



**Benito Pérez Galdós en el cine mexicano:  
literatura y cine**

COLECCIÓN  
MIRADAS EN LA OSCURIDAD

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL  
CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS  
DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRAFICAS  
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE MARYLAND, BALTIMORE COUNTY (UMBC)



Benito

# Pérez Galdós

en el cine mexicano: literatura y cine

**John H. Sinnigen**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2008

Sinnigen, John H.

Benito Pérez Galdós en el cine mexicano : literatura y cine /  
John H. Sinnigen. -- México : UNAM, Centro Universitario de Estudios  
Cinematográficos, Dirección General de Actividades Cinematográficas :  
Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Dirección General de  
Publicaciones y Fomento Editorial : Universidad de Maryland, 2008.

364 p. : fots. ; 23 cm.

Bibliografía: p. 337-355

ISBN 978-607-2-00089-6

1. Pérez Galdós, Benito, 1843-1920 – Adaptaciones de cine y video.
2. Cinematografía y literatura – España. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. II. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. III. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. IV. University of Maryland. V. t.

791.436-scdd20

Biblioteca Nacional de México

Los créditos fotográficos se encuentran en la página 360.

PRIMERA EDICIÓN: 2008

D. R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS  
DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRAFICAS  
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL

UNIVERSIDAD DE MARYLAND, BALTIMORE COUNTY

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio,  
sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

ISBN: 978-607-2-00089-6

*Impreso y hecho en México*

# Contenido

Presentación	9
Introducción	13
Capítulo 1	
<i>El abuelo</i> , 1897, drama, 1904	39
<i>Adulterio</i> , 1943. José Díaz Morales	49
Capítulo 2	
<i>La loca de la casa</i> , 1892, drama, 1893	69
<i>La loca de la casa</i> , 1950. Juan Bustillo Oro	79
Capítulo 3	
<i>Doña Perfecta</i> , 1876, drama, 1896	99
<i>Doña Perfecta</i> , 1950. Alejandro Galindo	109
Capítulo 4	
<i>Misericordia</i> , 1897	137
<i>Misericordia</i> , 1952. Zacarías Gómez Urquiza	143
Capítulo 5	
<i>Realidad</i> 1889, teatro, 1892	161
<i>La mujer ajena</i> , 1954. Juan Bustillo Oro	171

## Capítulo 6

*Nazarín*, 1895 189

*Nazarín*, 1958. Luis Buñuel 197

## Capítulo 7

*Lo prohibido*, 1884 247

*Solicito marido para engañar*, 1987. Ismael Rodríguez 255

## Capítulo 8

*El evangelio de las maravillas*, 1998. Arturo Ripstein

Sobre el *Nazarín* de Luis Buñuel, 1958 279

Conclusión 311

## Apéndices

A. *Adulterio* 315

B. *La loca de la casa* 319

C. *Doña Perfecta* 322

D. *Misericordia* 325

E. *La mujer ajena* 328

F. *Nazarín* 329

G. *Solicito marido para engañar* 331

H. *El evangelio de las maravillas* 334

## Obras citadas

Películas 337

Libros 342

Periódicos y revistas 348

Agradecimientos 357

# Presentación

En 1897, cuando el cine daba sus primeros pasos y deslumbraba a los espectadores con su multitud de posibilidades, Benito Pérez Galdós se encontraba en un alto momento de su carrera literaria. Había aparecido su novela *Misericordia*, había sido admitido en la Real Academia Española y se concentraba en la escritura de sus *Episodios nacionales*. El novelista, nacido en 1843, murió en 1920, por lo cual alcanzaría a ser testigo y protagonista de la transformación del cine: de instrumento científico a espectáculo, de innovación tecnológica a vehículo para un nuevo arte.

La presente obra de John Sinnigen está dedicada a estudiar las diversas maneras en que una parte de la producción del novelista español dialoga con el cine. Antes había publicado, en esta misma casa editorial, el libro *Benito Pérez Galdós en México*; en colaboración con Lilia Vieyra, académica del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Sinnigen ofrece una vasta información e interpretación sobre los modos en que fue recibida en nuestro país la obra del novelista crítico más importante que dio España —y acaso nuestra lengua— en el siglo XIX.

Como otros maestros novelistas, Pérez Galdós anticipó en sus obras el nacimiento del cine. Para utilizar una idea de Juan Felipe Leal, historiador de nuestro cine, Galdós hizo cine antes del cine. No porque hubiera experimentado con máquinas precursoras del invento perfeccionado por los hermanos Lumière, sino porque su manera mural y panorámica de ofrecer el retrato de la sociedad española y la complejidad psicológica de personajes con los cuales se identificaban sus lectores, anticipa el gran catalizador que el cinematógrafo representó para los sueños del nuevo siglo.

Así como Sigmund Freud declaró que *La comedia humana* de Honoré de Balzac había sido determinante para la formulación de sus teorías psicoanalíticas, el cine encontró en la obra galdosiana un rico filón de argumentos y personajes. El gran problema de la traducción de lenguajes se manifestó en una diversidad de obras que, si bien no alcanzan la misma calidad, son el reflejo de la manera en que Galdós estableció un canon.

Con claridad expositiva y profundidad en su investigación, Sinnigen desmonta las obras narrativas llevadas a la pantalla y ofrece las circunstancias sociales y estéticas en que fueron apareciendo. Si en su libro anterior había señalado algunos atisbos al cine inspirados en la vasta producción del autor canario, ahora analiza a fondo el tema y en el viaje nos hace soñar con esa España heroica, cuyos valores son eternos y universales. Pocos lo han expresado mejor que Luis Cernuda:

Y cruzaste el umbral de un mundo mágico,  
La otra realidad que está tras éste:  
Gabriel, Inés, Amaranta,  
Soledad, Salvador, Genara,  
Con tantos personajes creados para siempre  
Por su genio generoso y poderoso,  
Que otra España componen,  
Entraron en tu vida  
Para ya no salir de ella sino contigo.

*Vicente Quirarte*



Para Judith McCabe Holzer



# Introducción

A través de la historia del cine, la importancia de la adaptación de novelas a la pantalla grande se ha comprobado en el gran número de tales cintas que han sido premiadas por el Oscar de mejor película y en los grandes éxitos de taquilla que muchas adaptaciones han tenido (Beja, 78). Esta relación entre la novela y el cine es en parte comercial, debido a la facilidad de vender un conocido título de un famoso autor, y en parte estructural, ya que existen fuertes paralelismos entre la narrativa literaria y la fílmica; es decir, en las dos, por lo general, se manifiesta la necesidad de contar una buena historia.<sup>1</sup> Sin embargo, en la adaptación de una novela al cine se trata evidentemente de más que el traslado más o menos fiel de una obra literaria a la pantalla. Como todo texto, una adaptación cinematográfica de una novela se realiza en un proceso de selección y combinación, y ciertos elementos de la novela se vierten en la película (partes del argumento, nombres y características de los personajes, época, “mensajes” sociales, etc.), otros no. Los demás componentes se toman de diversas fuentes, por ejemplo, la biografía del director,

<sup>1</sup> “En buena medida, algunas de las adaptaciones literarias que se hicieron son un índice revelador de que, en la busca de una madurez narrativa, la cinematografía mexicana convirtió la literatura, junto con todos los demás signos que la caracterizarían en el futuro, en copartícipe [...] del establecimiento de un arte que deseaba capturar los rasgos de un país, de una cultura, de un nacionalismo que tendría en cada sexenio las posibilidades de florecer en respuesta a circunstancias específicas de cada uno de ellos” (Peredo Castro, “Cine e historia”, 74). Cuando apareció *Cine y propaganda para Latinoamérica* en 2004, ampliación y profundización de la ya excelente tesis doctoral del profesor Francisco Peredo Castro, la redacción original de este texto ya estaba terminada.

el contexto sociohistórico de la realización, otras películas, y se combinan en un lenguaje fílmico bajo determinadas condiciones de producción (el presupuesto, la duración del rodaje, la censura, etc.). Así que la intertextualidad que existe entre el filme y la novela supone también una *intercontextualidad*. Por ejemplo, en el *Doña Perfecta* de Alejandro Galindo (1950), hay que tener en cuenta el contexto de la producción de la novela en Madrid en 1876, el de la producción y el consumo del filme en México en 1950-1951 y también los contextos del consumo de estas dos obras en nuestros tiempos. Es decir, si bien es cierto que la apropiación de la novela hecha por un lector influye en su interpretación de la película, también la apropiación del filme, anterior o posterior a la lectura de la novela, influye en la interpretación de ésta.<sup>2</sup> Como un galdosista que regresa repetidamente a la novela *Doña Perfecta*, después de ver y estudiar la película, reconozco que las imágenes de ella y del contexto de su producción ya condicionan mi lectura del texto original.

Según nuestro rastreo en la filmografía de la Filmoteca de la UNAM, estas ocho películas basadas en obras de Galdós son el mayor número de adaptaciones de la obra de un escritor del siglo XIX en el cine mexicano.<sup>3</sup> En todas ellas la adaptación es siempre a un ámbito nacional, o a la época contemporánea de la obra galdosiana en México (*Doña Perfecta*, Alejandro Galindo, 1950; *Nazarín*, Luis Buñuel, 1958), al pasado reciente (*El evangelio de las maravillas*, Arturo Ripstein, 1998), o a la época contemporánea del rodaje (*La loca de la casa*, Juan Bustillo Oro, 1950; *Misericordia*, Zacarías Gómez Urquiza, 1952; *La mujer ajena*, Juan Bustillo Oro, 1954; *Solicito marido para engañar*, Ismael Rodríguez, 1987). No suele ocurrir lo mismo, por ejemplo, con las adaptaciones de las obras de Charles Dickens al cine estadounidense. Aunque estas adaptaciones anacrónicas a situaciones mexicanas son frecuentemente criticadas en la prensa de la época, representan una buena muestra de la recurrente incorporación de los textos galdosianos en la interpretación de la realidad nacional.

<sup>2</sup> Véase Bikandi-Mejias, pp. 97-101.

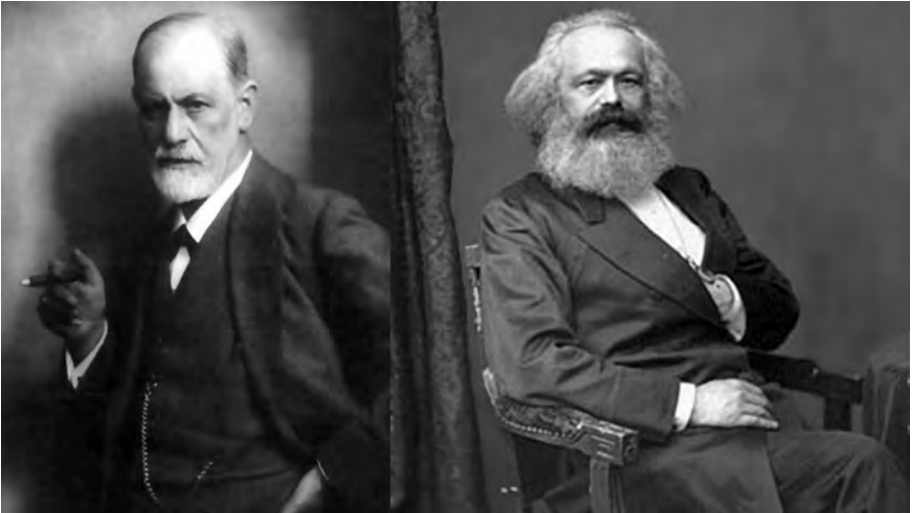
<sup>3</sup> El autor decimonónico más cercano es Julio Verne con seis. Hay 11 filmes galdosianos producidos en España y dos en Argentina.

## Galdós y la España del siglo XIX

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1843, Benito Pérez Galdós fue contemporáneo de Carlos Marx (1818-1883) y de Sigmund Freud (1856-1939), y su obra fue marcada por las críticas sociohistóricas y psicoanalíticas de las sociedades europeas, capitalistas y patriarcales, representadas ejemplarmente por estos dos pensadores. En 1862 el joven Galdós fue a Madrid para estudiar derecho, tal como deseaba su madre, pero pronto ejerció el periodismo. Por otra parte, su marcha a Madrid fue también una medida tomada por la autoritaria Dolores Galdós para poner fin a los prohibidos amores de su benjamín con la prima cubana, Sisita. En toda la obra galdosiana se articula la fascinación por la vida madrileña, y por las transformaciones nacionales centradas en la capital y con los asuntos psicoanalíticos asociados a una compleja red familiar. Su obra es madrileñocéntrica y feminocéntrica, y unas historias románticas funcionan como alegorías nacionales en las que la crítica social se articula con unas historias amorosas y familiares, es decir, lo político se vincula con lo erótico. Aunque la representación de las clases medias está en el centro de sus narraciones, la indagación en las condiciones objetivas y subjetivas de los sectores populares también desempeña un importante papel.



El joven Benito Pérez Galdós en Canarias.



Dos figuras representativas del siglo XIX: Carlos Marx y Sigmund Freud, cuyas ideas se ponen de manifiesto en la obra galdosiana.

Periodista, dramaturgo y, sobre todo, novelista, Galdós también fue una destacada figura pública, y su fama como escritor contribuyó a su carrera política. Varias obras teatrales suyas, sobre todo *Electra* (1901), provocaron grandes polémicas. Fue diputado liberal de 1886 a 1889 y en el nuevo siglo pasó a las filas republicanas donde desempeñó un papel clave en las campañas electorales del partido y sirvió otra vez como diputado entre 1907 y 1913. En el campo de la literatura española se le considera el segundo novelista de mayor importancia después de Cervantes. Sus novelas están divididas en dos grupos principales: los Episodios Nacionales, cinco series de novelas históricas, y las novelas mismas (que a su vez tienen diversas clasificaciones); publicó 46 episodios nacionales, 32 novelas y 24 obras de teatro, además de numerosos cuentos y una extensa obra periodística. Hoy día el galdosismo es una relevante subdivisión en el campo de la literatura española, hay una Asociación Internacional de Galdosistas, dos revistas, *Anales Galdosianos* e *Isidora*, y un Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Galdós sigue atrayendo a lectores, estudiantes e investigadores que gozan de la lectura de sus obras y del estudio de ellas. Además, estas obras continúan siendo representadas en películas, en videos y en series televisivas. Murió en Madrid en 1920.

## Introducción



La Casa Museo Pérez Galdós en Las Palmas, Gran Canaria, lugar donde el autor vivió hasta los 18 años.





Otras vistas de la Casa Museo.

## La recepción de la obra de Galdós en México

La gran popularidad de la obra de Galdós en México –a partir de la publicación de *Trafalgar*, el primer *Episodio Nacional* (Madrid 1873, México, 1874)– puede deberse a varios factores. En el último tercio del siglo XIX Galdós era un prolífico productor de obras literarias de cuya pluma los editores mexicanos podían contar con un promedio de más de un libro por año (35 libros suyos editados en México entre 1874 y 1899); claramente su obra gustaba y se convirtió en una firma sagrada. También, como señala José Amor y Vázquez, Galdós entraba en la literatura en los tiempos del inicio de la novela nacional mexicana cuando se buscaban modelos para ese proyecto.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Sobre la recepción en México de la obra galdosiana en vida del autor, véase nuestro *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de la época*.

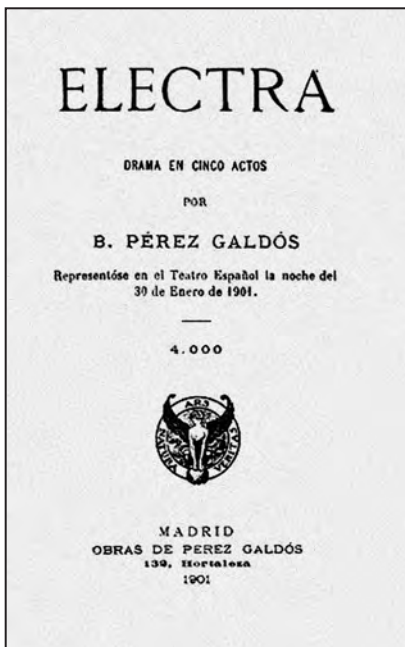


Además, Galdós narraba sobre la dinámica de una historia de un siglo de intervenciones extranjeras, de guerras civiles y del largo, arduo y aparentemente inalcanzable proceso para consolidar un Estado nacional y un coherente sistema económico, una dinámica parecida a la mexicana en el siglo XIX; tanto en México como en España las tendencias centrípetas y el subdesarrollo económico nunca fueron superados. Los problemas subyacentes en la formación de la nación española han sido el débil y desigual desarrollo económico y la ineficacia y la inestabilidad de la administración (Sinnigen, “Continuidades”), y algo similar ha sucedido en México.<sup>5</sup> Hay claras diferencias entre los dos países en el siglo XIX, entre una nueva república independiente y un antiguo centro del que fuera un vasto imperio, uno en las Américas, el otro en Europa. No obstante, después de la derrota de los invasores napoleónicos en España en 1814, y después de la independencia mexicana en 1821, México y España enfrentaron problemas semejantes en la formación de la nación, problemas que inquietaban a Galdós y a sus contemporáneos mexicanos. Así, por ejemplo, se explica la astuta insistencia del español mexicanizado Anselmo de la Portilla, el editor de *La Iberia* y el primer comentarista galdosiano en México, en el reconocimiento del parecido entre las situaciones de guerras civiles y de intervenciones extranjeras

<sup>5</sup> Estas dos debilidades fundamentales han generado continuas fuerzas centrípetas en España, evidentes en el siglo XIX en la incapacidad para establecer un sistema político democrático, en las guerras carlistas (1833-1839, 1872-1876), las cuales fueron al mismo tiempo guerras de sucesión y enfrentamientos entre el gobierno central y las provincias de las periferias norteafricanas y orientales, en los repetidos pronunciamientos militares, en la revolución liberal de 1868, en la pérdida de los últimos vestigios del vasto imperio de ultramar en 1898 y en el fuerte movimiento cultural producido por dicha pérdida y, finalmente, en la continua dependencia de las inversiones, las tecnologías y los modelos culturales de los países al norte de los Pirineos. De una manera parecida, después de lograr la independencia en 1821, México sufrió medio siglo de guerras civiles, la pérdida del 50% de su territorio en una guerra contra Estados Unidos en 1847 y la imposición de un emperador europeo en la década de los sesenta del siglo XIX. Dos destacados momentos en el último tercio del siglo tienen cierto parecido con grandes sucesos en la península. La Reforma restaurada, la victoria definitiva de los liberales contra los invasores franceses y las fuerzas conservadoras en 1867, justo un año antes de la Revolución de septiembre en España, y, segundo, el porfirato en 1876, sólo dos años después del establecimiento de la relativa estabilidad política en España, con la Restauración. Bajo Díaz y bajo la Restauración las elecciones en los dos países fueron arregladas y los ganadores elegidos por medio de parecidos sistemas caciquiles, aunque el régimen de Díaz fue más brutalmente represivo que la Restauración española. México también dependía de tecnologías y modelos culturales importados de Europa y de los Estados Unidos.



*Trafalgar* fue el primer Episodio Nacional de Galdós, editado en Madrid en 1873 y en México en 1874.



El estreno de *Electra* en 1901 provocó un gran escándalo sociopolítico debido a su fuerte crítica al fanatismo religioso. Su estreno en México en el mismo año también fue conflictivo.

que habían imposibilitado la estabilidad económica y política en los dos países (Sinnigen y Vieyra, 232-239).

Otro factor de la relevancia contemporánea de Galdós, uno que se comentaba repetidas veces en artículos de la época, era el papel modélico que su obra podía desempeñar para la naciente literatura nacional mexicana, y se señalaban similitudes entre el contenido de los textos galdosianos y las realidades mexicanas. Por ejemplo, según Manuel Sariñana Ramos en el *Siglo Diez y Nueve* en 1896: “parece al leer esa obra [...] que Pérez Galdós ha viajado en nuestra República, que ha permanecido en algunas de nuestras ciudades de segundo o tercer orden, y que, al escribir en su *Doña Perfecta*, criticando y poniendo en relieve las ridículas costumbres de algunos pueblos ibéricos, hace sangrienta, aunque disimulada alusión a... los nuestros!” En el *Siglo Diez y Nueve* en los mismos años, Hilarión Frías y Soto emprendió un diálogo entre la representación de la cuestión religiosa en España en *Nazarín* y *Halma* y la larga lucha entre liberales y conservadores que dominó el siglo XIX mexicano. Entre los otros destacados autores que se servían del modelo galdosiano se encuentran Victoriano Salado Álvarez (los *Episodios Nacionales* galdosianos eran el modelo de sus *Episodios nacionales mexicanos*), Martín Luis Guzmán, Emilio Rabasa, Federico Gamboa, Manuel Gutiérrez Nájera, Mariano Azuela, Carlos Fuentes y Sergio Pitol (Amor y Vázquez y Sinnigen y Vieyra).



En 1907 Galdós encabezó la lista a la candidatura de la Conjunción Republicano-Socialista por Madrid.

A lo largo de este estudio el análisis intercultural se articula con la economía política de la cultura, es decir, los modos en que la cultura, la política y la economía se condicionan mutuamente. En el siglo XIX las novelas y los dramas galdosianos fueron introducidos en México con claros fines comerciales a través de la publicación de sus novelas en los folletines de grandes periódicos de la capital entre 1874 y 1899 y más tarde en las adaptaciones cinematográficas con las típicas expectativas lucrativas de la industria del cine.

Finalmente, nuestro propósito en cuanto al establecimiento del lugar de la recepción de la obra galdosiana en la historia cultural mexicana se deriva de las líneas establecidas por la “nueva historia”. Compartimos su meta de “destronar la historia política” (Le Goff, 279) para poner en su lugar una “vulgarización histórica” que debe “interesarse no tanto por las individualidades de primer plano como por los hombres, y por los grupos sociales, que constituyen la gran mayoría de los actores, menos presuntuosos pero más efectivos, de la historia; preferir la historia de las realidades concretas –materiales, intelectuales y sentimentales– de la vida cotidiana a los sucesos que acaparan la primera página de los periódicos” (Le Goff, 1). En primer lugar, las novelas galdosianas “vulgarizan” la historia, ya que la representan en el marco del realismo decimonónico que se caracteriza por su énfasis en



Los Episodios nacionales mexicanos de Victoriano Salado Álvarez siguieron el modelo galdosiano.

la materia elegida –la diversidad de la sociedad contemporánea que puede abarcar todas las clases sociales– y en el modo de presentación –una relativa objetividad en la observación y en la representación de la materia contemplada. Efectivamente, en la obra galdosiana se representan realidades materiales en las extensas y detalladas descripciones que forman parte de los recorridos por casas, lugares de trabajo, calles, barrios, ciudades y pueblos, a la vez que representan estados mentales en las reflexiones sociales y psicosexuales de personajes y narradores. La representación de lo público se entreteteje con la de lo privado, y la historia política se inscribe en el melodrama. Las fuerzas históricas están decisivamente presentes y se articulan con las pulsiones eróticas en unas historias nacionales y pasionales en las que el protagonista, definido por Georg Lukács en *La novela histórica* como “mediocre”, desempeña un papel central. Tales protagonistas no son las grandes figuras históricas sino personajes que se encuentran en las capas medianas, suficientemente cercanos a los grandes sucesos para sentir su impacto e interpretarlos sin ser los héroes ni de las victorias ni de las derrotas. Estas características de la obra galdosiana también están presentes en las películas mexicanas basadas en textos suyos. Además, “vulgarizamos” la historia del cine mexicano, puesto que estudiamos una gama de filmes que van desde el clásico *Nazarín* de Luis Buñuel (1958) hasta el malogrado *Solícito marido para engañar* de Ismael Rodríguez (1987), es decir, una gama de películas consideradas “excelentes”, “buenas”, “mediocres” o “malas”. En esta gama analizamos lo que ha aportado la obra galdosiana al cine mexicano y los modos generales y particulares de las adaptaciones en estas ocho películas a través de 60 años.



*La Iberia*, el primer periódico mexicano que editó obras de Galdós.

## **Benito Pérez Galdós en las pantallas mexicanas**

La presencia galdosiana en México se extiende desde el último tercio del siglo XIX a través del siglo XX hasta los principios del siglo XXI, gracias al impacto que tuvo en escritores contemporáneos y posteriores, en los programas de estudios de los niveles secundario y superior, y también en las ocho películas mexicanas inspiradas directa o indirectamente en obras suyas: *Adulterio* (1943) de José Díaz Morales, de la novela dialogada *El abuelo* y, tal vez, el drama del mismo nombre; *La loca de la casa* (1950) de Juan Bustillo Oro, de la novela dialogada y la obra teatral homónimas; *Doña Perfecta* (1950) de Alejandro Galindo, de la novela homónima; *Misericordia* (1952) de Zacarías Gómez Urquiza, también de la novela homónima; *La mujer ajena* (1954) de Juan Bustillo Oro, de la novela dialogada y la obra dramática *Realidad*; *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, de la novela homónima; *Solicito marido para engañar* (1987) de Ismael Rodríguez, de la novela *Lo prohibido*, y *El evangelio de las maravillas* (1998) de Arturo Ripstein, del *Nazarín* de Buñuel. En las adaptaciones de las novelas dialogadas y las obras de teatro, la labor se facilita debido a la estructura dramática de la original. En muchos casos, diálogos enteros son sacados totalmente de los textos galdosianos.<sup>6</sup> Con la excepción de *Adulterio*, estos filmes siguen siendo transmitidos por la televisión hasta nuestros días.

### **Cine y televisión**

Emilio García Riera, el autor de los 18 tomos de la *Historia documental del cine mexicano*, señala que a partir de la introducción de la televisión en México, el 26 de julio de 1950, ese medio y el cine han tenido una relación de competencia y de complementariedad (1950, 7). En el caso de nuestras películas, todas, con la aparente excepción de *Adulterio*, continúan pasándose en la televisión normal y en cable. *El evangelio de las maravillas* está

<sup>6</sup> Puesto que pensamos que el análisis de las adaptaciones de las novelas al teatro requiere un estudio aparte, nos basamos siempre en el texto de la novela.

contratado con el Canal 11 donde la pasaron tres veces en los últimos dos años de su último contrato. *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Misericordia*, *La mujer ajena*, *Nazarín* y *Solicito marido para engañar* están contratados con Televisa donde las pasan de unas cinco a 10 veces durante el término de un contrato de cinco o seis años (*Doña Perfecta* fue transmitida por el canal De Película el 23 de enero de 2007). En Cablevisión, en el canal De Película (Dpel), transmiten *Doña Perfecta* una vez al año, *Misericordia* y *La mujer ajena* algo menos, *Nazarín* algo más y *Solicito marido para engañar* “continuamente”. Hasta el 1 de enero de 2002, Dpel llegaba a México, Argentina, Estados Unidos y Canadá; después de esa fecha se eliminó España.<sup>7</sup> Varios filmes han circulado en video y DVD, entre ellos *Doña Perfecta*, *Nazarín*, *El evangelio de las maravillas* (estos tres constantemente), *La loca de la casa* y *Misericordia* (ahora en una nueva edición en DVD en Estados Unidos). Así que las obras de Galdós siguen llegando al público mexicano en el siglo XXI a través de diversos medios.

## **El carácter intercultural del cine mexicano**

El cine es eminentemente intercultural, y el capital y el trabajo, los productores, directores, actores y demás personal se desplazan a través del planeta para realizar los filmes. Luego esos mismos filmes viajan a su vez por todo el mundo donde son exhibidos y disfrutados por diversos públicos para que se generen beneficios económicos.<sup>8</sup> El caso mexicano es ejemplar. Desde principios de los años treinta el cine mexicano está marcado por el paso del director soviético Sergei Eisenstein por México. Unos años más tarde, llegaron a trabajar a este país unos exiliados republicanos españoles. Con el auge

<sup>7</sup> Datos aportados por Luis Terán, coordinador filmico de la Dirección General de Programación de Televisa, por Mayolo Reyes del Canal 11 y por Armando Escandón y Juan Bernardo Reyes de Dpel.

<sup>8</sup> En su estudio del cine del exilio y de la diáspora en la globalización, Hamid Naficy incluye un breve resumen del carácter de la contribución de unos exiliados al desarrollo del cine estadounidense, el cual era: “inmigrante, transnacional y americano, todo al mismo tiempo” (“immigrant, transnational, and American all at the same time”) (7). De modo que el mismo Hollywood, el centro de la transmisión del “sueño americano”, siempre ha sido un centro intercultural.



Sergei Eisenstein se interesó por México cuando conoció a Diego Rivera en Moscú.

del cine mexicano durante la segunda Guerra Mundial, llegaron cineastas de varios países, sobre todo de países hispanoparlantes, a trabajar en el cine más exitoso del mundo en lengua española, puesto que durante esos años el cine mexicano predominaba en todos los mercados donde se hablaba dicho idioma. México funcionó así como una especie de pequeño Hollywood para el mundo hispanohablante. Nuestras películas son buenos ejemplos de este carácter intercultural del cine mexicano, puesto que en ellos participó una mayoría de mexicanos junto a una significativa minoría de extranjeros. Por ejemplo, en *Adulterio* el productor, Francisco Hormaechea, el director, el inmigrado español José Díaz Morales, y cuatro de los actores estelares eran extranjeros, la argentina Rosario Granados, la alemana Hilda Kruger y los españoles Julio Villarreal y Prudencia Grifell, y la distribuidora, Columbia Films, era estadounidense. En *La loca de la casa* apareció de nuevo el español Villarreal junto a la argentina Susana Freyre. En *Misericordia* el productor Manuel Altolaguirre y tres de los actores estelares eran extranjeros, los españoles Anita Blanch y Ángel Garasa y la cubana Carmen Montejo. De los actores estelares de *La mujer ajena*, Gustavo Rojo, hijo de un diplomático español, nació en un barco rumbo a Montevideo, y Manuel Fábregas era español. En *Nazarín* el director Luis Buñuel y el actor estelar Francisco Rabal



eran españoles, y una actriz estelar, Marga López, era argentina. Gustavo Rojo volvió a trabajar en *Solicito marido para engañar* junto con Sasha Montenegro, nacida en Montenegro en la ex Yugoslavia, y Andrés García, nacido en la República Dominicana. En *El evangelio de las maravillas* hubo una coproducción mexicano-argentino-española, y en ella trabajó otra vez el español Rabal junto con la argentina Carolina Papaleo. Por otro lado, un gran número de los realizadores mexicanos trabajaron en el cine de otros países, en algunos casos en papeles de gran relevancia, por ejemplo, Katy Jurado y Dolores del Río en Estados Unidos.

Como industria, el cine supone una continua concurrencia internacional dentro de las estructuras del sistema mundial capitalista en el cual cada Estado nacional desempeña un papel importante. En el caso del mercado cinematográfico, los protagonistas son la industria nacional más el gobierno de cada Estado nacional. Así que, a un nivel, los principales competidores de la industria cinematográfica mexicana son las industrias y los gobiernos de los demás países productores de filmes en español, principalmente Argentina, España y Estados Unidos (con su propia producción de películas en español). En el mercado global esas industrias/Estados nacionales de países hispanoparlantes compiten contra todas las otras industrias/Estados nacionales, y sobre todo contra el poderoso binomio Hollywood-Washington. Además, el tema comercial se articula ineludiblemente con el artístico, y muchas veces no son compatibles esos dos elementos.

Unos comentarios hechos por el productor Jesús Grovas en 1946 son emblemáticos de este aspecto comercial/artístico del carácter intercultural del cine mexicano. Grovas era el dueño de Producciones Grovas, S. A., que se anunciaban como “Los amos de la taquilla”; también era el futuro productor casi arruinado de *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1954). El año 1946 fue de transición entre la cooperación en temas de cine con Estados Unidos durante la segunda Guerra Mundial y la guerra comercial posterior.<sup>9</sup> Grovas augura: “El cine mexicano está al borde del abismo...” debido a los altos costos frente a los del cine argentino. También se queja del “[n]úcleo de aventureros perniciosos” que llegan desde otros países a México en bus-

<sup>9</sup> Véase “El desenlace de la relación con Estados Unidos en materia de cine”, en Peredo Castro, “Cine e historia”.

ca del lucro y anota el problema del “egoísmo de la producción nacional”, del cual se reconoce partícipe:

No nos hemos preocupado por descubrir nuevas figuras, y menos aún por ayudar a otras a su completo desarrollo artístico [...] Porque sucede que es más cómodo realizar una obra con nombres consagrados, puesto que de esta manera se gana un 50% del éxito final, que jugar fortunas a una carta indefinida [...] Pero por supuesto que considero urgente seguir las enseñanzas norteamericanas [puesto que ahí sí forman] a los futuros artistas (“Grovas lanza”).

Estos comentarios contienen varias referencias a la interculturalidad del cine mexicano. En primer lugar, Grovas se queja de una competencia desventajosa frente a la industria cinematográfica de Argentina, ya que en ese país, el principal competidor de México en películas en español en el mercado latinoamericano, los trabajadores del cine ganan menos. (Dudamos que los productores argentinos de la época hubieran compartido tal apreciación de la competencia.) Segundo, señala el impacto negativo de los cineastas que vienen a trabajar a México o, como diría Alejandro Galindo de los refugiados españoles republicanos, su “nefasta influencia” en el cine nacional (*Cine mexicano*, 64). Finalmente señala lo reñido que está el desarrollo artístico con los beneficios económicos, ya que en México se apuesta al corto plazo a trabajar siempre con “nombres consagrados” para garantizar el beneficio inmediato en vez de invertir en el futuro, formando nuevos talentos, tal como se hace en Estados Unidos. De continuar así, la industria cinematográfica seguiría en un nivel de subdesarrollo ante la potencia de Hollywood, igual que el resto de la economía mexicana que sigue en un estado dependiente frente a la economía metropolitana de Estados Unidos. Así representa Grovas el lugar del cine mexicano desde una perspectiva intercultural.

## **El “milagro mexicano”**

La parte más violenta de la Revolución mexicana fue entre 1910 y 1921 y terminó con la victoria de los elementos más conservadores entre las facciones revolucionarias, las fuerzas de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón por encima de los más radicales seguidores de Francisco Villa y Emiliano Zapata. El periodo de 1921 a 1929 se caracterizó por una reducción de la

violencia generalizada, y, aunque siguió habiendo revueltas, magnicidios (Zapata en 1919, Carranza en 1920, Villa en 1923, Obregón en 1928), y la cruenta guerra cristera (1926-1929), el país ya no vivía una guerra civil abierta. En 1929 el general Plutarco Elías Calles llamó a un concilio entre los dirigentes revolucionarios y se formó el Partido Nacional Revolucionario (PNR) con un acuerdo en que las pugnas entre los miembros de la “familia revolucionaria” se decidirían en las mesas de negociación y por medio de un reparto del poder político y económico. El siguiente periodo se caracterizó por la consolidación del sistema institucional, con la creación y la absorción en el partido gobernante de sindicatos corporativos de obreros y de campesinos, ya con el nuevo nombre de Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938. Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) se llevó adelante la reforma agraria prometida en la Constitución de 1917 y se nacionalizó el petróleo en 1938 en un espectacular acto de resistencia contra la injerencia extranjera en la economía nacional. Bajo el cardenismo se tomaron medidas en favor de la justicia social, se introdujo la “educación socialista” y se prestaron apoyos a los obreros y campesinos.

En 1940 comenzó el llamado “milagro mexicano”. Después del “radicalismo” de su presidencia, el mismo Cárdenas eligió a un sucesor conservador, el general en retiro Manuel Ávila Camacho (1940-1946), su secretario de Guerra y Marina. Ávila Camacho ganó las elecciones de 1940 por abrumadora mayoría, gracias a un violento fraude (Agustín, 1: 11-16) y emprendió una política en favor de los empresarios para “corregir” los “excesos” del cardenismo; declaró que era creyente, “y los empresarios suspiraron con alivio” (Agustín, 1: 16). En el contexto internacional de la segunda Guerra Mundial, comenzó una campaña de industrialización basada en el apoyo del Estado a la sustitución de importaciones que conllevó la urbanización, grandes beneficios para los empresarios, algunas mejoras generales y una continua alza de precios. México apoyó a Estados Unidos en el conflicto bélico y en 1942, después de que los alemanes hundieron el buque mexicano *Potrero del Llano*, México le declaró la guerra al Eje. Fue el comienzo del “milagro mexicano” basado en la expansión económica y la estabilidad política. Para sellar el rumbo conservador en la política de la “familia revolucionaria”, en 1946 Ávila Camacho y su sucesor, Miguel Alemán, el primer presidente civil, transformaron el PRM en el Partido de la Revolución Institucional (PRI), con un debilitado sector obrero (Agustín, 1: 60).

## La época de oro<sup>10</sup>

La llamada época de oro del cine mexicano se inició con el gran éxito internacional de la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes en 1936 y duró más o menos hasta finales de los años cincuenta, según las estimaciones más generosas.<sup>11</sup> Aquella época de oro se definió por una extensa producción cinematográfica en la que el gobierno, como un componente de su política económica de la sustitución de importaciones, contribuyó a la formación de una industria cinematográfica que, mayormente, imitó el modelo hollywoodiano –*star system*, grandes estudios y estructuras melodramáticas– y experimentó un auge a través del mundo hispanoparlante, constituyendo así el mito de origen del cine mexicano.<sup>12</sup> Según Carlos Monsiváis, se trató de un cine que pretendía reflejar el prisma popular –unas costumbres, unos valores, unas esperanzas– en una búsqueda de esa siempre evasiva identidad nacional mexicana en un periodo de transición entre un México “tradicional” y otro “moderno” (Monsiváis, 139-146). Por tanto, vemos repetidamente las representaciones de unas idiosincrasias nacionales en dos géneros fundamentales, la comedia ranchera y el melodrama familiar. La época de oro corresponde en parte a la época del llamado “milagro mexicano”, y en los primeros años de la segunda Guerra Mundial la industria cinematográfica mexicana gozó de un amplio apoyo del gobierno de Estados Unidos, debido a la estratégica importancia de México y de su industria filmica en la lucha contra los nazis y sus aparatos propagandísticos.<sup>13</sup> Terminada la guerra,

<sup>10</sup> Sobre los inicios del cine en México, la época muda y los primeros años del cine sonoro, véase De los Reyes.

<sup>11</sup> El inicio de dicha época está marcado por *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes en 1936 y continúa durante los próximos 20 a 30 años, según García y Aviña (8-9). Otros la limitarían a los años cuarenta o hasta 1952.

<sup>12</sup> También supuso una relevante aportación a la economía y al auge cultural de la ciudad de México. Según Peredo Castro: “Durante la Segunda Guerra Mundial la ciudad de México se convirtió en una especie de Hollywood latinoamericano y la industria del cine nacional, además de ser la tercera más importante del país, después del petróleo y la minería, se convirtió en la más importante del mundo de habla hispana, incluso después del fin de la guerra y hasta el inicio de los años cincuenta” (“Cine e historia”, 148).

<sup>13</sup> Peredo Castro narra una historia de espionaje relacionada con *Marianela* en que algunos sectores derechistas del franquismo, a través de Producciones Dulcinea, pretendían introducir con fines ideológicos una adaptación filmica de la popular novela galdosiana en el mercado hispanoparlante por medio del cine mexicano. El proyecto fue parado al enterarse de él los diplomáticos y políticos mexicanos (“Cine e historia”, 89-90).

## Introducción



*Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes (1936) fue un gran éxito internacional. Arriba, Tito Guízar (José Francisco); abajo, Esther Fernández (Cruz) y René Cardona (Felipe).



la colaboración entre México y los Estados Unidos se convirtió en una competencia desigual por la hegemonía fílmica en el mundo de habla española (Peredo Castro, “Cine e historia”, 425).

## Los textos y nuestro análisis

Todas las películas que analizamos tienen sus raíces en la época de oro. Las seis que se produjeron entre 1943 y 1958 –*Adulterio*, *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Misericordia*, *La mujer ajena* y *Nazarín*– caen prácticamente en ese periodo; todas ellas siguen muy estrechamente el argumento de la correspondiente novela galdosiana y transmiten un espíritu parecido. De las otras dos, la idea de Ismael Rodríguez de hacer un filme sobre *Lo prohibido* venía desde 1956, aunque no se realizó hasta 1987. *El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein de 1998 fue una adaptación de segunda generación de una novela galdosiana, ya que estuvo inspirada en el *Nazarín* de Buñuel, de 1958.

Tres de las películas han conseguido amplio reconocimiento nacional e internacional. *Nazarín* y *El evangelio de las maravillas* ganaron premios en el festival de cine de Cannes. *Nazarín*, igual que *Los olvidados* (1950) del mismo director, fue criticado por una supuesta visión negativa de México antes de su presentación en el exterior, pero luego del premio de Cannes y de su estreno en México, fue fuertemente aplaudido. *Nazarín* es generalmente considerado uno de los mejores filmes del director y del cine internacional. En cambio, *El evangelio de las maravillas* provocó encontradas reacciones en México, incluso después de su éxito internacional. Al lado de unas pocas reseñas críticas elogiosas se encuentran más evaluaciones negativas, y no se considera entre los mejores filmes de Ripstein. *Doña Perfecta* ha sido señalada como una de las mejores películas de Alejandro Galindo, a pesar de ser atípica en la obra del director. Le ha faltado el reconocimiento internacional, que bien pudiera haber ganado, ya que le fue negada la exhibición en el festival de Venecia por haber sido presentada fuera de plazo.<sup>14</sup> Las demás

<sup>14</sup> Presenté el filme de Galindo en el Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos en Las Palmas, Gran Canaria, en junio de 2005, y la reacción del público, principalmente europeo, fue entusiasta. Según la base de datos de la Filmoteca Nacional de España, *Doña Perfecta* nunca se estrenó en España y no está en el mercado español de video/DVD.

películas han sido consideradas entre mediocres y malas (*Solicito marido para engañar*). Tres filmes –*Doña Perfecta*, *Nazarín*, *El evangelio de las maravillas*– son históricos, cuatro –*Adulterio*, *La loca de la casa*, *Misericordia*, *La mujer ajena*– melodramas familiares y uno –*Solicito marido para engañar*– es una comedia erótica.

## La organización del texto

Este estudio es un análisis de la recepción de la obra de Galdós en el cine mexicano, concretamente de las ocho películas producidas entre 1943 y 1998,<sup>15</sup> que constituyen el mayor número de películas “galdosianas” realizadas fuera de España; el país hispanoamericano más cercano es Argentina, con dos. En España, según Ramón Navarrete, ha habido 12 adaptaciones de obras galdosianas más otras tres inspiradas “en el mundo galdosiano”.<sup>16</sup> Nuestros comentarios están basados en un detenido análisis del video o DVD de cada película.

El estudio tiene los siguientes apartados. En esta introducción explicamos nuestra metodología basada en los estudios interculturales y en la economía política de la cultura.

Cada uno de los ocho capítulos contiene un estudio sobre la película que analiza y su respectivo texto galdosiano, siguiendo el orden cronológico de los filmes. Cada capítulo tiene un análisis del texto galdosiano en tres partes: el contexto sociobiográfico; una sinopsis analítica, que incluye breves descripciones de los personajes y del espacio social, y un resumen del argumento, seguido por un comentario interpretativo. Hay una introducción a cada película en que se comenta el sexenio durante el cual se llevó a cabo su producción y el cine mexicano de esos años, ya que cada obra de arte, y en concreto cada uno de estos textos literarios y fílmicos, es un producto de su época, y en cada novela y película se encuentra una representación de la problemática específica; es decir, los problemas de su tiempo forman una

<sup>15</sup> Estamos de acuerdo con los demás críticos que ven una inspiración galdosiana en *Viridiana*. Para nosotros dicha inspiración galdosiana residiría en *Halma* y *Ángel Guerra*. Sin embargo, esa inspiración nos parece demasiado indirecta para incluir aquella película en nuestro estudio.

<sup>16</sup> Incluye el *Nazarín* de Luis Buñuel, producido en México, en este grupo.

parte integral del texto. Los comentarios sobre el lugar de cada película en la filmografía del director señalan su ideología y el desarrollo de su carrera, así como aspectos fundamentales en la obra. También hay unos breves comentarios sobre el productor y los actores más destacados. Después de una sinopsis analítica de la película sigue un análisis de ella en el que se hacen notar las diferencias y los parecidos entre el filme y el texto galdosiano. Finalmente, se reproducen y se comentan algunos anuncios y reseñas críticas de la película. En cuanto a las reseñas críticas, quisiéramos resaltar las que rescatamos de *Nazarín* en la prensa mexicana, en especial porque estos valiosos artículos, con contadas excepciones, no han figurado en la extensa bibliografía internacional que existe sobre la cinta. A cada cinta le corresponde un apéndice que contiene la ficha técnica y la filmografía del director. En su conjunto este estudio constituye una parcial y fragmentaria visión lineal de la historia y del cine mexicano desde el optimismo del “milagro mexicano” y de la “época de oro” hasta los gritos de desesperación del fin de milenio.

A través del libro hay reproducciones de fotos, *stills*, fotomontajes, carteles, etcétera.

En cuanto a las referencias bibliográficas, sobre la biografía de Galdós empleamos los estudios de Pedro Ortiz Armengol y H. Chonon Berkowitz. Por lo que respecta a las ediciones citadas, en los casos de *Doña Perfecta*, *Misericordia*, *Realidad* y *Nazarín* manejamos ediciones críticas universitarias. En los casos de *Lo prohibido*, *El abuelo* y *La loca de la casa*, consultamos la edición de las obras completas de Federico Sainz de Robles. En lo que se refiere a la historia del cine mexicano, nos orientamos por la *Historia documental del cine mexicano* de Emilo García Riera y por *Los directores del cine mexicano* de Perla Ciuk. En relación con la historia mexicana desde 1940 hasta 1994, nuestra fuente principal es la *Tragicomedia mexicana* de José Agustín.

Los análisis de las obras galdosianas y de las películas siguen una metodología fundada en perspectivas sociohistórica, psicoanalítica y feminista.<sup>17</sup> Puesto que se trata de un estudio de la recepción de la obra de Galdós en

<sup>17</sup> En nuestro *Sexo y política: Lecturas galdosianas*, empleamos esta metodología en el análisis de *12 novelas contemporáneas* de Galdós.



México, y no de la obra de Galdós en general, sólo citamos unos cuantos estudios que forman parte de la extensa bibliografía galdosiana. Con respecto a la también extensa bibliografía sobre la historia del cine mexicano, nos limitamos a citar casi exclusivamente estudios relacionados directa o indirectamente con los ocho filmes en cuestión. En cuanto a las críticas de esos filmes, nos referimos principalmente a fuentes mexicanas. Hemos consultado los guiones de *Doña Perfecta*, *Nazarín*, *Solicito marido para engañar* y *El evangelio de las maravillas*.

## Terminología

No entramos a fondo en la teoría cinematográfica ni en otros estudios sobre la adaptación de la novela al cine y empleamos un mínimo de terminología filmica y semiótica. Los términos empleados y sus definiciones son los siguientes:

*Corte*: forma más elemental de transición entre dos planos. De pronto un fotograma es remplazado por el sucesivo. El ojo no percibe el modo como se ha operado el cambio; simplemente advierte que el encuadre ha cambiado (Russo, 69).

*Disolvencia*: una superimposición de un *fade out* sobre un *fade in*.

*Encuadre*: “En el encuadre se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etcétera, hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla” (Russo, 95).

*Escena*: en una película narrativa, se trata del conjunto de planos unidos por un criterio de unidad de espacio o de tiempo en el relato. La trama de un filme está compuesta por una serie de escenas (claramente separadas de acuerdo con el guión) que se definen por cómo se va armando la narración en cuanto a su efecto diegético, no por la locación en el rodaje.

*Fade in*: un tipo de puntuación. La pantalla está oscura al principio; la imagen va apareciendo poco a poco hasta completarse (Monaco, 411).

*Fade out*: el contrario de *fade in*. La imagen va desapareciendo poco a poco hasta llegar a negro, o a otro color en un filme en color (Monaco, 411).

*Índice*: en el lenguaje filmico, son especialmente útiles las categorías de icono, índice y símbolo tomados de Charles Sanders Peirce (Pierce, 225-226). En un icono el significante tiene un parecido con su significado (por ejemplo la relación entre el dibujo de la catedral de la ciudad de México y la catedral misma en *Nazarín*); en un índice hay una asociación entre los dos (por ejemplo la relación entre esa misma catedral y el colonialismo español), y en un símbolo la relación es convencional (el caso de las lenguas humanas). En una novela predomina lo simbólico y en una película lo icónico. En esta representación icónica los índices adquieren un peso incomparablemente mayor que en una novela. Por ejemplo, en vez de usar símbolos (palabras) para indicar la época y el lugar, en el cine habitualmente se emplean índices (la ropa, los medios de transporte, edificios famosos, etc.); igualmente se usan gestos (índices) para sugerir estados de ánimo, sentimientos, deseos, etc. En cuanto al sonido, el empleo de la palabra hablada es plenamente simbólico mientras que la música es más bien un índice (la asociación de un determinado tipo de música con un lugar, una época o una emoción).

*Montaje*: la “operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un film... [L]os órdenes de la *conexión* de un plano con otro, el *encadenamiento* de éstos en una serie [...] y la *duración* de cada plano –y del film en su totalidad– son regulados por el montaje” (Russo, 160).

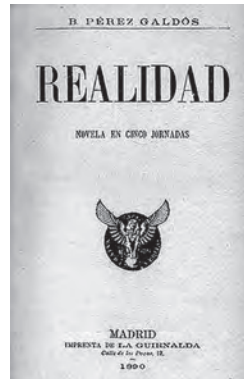
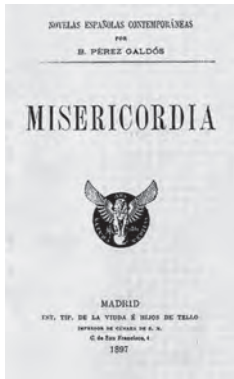
*Paneo*: el movimiento de la cámara desde la derecha hacia la izquierda, o viceversa, alrededor de un eje vertical que pasa por la cámara (Monaco, 444).

*Secuencia*: “Se trata de una unidad narrativa mayor que la escena y organizada de acuerdo a un criterio dramático, que relata desde el comienzo al fin un acontecimiento, atravesando por lo común varios lugares y momentos diferenciados” (Russo, 228).

*Tilt*: la cámara se mueve desde arriba hacia abajo, o viceversa, alrededor de un eje que va de la izquierda a la derecha (Monaco, 457).

*Toma*: “Es lo que se origina durante ese tiempo en trance que va desde los rituales ‘¡luz, cámara, acción!’ hasta el ‘¡corten!’ que todo espectador imagina como los momentos más excitantes de cualquier rodaje que se precie. La toma remite a la cantidad de película filmada en forma ininterrumpida por la cámara cada vez que se acciona su motor” (Russo, 259).

## Introducción



La ocho películas mexicanas analizadas en este libro fueron inspiradas en las obras de Benito Pérez Galdós.