Cine negro | Estética del cine | Crítica | México**

Karina Solórzano es licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato y estudiante de la maestría en Estudios de Cine de la Universidad Autónoma de México, sus áreas de investigación son cine mexicano y cine documental latinonoamericano. Es parte del equipo de programación de FICUNAM y de la coordinación del Foro de la Crítica Permanente del mismo festival. También es una de las editoras del sitio de crítica feminista La Rabia.

Diversos temas se reúnen en la filmografía de Julio Bracho: el arte y la religión como parte de la evolución de un sistema político e ideológico mexicano tratados en La virgen que forjó una patria (1942), La sombra del caudillo (1960) o En busca de un muro (1974), la comedia y el drama musical: ¡Ay que tiempos señor Don Simón! (1941), Rostros olvidados (1952). El mundo de las mujeres, su trabajo y las consecuencias de un sistema judicial patriarcal: Mujeres que trabajan (1953), Cada quien su vida (1960), He matado a un hombre (1964). Sin embargo, me parece que destacan aquellas en las que a partir del tema y su forma existe una exploración sobre géneros como el melodrama o el cine negro. A diferencia de otros directores que también incursionaron en estos géneros como Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo o Ismael Rodríguez, en las películas de Bracho es posible distinguir ciertas correspondencias con el expresionismo alemán en el uso de luces y sombras, o el realismo poético francés, dada la forma de filmar a los personajes en los espacios, como en los sombríos y brumosos suburbios.

Esto tal vez tenga que ver con su formación teatral durante la que conoció el trabajo de Jean Cocteau, entre otros [1] . En su ópera prima ¡Ay qué tiempos señor Don Simón! (1941) la puesta en escena está organizada a partir de la disposición de los personajes en el escenario. La película comienza con un cartel que anuncia un espectáculo exclusivo para caballeros con bailarinas de cancán. Afuera del teatro la viuda Inés (Mapy Cortés) aguarda en su carroza; adentro, viendo el espectáculo, está Miguel (Arturo de Córdova) su interés romántico y Don Simón (Joaquín Pardavé) presidente de una sociedad que representa las buenas costumbres. El desplazamiento de cámara circula con sus personajes, vemos el espectáculo desde el punto de vista de Don Simón y después a Miguel desde el punto de vista de Inés. De acuerdo a la moral impuesta por su posición social, ninguno de los personajes debería estar en el teatro esa noche, ese será el motivo que guiará la película, entre el musical y la comedia de enredos. Según esta disposición de la cámara, el tratamiento del espacio es similar dentro del teatro y fuera de él —en los restaurantes o en las casas— lo que la guía es el movimiento de los actores.

Hay un cambio en Distinto Amanecer (1943): el espacio no obedece sólo a la disposición de los personajes, es pertinente a partir de su potencia expresiva. Julieta (Andrea Palma) pasa la noche con Octavio (Pedro Armendáriz) en el cabaret en el que trabaja, se han reencontrado recientemente en la sala de un cine [2] , él guarda unos documentos importantes y tiene que huir de la ciudad, en ese momento ella está decidida a seguirlo. Al amanecer Julieta camina por una avenida del centro de la Ciudad de México apenas iluminada por las luces de los autos, va camino a su casa a empacar sus cosas, a despedirse de esposo y de su sobrino. La cámara está fija, Julieta se aleja poco a poco, hay una belleza en el plano que quizás tenga que ver con el hecho de registrar lo que sucede en ese momento en la calle. La cámara de Bracho parece olvidarse por un momento del escenario para "salir" a capturar la mañana. Un instante de realismo. Sin embargo, lo que quiero destacar es lo que parecería ser su revés: el artificio. Como en el cine de Jean Renoir, existe una tensión en las imágenes el

expresionismo de la luz como las sombras de Jean Gabin y Suzy Prim proyectada en las paredes de Los bajos fondos (1936), y el registro documental de los exteriores como en Toni (1935). Más cercana en su tema a Los bajos fondos o a otras películas del realismo poético como El muelle de las brumas (1938), dirigida por Marcel Carné, en la que la historia también transcurre en el período de una noche, Distinto amanecer está en diálogo con otras películas de cine negro mexicanas, en las que abundan elementos comunes al noir estadounidense: asesinatos, intrigas, una persecución y un espacio nocturno. Habría que detenernos a estudiar las confluencias entre estos géneros y tendencias estadounidenses y europeas para pensar en las particularidades que presentaron en países como Argentina, Brasil o México.

En este sentido, a propósito del noir hispánico, Pedro Berardi escribe: «Este noir cargado de figuraciones barrocas, con tintes melodramáticos que se nutren de la poética popular —del tango, del bolero y de los universos que ambas expresiones retratan— se introduce en sus propias sociedades con la lente elaborada en Estados Unidos. Pero es solo un préstamo. Porque las imágenes vuelven distorsionadas, más sucias». (Berardi, 2018) Un noir sucio para una modernidad sucia, como propone Claudio Salinas en su libro con el mismo nombre sobre el melodrama en el cine argentino y colombiano de fin de siglo. Como el cine negro, el melodrama también desarrolló sus particularidades a partir de una reflexión sobre la clase social; en el caso de las películas mexicanas es la miseria de alguno de sus personajes lo que suele disparar el drama o la intriga. Como bien señala Fernando Mino Gracia en su libro La fatalidad urbana (2007) a propósito del cine de Roberto Gavaldón, más que mujeres fatales, las mujeres del cine de Gavaldón son mujeres trabajadoras que se ven envueltas en un crimen para sobrevivir, como sucede con el personaje de Dolores del Río en La otra (1946). Gracia escribe: «el universo de la clase alta mexicana, humilde frente al poderío de la burguesía estadounidense, se presenta como tabla de salvación frente a la inanición no por un trabajo monótono, sino por la carencia de empleo» (Gracia, 2007). En el cine negro mexicano los espacios rurales se construyen como la contracara del aparente progreso de las ciudades. Las imágenes de las vías del tren representan la promesa de ese progreso, los cafés de chinos, los suburbios y callejones del centro de la Ciudad de México con sus vecindades muestran la vida de los trabajadores más próxima a la miseria que a la de la clase media burguesa del noir estadounidense. Si pensamos en las ideas políticas de Julio Bracho, próximas a las del Partido Comunista Mexicano, se trataría de otra característica compartida tanto con el cine de Gavaldón, ya que sus mujeres también pertenecen a ese mundo de las clases trabajadoras, como con el cine de Jean Renoir. Toni comienza con la llegada de obreros italianos al sur de Francia en busca de trabajo, como lo defenderá años después el italiano Pier Paolo Pasolini el mundo de la prosa —una suerte del realismo "social"— convive con el mundo de la poesía: la pasión humana, el drama y su fatalidad.

En la coincidencia entre melodrama y cine negro, la oscuridad en el cine de Bracho es la antítesis de la luz, funciona para explorar la idea de una dualidad. Respecto a sus personajes, representa el trastorno mental, la pasión desbordada, un instante irracional o el arrebato. Los protagonistas del cine de Bracho suelen ser hombres atormentados por el recuerdo de un amor —Arturo de Córdova construye con el director mexicano ese papel característico que después filmará con Luis Buñuel— o mujeres entregadas al recuerdo de un amor imposible como Andrea Palma en Distinto amanecer. Ese rapto se explora, sobre todo, desde la pasión erótica que en películas como Crepúsculo (1945) o La cobarde (1953) guía a sus personajes —o, más bien, los abisma—

En Crepúsculo, Alejandro Mangino (Arturo de Córdova) es un reconocido médico cirujano que se debate entre la pasión tormentosa por Lucía (Gloria Marín), casada con su mejor amigo, y la calma que encuentra con la hermana de Lucía. Alejandro es autor de un libro sobre un trastorno médico. La metáfora del crepúsculo le ayuda a explicar cómo la conciencia «se priva de su luz plena». En un momento de la película lee en voz alta: «Todas las cosas van quedándose frías y quietas, sumergidas en una sombra que las duerme, como las cosas en el crepúsculo cuando entran en el misterio de esa luz mágica que está entre el día y la noche, entre la belleza y el crimen, entre lo que es y lo que no es». En la película esa dualidad se explora a partir de la luz:

En una secuencia de la película Gloria posa semidesnuda para una escultura, en primer plano vemos su rostro oculto entre las sombras. En el fondo del plano, la luz destaca la figura de un caballo de madera y su sombra. Un corte y en el plano siguiente aparece el rostro de Gloria iluminado, con los ojos cerrados. Es la primera vez que Alejandro la ve de nuevo, ella es un antiguo amor de juventud. El recuerdo de su rostro volverá a él eventualmente en un fundido encadenado cuando está lejos de

México. Son planos que parecieran imitar la materia de las imágenes de la fantasía o el sueño:

La luz y la sombra para mostrar el abismo de la pasión romántica, pero también para mostrar el trastorno. Tras un accidente, Alejandro debe operar a Ricardo (Julio Villareal), su amigo y esposo de Gloria. Para ese momento Alejandro sospecha de algo así como el crepúsculo de su propia mente y se siente incapaz de hacerlo. La luz ilumina y oscurece su rostro en un plano medio:

Crepúsculo quizás sea una de las películas en las que el trabajo con la luz está presente de manera más evidente: la metáfora de la luz está en su título, en la historia, en los diálogos, en la imagen. Si en esta película el expresionismo de la imagen se desarrolla también desde una dimensión poética, volverá posteriormente como una marca distintiva en La sombra del caudillo (1960) una de las películas más conocidas y polémicas del director. En ella el juego de la luz y sombra dan cuenta del carácter del general Ignacio Aguirre (Tito Junco), acorralado entre los intereses y las traiciones en el camino a su candidatura presidencial.

Rasgo distintivo, pero quizás no «marca autoral». En el cine de Bracho están presentes varios temas con sus propios tratamientos, fugas y derivas. Hay intereses que atraviesan su filmografía como la pintura del muralista José Clemente Orozco. En Crepúsculo Gloria sostiene un libro sobre el pintor y En busca de un muro (1973), sobre la vida del pintor, es una de las últimas películas del director. Quizás la categoría de autor heredada de la tradición francesa es insuficiente para estudiar varios períodos en el cine mexicano, en la crítica e investigación contemporáneas es igual de importante el papel de directores de fotografía como Gabriel Figueroa o Alex Phillips, la música de compositores como Raúl Lavista o Manuel Esperón, y guionistas como Luis Alcoriza y su esposa Raquel Rojas. En este sentido, son interesantes las ideas del crítico Gilberto Pérez a propósito de la autoría. Sobre el cine de sobre Frank Capra escribe:

> Lo que sucedió aquella noche (1934) o La pícara puritana (1937) o pueden considerarse películas de Joseph Walter, o películas de Columbia Pictures, o ejemplos de un tipo de comedia, o expresiones de una época y un lugar, una cultura y sociedad. Pero también pueden considerarse obra de sus directores: puede que no nos interesen las personalidades de Capra, McCarey y Hawls como dicta la teoría del autor, pero su arte está en la pantalla (Pérez, 2019)

Acaso para estudiar el cine de territorios distintos a los europeos o al estadounidense sea necesaria no sólo la revisión crítica de tendencias como el cine negro sino también las especificidades de la industria en su tiempo, de ahí que en este texto proponga considerar «rasgos distintivos» en la filmografía de Bracho, pero no una «marca autoral». Varias de las películas del director mexicano atendieron a las exigencias de la industria en su momento, una película como La corte del faraón (1944), una adaptación de una zarzuela española rica en insinuaciones sexuales, forma parte de ese universo de un cine comúnmente relacionado con el cine popular orientado para generar mayores audiencias. Sucede algo similar con Cada quien su vida (1960), una suerte de antecedente temático del cine de ficheras característico de la década de los setentas y tan menospreciado por la crítica de su época. Mi propuesta sobre la influencia del expresionismo alemán o el realismo poético francés, más que colocar a Bracho en la categoría de un autor como se ha considerado críticamente a Jean Renoir, tiene que ver con la posibilidad de estudiar una categoría como la del realismo en diversas filmografías de diversos territorios geográficos. Me parece que el realismo nos permite pensar el cine en un procedimiento similar al de quien, detrás de la cámara, captura y comprende la realidad.

Vuelvo a El fantasma material de Gilberto Pérez, en el libro, a partir de las ideas de André Bazin desarrolladas sobre todo en su artículo Ontología de la imagen fotográfica el crítico cubano escribe: “El mundo entero, gracias al acceso que tiene la cámara, puede pensarse como el escenario de las películas”. Y después: “Aunque Bazin no tuvo en cuenta al artilugio que está en juego, tenía razón al pensar que en las imágenes de la cámara se conserva una realidad que se origina en las cosas mismas que representa. Algo de ese mar permanece en la cinta de la película que corre a través del proyector” (Pérez, 2019). Algo de ese mar, o algo de ese viento; es curiosa la relación del realismo con los elementos de la naturaleza. El antecedente más importante del realismo está en una idea de D.W Griffith: «Lo que el cine necesita es belleza, la belleza del viento moviéndose entre las hojas de los árboles». La tarea del cineasta, en ese sentido, sería la captura del viento entre los árboles, una tradición que se inaugura con el propio Griffith, sigue con Victor Sjöström (El viento, 1928), podría atravesar el cine de Michelangelo Antonioni (El Eclipse, 1962) para llegar hasta Abbas Kiarostami (El

viento nos llevará, 1999). Sigo el recorrido propuesto por el propio Pérez. Para el crítico, el uso del fuera de campo en el cine de Jean Renoir, por ejemplo, construye la idea de que lo que queda fuera es tan importante como lo que vemos. El mundo se extiende "allá fuera" pero el cine participa de él.Las ideas de Pérez a propósito de Renoir me hacen pensar en el tratamiento de lo real en una película como El río (1951). En las secuencias del Ganges la presencia de la cámara se debate entre su presencia y su invisibilidad: está presente porque vemos a la gente bañándose a orillas del río, pero al mismo tiempo es como si presenciáramos un trozo de la realidad cotidiana. Sucede algo similar en la secuencia de Distinto amanecer que comenté anteriormente. A primera vista quizás parezca una idea contradictoria la búsqueda por filmar el viento entre las hojas y la construcción del artificio que haga posible que esto suceda, pero todo registro de la realidad implica una intervención sobre ella: la mirada de quien filma. Esa es la tensión presente en el cine de Renoir. En El Río las imágenes de la vida cotidiana están acompañadas de los relatos en off de la pequeña Harriet (Patricia Walters) que habla sobre las estrellas y la luna, sobre los días que terminan y los que comienzan. De nuevo, la naturaleza se cuela en la imagen y en el relato para ofrecernos un trozo de realidad. Como si respondiera al llamado de Griffith, en La Cobarde (1953) Bracho busca cómo filmar el viento. Mara (Irasema Dilián) sobrevive a un naufragio y es adoptada por un padre y sus dos hijos varones que al crecer se disputarán su cariño. Como en Cumbres Borrascosas —la novela de Emily Brontë, y su adaptación dirigida por William Wyler en 1939— las pasiones tienen una correspondencia con la naturaleza. La pasión amorosa es como la montaña y como el viento fantasmal que atormenta a Heathcliff después de la muerte de Cathy, y es que el viento es Cathy. En una secuencia hacia el final de la película Heathcliff está en la ventana, le han dicho que hay un fantasma rondando por la zona, el alma de una mujer en pena; el viento ruge, rompe la ventana. Heathcliff sabe que es Cathy que ha regresado de la muerte para buscarlo. Sucede algo similar en la La cobarde Mara también se enfrenta a solas contra el viento, cree que se trata del fantasma del hombre que amaba y al que no pudo cumplir la promesa de matarse juntos:

En la película de Bracho la progresión dramática del melodrama alcanza su momento de mayor tensión —y mayor belleza— en el momento en que el delirio de Mara se expresa a partir de su enfrentamiento con ese elemento invisible de la naturaleza. Viento, pero también fantasma. Viento, pero también tormento interior proyectado como si se tratase de una fuerza exterior imbatible. Podríamos hablar entonces de una suerte de expresionismo de la luz, pero también del viento. Si siguiéramos en la búsqueda de esos momentos de realismo en el cine de Bracho como la escena en la que Andrea Palma sale a la calle en Distinto Amanecer, tendríamos que volver sobre la idea de que quizás, como en el cine de Renoir, no hay una distinción tan clara entre realismo y artificio. Entre esa vida que transcurre en las avenidas de las grandes ciudades al amanecer y los momentos de iluminación artificial que oscurecen o iluminan el rostro de sus personajes, el elemento en común es la vía de exploración de la condición de lo humano. La búsqueda por mostrar cómo se conmueven sus personajes es materia prima del patetismo, base del melodrama y de la persecución que en el cine negro lleva a sus personajes a sumergirse entre las brumas. Una forma especial de filmar la naturaleza que, en la tradición del romanticismo compartida por Bracho en Crepúsculo y en La Cobarde, siempre nos abisma.

Referencias

Berardi, P. (2008). La vida en sombras: algunas notas acerca del noir hispánico: Revista Icónica, México, 2008. Consultado el 18/04/2023. Disponible en: https://revistaiconica.com/cine-noir-hispanico/

de la Vega Alfaro E. (2017) Julio Bracho en la memoria, Corre Cámara. Cnsultado el

18/04/2023. Disponible en: Julio Bracho en la memoria - CorreCamara.com.mx

Mino Gracia, F. (2007) La fatalaidad urbana, El cine de Roberto Gavaldón, UNAM, México.

Pérez, G. (2019) El fantasma material, Entre Ríos, Argentina.

Notas

1

Refiero una nota del Diario El Universal de 1952 en su época universitaria Bracho conoció "las excelencias del clásico griego, francés y español (y le) apasionó como a todo el mundo en aquel entonces el teatro realista de Pirandello, al igual que encontró bellezas sin límite en lo escrito por Bernard Shaw, Ibsen y Cocteau", citada a su vez por Eduardo de la Vega Alfaro en Julio Bracho en la memoria (Consultado el 09/03/2023) Disponible en: https://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6691

2

En la que, por cierto, ven una escena de Qué tiempos Señor Don Simón

---

Como citar: Solórzano, K. (2023). Un cine de luz y viento, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-cine-de-luz-y-viento/1138