

Discurso omitido y discurso literario en *Río Escondido*: algunas claves visuales y literarias que diluyen o esclarecen la autoría de un guion*

Fecha de recepción: 23 de noviembre de 2021

Fecha de aprobación: 26 de enero de 2022

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es entender la contribución del guion a la película *Río Escondido* en la creación de una obra colectiva, polifónica, de convergencia y alejada de una visión clásica de la autoría. Para ello, proponemos un análisis documental de la historia y otro propiamente del guion como vehículo semiótico que posibilita el camino de un lenguaje escrito a uno visual. Este último análisis se centra en la relevancia del discurso literario del guion que se omite en la película y que puede suponer una discordia entre el guionista y el director. Hallar estos espacios de quiebre posibilita un acercamiento a nuevas formas de ver el cine mexicano, alejadas de la industria y los clichés, y más cercanas al ámbito literario.

Palabras clave: cine mexicano, época dorada, guion literario, Mauricio Magdaleno, *Río Escondido*, semiótica cinematográfica.

Citar: Arranz Mínguez, Conrado J. y Nancy F. Méndez López. "Discurso omitido y discurso literario en *Río Escondido*: algunas claves visuales y literarias que diluyen o esclarecen la autoría de un guion". *La Palabra*, núm. 43, 2022, e13749. <https://doi.org/10.19053/01218530.n43.2022.13749>

Conrado J. Arranz Mínguez

Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM)

conrado.arranz@itam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8736-623X>

Nancy F. Méndez López

El Colegio de México (Colmex)

nfmendez@colmex.mx

<https://orcid.org/0000-0001-7209-6556>

* Artículo de reflexión.

Omitted speech and literary speech in *Río Escondido*: visual and literary approach, and the issue of script's authorship

Abstract

The aim of this work is to establish the significance of the film *Río Escondido*'s script. Consequently, it is evident that in this film the role of the author is different since its script is a collective, polyphonic, and convergent work. In such a way, it is analyzed the History's documents in connection to the story from the script as a semiotic approach that allows the transfer from text to screen. By this way, the analysis is focused on the relevance of the script's literariness which is suppressed in the film and might implies a controversy in between the writer and the director. It is concluded, in this approach, the importance of the literary analysis in the Mexican film industry, far away from mercantilization and stated cliches.

Keywords: cinematographic semiotic, golden age, literary script, Mauricio Magdaleno, Mexican cinema, *Río Escondido*.

Fala omitida e fala literária em *Río Escondido*: algumas chaves visuais e literárias que diluem ou esclarecem a autoria de um roteiro de filme

Resumo:

O objetivo principal deste trabalho é compreender a contribuição do roteiro do filme *Río Escondido* na criação de uma obra coletiva, polifônica, de convergência e longe de uma visão clássica da autoria. Assim, propomos uma análise documental da história e outra propriamente do roteiro de filme como veículo semiótico que viabiliza o percurso de uma linguagem escrita a uma visual. Esta última análise foca na relevância do discurso literário do roteiro e filme que é omitido do filme e que pode levar a um desentendimento entre o roteirista e o diretor. Encontrar esses espaços inovadores permite uma abordagem de novas formas de ver o cinema mexicano, longe da indústria e dos clichês, e mais perto do campo literário.

Palavras-chave: *Río Escondido*, cinema mexicano, temporada de ouro, semiótica cinematográfica, guião de filme, Mauricio Magdaleno.

Una problemática en torno a la autoría de un guion

Hace apenas unos meses, en concreto el 18 de junio de 2021, la mayoría de periódicos mexicanos se hacían eco de la restauración digital de la película *Río Escondido* por parte de la Cineteca Nacional; al mismo tiempo, esta institución anunciaba la proyección en sus salas de esta película, junto a una “exposición gratuita en la sala 3 del inmueble, integrada por carteles, libretos y documentos originales del largometraje” (“«Río escondido», con María Félix”). Este anuncio ponía de actualidad una película que había sido nominada a diez premios Arieles en 1948, de los cuales recibió nueve¹; por este motivo, algunos críticos de cine, como Germán Martínez, volvían a someterla al juicio de los años, alejándose de la contribución que había significado para la construcción del nacionalismo político de la época y juzgándola “como la trampa cultural que siempre fue” (“Río escondido o el espejo nefasto”). Pues bien, ninguno de los dos artículos periodísticos, citados anteriormente, daban crédito al guionista de la película: Mauricio Magdaleno —aunque en colaboración con “El Indio” Fernández, su director—. Esta invisibilización es tan antigua que se remonta al mismo día del estreno, en tanto que, como podemos observar en la figura 1, el crédito a Magdaleno tampoco aparecía en el cartel original de la película, y era “El Indio” el que asumía el “argumento y dirección”. Esto, solo se subsanaba al inicio de la película en los créditos o —algo más oculto— en la primera página del guion original, en ambas se acreditaba a Magdaleno en la “adaptación”, frente al propio “El Indio” que aparecía como “argumento original” u “obra original”, respectivamente. Eso sí, cuando Taibo le cuestiona a Magdaleno el hecho de que sólo Fernández aparezca en el argumento original, este es categórico: “Bueno, así es Emilio. Una vez ponía mi crédito como guionista, otro como adaptador. Nunca discutimos eso. Pero lo cierto es que esta historia es totalmente mía” (115).



Figura 1. Los créditos que otorga *Río Escondido*

Fuente: (1) Cartel de *Río Escondido* en la página de Artium Museoa; (2) Fotograma digital de los créditos de *Río Escondido* extraído de la versión en DVD. Todos los derechos pertenecen a Producciones Raúl de Anda; (3) Portada del guion *Río Escondido*. FRMM.

¹ En concreto, *Río Escondido* recibió el premio Ariel a la “mejor película, dirección, actor, actriz, argumento original, coactuación femenina (Columba Domínguez), actuación infantil (Jaime Jiménez Pons), fotografía y música. Además, la fotografía de Gabriel Figueroa recibió un reconocimiento especial en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, en la entonces Checoslovaquia” (Brennan).

En el otro extremo, que quizá es el mismo —depende sólo de la perspectiva—, se situarían las voces que han reclamado la autoría sobre un guion, como decimos, ya de por sí opacado por la enorme figura de “El Indio” en aquel momento. La primera, por sí misma, Rosa García Peña, autora conocida con el nombre de Rosa de Castaño, que denunció sin éxito a “El Indio” por apropiarse de su obra *Bautismo de pulque* para realizar el guion de *Río Escondido*, según hallamos en un expediente de la Secretaría de Gobernación². La segunda, en la voz del investigador Francisco Peredo, quien, con un minucioso despliegue argumentativo, soportado por un riguroso trabajo de archivo, reclama la autoría del guion *Río Escondido* para José Revueltas, a partir de la existencia de una historia para el cine intitulada *La maestra rural*, pero que antes, cuando ganó en 1944 un concurso de argumentos cinematográficos en *Excelsior*, se llamó *Por la victoria* (“La dramática filmica” 44). Al parecer, según la hipótesis de Peredo, los derechos sobre la obra se los quedó el productor Mauricio de la Serna; sin embargo, “El Indio” debió leer el argumento y ordenó su adaptación a Mauricio Magdaleno. A pesar de que Efraín Huerta pusiera de manifiesto esta circunstancia en su columna “Radar filmico”, y realizara los múltiples problemas de plagios que merodeaban en torno a “El Indio”, ni De la Serna, ni Revueltas lo demandaron por plagio (Peredo, “La dramática filmica” 89)³.

Pues bien, lejos de estos reconocimientos a la originalidad de la idea, Magdaleno siempre se atribuyó la “paternidad” del guion, por un lado, siguiendo su inspiración a partir de su novela *El resplandor* (1937); y, por otro lado, mostrándose esencial para desbloquear la censura gubernamental en la que *Río Escondido* se encontraba. Ambos aspectos se desarrollarán más adelante. Desde luego, hay tres elementos que condicionan el texto de la película: en primer lugar, la posible existencia de una idea o argumento original previo de un escritor diferente; en segundo lugar, el desarrollo del guion por otro escritor, que, como veremos, suma sus propias referencias literarias y trabaja para salvaguardar la cinta de la censura gubernamental; y, en tercer lugar, los caprichos filmicos de “El Indio” que centraba su atención en la historia nacional y en los personajes.

Así, resulta difícil saber hasta qué fase del guion pudo haber desarrollado José Revueltas y cuánto de su idea original quedó impregnada finalmente en la película, que se estrenó un 13 de enero de 1948. En este sentido, St John Marner cuenta hasta ocho etapas posibles en la redacción de un guion: la sinopsis, el plan general de la historia, el plan general de las escenas, el tratamiento, el tratamiento de diálogo completo, el guion de la escena maestra, el

² Nos referimos al expediente 2-1/290/40, guardado en la Caja 129 del Fondo de la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales, de la Secretaría de Gobernación, que tiene como objeto una investigación a Luis Castaño, abogado y periodista, hijo de la escritora Rosa de Castaño. En el folio 2, el investigador Caccia Benral se dirige al director de la dependencia: “Me permito informar a usted que el Lic. LUIS CASTAÑO, es hijo de la novelista ROSA DE CASTAÑO, quien tuvo alguna notoriedad debido a que acusó al director de cine EMILIO FERNANDEZ de plagio de su novela ‘BAUTISMO DE PULQUE’ y que dijo haber sido cambiado el nombre por el de ‘RIO ESCONDIDO’.— No tuvo éxito en su gestión.—” (Expediente 2-1/290/40, AGN). Efraín Huerta da detalles de la acusación en su artículo “Rosa de Castaño acusa a Emilio Fernández de plagio” en su columna “Close Up” del 13 de junio de 1948 (Huerta, *Close up* 257-260).

³ De hecho, los argumentos que esgrime el investigador para que no se produjera esta denuncia serían, en síntesis, los siguientes: el poder de “El Indio” y su proyección internacional, que hacía que no prosperaran las demandas, como la de Rosa de Castaño; la violencia del director, que desalentaba a futuros rivales; la alineación de la película con la campaña de alfabetización del presidente Miguel Alemán, que hacía que no quisieran que la demanda se sintiera como un ataque a los intereses gubernamentales (Peredo, “La dramática filmica” 90-91).

guion preliminar del rodaje y el guion definitivo del rodaje (85-88)⁴. Como vemos, el guion se convierte en objeto silenciado para la conformación definitiva de la película, pero, a la vez, en campo de batalla de los escritores silenciados por la cinematografía.

Ante esta tesitura, nos resulta imposible no acudir a la obra *Autobiografía de un guion cinematográfico*, de Adolfo Torres Portillo, prolífico guionista a partir de la década de 1950. En este relato breve, un pequeño guion cobra vida para autobiografiarse y contar en primera persona el proceso que va desde la idea que concibe su “padre” (el guionista) hasta convertirse en película. Así, al final, ni el propio guion se reconoce a sí mismo⁵; la película que vemos es fruto también de una coyuntura social, económica, política y técnica. Y entre dichas coyunturas, buscar al autor, creador por hábito, pero también con sus propios impulsos subjetivos, para parafrasear a Bourdieu⁶, se vuelve una labor, ya no ardua, sino más bien infructuosa en términos de crédito, aunque fascinante en los de arte.

Pues bien, *Río Escondido* puede ser un paradigma de este fenómeno, que acabaría por desvirtuar o liquidar la posibilidad de otorgar un crédito autoral al guion de la película. Para demostrarlo, este trabajo procura dos acercamientos. En primer lugar, partiremos desde la historia documental de *Río Escondido*, para ser conscientes de las fuerzas sociales, históricas y políticas que convergieron en su proceso creativo, para lo cual no podemos obviar ni el momento político, ni el de la industria cinematográfica, ni el creativo de Magdaleno, ni, por supuesto, la relación de este con “El Indio” Fernández o José Revueltas. En segundo lugar, analizaremos el guion mismo en cuanto a vehículo semiótico que posibilita el camino de un lenguaje escrito a uno visual; en este sentido, nuestra atención se centrará tanto en las omisiones que la película hace del guion, como en las correspondencias estilísticas y tópicas relacionadas con la obra de Magdaleno. Gracias a esta intertextualidad entre los guiones y la obra literaria será posible observar un sistema sígnico en la faceta de guionista del escritor zacatecano y, a su vez, no sin cierta paradoja, entender el proceso de *Río Escondido* como el de una obra colectiva, polifónica, de convergencia.

⁴ Cabe aclarar al respecto que esta no es una enumeración exhaustiva de las etapas de un guion, sino una concerniente a un espacio y tiempo concreto. Las posibles etapas de un guion responden a múltiples factores, como la época de su elaboración, las peculiaridades de la industria cinematográfica, el quehacer de directores y escritores, las particularidades de la producción nacional, entre otros.

⁵ A pesar del silencio en el que se le ha colocado al guion cinematográfico, diversos estudiosos han planteado la posibilidad de considerarlo como un género literario. Entre ellos, por su carácter inaugural, podemos referirnos a Béla Balázs, crítico de cine, quien en 1972 aseguraba que “el guion pasó a ser una forma literaria, artística, precisamente cuando el film se separaba de la literatura, cuando ya transformado en un arte independiente perseguía la obtención de efectos visuales propios. [...] Este tipo de nueva literatura asume la tarea completamente nueva de plasmar mediante palabras las vivencias que hasta ahora se suponían inexpresables con ellas” (211). En 2011, la investigadora Giovanna Pollarolo puso énfasis en que urge considerar al guion más allá de sus fines prácticos, ya que, el guion, como texto narrativo, es un “texto autónomo”, “capaz de transmitir el «imaginario artístico» de su autor” (291). En estudios más recientes, se analizan diversos guiones cinematográficos mexicanos desde esta perspectiva y, en este sentido, nos gustaría destacar el trabajo de Alessando Rocco titulado “El guion cinematográfico en la historia literaria mexicana (1940-1968)” de 2019.

⁶ Como el propio Bourdieu explica, él “pretendía poner de manifiesto las capacidades activas, inventivas, «creativas», del *habitus*”, pero destacando que el *habitus* “es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital” (268).

Contextos oficiales y contextos imaginados

La época dorada del cine mexicano marcó una forma de hacer cine que perduró décadas, motivo por el cual costaría mucho fijar una frontera definida no solo del fin de esta, sino también del inicio, ya que estamos hablando de un fenómeno muy ligado tanto a la aparición del cine sonoro como al proceso de institucionalización posrevolucionario. Así lo afirma Julia Tuñón Pablos:

La edad de oro del cine mexicano es un periodo de abundante producción y de consolidación de un estilo de filmar que establece modelos institucionales de representación. En sentido estricto abarca de 1940 a 1945, pero se puede extender de principios de los años treinta a mediados de los cincuenta (“La Revolución Mexicana” 62, nota 2).

En cuanto a *Río Escondido*, nadie dudaría su pertenencia a esta época, ya que recoge muchos de los arquetipos consolidados en ese periodo. Igualmente, como se puede observar en la propia película, y como veremos a lo largo de este trabajo, la intervención gubernamental es esencial para la constitución del producto final que se ofrece a la industria. De los Reyes afirma que

los gobiernos de la Revolución no tuvieron un proyecto filmico definido y congruente como en el caso de la Unión Soviética. Cada presidente tuvo su proyecto. Coincidieron en usarlo para dos fines: promover una imagen positiva de México en el exterior y educar (50).

En este sentido, *Río Escondido* bien pudo ser la película elegida por Gobernación para proyectar la imagen del nuevo presidente Miguel Alemán Valdés a la sociedad mexicana, toda vez que, este apenas llevaba ocho meses en el poder cuando comenzó el rodaje de la película.

Desde el punto de vista de la evolución de la industria cinematográfica mexicana, debemos situar la película en la transición del gobierno de Manuel Ávila Camacho al de Miguel Alemán, es decir, durante los años de la considerada “época dorada”, y que se caracterizó, en términos generales, por un mayor control por parte del Estado⁷ un avance del corporativismo en la industria⁸ y un aumento de la inversión pública. Eso sí, el control de la industria por parte del Gobierno fue en aumento y, como señala Peredo Castro, “el gobierno mexicano decidió cobrarle los favores a la industria, cuando al concederle la tan solicitada Ley de la Industria Cinematográfica [...] se intentó constreñir a los productores mexicanos para que realizaran cine de «interés nacional»” (“Las intervenciones gubernamentales” 98). En cuanto a la producción filmica, Carlos Monsiváis afirma que, ya “para 1940 el comercialismo desplaza los temas filmicos al nacionalismo revolucionario [...]. El nacionalismo comercial ve en la Revolución el magno paisaje dramático y la ocasión de la estética” (48). No cabe duda de que

⁷ De hecho, ya desde 1940 se publica el Reglamento de Supervisión Cinematográfica.

⁸ Entre 1941, que se crea la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine) y el Banco Cinematográfico, S.A., y 1951, que se publica el Reglamento de la ley de la Industria Cinematográfica, se fundan numerosas asociaciones y reglamentaciones en torno a la industria del cine en México. Véase al respecto la adenda proporcionada por el volumen *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, texto coordinado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez y Sánchez (2012).

Río Escondido responde a estas imposiciones de carácter gubernamental y a la combinación de nacionalismo revolucionario y comercial a que se refieren ambos críticos.

Pues bien, *Río Escondido* es la película número dieciocho en la que participó Mauricio Magdaleno dentro de la industria cinematográfica y la sexta que hacía con “El Indio” Fernández. En cuanto al primer dato, podemos decir que Magdaleno era ya un trabajador experimentado del cine, conocedor de la industria, ya que no solo había escrito argumentos, diálogos y adaptaciones, sino que había intentado una carrera como director⁹. Eso sí, si consideramos la fecha de inicio de rodaje de las películas, notamos un descenso de sus participaciones entre finales del 1946 y finales del 1948¹⁰, en otras palabras, en los años de elaboración de *Río Escondido*. Creemos que esto se debe a tres motivos: el primero, por la frustración que le estaba ocasionando no triunfar como director, de hecho, las dos últimas películas se estrenaron el mismo año del rodaje de *Río Escondido*¹¹; el segundo, porque todavía no renunciaba completamente a su labor como novelista y, por aquellos años, escribía *La Tierra Grande* (1948), el que sería su proyecto más ambicioso, y *Cabello de elote* (1949); el tercero, porque se resistía a una nueva colaboración con “El Indio”. En este sentido, y enlazando con el segundo dato que proporcionábamos, podríamos dividir la colaboración de Magdaleno con “El Indio” en dos ciclos y dos “epígonos”: el primer ciclo (1943-1944) comprendería las cuatro películas que consolidaron al director dentro de la industria¹²; un segundo y prolífico ciclo (1947-1953), que daría un fruto de hasta dieciséis películas¹³; y dos epígonos (1958-1962)¹⁴.

Entre el primer y el segundo ciclo de colaboración hay un desplazamiento estético y argumental que se vislumbra en temas, motivos y en algunos elementos de las adaptaciones literarias. Primero, en relación con los temas, nos podemos referir a dos: la tierra y las mujeres abandonadas. En cuanto a la tierra, se muestran dos tipos de personajes: los que la respetan y se aferran a sus raíces (en concreto, en *Flor silvestre*, los criados Nicanor y Reinaldo, Esperanza y don Francisco; así como la protagonista de *María Candelaria*) y los que arrancan cruelmente todo de raíz (como don Regino, en *Río Escondido*). En cuanto a las mujeres abandonadas, estas se presentan en las cuatro películas del ciclo anterior, y de forma más clara en *Flor silvestre* y en *Las abandonadas*, mientras que, en *Río Escondido*, el tema se condensa en dos mujeres: la madre de Goyo, muerta por viruela, y “la niña Mercedes” —como la llaman

⁹ Nos referimos a *El intruso* (1944), *Su gran ilusión* (1945), *La herencia de la Llorona* (1947) y *La fuerza de la sangre* (1947).

¹⁰ En 1946 participa en seis proyectos cinematográficos, mientras que en 1947 solo lo hace en 2, y en 1948 en 4. Por el contrario, una vez terminado este periodo, en 1949 vuelve a registrar una alta participación con hasta 9 proyectos, 8 más en 1950. De hecho, estos dos últimos años son los que más participación supusieron de Magdaleno en el cine, representando prácticamente un 25 % del total de su trayectoria cinematográfica.

¹¹ Quizá, entre las anotaciones más pesimistas en su *Diario personal* de su quehacer como director, se encuentra la de “Agosto, Martes 7 y días siguientes [de 1945]”, en la que afirma: “Tremenda y desastrosa amargura por el fracaso artístico de Su gran ilusión. Vuelta al [...] ¡Bebe tu sangre! Dolor. Humillación.” (Magdaleno, *Diario personal*).

¹² Nos referimos a *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Las abandonadas* (1945) y *Bugambilia* (1945).

¹³ Nos referimos a *Río escondido* (1948), *Pueblerina* (1948), *Maclovía* (1948), *Ojos de juventud* (1948), *Salón México* (1949), *La malquerida* (1949), *Siempre tuya* (1950), *Duelo en las montañas* (1950), *Un día de vida* (1950), *Víctimas del pecado* (1951), *Islas Marias* (1951), *La bienamada* (1951), *El mar y tú* (1952), *Reportaje* (1953), *El rapto* (1954) y *La rosa blanca* (1955). En sentido estricto, Magdaleno también colaboró en la adaptación de *Pepita Jiménez* (1946) para “El Indio”, pero creemos que respondía más a una etapa de adaptación de obras literarias.

¹⁴ Nos referimos a *Una cita de amor* (1958) y *Pueblito* (1962).

en el pueblo—, antigua maestra de la escuela y amante de don Regino. A diferencia de los personajes del ciclo anterior, Merceditas tiene un final distinto, ya que se suicida.

Segundo, en relación con los motivos, nos gustaría destacar la campana y las antorchas. En cuanto a las campanas, alguna vez son motivo de felicidad (Esperanza cuando se casa, en *Flor silvestre*), mientras que otras son un signo que alerta al pueblo (en *Bugambilia* cuando estalla la mina o en *María Candelaria* para llamar contra la protagonista¹⁵). Por su parte, en cuanto a las antorchas, en *María Candelaria* aparecen cuando el pueblo persigue al personaje principal para darle muerte, mientras que en *Bugambilia* lo hacen en señal de protesta, cuando el pueblo pasa afuera de la casa del dueño de la mina que había causado la muerte a muchos de sus compañeros.

Tercero, en relación con la adaptación, destacamos un elemento: la transición y el contraste del campo a la ciudad que se observa en *Río Escondido*, ya había sido ensayada en *Las abandonadas*. Como podemos observar, todos estos elementos constatan una continuidad entre ambos ciclos, al menos en relación con la labor del guionista.

Como decimos, hasta el momento del trabajo de adaptación en *Río Escondido*, Mauricio Magdaleno no había decidido, al menos de forma definitiva, si volcaría su carrera al cine o continuaría en la literatura. De hecho, él siempre dejó claro que su interés por la industria cinematográfica se debía única y exclusivamente a que representaba su sostén principal, por encima incluso de las responsabilidades públicas que le habían tocado desempeñar hasta el momento, así lo informa Magdaleno:

[Entré al cine] no porque me gustara. Entré por necesidades económicas, estaba en tratos con Agustín Fink cuando me llegó una carta que firmaba Alejandro Gómez Arias diciendo que el ministro de Educación me agradecía muy de veras los eficientes servicios que había prestado en el Departamento de Bibliotecas. Era un cese... pero mira, al jefe de ese departamento le pagaban 700 pesos y acá, por aprender, me daban cinco mil. Pues aquí me quedé (Molina 3).

Esto es muy relevante porque, de alguna forma, Magdaleno quería ser considerado como un escritor, un literato, y toda esta tensión entre la aspiración poética y el mensaje se refleja en los guiones, especialmente en las largas acotaciones que a veces introducía, muy difíciles de ejecutar en las películas. De hecho, son muy relevantes las reminiscencias de su propia literatura en el cine. Así, no solo hay aspectos de *El resplandor* en *Río Escondido*, como veremos más adelante, sino que su novela corta o cuento largo, *El compadre Mendoza* fue de las primeras adaptaciones al cine sonoro, dirigida por Fernando de Fuentes. Además, Magdaleno colaboró como guionista en *Gran Casino* (1947), de Luis Buñuel, y para ello tomó numerosos aspectos de su primera novela, *Mapimí 37* (1927); su segunda novela, *Campo Celis* (1935), se adaptó al cine con el nombre de *Por la puerta falsa* (1950) y bajo la dirección de

¹⁵ Es interesante cómo la campana se convierte en un signo auditivo de causa a efecto en el espacio creativo de Mauricio Magdaleno: la sinestesia acompaña, en varias ocasiones, la experiencia del espectador. Según Lauro Zavala, “al ver y oír una película, pasamos de la *invocación de una experiencia* producida por el universo de las imágenes (es decir, por la puesta en escena, el montaje y la narración) a la *experiencia sensorial y emocional* producida por el universo sonoro, alternando y yuxtaponiendo la experiencia de *entender* la historia y la experiencia de *vivir* esa historia de manera imaginaria” (60).

Fernando de Fuentes. Por lo tanto, todas las novelas que Magdaleno había publicado hasta el momento del estreno de *Río Escondido* sirvieron de inspiración —más o menos fieles— a películas del cine de oro; todas, salvo *Concha Bretón* (1936), su novela urbana, que curiosa o paradójicamente comienza con una escena en el cine:

Pasada la fuerza del chubasco, que en diez minutos convirtió la calle en un impetuoso río que desahogaba ruidosamente su turbio caudal en las alcantarillas de la banquetta, empezaron a brotar los transeúntes refugiados en los zaguanes y bajo las marquesinas de las tiendas de ropa. En el vestíbulo del cine “Alcázar” apretábase una multitud que de vez en cuando salía a comprobar la disminución de la tormenta, y por el suelo corrían en canalitos los hilos del agua de los paraguas, como en un minúsculo deshielo (Magdaleno, *Concha Bretón* 9).

No son, por tanto, excepcionales estas transferencias entre los guiones en los que Mauricio Magdaleno participó y su propia obra literaria. Es más, el año que se estrenó *Río Escondido*, seguramente el autor estaba escribiendo sus dos últimas novelas que publicaría en 1948 y 1949, respectivamente: *La Tierra Grande* y *Cabello de elote*. Quizá por eso no sería extraña la coincidencia del nombre de don Regino, cacique de *Río Escondido*, con uno de los personajes principales de *Cabello de Elote*; tampoco que el cacique de *La Tierra Grande*, Gustavo Suárez Medrano, tomara medidas impías y cerrara sus dos pozos artesianos de agua, para forzar a que los indios recogieran sus jacales y se marcharan de allí (Magdaleno, *La Tierra Grande* 214). También en *La Tierra Grande*, una vez proclamada la Revolución, Jacinto Estrada y Ortega apuestan por la reconstrucción política y pretenden fundar la primera escuela de la región, para lo cual traen a la maestra rural Rosalía Alvarado, con el objetivo de “promover las nuevas ideas entre los indios” (162-163), un nombre y un personaje que nos recuerda mucho al de Rosaura.

En el *Diario personal* de Mauricio Magdaleno, encontramos una referencia al trabajo llevado a cabo con *Río Escondido*. En concreto, en la entrada del martes 13 de mayo de 1947, afirma: “Más años. Mis 41. Escribiendo Río Escondido, para Emilio Fernández” (s/p). Y es muy elocuente que diga “escribiendo”... a diferencia de otros guiones con los que trabaja, donde sí distingue el hecho de ser una “adaptación”. Por ejemplo, tan sólo unas entradas más arriba, Magdaleno decía: “Febrero. Lunes 10 [1947]. Trabajando en la adaptación de La sin ventura, de Filmex”; o todavía más frío: “Marzo [1947]. Trabajando Los novios para Emilio Fernández”. En este sentido, no cabe duda que “escribiendo” genera una mayor vinculación del escritor con la obra, es decir, con la elaboración del guion, que no es propiamente una adaptación, sino que implica la creación de ideas originales o desarrollos argumentales y de personajes.

Lo anterior, no sería suficiente para negar una posible participación de José Revueltas en alguna de las etapas del guion, pero quizás sí demostraría que esta se limitó a un momento muy primigenio; quizá también ocurrió algo muy parecido a lo que sucedió muy pocos meses después en relación con *La Malquerida* (1949), contado por el crítico Emilio García Riera:

José Revueltas escribió en 1948 para el productor Santiago Reachí (POSA Films) una adaptación de la célebre pieza del dramaturgo español Jacinto Benavente (premio Nobel 1922) que habría de

dirigir Roberto Gavaldón, y que ya había sido filmada dos veces en España (en 1914 dirigió una versión muda Ricardo Baños, y en 1940 una sonora José López Rubio) y una en los Estados Unidos (*The Passion Flower*, cinta muda realizada en 1921 por Herbert Brenon). El proyecto falló por culpa de Reachi, según declaró Gavaldón a *México Cinema* (VIII, 48), y La malquerida mexicana sería encargada en definitiva por el productor Cabrera a Emilio Fernández y a su equipo de lujo: otra vez trabajaron para él, como en 1943 y 1944, Magdaleno, Figueroa, Del Río y Armendáriz, y el reparto fue reforzado por la pareja triunfadora de *Pueblerina*: Cañedo y Domínguez (50).

¿Aprovecharía Magdaleno algo de la adaptación de Revueltas? Seguro que sí, y, de hecho, en su *Diario personal* se refiere al “arreglo de La Malquerida” (s/p), pero encontraríamos una gran dificultad si quisiéramos precisar cuál fue la colaboración autoral de Revueltas. Tan sólo un año después de *La Malquerida*, Magdaleno participó con José Revueltas y Edmundo Báez en *La casa chica* (1950). Respecto a esta, la mayoría de fichas técnicas atribuyen la adaptación a José Revueltas y Roberto Gavaldón, mientras que a Magdaleno y a Báez los colocan en el rubro de “diálogos”. Sin embargo, en su *Diario personal*, Magdaleno afirma al respecto: “Marzo – Semana del 21 al 28 [de 1949]. Corrigiendo *La casa chica* para Dolores del Río” (s/p). Esta corrección parecería situar a Magdaleno en un plano superior, al menos en lo que respecta al establecimiento de la industria cinematográfica. Gavaldón, Revueltas y Magdaleno volverían a colaborar en el guion de *Las tres perfectas casadas* (1953), ahora sí en un aparente plano de igualdad en cuanto a su adaptación¹⁶. De cualquier forma, es una gran incógnita saber los grados de participación de cada uno de ellos en el guion definitivo, mucho más en el resultado cinematográfico.

Un análisis posible de *Río Escondido* a la luz de su guion

En este apartado, nos interesa analizar *Río Escondido*, en principio, a partir de dos aspectos: en primer lugar, de algunos de los temas, motivos y símbolos literarios más relevantes que se producen a lo largo de la película, en tanto que pudieran ser representativos de la sensibilidad literaria de Mauricio Magdaleno; en segundo lugar, acercarnos a la relación entre el lenguaje literario del guion y el lenguaje audiovisual de la película, poniendo una atención especial en aquellas escenas que han sido modificadas o directamente omitidas. Esto, porque pensamos que en ellas podríamos hallar esos espacios de quiebre que pueden producir entre un discurso literario dirigido al lector y otro más visual dirigido al espectador, por lo tanto, las líneas de quiebre entre el adaptador y el director. Al menos, procuraremos acercarnos a nuevas formas de ver el cine mexicano, alejadas de la industria, de los clichés que rodearon las películas de “El Indio”, y más cercanas al ámbito literario.

Cuando un Magdaleno ya retirado repasa su carrera en la industria cinematográfica, afirma que “después de *Flor silvestre*, la mejor de todas, inspirándonos un poco en *El resplandor*, hicimos *Río escondido*, que resultó muy discursiva y excedida” (Magdaleno, “Mauricio Magdaleno” 30). No cabe duda de que, con el paso del tiempo, Magdaleno recordaba dos de los aspectos esenciales que le vinculaban a ella: el desarrollo de la historia a partir de su no-

¹⁶ En el *Diario personal* Magdaleno escribe la siguiente entrada: “Noviembre. Sábado 10. [...] Me enfrento a la adaptación de *Las tres perfectas casadas* (Filmex)” (s/p).

vela *El resplandor* y el peso que el discurso político poseía dentro de la película, por cuanto tuvo que ser él quien intercediera ante el presidente Miguel Alemán para que la película pudiera estrenarse¹⁷. Esto último, condicionó el hecho de que los primeros veinte minutos de la película se convirtieran en una suerte de propaganda gubernamental y síntesis de los valores y símbolos nacionales, transmitidos con un sentido muy pedagógico a partir de los símbolos y de los murales de Diego Rivera. Cuando Ignacio Taibo le pregunta a Magdaleno por qué querían prohibir *Río Escondido*, este afirma:

Pensaban que era antirrevolucionaria. El Secretario de Gobernación de entonces, Héctor Pérez, me había dicho que la olvidáramos. Me dijo: “Olvidense, nunca se exhibirá”. Estábamos espantados. Entonces yo propuse que fuéramos a ver al Presidente, Miguel Alemán. Yo había sido compañero suyo de clase, en el mismo año. [...] Cuando nos recibió [a “El Indio” y a Magdaleno] el Presidente Alemán en Palacio, ya había visto la película. Se la habían proyectado a él solo. Me dijo que si queríamos exhibirla teníamos que poner una nota en la que se dijera muy claramente que lo que ocurría en el film no había pasado durante su mandato. Les dijimos que pondríamos lo que él quisiera. Lo que nos importaba era que la película no se nos muriera en un almacén, enlatada. Así que salimos muy contentos de Palacio (115).

Esto no solo no ocurrió, sino que la película se personalizó mucho más en él, por lo que, si esto sucedió así, es porque se grabaron después escenas para favorecer la imagen de un Gobierno que apenas llevaba un año de mandato. Quizá las que mostraban a un presidente que, por ejemplo, primero recibía a los maestros, luego a los médicos y por último a sus ministros; o un presidente cercano y comprometido con los últimos rincones de la República. El presidente acaba retratado como el último de los símbolos de la Nación en los que se detiene la cámara, antes habían hablado la bandera, la campana de Dolores y la Historia representada en los murales del Palacio Nacional. Eso sí, todo esto aparece ya en el guion que poseemos, por lo que entendemos que este guion es uno definitivo de rodaje, según la clasificación de St. John Marnier. Tan definitivo que incluso ya no aparecen escenas que sí fueron censuradas por Gobernación, por ejemplo, aquella en la que todo el pueblo asesina al cacique local, don Regino, colgándolo de los pies (Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide” 445)¹⁸, la cual finalmente se sustituye por el asesinato a manos de la maestra y en defensa propia; una muerte, sin duda, rebajada de contenido ideológico. Lo que no aparece en el guion es la advertencia inicial de la película, en la que se afirma que “aspira a simbolizar el drama de un pueblo”, lo cual parece reforzar el simbolismo literario de todos aquellos aspectos que no tengan vinculación directa con el mensaje político gubernamental —por si acaso—.

Lo anterior era una primera hipótesis. La segunda podría ser que Magdaleno confundiera —o mezclara— esta censura con la que le ocurrió en *El resplandor*, de la que también contaba que un gobernador de Hidalgo le llegó a sugerir que “lo que tiene que hacer, Mauricio,

¹⁷ En concreto, esta reunión se produjo el viernes 4 de julio de 1947, dato que conocemos gracias a la entrada correspondiente del *Diario personal* de Mauricio Magdaleno. Veamos: “Julio. Viernes 4 [1947]. Entrevista con el Presidente de la República (E. Fernández, R. de Anda y yo) asunto Río Escondido” (s/p).

¹⁸ De hecho, Julia Tuñón afirma que, en una entrevista, “El Indio” decía que “al terminar la filmación de *Río Escondido*, la gente de Tultepec, en donde se rodó, colgó al cacique local de los pies, igual que en la escena final cortada a última hora por Gobernación” (“Una escuela en celuloide”, 445).

es poner una nota diciendo que no ocurrió en esta época (Molina, 3)¹⁹. En fin, confiemos en la memoria de Magdaleno y, en principio, aceptemos la primera hipótesis como buena. De todas formas, película y novela “nacían” con este estigma de encontrarse frente al recelo gubernamental, lo cual no deja de ser un vínculo más entre ambas. No obstante, el material cinematográfico inicial de carácter propagandístico, provocó no sólo que la primera parte se prolongara veinte largos minutos, sino que, además, fuera tan representativa que la propia película tuviera que cerrar también con la intervención del presidente, en tanto que la última voluntad en vida de Rosaura es escribirle una carta para darle cuenta de los resultados de su misión. Así, *Río Escondido* prácticamente concluye con la lectura de la respuesta de Alemán, ante una maestra rural ciega —como su fe— que expira en ese momento. En la última escena, previa a la imagen de la tumba, se ve cómo el médico cierra los ojos de la maestra, en un gesto que parece simbolizar que no es posible una educación plena sin salud, aunque se consigan avances significativos. La trama, por tanto, está afectada completamente por esta constante presencia simbólica, e incluso fantasmagórica, del presidente²⁰.

Quizá al prolongarse tanto esta primera parte, tan “discursiva y excedida”, en palabras de Magdaleno, se tuvo que suprimir de la película más de las cinco primeras páginas del guion definitivo, en concreto, del fragmento uno al veintinueve, así numerados. Creemos que esta primera omisión notoria del discurso literario es muy ilustrativa de la labor de Magdaleno con el guion. En primer lugar, el primer fragmento, luego de “un cielo de tormenta que hace fondo a los títulos” (guion 1), el guionista comienza con una referencia a la tierra, al espacio rural donde en realidad transcurrirá la mayor parte de la acción de la película, y no, como ocurre realmente en el film, al estandarte del Zócalo capitalino, veamos:

1. EXTERIOR. PÁRAMO. COMPOSITION LONG SHOT. (DÍA)

Cactus en primer término, recortando el dibujo de la República Mexicana, ante la cual aparece, en P. T. un rudimentario arado de madera. Música de fondo; que habrá jugado con acordes tempestuosos con el cielo de borrasca, se quiebra en un golpe seco. Tras un breve silencio, una vez fuera de cuadro, dice:

VOZ: O. S.

...y la vida surgirá del páramo.

FADE OUT (guion 1).

Como vemos por el título del fragmento y la primera voz que se escucharía en la película, si se hubiera seguido literal este guion, a Magdaleno le importaba destacar el páramo, es decir,

¹⁹ El testimonio completo de Mauricio Magdaleno al respecto es el siguiente: “dos veces me llamaron los gobernadores de Hidalgo. Uno [...] se llamó Javier Rojas [...], me dijo: «Yo no voy a reclamarle la historia de El resplandor. Sé que usted ni siquiera me conocía ni nada», porque hago que el miserable éste del indígena que mandaron a educar, se case con la hija del antiguo terrateniente, y creo que así fue la historia de él. Corona del Rosal se enojó, era presidente del PRI. «Lo que tiene que hacer, Mauricio, es poner una nota diciendo que no ocurrió en esta época»” (Molina 3; Arranz Mínguez, *El universo literario de Mauricio* 204). De cualquier forma, lo más relevante es que Magdaleno recibe el mismo “consejo” de los políticos con respecto a sus historias literarias.

²⁰ Recordemos que, al inicio de la película, el presidente aparece en una sombra reflejada en la pared, frente a Rosaura y, posteriormente, supone una presencia en el discurso de Rosaura, porque esta tiene conciencia de un deber directo con él. Curiosamente, esto se contrapone con la luminosidad con la que se ensalza, discursiva y visualmente (con las luces entrando por la ventana de la escuela y enmarcándolo), el retrato de Benito Juárez.

ese “terreno árido, casi sin vegetación, generalmente azotado por el viento” (*Diccionario del español de México*), a pesar de lo cual debe surgir la vida. Y este páramo nos lleva irremisiblemente de nuevo a su novela *El resplandor*, no solo porque la primera oración de la novela nos remite a este —“A las diez de la mañana el páramo se ha calcinado como un tronco reseco, y arde la tierra en una erosión de pedernales, salitre y cal. ¡La tierra estéril, tirón de cielos sin una mancha, confines sin calina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la linde enjuta de la distancia!” (Magdaleno, *El resplandor* 113)—, sino también porque, como afirma Conrado J. Arranz —y recupera el texto original en la “documentación gráfica” de la edición de 2014—, “El Páramo” (*El Nacional*, 1 de julio de 1934) es el germen de la novela en cuanto condensa la primera impresión de Mauricio Magdaleno al llegar como maestro a la Escuela Normal Rural del Valle del Mezquital, enviado por Narciso Bassols en 1934, experiencia que dará pie a *El resplandor* (“Estudio preliminar” 49-50). Por cierto, una experiencia semejante, la de maestro rural, es la que viviría tiempo después José Revueltas y serviría también como inspiración de su argumento original (Peredo, “La dramática filmica” 88)²¹.

En segundo lugar, en lo que se refiere a los fragmentos 2-29, la película omite la larga escena de la llegada de Rosaura Salazar al Palacio Nacional, en la que observamos la intención del guionista en destacar aspectos negativos de la ciudad, en cuanto al exceso de sonoridad y caos —“hormigueros de tranvías, camiones, automóviles, transeúntes. Los clamores de claxons y silbatos forman una sinfonía” (guion 2) —, el constante engaño —representado en la discusión de Rosaura con el taxista que le lleva a Palacio y quiere cobrar el doble (guion 3)— y la mala educación —“los claxons y silbatos claman desesperada y furiosamente y destacan, entre ellos, más y más, las típicas «mentadas»” (guion 3)—. Esta larga escena omitida, en la que por cierto se ve cómo un oficial no le deja a Rosaura entrar por una puerta del Palacio, porque por ahí sólo puede pasar el presidente —algo que no creo que gustase de cara a su imagen, y por eso se suprimió— enlaza con la imagen, ya de la película, en la que la campana de Dolores habla a Rosaura²².

Como decimos, toda esta primera gran escena, que sin lugar a dudas estaba escrita por Magdaleno, fue omitida. Pero no podemos dejar de pensar el efecto tan impactante que hubiera tenido en el espectador escuchar todo aquel ruido, sentir el caos y la mala educación citadina después de que una voz mesiánica hubiera anunciado al inicio del filme que la vida surgiría del páramo. No cabe duda que Magdaleno, como había hecho en sus obras literarias

²¹ En concreto, Francisco Peredo se refiere al testimonio de la actriz y periodista de *Cinema Reporter*, Marta Elba, tras entrevistar en 1944 a José Revueltas, luego de ganar el concurso de argumentos. Ella afirma que “el argumento de Revueltas se refiere a una joven maestra rural en quien simboliza a la abnegada mujer mexicana en su papel de esposa y madre. El argumentista fue testigo presencial de todo lo que relata, cuando hace algunos años llegó a Santa Rita Laurel —un pueblecillo enclavado en la sierra de San Martín—, en calidad de maestro” (“La dramática filmica” 88). Llama la atención que lo que más destaque la periodista en su nota es el carácter de abnegada esposa y madre de la protagonista del argumento, un carácter que para nada se refleja en la película.

²² No nos cabe duda de que la intencionalidad de Magdaleno es destacar el taxi, y en general el ruido constante de claxon, como un signo —negativo— de modernidad y progreso. De hecho, esto es un aspecto que Magdaleno ya había manifestado en el ciclo anterior con “El Indio” Fernández; por ejemplo, debemos recordar que una de las secuencias omitidas de *Maria Candelaria* es cuando aparece un avión y una cámara fotográfica e irrumpe en la escena pastoril. En *Río Escondido*, dos elementos más simbolizan este gesto: el fonógrafo que toca música gringa y el sarape tejido, según don Regino, “por mis indios con lana de mis borregas”, pero eso sí, con diseño diferente para dar gusto a los gringos. En definitiva, símbolos de modernidad que irrumpen en la cotidianidad de la ciudad y el campo mexicanos.

publicadas hasta el momento, y seguiría haciendo en las siguientes, ponía de manifiesto el binomio campo-ciudad, para destacar que cualquier cambio tendría que venir del ámbito rural, de la tierra, de donde se produjo la Revolución, mientras que la ciudad evolucionaba a un modelo voraz, en términos humanos, sustentado en un falso progreso económico²³. Por el contrario, se produce una omisión inicial de este tópico para realzar el discurso presidencialista y nacionalista del inicio de la película.

Aun así, la transición de la ciudad al campo, sostenida por las poderosas imágenes de Gabriel Figueroa, es simplemente magistral. En realidad, el verdadero argumento comenzará allí, con la llegada de Rosaura Salazar a un lejano Río Escondido. No por nada cuando el equipo de producción encarga a Leopoldo Méndez los grabados que ilustrarían los créditos de la película —su primera colaboración cinematográfica—, este solo reflejaría las escenas rurales. Pues bien, en esta transición de la ciudad al campo que se produce entre los fragmentos 100 y 136 del guion (17-24) hay un cambio de tiempo, desde el plano simbólico; y, en este sentido, tanto el lenguaje audiovisual como el lenguaje literario se complementan para consumir la significación.

En la ciudad se había presentado la historia a partir de los símbolos nacionales y de los murales del Palacio, es decir, la historia oficial y lineal de México; sin embargo, una vez llegado al campo, el tiempo es cíclico en cuanto a que no parece cumplirse ninguna realización del tiempo histórico, es decir, del de la Revolución: los indios siguen condenados a la sumisión de un cacique, don Regino, que ya no es propiamente un latifundista o un hacendado, sino un político, que bien podría ser revolucionario. Esto, por supuesto, no queda tan manifiesto, dada la censura que rodeó al filme y la influencia del poder político sobre la industria cinematográfica²⁴; no obstante, la censura política no estaba tan encima de la narrativa de la Revolución —caracterizada por un fuerte tono pesimista ante los resultados del enfrentamiento civil— y en *El resplandor* sí queda manifiesto que el personaje de Saturnino Herrera, a pesar de tener la oportunidad de romper el tiempo circular, lo perpetúa. Ese fenómeno temporal también parece transcurrir en Río Escondido —uno sin noticias de la Revolución— cuando Rosaura llega.

²³ En este sentido, es paradigmático el caso de *Campo Celis*. En esta novela se puede observar cómo Bernardo Celis deposita toda su confianza en la formación como ingeniero agrónomo que su hijo, Bernardito, recibe en la ciudad; sin embargo, su hijo será finalmente la perdición no solo de los proyectos mercantiles de la familia, sino también de los sentimentales. También en *El resplandor* se puede observar esta connotación negativa de la ciudad, en la medida en que la comunidad indígena de San Andrés elige a Saturnino Herrera para que sea formado en la ciudad. La ciudad lo convierte luego en un político despótico capaz de ir en contra de los intereses de la que era su comunidad.

²⁴ Parece como si el curso del acontecer político en *Río Escondido* se hubiera borrado. La única referencia histórica que encontramos y que nos sirve para filiar la procedencia de don Regino es precisamente la que se produce cuando este le pide al fotógrafo una instantánea y afirma: “Voy a arrancar el cuaco y se lo rayo mero enfrente. ¡No más me aguanta! ¡No tenga miedo aunque vea que me le voy encima! ¡A ver si me sale como aquel retrato tan chulo de mi General Pancho Villa cuando entró en Parral!” (guion 28). El nombre de don Regino, además, podría evocar el gentilicio con el que se conoce popularmente a los habitantes de Monterrey, en el Norte y, a la vez, esa cualidad de lo suntuoso y magnífico, muy unida a la pleitesía que le tienen sus secuaces en la trama de la película. En este sentido, debemos recordar que esta es una cualidad muy reiterada en los personajes de las obras literarias de Magdaleno, por ejemplo, el nombre del propio Saturnino Herrera es más simbólico aún, en cuanto que Saturno era el dios griego de la agricultura y la cosecha, asociado en la antigüedad griega con Cronos, el tiempo, y también capaz, como lo representaron Rubens o Goya, de devorar a sus hijos; Herrera también aludiría a la cualidad férrea e intransigente del personaje.

Pues bien, este tránsito de la ciudad al campo, del tiempo lineal al cíclico, se produce con la mediación de un vehículo representativo de la modernidad y, a la vez, de la Revolución, el tren, “caminando en la noche. Un gusanito de luz, apenas, a través del páramo mexicano” (guion 18). Magdaleno es consciente del poder de este símbolo y en el guion desarrolla más la imagen sin embargo, en la película apenas se nota una toma fija del tren pasando y luego ya Rosaura se encuentra frente al páramo, al desierto, un desierto, por cierto, que parece de cal —por el brillo blanco—, como el de *El resplandor*. Además del tren, hay otro símbolo literario que permite esta transición: la campana. Recordemos que el guion comienza reiterando el sonido de las campanas de la Catedral; sin embargo, en la película no se escucha nada, quizá para no opacar la imagen —¡y la voz!— de la campana de Dolores, la de la Independencia, “la que llamó a la libertad a tu pueblo [...] y en mi voz late la eternidad de México”. Frente a esta, se sitúa la campana que suena en el campo, la de la iglesia de Río Escondido, una campana de sumisión, pero que paradójicamente, con sus tañidos, salva la vida de los indios, al conseguir que acudan de forma voluntaria —engañados— a la vacunación de la viruela.

Hombres, mujeres y niños, como animales que salieran de sus guaridas se dirigen resueltamente hacia CÁMARA, con los ojos fijos en un punto alto, donde se supone estar la campana de la iglesia. Los hombres sombrero en mano, reverentemente. Fuera de cuadro, dobla gravemente, la campana. [...] La campana en primer término, doblando gravemente. Una enorme muchedumbre de indígenas llena el atrio y afluye sin cesar por todos lados. La campana deja de tocar y su vibración se apaga en un ahogado rumor de voces (guion 57)²⁵.

Se trata de dos campanas con referentes simbólicos antitéticos en cuanto al sentido de la libertad. Y, entre ellas, las campanas del tránsito: “la campana da tres campanadas que marcan la salida del tren” (guion 17)²⁶; unas campanas que facilitan el trastoque del tiempo.

Este simbolismo literario que forma parte del tránsito, muy claro en el guion y, por supuesto —aunque no tan evidente—, también en la película, tiene su respuesta o correspondencia en un simbolismo audiovisual ejecutado con maestría por Gabriel Figueroa. Y decimos ejecutado, porque los planos también se apoyan en las acotaciones del guion, lo cual trasluce un nuevo paralelismo con la forma de describir la tierra en *El resplandor*:

²⁵ En esta escena, los indígenas son tratados como animales, corroteados por los secuaces de don Regino que montan caballos, disparan y les cierran el paso. La animalización con la que se presenta a los indígenas es un tema recurrente en la obra literaria de Magdaleno. En *El resplandor*, como afirma Conrado J. Arranz, “la animalización es una constante a lo largo de toda la narración, ya sea directa o indirectamente asignándoles acciones, ruidos o rasgos propios de los animales. [...] Mientras para los indios no es sino una parte más de la afirmación de sus propias creencias en torno a la dualidad y a la protección de la naturaleza, para el mestizo o el criollo, la animalización se produce como rasgo peyorativo hacia el indio” (*El universo literario de Mauricio* 279). Como refiere en *El resplandor*, “el otomí solo sabe que su muerte será menos sentida que la de la mula o el buey que dan el sustento a una familia” (Magdaleno 121) y esto mismo ocurre en *Río Escondido*, donde el único aljibe con agua es el que don Regino conserva para él y para sus animales, por lo que la vida de estos es superior a la de los indígenas, a tal punto que el propio don Regino asesina a Goyo, el niño huérfano, por intentar robar un cántaro.

²⁶ Este simbolismo del número tres también está muy presente en la obra de Magdaleno, y mucho más en *El resplandor* (ver Arranz, *El universo literario de Mauricio* 183 y 285).

<p>¡Fiebre y locura de los cielos aplastantes que no deparan migaja de vida... yermo de cal y pedernal... sed y muerte, hambre y muerte.</p> <p>¡Imaginaciones que se encienden en las almas primitivas del páramo, cuentos de alucinados que nada esperan y que se embriagan en el espejismo de las bárbaras planicies del cacto, la cal y el pedernal!</p> <p>(<i>El resplandor</i> 126, 139).</p>	<p>El sol quemante del yermo levanta vaharadas. Yermo hirsuto, bárbaro, piedra y cactus. Es el campo mexicano [...]. Sol y piedra. Sol y cactus. Al fondo, la pequeña figura de Rosaura se aleja, se aleja más y más. El mismo sol quemante, cegador. El mismo paisaje duro, agresivo, a ambos lados del camino de tierra franqueado por cactus. Rosaura entra en cuadro, con su maleta. Sudorosa, desfallecida, jadeante. Camina arrastrando casi los pies. Camina pesadamente.</p> <p>(<i>Río Escondido</i>, guion 19).</p>
--	---

Tabla 1. Existe un paralelismo claro entre la esencia de *El resplandor* y la de *Río Escondido*

Fuente: Elaboración propia.

La magia de Figueroa radica en jugar con esa pesadez del cuerpo enfermo de Rosaura y hacerlo contrastar primero, con planos de cámara oblicuos que cuestionan su gravedad y, segundo, suprimiendo del plano la tierra, el páramo, de tal forma que, por unos segundos, Rosaura parece que camina por el cielo, como podemos ver en la figura 2.



Figura 2. Rosaura atraviesa el páramo para llegar a Río Escondido

Fuente: Elaboración propia a partir del fotograma digital de *Río Escondido* extraído de la versión en DVD. Todos los derechos pertenecen a Producciones Raúl de Anda.

Sin embargo, la pesadez, liviandad y gravedad hacen que Rosaura desfallezca, caiga del cielo a la tierra, quede tendida sobre el páramo, inconsciente, hasta que la encuentra un médico —Felipe, el de la recepción con el presidente— en burro. Este, la reanima y acompaña a Río Escondido, para lo cual deben descender, como años después lo haría Juan Preciado

para llegar a Comala²⁷, y descienden, además, reconstruyendo una alegoría bíblica, pues el alejamiento de cámara permite la abstracción de los personajes y el reconocimiento en ellos de las figuras de José, María y la mula (figura 3).



Figura 3. Rosaura, Felipe y la mula descienden para llegar a Río Escondido

Fuente: Elaboración propia a partir del fotograma digital de *Río Escondido* extraído de la versión en DVD.
Todos los derechos pertenecen a Producciones Raúl de Anda.

Los tres llegan a Río Escondido, el tránsito se ha producido, estamos ya en otro tiempo y espacio, ¿histórico?, ¿mítico?, ¿bíblico?, de cualquier forma, uno plagado de símbolos y mensajes, literarios y audiovisuales, el espacio de los nacidos —y abandonados— en el páramo. Por lo pronto, continuemos con estas tres figuras que llegan a la comunidad. Si seguimos la acción, vemos cómo Rosaura presencia la muerte de una indígena, madre de tres hijos, a causa de la viruela. Entonces, ordena buscar de nuevo al médico, y mientras se hace cargo de los niños, envuelve en su regazo al bebé, un bebé del que Rosaura afirmará después: “¡Este niño es México!”. Era la figura que faltaba, la del Mesías, la de Jesucristo, que no lucirá en forma de crucifijo en el salón de clases —ese lugar lo ocupará Benito Juárez—, sino que lo hará representado en ese bebé, cuya cuna de mimbre cuelga del techo. Pero antes, todos ellos, ahora sí completos, se ponen rumbo a la Iglesia. Y es justo aquí cuando la acotación del guion es clara en el sentido bíblico que antes solo dibujó la imagen:

EXTERIOR PUERTA DEL CURATO. GROUP COMPOSITION SHOT. (NOCHE)

El cura, al abrir la puerta se encuentra frente a Felipe, Rosaura y los niños. Los mira, con sorpresa. No esperaba, ciertamente, topar con este humano trasunto bíblico. Bien bíblico. Hay un deliberado propósito de parte de los autores de esta historia de que la presencia de Rosaura y Felipe haga recordar, aun sin querer, el pasaje de la Virgen, San José y el Niño. Composición de

²⁷ A Juan Preciado, protagonista de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, le indican que debe descender para llegar a Comala, el pueblo donde podría encontrar a su padre. Este momento es clave al inicio de la novela porque confronta al personaje sobre si en realidad está yendo o regresando, es decir, sobre si está vivo o muerto: “El camino subía o bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja»
—«Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?
—Comala, señor” (Rulfo 6).

figuras, cierta añoranza en el vestir: Todo tiene en la pareja y el bebé un aire misterioso de mito de Navidad (guion 44)²⁸.

Este “mito” y aquella afirmación de que el bebé era México nos trasladan también a otro tema central en la narrativa de Mauricio Magdaleno: el relevo generacional. En la mayor parte de sus novelas y cuentos, con el nacimiento de un bebé se signa la posibilidad de la salvación histórica, es decir, el triunfo del tiempo lineal, la esperanza de cambio, frente a ese otro tiempo cíclico de generaciones de explotadores, los Gonzalos y Albertos que, desde la época de la conquista, se perpetuaron al frente de La Brisa²⁹, en *El resplandor*. Así, la generación intermedia, la que fue partícipe de una guerra, debe sacrificarse para lograr cambiar el rumbo de la historia. Esto hace que cualquier lector de la obra de Magdaleno sepa de antemano cómo acabará *Río Escondido*: la maestra debe sacrificarse para extirpar el mal de la comunidad y dar una oportunidad a la salvación. Eso sí, ya sea por medio de la educación, pero tampoco descarta el uso de la violencia. Recordemos cómo el niño Ponciano Tetelqui respondía “¡se les quiebra!” (guion 72) a los que no quieren convertirse en buenos mexicanos. Así, con su sacrificio, la maestra cumple con la voluntad de esa nueva generación que pretende ser dueña de su destino.

Una vez en el pueblo, desde el punto de vista temático, el problema del agua cobra tanta relevancia como el de la educación; tanta que, en realidad, es la preocupación principal de los indígenas, por cuanto la escasez de agua conduce al hambre y a la enfermedad. De hecho, por esto quizá la película no se llamó *La maestra rural*, sino *Río Escondido*, como el pueblo. Cuando a mediados de 1947 se supo que la película se llamaría de esta última forma, Efraín Huerta se burlaba de estos cambios que podían disimular el plagio:

Se espera que Mauricio de la Serna pregunte airadamente qué pasó, porque *Río Escondido* es la versión del Indio de la obra *La maestra rural*, escrita por José Revueltas [...]. Ya hemos dicho que al Indio le encanta que lo acusen de plagio. Ninguna de las acusaciones, en forma de demanda judicial, ha prosperado; al contrario, le dan mayor publicidad a las cintas [...]. En *La maestra rural* se trata de construir una represa para regar un plan; en *Río Escondido* se tratará

²⁸ Por cierto, tanto la página 43 como la 44 del guion son las más prolijas en acotaciones, tanto que no se distinguiría de una novela, si no fuera por las referencias a las locaciones, al tiempo y al tipo de plano. Y estas acotaciones lo abarcan todo: la descripción de los personajes, del espacio, de las acciones, de las miradas, de las emociones, etc. Una que nos llama especialmente la atención es la que se produce en el cementerio:

“EXTERIOR CEMENTERIO (EFECTO DE CREPÚSCULO) CLOSE SHOT DEL NIÑO LLORANDO

Este es un cuadro siniestro. Un cuadro de desgarradoras tintas mexicanas — de esas que solía pintar, precisamente para ocasiones como esta, Posada — Ya casi es de noche y en la penumbra tétrica del sitio cobra la escena una dureza casi inverosímil. Formados en fila militar, a caballo, los secuaces de don Regino. Lo vemos, luego, a los pies de Goyo y Raquel, que lloran también sordamente. Nuestro PANNING remata logrando un primer término de una destrozada cruz de madera; en segundo término, la fosa, abierta, en la cual van a enterrar a la finada (guion 43).”

²⁹ “Don Gonzalo chico, el otro don Gonzalo, don Alberto... más Gonzalos y más Albertos... Todos fueron duros, enérgicos y bárbaros, mas no en la medida proditoria que lo fue el fundador” (Magdaleno, *El resplandor* 183).

seguramente de eso, de un río... ¿No es para reír un poco, amigo lector? (Huerta, “La dramática filmica” 89)³⁰.

Pero la realidad es que la escasez y mala distribución del agua también fue el motivo principal de *El resplandor*, hasta el punto de que el principal reclamo de la población indígena de San Andrés de la Cal es la construcción de una presa sobre el río Prieto para evitar que solo La Brisa —hacienda de los caciques— fuera el único espacio donde lloviera y se acumulara el agua de la región: “—Le pediremos —concluyó Lugarda— que nos haga una presa. Habrá agua todo el año y ya no necesitaremos de La Brisa” (Magdaleno, *El resplandor* 169). Sin embargo, y a pesar de que incluso los visita el ingeniero Murphy con ese propósito, esta nunca llega a construirse, y la tensión que se produce entre las comunidades indígenas y la familia que ocupa La Brisa, tiene desenlaces fatales, igual que ocurre en *Río Escondido* cuando don Regino asesina al niño Goyo por robar agua de su aljibe, toda vez que la fuente en la que bebe el pueblo —cuya agua el médico advierte que hay que hervir— se ha secado por completo. Pero es más, no sólo desde el punto de vista temático se produce esta relación, sino que en la amplia entrevista que le hace Emmanuel Carballo, al ser cuestionado por aquel periodo como maestro rural en El Mexe, Magdaleno afirma:

Pueblecito de ambiente sórdido, de sol quemante, lleno de moscas, de indios que nos veían con mucha desconfianza [...], por las noches salía al campo a tomar el sereno y ver si se me acercaban los indios que a esas horas se sentaban recargados en las cercas de piedra. Eso fue todas las noches hasta que me hice amigo de ellos. Ya platicaban, ya me contaban asuntos mitológicos. Abajo de la tierra reseca, me explicaban, corrían ríos caudalosos y se encontraban cosas muy bonitas. Me dijeron cómo les quitaron sus tierras, cómo se hablaba entonces de devolvérselas. Puras mentiras. De allí salió *El resplandor* (Carballo 373-374)³¹.

³⁰ La referencia al artículo original, aportada por Francisco Peredo (“La dramática filmica”), es la siguiente: Efraín Huerta, “Radar filmico”, en *El Nacional*, México, 25 de junio de 1947, 2ª secc., p. 1. Si hacemos un seguimiento a las críticas cinematográficas que Efraín Huerta publicó en el periódico, notamos un cambio radical de parecer en relación con *Río Escondido*, e intuimos que esto se pudo deber a las relaciones que “El Indio” y Huerta mantenían a raíz de un incidente entre ambos. Raquel Huerta-Nava lo cuenta así: “En una reunión en 1945, en casa de Efraín [Huerta], en donde se encontraban varios amigos periodistas [...], deciden fundar Pecime [Periodistas Cinematográficos de México], a raíz de un incidente sufrido por este último [Carlos Bravo y Fernández, ‘Carl-Hillos’] propiciado por *el Indio* Fernández [...] mediante su asociación podrían actuar en conjunto frente a situaciones como las sucedidas a su colega” (“Prólogo” 9). Así, en las críticas a *Río Escondido* durante 1947 y 1948, Efraín Huerta afirmaba cosas como la siguiente: “Ya está pasando *Río Escondido*, la más maravillosamente frustrada de todas las películas hechas en México [...]. El hombre se ha desmandado, descomedido. No hay mesura, ni control, ni moderación, ni mucho menos una sólida idea de orden. Emilio Fernández se descarrió” (Huerta, *Close up* 263). Sin embargo, tras 1949 y, suponemos, tras una reconciliación entre ambos, afirma en su artículo “*Río Escondido*, premio 1948”: “Crea historias que a veces son desorbitadas; pero las plantea con tan cordial inspiración que el relato cobra una fuerza extraordinaria [...]. El triunfo de *Río Escondido*, de Emilio Fernández y de Gabriel Figueroa, es el triunfo legítimo de los mexicanos que aman con verdad a México” (Huerta, *Close up* 78-79). El estudio de esta relación ocuparía mucho espacio y escaparía del objeto de este artículo, pero los ejemplos sirven para ilustrar el cambio radical de parecer de Efraín Huerta en relación con *Río Escondido*. Así, los artículos escritos por Huerta en torno a la autoría del guion de la película estaban elaborados durante aquella época de discordia.

³¹ Aunque la entrevista se publicó por primera vez en 1994, Carballo entrevistó a Magdaleno en 1985, es decir, tan solo un año antes de su fallecimiento. Nótese, además, cómo Magdaleno utiliza aquí la expresión “sol quemante” para referirse a aquella región que le inspiró *El resplandor*; una expresión idéntica a la que había empleado en el guion de *Río Escondido* (19), por partida doble, para referirse al páramo.

Así, *El resplandor* y *Río Escondido* estaban inspiradas en aquellos mitos que contaban los otomíes en torno a la existencia de ríos escondidos bajo aquella tierra reseca y de cal³². Este mito habría servido para titular la película y, dada la línea argumental en torno a la educación, constituirse más como una metáfora de la propia educación que como la utópica e idealista visión de la tierra por parte de los indígenas. Pero no sólo como metáfora, sino que aquel mito otomí que inspiró a Magdaleno para escribir la novela, perdura en la película en la voz de una indígena: “Dicen que por debajo de la tierra pasa un río con harta agua y que se le oye junto al altar de la parroquia. Por eso se llama el pueblo Río Escondido” (guion 73).

La escasez de agua, así como la hambruna y las penurias de los indígenas como consecuencia de esta, es el tema a partir del cual se conecta *El resplandor* con *Río Escondido*; es central en la novela y está compartido con el de la educación en la película. En *El resplandor*, la enseñanza rural ocupa un lugar más secundario, por cuanto la llegada del maestro rural, Joaquín Rodríguez, sólo se produce en los últimos capítulos, pero su discurso guarda también paralelismos con el de Rosaura Salazar. Al respecto, se presenta la tabla 2, con algunas confluencias temático-discursivas entre la novela y la película.

<i>El resplandor</i> (1937)	<i>Guion de Río Escondido</i> (1947)
—Este será un buen año, hijito. San Andrés va a dar agua a sus hijos.	EXTERIOR PLAZA DE RIO ESCONDIDO. FULL ANGLE SHOT HACIA LA FUENTE (DÍA)
Esa tarde se desquebrajaron los primeros truenos, por el lado de La Brisa, como siempre, como todos los años en cuanto mediaba julio. El cura se puso muy pálido. Agua en La Brisa y sequía en los contornos, muerte segura en los choques de San Felipe y San Andrés [...]. El río Prieto llevaba apenas un hilito de agua (141).	De la fuente mana un hilito, apenas, de agua. Los cántaros de las mujeres se llenan lentamente. Felipe dice, a la sazón, dirigiéndose a las que esperan su turno para llenar sus cántaros:
—Lo que no hay es agua. Me advirtieron que me cuidara, porque el que bebe de esta, se pone buchón al mes y, por lo pronto, agarra amebas (149).	FELIPE: Y, sobre todo, no se les olvide lo que acabo de recomendarles. Hiervan siempre el agua y así no se enfermarán (72).

³² A este respecto, es muy curioso lo que señala Julia Tuñón en relación con “El Indio”: “El director de cine más inquieto respecto a ese tema [agrarismo] fue, sin duda, Emilio Fernández, apodado *El Indio*, que nació en 1904 en un mineral llamado El Hondo, Coahuila, en donde la agricultura era muy pobre, aunque se oía correr un río bajo el piso [Tuñón cita aquí la entrevista que tuvo con “El Indio” en 1988], como en su película *Río Escondido*, y el agua parecía al alcance de la mano pero era imposible de aprovechar porque las nubes siempre pasaban de largo” (Tuñón, “La Revolución Mexicana” 61). Esto nos produce dos reflexiones. En primer lugar, que “El Indio”, gran apropiador de ideas ajenas, como hemos visto, se pudo también haber apropiado de la de Magdaleno que dio lugar a *El resplandor*, para explicar así su película. En segundo lugar, que Julia Tuñón también pone un gran énfasis en el aspecto agrario de la película, en relación con la escasez del agua, como un tema esencial.

<p>Se revolían, subiendo la calle llena de escapes, y en la plaza de Armas se quedaron lelos contemplando el reloj de las dulces campanadas. Perdían al guía y se agitaban, echando el paso unos por un lado y otros por otro (338).</p>	<p>EXTERIOR CALLE DE ÓRGANOS. FULL ANGLE SHOT (DÍA)</p> <p>Una docena de indios — hombres mujeres y niños — se vuelve, a mitad de una carrera enloquecida. Todos oyendo el grave doblar de la campana. Los hombres se descubren, reverentemente. Salen otros indios, entre los órganos. El grupo echa a caminar hacia CÁMARA (57).</p>
<p>—¿Dónde está la escuela, don Melquiades? [pregunta el maestro rural, recién llegado]</p> <p>—¿Eh? No hay todavía un local. ¡Tengo quince días al frente de La Brisa, hombre! La empezaremos a construir (463).</p>	<p>ROSAURA: Entonces, dónde está la escuela?</p> <p>MEDIUM TWO SHOT (FAV. A JOSÉ DE LA LUZ) PAN.</p> <p>JOSÉ DE LA LUZ: En este pueblo no hay escuela (33).</p>
<p>—El pobrecito señor cura ya no aguantó más —dijo Bonifacio, el de la barba rala y ceniza, el único que en San Andrés acababa de cumplir noventa y dos años—. Este es un lugar de condenados (121).</p>	<p>CURA:</p> <p>(Con angustia)</p> <p>Créame. ¡Esta tierra está condenada y tal vez nos falte ver algo peor! Por eso le pedí que se fuera (97).</p>

Tabla 2. Son muy claras las confluencias temático-discursivas entre *El resplandor* y *Río Escondido*

Fuente: Elaboración propia.

La religión, es decir, la posición que esta ocupa en la sociedad y en la política del México posrevolucionario, es otro de los temas más recurrentes en *Río Escondido*. A este tema corresponde la omisión de parte del discurso que se desarrolla en el guion a lo largo de dos largas escenas: en primer lugar, en la que Rosaura y Felipe llegan a la iglesia; en segundo lugar, en la que don Regino entra a la iglesia sin avisar y se arrodilla ante el Cristo crucificado.

El primer discurso omitido en torno a la religión se produce, como dijimos, en la escena en la que Rosaura, Felipe y los niños huérfanos llegan a la iglesia de Río Escondido por primera vez. En la película, estos ven las puertas de la iglesia tapiadas y parecen buscar la forma de entrar; después, hay una disolvencia y ya todos están dentro de la iglesia. Sin embargo, en el guion se produce una larga escena: primero, con una amplia descripción literaria desde que Felipe llama a la puerta de la iglesia y, luego, con un diálogo entre el cura, la maestra y el médico. Veamos:

Nos sorprende, en primer término, un botellón de vidrio corriente, lleno a medias de pulque. Atrás, el cura, con la cara echada en la mesa, sobre los brazos. O está borracho o duerme. No viste, por cierto, ninguna prenda que nos advierta su condición sacerdotal, sino camisa de manta trigueña, a la usanza indígena [...]. Al lado, un machete [...]. Es un mestizo fornido, de ancho cuello. La barba y el bigote, en el más absoluto abandono, la ennegrece la cara. Su expresión es

sombria, amarga y dura. Ni siquiera hace sospechar que sea un sacerdote: al verle, juraríamos que es un forajido de la región que se ha instalado en la abandonada iglesia (guion 44).

De hecho, cuando escucha los golpes, el cura empuña el cuchillo y se dirige a la puerta. Entonces, comienza el diálogo. Rosaura le pide posada y Felipe le pregunta que dónde está el cura y este afirma: “Yo era el cura”. Y esta contestación de profunda desilusión religiosa-existencial, está subrayada en el guion, seguramente para que el actor le dé énfasis. El cura les niega la posada, les pide que se vayan y afirma que eso ya no es una iglesia, sino que es su tumba. Entonces, cuenta cómo todos se están muriendo allí, “hasta los animales, que sirven más que los cristianos [...]. En este pueblo no hay ni agua para vivir” (guion 46). Entonces, Rosaura y Felipe le hacen algunas recriminaciones que hay que leerlas a partir del papel simbólico que poseen: la educación y la sanidad. Felipe, por ejemplo, le dice: “¡Con razón ya ni en ustedes cree el pueblo!” (guion 47); una frase muy literaria por cuanto la apelación a la razón puede suponer el recurso retórico de la anfibología. A continuación, Rosaura afirma: “¡También ustedes le han robado la fe [al pueblo] y lo tienen condenado a una vida peor que la del infierno!”. Después le dice que “¡este niño es México y hay que salvarlo!” (guion 47), una oración que en el rodaje acomodan en otra parte de la película. Finalmente, en el guion, el cura les permite pasar a la iglesia y ahí termina la escena omitida en la película. Así, aunque se desprestigia la imagen de la iglesia, en el fondo, el guion deja entrever que la regeneración educativa y sanitaria de México cuenta con el poder de la fe.

El segundo discurso omitido se produce en la escena en la que el cacique don Regino entra a la iglesia, se quita el sombrero y se arrodilla ante Cristo crucificado. En un plano más elevado, el cura lo observa con la esperanza de que por fin redima sus pecados. Pues bien, en el guion ocurren más cosas que desprestigian de nuevo a la institución católica y es que, como parte del supuesto arrepentimiento o culpa de don Regino, este se levanta tras la oración y vacía su bolsillo de billetes, poniéndolos a los pies de la cruz; luego, hace lo mismo con todas las monedas. Cuando se marcha don Regino, el cura se precipita sobre el dinero y el guionista lo describe así: “La emoción que lo embarga es inmensa. No se atreve, o más bien, no puede levantar sus ojos a los ojos del Crucificado. Su mirada, sin embargo, queda a los pies de éste” (guion 75). Es entonces cuando el cura se imagina la recriminación que le harían la maestra y el médico —incluso escucha el eco de sus voces—, y se arrodilla frente al gran crucifijo para pedir perdón a Cristo.

Curiosamente, también la omisión —o censura— de los discursos o la imagen de la religión fue una circunstancia relevante en *El resplandor*³³. De todas formas, aunque se suprimieron estas escenas relacionadas con la imagen de la religión, gracias a la caracterización

³³ Como cuenta Conrado J. Arranz, la primera reseña crítica que tuvo la novela fue la de Gabriel Méndez Plancarte en *Ábside* e incluía dos grandes reservas, la segunda de las cuales hacía referencia a la religión; esto tuvo tanta repercusión que Magdaleno —o el editor— introdujo algunos cambios al respecto a partir de la segunda edición (Arranz, “Estudio preliminar” 56-58). Dice Méndez Plancarte en la crítica: “desde el punto de vista religioso, deploramos algunas apreciaciones inexactas y poco benévolas de la conducta del clero católico (p.ej.: págs. 92, 93, 99), y ciertas expresiones despectivas («el ensotado», «el tonsurado», «el fraile», hablando del sacerdote), que son lugares comunes obligatorios en la oratoria lideresca de ínfima clase pero que disuenan enormemente en una obra de altura como es, sin duda, ésta que comentamos (Arranz, “Estudio preliminar” 56-57). La publicación original: Méndez Plancarte, G., “Nota crítica y bibliográfica a *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno”, *Ábside*, n.º. 9, septiembre de 1937, p. 57.

tipológica de los personajes —poseedores de un discurso político en cuanto al símbolo que representan—, el lenguaje audiovisual conserva algunos de los mensajes, como podemos observar en la secuencia representada en la figura 4. Rosaura está agachada, a la altura de los niños, y se levanta cuando ve acercarse a don Regino y a Felipe. Entonces, se pone a la altura de la religión, representada en la cruz de piedra. Al llegar, el cacique y el médico tapan la cruz, que queda como un mástil que parece separar a ambos. Y es que los dos, poder político y ciencia, parecen discutir la fe educativa: el desdén del poder político es claro, pero el de la ciencia se ve de alguna forma al final de la película, cuando es incapaz de sustituir a la educación, al caer Rosaura moribunda.



Figura 4. Secuencia de la educación, la religión, el poder político y la ciencia

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas digitales de *Río Escondido* extraídos de la versión en DVD. Todos los derechos pertenecen a Producciones Raúl de Anda.

Eso sí, y esto sería el último punto de nuestro análisis, al final de *Río Escondido*, los indígenas no se rebelan para pedir una mejora de las condiciones educativas, tampoco para exigir el acceso al agua reservada para don Regino o unas mejores condiciones de salubridad, ellos se levantan —es la primera imagen en la que se ven antorchas— cuando don Regino quiere obligarles a que entierren inmediatamente al niño que él ha matado y a que guarden silencio, es decir, cuando don Regino interrumpe el ritual de velación musical, que es parte del tiempo cíclico de luto y ofrenda de la comunidad. De hecho, a don Regino le molestan las campanas sonando constantemente, ese símbolo literario que, como hemos visto, nos avisa de las rupturas temporales, tanto en el guion como en la película. Don Regino irrumpe en la celebración, manifiesta sus exigencias, Rosaura lo enfrenta y le dice que no se hará como él quiere; detrás, el pueblo se mantiene firme y amenazante, motivo por el cual, el cacique y sus secuaces se marchan. Pues bien, en el guion, tras el “*fade out*” de esta escena, inicia otra que solo es una acotación:

FADE IN

EXTERIOR LOMA. CEMENTERIO. FULL DISTANT LOW ANGLE SHOT (MAÑANA)

La fúnebre procesión viene de regreso del cementerio, bajando la loma. Rosaura a la cabeza del pueblo, con Raquel y el cura. **Por primera vez en la trágica historia de Río Escondido, se ha impuesto la voluntad de los de abajo.** Goyo acaba de ser enterrado y su pueblo le rindió el homenaje póstumo. Los niños filarmónicos traen sus instrumentos, pero no tocan; todos con lágrimas en los ojos.

FADE OUT (guion 104, énfasis nuestro).

Como podemos observar, la oración destacada en negrita es importante por cuanto envía un mensaje unívoco para la interpretación de la película y, sin embargo, es imposible su representación audiovisual. Entonces, la forma que el adaptador o director tienen de resolver esta nueva tensión entre el lenguaje literario del guion y el audiovisual es prolongar la escena anterior y añadir un nuevo parlamento, que por supuesto no aparece en el guion. En un primer plano de Rosaura, con el sonido de las campanas de fondo, levanta la cabeza, mira a la comunidad indígena y les dice: “Ya han aprendido que a un pueblo unido no hay injusticia que se le pueda imponer”. Es la ruptura del tiempo cíclico y la posibilidad de regreso, por fin, a un tiempo histórico, de superación del caciquismo; y esto, unido a la muerte de un niño, un representante de la última generación, como vimos, otro de los temas predilectos del escritor.

Al final de la película, se producen tres omisiones de cierta relevancia con respecto al guion, y que tienen que ver en realidad con el discurso político. En primer lugar, en la película solo se reproduce la primera oración de la carta que Rosaura escribe al presidente en su lecho de muerte: “Señor Presidente de la República: Usted me confió generosamente una misión en Río Escondido y he fracasado, señor” (guion 112). Sin embargo, la carta es amplia y se reproduce íntegra en el guion, y en ella Rosaura le da cuenta de los sucesos ocurridos y le pide que regenere el pueblo, “porque no hay agua, ni salubridad y todos tienen hambre” (guion 112). De nuevo, la solicitud se constriñe a solventar uno de los temas literarios del guion, el de la escasez del agua. La segunda omisión que se produce con respecto al guion es la escena en la que el médico asume la profesión de maestro y maltrata impaciente a los niños. En el guion se lee la representación completa de este maltrato, mientras que en la película solo se ve cuando un niño llorando, con orejas de burro (como si fuera el san Benito inquisitorial) se lo dice a la maestra enferma y Felipe pide perdón. No cabe duda de que, después de ver en pantalla el sacrificio que hace Rosaura por la educación, sería excesivo representar el maltrato del maestro-doctor. En tercer lugar, la más llamativa: se suprime una escena completa en la que el pueblo recibe a

camiones (DOS) de transporte, cargados de implementos agrícolas, dos tractores y dos jeeps de los cuales bajan hombres en saracoff y botas mineras, y mujeres que lucen el blanco y azul uniforme de enfermeras. El pueblo —hombres, mujeres y niños de Río Escondido— les dan la bienvenida en silencio [...]. Allí, en la parroquia, unos muchachos echan a vuelo la campana y arrojan cohetes. La voz de Felipe, continúa, cubriendo la dinámica escena:

VOZ DE FELIPE:

El señor Presidente cumplió su promesa [...] Frente a esta misma plaza de Río Escondido se detuvieron, un día, despertando en el alma del pueblo una emoción nueva, otras fuerzas: las de la civilización. [...]

VOZ DE FELIPE: Cont.

La mujer que vino a morir para que Río Escondido viviera y el pueblo enterró aquí, al lado del altar de su parroquia, como, para sentir su presencia en las horas de intimidad con lo Divino, fundida al mito y a la fe (guion 118-119).

Y entonces, enfoca a la tumba de Rosaura Salazar, verdadera piedad, que es justo lo que se ve en la película. Sin embargo, todo lo anterior se omite, y era una constatación clara, en primer lugar, del sentido civilizatorio de la llegada de la maestra; en segundo lugar, de que la regeneración, en realidad, estaba más vinculada con el combate a la escasez del agua y la salubridad, justo el tema en el que más converge *Río Escondido* con *El resplandor*; y, en tercer lugar, que aquella fe educativa estaba estrechamente vinculada con la religión³⁴.

Hemos visto las omisiones más relevantes y trascendentes que se producen en la película con respecto al guion, pero hay otras que, por escuetas, pasan más inadvertidas y, no obstante, nos ponen también de relieve la pugna literaria que se produce en el hecho de transformar un guion en película, por ejemplo, aquellas alusiones que el guionista hace al “paisaje” o al “ambiente” antes de iniciar una escena que haga avanzar la trama³⁵. La mayoría de estas se suprimen, quizá por un sentido práctico y de condensación de la trama. Estas referencias, sedimentos decimonónicos, especialmente del naturalismo y romanticismo, son muy comunes también en *El resplandor*, ya que la mayoría de los veintitrés capítulos, divididos en tres partes, que la componen, inician así.

En este análisis de *Río Escondido*, por tanto, no sólo pretendíamos mostrar este tipo de tensiones poéticas que se producen entre el guion y la realización de la película y que se solventan con pugnas entre el adaptador y el director, quizá también el fotógrafo —y hasta el grabador Leopoldo Méndez—, sino que también pretendíamos un análisis semiótico y discursivo que relacionara directamente *Río Escondido* con *El resplandor*. Ambas pretensiones colocan a Magdaleno muy próximo a la escritura de la versión definitiva de este guion,

³⁴ Esta parte del guion, también está estrechamente vinculada con el sentido y las imágenes que se producen en *El resplandor*, con la llegada, por ejemplo, de una caravana con los ingenieros que construirían la presa y traerían la civilización a San Andrés de la Cal.

³⁵ Nos gustaría señalar dos ejemplos al respecto. El primero, cuando inicia así la escena: “EXTERIOR LLANO (AMANECEER). El enorme, flamígero sol del desierto, se levanta en la lejanía” (guion 48); sin embargo, en la película no hay imagen del paisaje e inicia con la llegada de los jinetes a la iglesia. El segundo, cuando inicia así la escena: “EXTERIOR UNA ESQUINA DE JACALES. FULL SHOT. (NOCHE). Un perro aúlla lúgubrementemente” (guion 105), sin embargo, no se reproduce ni la vista de dichos jacales, ni el sonido del perro aullando. Esto resta efecto literario a la trama, porque es común que, dentro de los tópicos, los aullidos de un perro anticipen la muerte de algún personaje principal. Este tópico también es común en *El resplandor*, y se produce en numerosas ocasiones, como por ejemplo en esta: “Ladraron las perradas, medrosas, y el aire se aclaró de un fulgor álgido el cielo. —¿Quién fue, Lucas? ¿Quién fue, Ignacio? ¿Quién fue, Felipe? ¿Quién te echó encima a esta bola de asesinos?” (Magdaleno 2013, *El resplandor* 434).

sin desdeñar la influencia o inspiración temática que hubiera podido tener José Revueltas en aquella historia.

Referencias

- Arranz Mínguez, Conrado José. “Estudio preliminar”. *El resplandor*. Mauricio Magdaleno. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, pp. 11-108.
- Arranz Mínguez, Conrado José. *El universo literario de Mauricio Magdaleno (1906-1986)*. Tesis de Doctorado. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.
- Bálazs, Béla. *El film: evolución y ciencia de un arte nuevo*. Traducido por Enric Vázquez. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Brennan, Juan Arturo. “Río Escondido. Las peripecias de una restauración”. *Revista Liber*, 19 de abril de 2021. Web. 2 Nov. 2021. <https://centroricardobsalinaspliego.org/ayc-biblioteca/rio-escondido-las-peripecias-de-una-restauracion/>
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1994.
- Carmona Álvarez Cuauhtémoc y Carlos Sánchez y Sánchez. *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. México, Conaculta / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- De los Reyes García-Rojas, Aurelio. “Del cine mudo al sonoro”. *Miradas al cine mexicano* Vol. 1. Coordinado por Aurelio de los Reyes García-Rojas. México, Instituto Mexicano de Cinematografía / Secretaría de Cultura, 2016, pp. 17-65.
- Diccionario del español de México (DEM)*. El Colegio de México, 2021. Web. 2 Nov. 2021. <https://dem.colmex.mx/Inicio>
- García Riera, Emilio. “La Malquerida”. *Historia documental del cine mexicano* Vol. 5. México, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 49-52.
- Guion de Río Escondido*. Fondo Reservado Mauricio Magdaleno, Universidad Intercontinental, 1947.

- Huerta, César. “«Río escondido», con María Félix, se exhibirá restaurada en la Cineteca”. *El Universal*, 18 de junio de 2021. Web. 20 Oct. 2021. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/rio-escondido-con-maria-felix-se-exhibira-restaurada-en-la-cineteca>
- Huerta, Efraín. *Close up. Crítica cinematográfica de Efraín Huerta*. Vol. 1. Editado por Alejandro García y colaboración de Evelin Tapia. Guanajuato, Ediciones La Rana / Universidad de Guanajuato, 2010.
- Huerta, Efraín. *El otro Efraín. Antología prosística*. Editado por Carlos Ulises Mata. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Huerta-Nava, Raquel. “Prólogo”. “Cine y Anticine”. *Las cuarenta y nueve entregas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 9-11.
- Magdaleno, Mauricio. *Diario personal*. Archivo Rosario Magdaleno, s/f.
- Magdaleno, Mauricio. *Concha Bretón, El compadre Mendoza, El baile de los Pintos*. México, Ediciones Botas, 1936.
- Magdaleno, Mauricio. *La Tierra Grande*. México, Espasa-Calpe, 1949.
- Magdaleno, Mauricio. “Mauricio Magdaleno”. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Vol. 3 Coordinado por Eugenia Meyer. México, Cineteca Nacional, 1976, pp. 25-36.
- Magdaleno, Mauricio. *El resplandor*. Editado por Conrado José Arranz. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.
- Martínez Martínez, Germán. “Río escondido o el espejo nefasto”. *Etcétera*, 16 de julio de 2021. Web. 20 Oct. 2021. https://www.etcetera.com.mx/opinion/rio-escondido-o-el-espejo-nefasto/?fbclid=iwar1z4a6p5yx1q31l3w4wkxfcZ5-ip-1eeou3t1qt1i-vvxb_csgfu3mdtai
- Molina, Silvia. “Entrevista a Mauricio Magdaleno. Un artista en la historia de México”. *Unomásuno. Sábado*, núm. 214 (1981): 3-4. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Carlos Monsiváis: reflexiones acerca del cine mexicano*. Editado por David R. Maciel. México, Cineteca Nacional, 2017.
- Peredo Castro, Francisco. “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra (1940-1952)”. *El estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. Coordinado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez y Sánchez. México, Conaculta / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012, pp. 75-108.

- Peredo, Francisco. “La dramática filmica de José Revueltas en el cine mexicano”. *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. Coordinado por Francisco Peredo y Carlos Narro. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 47-188.
- Pollarolo, Giovanna. “El guion cinematográfico, ¿texto literario?”. *Lexis*, Vol. 35, núm. 1 (2011): 289-319. Impreso.
- Rocco, Alessandro. “El guion cinematográfico en la historia literaria mexicana (1940-1968)”. *Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*. Coordinado por Alberto Vital Díaz y Adriana de Teresa y Ochoa. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 343-364.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, Editorial RM / Fundación Juan Rulfo, 2005.
- St. John Marner, Terence. *Cómo dirigir cine*. Trad. Graciela Colombo y Mariano Aguirre. Madrid, Fundamentos, 1976.
- Taibo, Paco Ignacio. *El “Indio” Fernández. El cine por mis pistolas*. México, Joaquín Mortiz / Planeta, 1986.
- Torres Portillo, Adolfo. *Autobiografía de un guión cinematográfico*. 2.^a ed. Querétaro, México, Calygramma, 2014.
- Tuñón Pablos, Julia. “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio «Indio» Fernández o la obsesión por la educación”. *Historia Mexicana*. Vol. 48, núm. 2, (oct.-dic. 1998): 437-470. Impreso.
- Tuñón Pablos, Julia. “La Revolución Mexicana, comadrona de un fracaso: El agrarismo en el cine de Emilio Fernández”. *Justicia social: debate político del siglo xx*. Editado por Ruth Arboleyda *et al.*, México, Yehuetlatolli, A. C., 2006, pp. 61-90.
- Zavala, Lauro. *Para analizar cine y literatura*. Madrid, El Barco Ebrío, 2018.