

RECONSIDERACIONES Y REVALORACIONES SOBRE *REDES**

Eduardo Contreras Soto

Un día de 1934 se inició el rodaje de una película que iba a ser documental, que iba a llamarse *Pescados*, que iba a dirigir el fotógrafo estadounidense Paul Strand y que iba a llevar música de su amigo Carlos Chávez, quien se hallaba entonces en condiciones muy favorables para producir la película porque dirigía el Departamento de Bellas Artes de la SEP. La película no fue como iba a ser, porque ese mismo año Chávez dejó su puesto en Bellas Artes y su sucesor, Antonio Castro Leal, que aceptó el compromiso de concluir la película que ya había sido iniciada, puso nuevas condiciones. Entre las modificaciones administrativas y las necesidades directas y reales que el rodaje de la película le planteó a Strand, ésta se fue convirtiendo en una historia de ficción –conservando sin embargo su fuerte carga de verdad documental, ya que el propio argumento partía de los hechos reales– que terminó por dirigir Fred Zinnemann con Emilio Gómez Muriel –Strand se hizo cargo exclusivamente de la fotografía– y que llevó finalmente música original de un recién invitado: Silvestre Revueltas. La película también cambió de nombre: terminó por llamarse *Redes*.

Verdadera suma brutal e increíble de singulares talentos, de mensaje social aún vigente y de bellezas visuales y sonoras integradas con limitaciones técnicas y, sin

embargo, con un resultado de espléndido placer, *Redes* es una crónica, mitad documental y mitad ficticia –con cierta moraleja doctrinaria– sobre los pescadores de Alvarado, Veracruz, en la cual ellos mismos representaron su vida diaria y sus problemas laborales y políticos. Para abordar a fondo la participación integral de la música en *Redes*, más interesante aquí que en ninguna otra de las colaboraciones filmicas revueltianas, es necesario dedicarle algunas líneas a ofrecer una valoración de la película misma como un todo estético, pues su reputación ha oscilado desde ser calificada de panfleto esteticista pero inmóvil, hasta ser considerada una obra de arte suprema e incomparable. Como todo extremo, conviene ponderar un poco la situación, aunque no negaré el adelanto de que mi parecer personal se inclina mucho más a encontrar virtudes gozosas en esta película –a la cual sigo viendo con mucho gusto y sin cansancio– que sus defectos y fallas evidentes, pero no determinantes.

El punto de vista más repetido entre los estudiosos del cine parece ser el de Emilio García Riera; en la primera edición de su *Historia documental del cine mexicano*, antes de citar seis testimonios elogiosos de la película, expone su propio comentario, que merece citarse completo:

Redes es una película muy bienintencionada y un esfuerzo desinteresado y valiente. En ella se dieron por primera vez los elementos considerados por la inteligencia del país como ideales para el buen cine nacional: un contenido social combativo, la buena fotografía que descubre la belleza de los rostros populares y de los escenarios al aire libre, una realización y un montaje inspirados en el ejemplo de Eisenstein. Con todo ello se procuraba un parentesco con los temas y formas de las corrientes más avanzadas de la plástica, la música y demás artes mexicanas en el tiempo en que la película fue realizada, corrientes que coincidían en una necesidad de reivindicar y valorizar lo indígena en el cuadro de la cultura nacional. Así, Redes debía tener contenido y estilo y debía carecer del artificio del cine convencional. Sin embargo, Redes resulta en gran medida una película esquemática por su contenido y artificiosa por su estilo. Al intentar mantener sus distancias con el cine de Flaherty, los realizadores de Redes adoptaron una actitud tímida frente al

documento etnográfico que, pese a todo, la cinta no podía dejar de ser. Y al buscar la inspiración directa de Eisenstein, llegaron a sugerir incluso la copia shot por shot de las más famosas secuencias de montaje del realizador soviético. La acción, que se suponía dinámica, no fue vista como tal sino en función del montaje. Es decir: el montaje resultaba dinámico, pero la acción no. De ahí la rigidez de una cinta cuyas imágenes dominantes acaban siendo los rostros espléndidos de unos pescadores reducidos al hieratismo y a la inexpressión en tributo a las sacrosantas leyes del montaje.¹

García Riera sitúa con precisión a las dos fuentes inspiradoras más evidentes de *Redes*: Serguéi Mijailóvich Eisenstein y Robert Flaherty. Otra opinión que sintetiza muchas sobre la película, incluyendo juicios que se han vuelto fijos y repetidos, la da Aurelio de los Reyes en su libro *Medio siglo de cine mexicano*:

El argumento hacía un llamado a los pescadores para unirse y luchar contra la explotación de que eran víctimas por parte de los acaparadores del producto y contra la opresión ejercida por la Iglesia; pero el planteamiento era más generalizado y rebasaba el estrecho círculo de los trabajadores del mar, era una alegoría sobre la situación del trabajador del campo y la ciudad. Era una crítica al orden establecido, lo cual significaba una aportación al nacionalismo chauvinista en que caían las películas mexicanas. Si bien no es propiamente una película indigenista, parece inspirada en el episodio de los magueyes de la película de Eisenstein [¡Que viva México!] con el que conceptual y formalmente sus realizadores estaban en deuda, por la utilización de actores naturales -excepto uno- conforme a lo hecho por el director soviético y por la estética fotográfica. En términos generales, la película sigue de cerca los postulados teóricos de la cinematografía soviética de la edad de oro. Refleja el fuerte influjo que ejercía en intelectualidad mexicana.²

Y líneas más adelante, recalca cómo “[...] el cineasta soviético, en el episodio de los magueyes, abordaba la explotación del indígena por el hacendado;...”³

Y si entre gente de cine no le ha ido muy bien a nuestra obra fílmica, los músicos tampoco le tienen un aprecio especial. Por ejemplo, Lucía Álvarez señala:

Primero, resulta poco creíble que los nativos pescadores nos reciten frases marxistas o leninistas como si las hubieran aprendido de memoria y que resultan forzadas y poco convincentes; el guión es ampuloso, resulta forzado y, según mi opinión, poco espontáneo. Segundo, Revueltas era demasiado grande para la película, él era espectacular y no es éste el film que debió musicalizar, ya que observamos en ella imágenes intensamente desamparadas, como en el momento en que dos pescadores solitarios se remontan hacia las aguas en una barca a punto de desbaratarse y la música de fondo que se escucha es la Sinfónica Nacional completa que ejecuta un pasaje musical de carácter épico en fortísimo. Esto me indica que Revueltas fue más allá de la obra, es decir, comprendo que quisiera solidarizarse con la problemática [sic] de los pescadores y que para él una protesta épica fuera razonable, pero la imagen que Zinnemann le proporcionó exigía otro tipo de musicalización; existe demasiada soledad en este momento para ser llenado con tanta potencia. La música de Revueltas no necesitaba película, es válida por sí sola, e indiscutiblemente talentosa, pero para el cine resulta inadecuada.⁴

Y Roberto Kolb Neuhaus opina:

Una retrospectiva crítica del filme [...] nos obliga a poner en evidencia lacras como la mala sonorización, un doblaje artificioso, una actuación torpe y una calidad de edición muy irregular. Mucho se explica por la evidente carencia de recursos o por el equipo tan primitivo y atrasado del que se disponía. Debe entenderse dentro de esta perspectiva. Sin embargo, dichas tan elemental y acartonado o la pobreza de articulación práctica y conceptual entre los miembros del equipo creativo. En todo momento está presente la pugna entre conceptos distintos, pocas veces llevada hacia una síntesis satisfactoria. El filme es alternativamente mural fotográfico en movimiento, documental etnográfico o panfleto sindicalista.⁵

Como puede leerse, el saldo crítico es muy severo contra la película. He reproducido estas citas un tanto extensas para tener a la vista los argumentos que

deseo refutar en torno de ese severo saldo: un conjunto de observaciones en las cuales lo único de la película a lo que se le perdona la vida es la fotografía de Paul Strand y la música de Revueltas. ¿Realmente *Redes* es tan mala, tan esquemática, tan limitada, tan torpe y malograda? En 1996, la Orquesta Sinfónica Nacional de México presentó la proyección de la película, ejecutando la música en vivo ante una copia a la que se le había suprimido la grabación de la pista musical original. El principal motivo para esta proyección lo daba, por supuesto, la música, por ser lo que era y por provenir de quien provenía; sin embargo, en las varias veces que se dio esta proyección –en el Palacio de Bellas Artes o en el Auditorio Nacional de la ciudad de México, por no hablar de las presentaciones en otras ciudades del país–, la película misma suscitó grandes aplausos y una evidente identificación de los espectadores, los cuales aplaudían a escenas o diálogos específicos, sin que hubiera música de por medio. Es verdad que no se puede confiar en la opinión generalizada de una masa anónima de espectadores; pero si la película estuviera tan desarticulada y confusa como parecen recalcar sus críticos modernos, entonces sería difícil explicar la respuesta eficaz provocada sobre espectadores que aplaudieron un espectáculo, una película, no un acto arqueológico o de exquisitez intelectual para iniciados o entendidos: gente que terminó por entender un mensaje, independientemente de que estemos o no de acuerdo con él.

¿Qué se le exige o reclama a *Redes*? Si lo que se ve no satisface lo que se espera de la película, ¿no será porque ésta no se proponía dar lo que ahora se le demanda? Se le reclama una manera de actuar, como si se supusiera que habríamos de ver actuaciones realistas o naturalistas. Se le reclama que rehuyera el carácter etnográfico que tiende a presentar, y hasta se le encasilla como muestra de “indigenismo”, con una ligereza casi diría yo sorprendente. Se le llena de epítetos que hoy suenan a lugares comunes, y que incluso hacen sospechar si los críticos han visto bien, con detenimiento, lo que tanto critican –no encuentro en la película escena alguna en la que ocurra lo que describe Lucía Álvarez, acerca de la música

“espectacular” sobre unos pescadores solitarios en su barquita... Parece que no se le perdona a *Redes* el que ofrezca al mismo tiempo una propuesta plástica determinada, junto a un mensaje ideológico doctrinario y una enseñanza de ciertos hábitos de producción, incidentalmente representativos de una cultura también determinada. *Redes* contiene estos tres elementos, en efecto, pero no alternativamente, sino superpuestos.

El trabajo informativo acerca de la manera como se pesca y se comercia esta pesca en Alvarado, Veracruz, parece un sustrato inicial, presente a todo lo largo del argumento; si recordamos la historia de la película, se vuelve entonces evidente que de este objetivo partía la idea misma para emprenderla, y por mucho que se deseara exponer otras cosas no podía abandonarse esta idea inicial. Sobre este sustrato, que es el que más nos remitiría a la influencia de Flaherty –como discutiré más adelante–, se superpuso la exposición doctrinaria de cómo un acto aparentemente tan natural como la pesca se convierte en una relación social de explotación clasista, y aquí entraría en juego la otra influencia de los creadores, la de Eisenstein. ¿Pero sólo se trata de estas influencias? ¿No hay más aprendizajes puestos en juego, más convenciones estéticas de la época que tal vez resuenan en esta obra?

El hecho de que se haya elegido para *Redes* un discurso visual característico le va igual a las dos influencias, pues los dos creadores de este discurso en la película, Strand y Zinnemann, los conocían bien, aunque emplearan sus recursos de formas diversas y hasta contrapuestas. No veo por qué deba lamentarse una supuesta “pobreza de articulación” entre los miembros del equipo creativo; yo veo en ello más bien una ventaja, un enriquecimiento, como lo apreciaron, a la distancia, los propios creadores de la película. Creo que *Redes* no creció tanto por la integración de los creadores cuanto por su contraposición, precisamente: en manos de Strand sólo, habría sido una sucesión de fotos fijas; en manos de Zinnemann únicamente, quizás habría sido lineal y plana, sin belleza plástica y sin espacio para integrar otros

elementos como la música –idea esta última que siempre estuvo presente en Strand, con o sin la participación que originalmente se esperaba de Carlos Chávez y que terminó recayendo en Revueltas. La idea de imagen del fotógrafo chocó con la idea narrativa del director, y se vio confrontada con el trayecto específico del discurso sonoro de la música; a pesar de que el fotógrafo trató de que se conservara su propuesta propia, terminó por ceder ante lo mejor de las otras propuestas.

Cuando se censura la falta de espontaneidad y la torpeza de los actores, pescadores al fin y al cabo sin formación actoral ni interés por adquirirla, parecería que se hubiera preferido una filmación absolutamente documental en la que los protagonistas se expresaran con sus palabras y sus conductas cotidianas. Si éste hubiera sido el caso, cabría preguntarse si en la vida cotidiana de estos pescadores se discutiría el problema de la explotación a manos de los acaparadores, y si se haría de una manera que fuera comprensible fuera de este círculo laboral. Es evidente que los guionistas de la película estaban interesados en hacer que “sus pescadores” simbolizaran a muchos más trabajadores que ellos mismos, y por ende no podían ser espontáneamente los pescadores que eran. Podemos estar en desacuerdo con ese manejo ideológico de los habitantes de una comunidad determinada, pero lo que no podemos exigir, dada esta situación, es que se les pida que actúen con la espontaneidad de quien se deja filmar en su vida diaria –suponiendo, por añadidura, que cualquiera pueda mantener la naturalidad de su vida diaria ante una cámara, lo cual, por lo menos hoy, nos suena muy ingenuo...

Los pescadores de Alvarado actuaron, o mejor, representaron ante la cámara de *Redes* el drama de sus conflictos laborales de acuerdo a como se les pidió, en nombre de otros trabajadores que, supuestamente, representarían con su historia local. Ello los obligaba a volverse impersonales, evitando abordar precisamente elementos locales que restaran el valor social general a su historia. El propio líder de los pescadores era actuado por un joven deportista; es decir, él no tenía historia personal de pescador como para contarla espontáneamente; era un tipo social

urbano, por así decirlo, que representaba un personaje diferente al de su propia vida real. Cabría preguntarse por qué se le dio a este muchacho, Silvio Hernández, el papel protagónico de Miro –¿Ramiro? ¿Casimiro? ¿Domiro, Argemiro?–: ¿por no comprometer en su vida diaria a cualquiera de los pescadores reales de Alvarado, todos los cuales iban a seguir realizando su vida normal después de la película? ¿Por contar con alguien más dueño de su tiempo, quizá con más facilidad de palabra para representar al personaje que más tenía que decir, de acuerdo con el guión? ¿Por despertar la simpatía del espectador con un personaje de presencia física agradable, aunque esto suene casi a herejía para una película que se suponía documental e inductora? Hay que decirlo todo: Hernández era un hombre de muy buena presencia, lo cual no pudo ser indiferente a los realizadores de la película. En conjunto, pues, no puede suponerse que *Redes* se propusiera ilustrar de manera directa y exclusiva la vida normal de los pescadores de Alvarado, y por ende no debe extrañarnos que los pescadores hubieran actuando a personajes que sólo en una faceta los reflejaban a ellos mismos.

Gómez Muriel, por lo menos, era consciente del hecho, pero no creo que hubiera sido el único. Dijo en 1954:

Redes fue hecha con gran libertad. Nuestro único problema fue la limitación de los medios económicos. Pero, fuera del medio intelectual, no trascendió al público. Los mismos pescadores que tomaron parte en ella sólo aceptaron el planteamiento concreto de sus reivindicaciones. El estilo les molestó; rechazaban las imágenes-símbolos; nos criticaron que al pasar los pescados de la red a los botes hubiéramos obligado a aventarlos demasiado alto, porque así el producto se arruina. Criticaron también las marchas en filas regulares, ellos no caminan formados.⁶

Estas descripciones aclaran cómo los propios pescadores no eran unas pasivas víctimas ingenuas de ladinos urbanos que los filmaban según su buen saber; sabían de qué se trataba y aceptaron lo que les podía servir del caso. Pensemos en que un

trabajo supuestamente documental, que reflejara con fidelidad la vida de estos pescadores, ya estaría falseado por las imágenes artificiales como las que citó Gómez Muriel. Más aun; si se hubiera deseado reproducir esa vida diaria, el lenguaje tendría que haber reflejado una característica que le es muy peculiar a los habitantes de Alvarado; hasta Zinnemann se percató de ella: "El sitio era famoso en todo México como 'el pueblo el más malhablado en toda la república' [...]. Los habitantes de la región, los jarochos, maldecían no sólo en cuatro letras sino en párrafos, sobrepasando en imaginación hasta a los húngaros y a los rusos. Éste fue el lugar donde aprendí a hablar español".⁷

Frente a este hecho por todos sabido, el único momento de humor que los guionistas se permitieron es un chiste demasiado inocente, surgido por el comentario de un pescador que anunciaba que le pondría casa a su novia: "–¿Quién es más tonto? ¿Un pescado, o un hombre? –¡El que se deja pescar de una mujer!" Y el burlado pescador remataba a quien le había hecho la burla: "Pues qué bien te pescó a ti la tuya". Como es evidente, nada qué ver con el florido y muy desparpajado léxico real del alvaradeño; y no hay nada qué ver porque, como ya lo muestran todos los ejemplos citados, la película no se propone reproducir de manera documental una vida diaria de una región específica.

Si se trata de buscarle genealogías de influencias a la película, y todos vuelven sobre Eisenstein y Flaherty, bien podríamos preguntarnos si hasta ahí llegaba la experiencia formativa de tantos creadores que se hallaban en contacto con mucha más información que estos dos autores tan citados. El nombre de Narciso Bassols, tan ligado al concepto original de la película –no olvidemos que él la promovió desde su puesto de secretario de Educación Pública, y que siguió interesado en la conclusión del filme, aunque él ya no ocupara dicha Secretaría, y que Strand siempre creyó en él y en su opinión–, constituye en sí mismo una pista para buscar otras influencias que a mí me parecen más que claras en *Redes*: dos

protegidos de Bassols, los entonces jóvenes Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, y el mundo dramático que ellos representaban para la época.

Estos dos jóvenes, participantes destacados en la frustrada campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929, presentaron en la primavera de 1932, precisamente con el apoyo de Bassols, un conjunto de obras de crítica política, escritas y dirigidas por ellos dos, agrupando una temporada bajo el nombre de Teatro de Ahora. Aunque fue una temporada muy atacada por escritores rivales, sobre todo por los Contemporáneos, las obras no son mala literatura dramática; de hecho, son de las obras más antiguas escritas en México que presentan una intención doctrinaria con pretensiones estéticas.⁸

Tanto Bustillo Oro como Magdaleno estaban conscientes de quién era su modelo: el director alemán Erwin Piscator, ya muy famoso por entonces en toda Europa, y cuyo libro *El teatro político* acababa de ser traducido al español por entonces. Si el nombre de este director alemán hoy nos dice poco, se debe sobre todo a que la mayor parte de sus ideas sobre el manejo ideológico del teatro y su original resolución escénica fue heredada o, mejor dicho, robada por un discípulo rebelde: Bertolt Brecht, bajo cuyo nombre se han usado y repasado hasta la saturación tantos términos originalmente piscatorianos que el discípulo presentó como propios; por ejemplo, el tan mentado "teatro épico", cuyo significado original no era el que hoy se maneja como lenguaje corriente.

En su momento, se habló de un teatro "épico" para señalarle una de sus características, la de presentar historias de discurso predominantemente narrativo antes que en el sentido dramático clásico causal, el representado por los conceptos aristotélicos: en el estilo "épico", los personajes y sus historias eran relatados, narrados, por uno o más personajes ajenos a la acción, con lo cual se pretendía estimular en el espectador una distancia crítica respecto de lo que se le representaba en escena. Esta dramaturgia era "épica" como son épicas la *Ilíada* o la *Odisea* o la *Eneida*, es

decir poemas narrativos, “epopeyas”, en contraposición a la poesía lírica que, tradicionalmente, no cuenta historias. Sin embargo, como predominó en la tradición clásica la forma del poema épico para narrar con él actos heroicos o bélicos, se restringió en el sentido corriente del término lo “épico” para referirse a esos actos espectaculares de las batallas y los personajes nobles y llenos de acciones grandiosas y dinámicas, y con este sentido restringido ha llegado el término a nuestros días: así lo he escuchado y leído entre muchos colegas, y así lo entiende Lucía Álvarez en su comentario citado. Sin embargo, la idea de lo narrativo era la que predominaba en el contexto del “teatro épico” que promovía Piscator, y así la entendieron Bustillo Oro y Magdaleno, quienes aprendieron en el gran director casi al mismo tiempo que Brecht, si bien éste llevó la idea –y el teatro mismo– a dimensiones mucho más trascendentes.

Silvestre Revueltas conoció, sin duda, todo este caldo de cultivo de las nuevas propuestas teatrales de su tiempo. No es gratuito en modo alguno que la partitura de su *Colorines*, firmada el 26 de mayo de 1932, un par de meses después de las funciones del Teatro de Ahora, esté dedicada “A Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo”. El compositor sabía con quién estaba tratando y de qué se trataba; en cuanto vio el guión de *Pescados*, debió haber percibido las afinidades de discurso y de ideología que ya había conocido en aquellas representaciones. Y no sólo el compositor lo sabía; Gómez Muriel también:

Fui apasionado espectador de teatro; asistí mucho al Teatro Orientación a ver poner obras, a presenciar el trabajo de Celestino Gorostiza y Julio Bracho. Antes vi, también, el teatro que hicieron Mauricio Magdaleno y Bustillo Oro. De ese modo, pues tenía una idea de lo que era conveniente en la actuación, y sobre todo, pude hacer que me entendieran los actores de esa película [Redes].⁹

Y es que, en efecto, si las imágenes de *Redes* le deben mucho de su concepto de la edición y del montaje a Eisenstein, y si su atención por describir la realidad tiene resabios de Flaherty, su guión es una obra didáctica como las de *agitprop*,

término muy en boga en la Alemania de Piscator y Brecht, y claramente influido por la lectura en boga por entonces, la de Karl Marx y sus exégetas. Las obras didácticas de indoctrinamiento se proponían ilustrar una situación social determinada, especialmente conflictiva, y promover con el conocimiento impartido una toma de posición sobre tal conflicto. La música para un trabajo de esta naturaleza debía contribuir a reforzar los efectos del conflicto presentado.

Es significativo que, para las obras didácticas que Brecht y sus colaboradores presentaron entre los obreros y estudiantes alemanes entre 1929 y 1932, como *La excepción y la regla*, *La medida* o *El consentidor y el disentidor* –escritas casi en su totalidad por Elisabeth Hauptmann–, se contara con la colaboración musical de Hanns Eisler y no con la de Kurt Weill, con quien Brecht tenía ya muchas desavenencias para entonces, en especial de ideología. En 1938, Revueltas se refirió de manera muy favorable al trabajo de Eisler, comparándolo con el de José Pomar e, indirectamente, con el suyo propio; ignoro si este alemán ya sería conocido para 1932 entre la intelectualidad mexicana, y en lo particular su trabajo para la escena: me inclino más a pensar que aquí hay una coincidencia de estados de ánimo y de intereses ideológicos. Pero no debería descartarse este concepto de lo didáctico en la dramaturgia de *Redes*, el cual permite entender mejor las razones para el lenguaje empleado y la actoralidad dirigida.

No obstante las referencias citadas a las modas ideológicas de aquel momento, éstas no excluyen ni se contraponen al pensamiento que guiaba el estilo cinematográfico de Serguéi M. Eisenstein; lo que sucede es que se pretende hacer derivar a *Redes* exclusivamente del trabajo realizado por el soviético en *¡Que viva México!*; como si Strand, Zinnemann y compañía sólo hubieran conocido esa película que, por lo demás, ni siquiera existía como una obra concluida, sino como los retazos que se habían llegado a exhibir en *Thunder over Mexico*, y como si los creadores de *Redes* no se hubieran permitido incorporar las enseñanzas de las ya varias películas de Eisenstein que, para entonces, eran mucho más conocidas y difundidas que el

frustrado e inconcluso proyecto mexicanista: incluso en México ya se había exhibido *El acorazado Potiomkin* para entonces.

Supongo que se asocia a *Redes* con el episodio *Maguey* de *¡Que viva México!*, en virtud de que en ambas historias se ilustra una sublevación de gente del pueblo; sin embargo, ésa es la única similitud que podría establecerse entre los argumentos de estas películas. Como ya traté de explicar, a los creadores de *Redes* les interesa que el conflicto de los pescadores refleje el conflicto de la clase trabajadora en general, en el presente de la película; en cambio, Eisenstein en *Maguey* parecía interesado en reflejar lo que ocurría en el pasado de la historia mexicana, con la explotación humana que caracterizaba a las haciendas del régimen porfirista: es decir, un caso peculiar de un momento histórico determinado. Además, la sublevación de *Redes* comienza por las demandas para que se pague de manera justa al producto del trabajo, es decir la pesca, y la sublevación de *Maguey* surge como respuesta al abuso que hace el hacendado con la protagonista, al ejercer en ella su derecho de pernada: motivos fuertes ambos, pero de origen muy distinto.

Aquí habría que añadir un elemento de discusión fundamental para acercar a *Redes* con *El acorazado Potiomkin* antes que con *Maguey*: el hecho de que nuestra película pesquera no presenta indígenas. Podría parecer ocioso señalarlo, y hasta se diría que ello no impide que los problemas planteados sean comunes a los que ilustran las cintas donde se presentan indígenas claramente definidos como tales. Sin embargo, yo no opino así, y este hecho me parece el más definitorio para no poder etiquetar como indigenista a nuestra película, a despecho de todos los historiadores del cine y de la música que le aplican el adjetivo con tanta ligereza. El cine que hemos dado en apodar como indigenista, representado por películas como *Janitzio* de Carlos Navarro, *El indio* de Armando Vargas de la Maza o *La noche de los mayas* de Chano Urueta, cuando pretende presentar la imagen de los personajes indígenas, tiene que jugar con todo lo que representa en nuestra mentalidad de espectadores urbanos y mestizos la idea, incluso la ideología de lo

que es indígena: otro idioma, otras costumbres, un modo peculiar y distinto de ver el mundo. Estos elementos pueden entrar en juego como motivos de los conflictos dramáticos, a veces como una crítica de la situación del momento, más frecuentemente como una nota superficial para dar tonos pintorescos: una película que se preciara de ser indigenista tenía que sacar a exhibir las danzas, las plumas, las flores, sin que importara mucho que aportaran algo fundamental a la historia y sin que importara tampoco si era o no verosímil el empleo de tales recursos para las realidades indígenas supuestamente retratadas en el celuloide.

Veamos a los pescadores de *Redes*: no están jugando a ser exóticos, sino a ser ellos mismos; lo que podamos verles de exóticos no procede de su propia presencia, sino de la manera como fueron vistos por el ojo de un Paul Strand o de un Fred Zinnemann. No hay un esfuerzo consciente de separar a los personajes de lo que representaban en su vida real: visten ropa casi harapienta, trabajan en su oficio sin que se haga una mención de que su forma de trabajo defina un modo étnico singular o específico. En la trama no están en juego sus intereses culturales del tipo del idioma o de la religión. Me sorprenden las afirmaciones de Aurelio de los Reyes sobre el argumento de *Redes*: "[...] hacía un llamado a los pescadores para unirse y luchar contra la explotación de que eran víctimas por parte de los acaparadores del producto y contra la opresión ejercida por la Iglesia; [...]".¹⁰

Sobre la explotación, es evidente el hecho; pero no sé si se le puede atribuir a dos momentos muy específicos de la película el que reflejen una supuesta opresión eclesiástica. El primero de ellos es un entierro, realizado, sí, según el ritual cristiano, pero sin que la cámara ponga especial énfasis en el carácter religioso del hecho; de cualquier manera, un entierro laico en el México de 1934 ya no era muy diferente del que vemos en *Redes*, como no lo es hoy, y lo que importa en esta escena es informar de la muerte del hijo de Miro porque no se le pudo sanar, hecho que está más allá de cualquier enfoque religioso. El segundo momento es la escena en la cual uno de los pescadores regaña al Zurdo por las quejas que éste emite sobre su

situación laboral; le dice su colega: "Si fueras a la iglesia, no te estarías quejando", y le responde el Zurdo: "No seas estúpido: ya sabes que no necesito darle a otro mis centavos para entrar en el Cielo". Eso es todo y, por esquemático que suene, nos aclara por lo menos que en esta historia lo religioso no va a jugar un papel determinante; tiene muy poco en qué influir. En cambio, nuestros personajes, a los que habrá que denominar como mestizos o criollos, si hemos de remitirnos al vocabulario indigenista, se hallan en un conflicto claramente urbano y politizado, propio de una sociedad cuyo sistema capitalista funciona a plenitud. Al ser éste el foco principal de la historia, no tiene sentido recurrir en ella a las cuestiones ancestrales, usos y costumbres, ni a la brujería ni a lo misterioso de las tradiciones religiosas, elementos todos siempre vinculados a la retórica de las historias tenidas por indigenistas.

No debería perderse de vista este hecho: *Redes* es una obra de propaganda política, más allá de que esté realizada con ambiciones estéticas tan notorias como notables. Pensemos en el largo discurso de Miro a sus colegas sobre la manera como él ve la situación social, laboral, económica en la que se hallan. En esta historia, el individuo adquiere un valor en la medida que representa un liderazgo, pero también en la medida que sigue representando a un hombre común, que participa de los mismos modos, hábitos y valores del grupo social al cual pertenece. Miro no es mejor ni peor pescador que los demás, aunque lo busquen sus amigos para que colabore con ellos –en todo caso, está más cerca de los que mejor pescan, y también por ello es más buscado. Si, por una parte, este muchacho tiene visión de líder para hacerle ver a sus colegas una situación en la que no todos han reparado, por la otra se convierte en uno más a la hora de la pesca: rema como los otros, entra con todos al mar, mueve las redes como cualquiera. Su capacidad de liderazgo para defender una causa concreta no tiene equivalente en el citado episodio *Magüey*, porque en *Redes* el enemigo a la vista no es un hacendado, no es un hombre de poder político. Es una curiosidad muy excepcional que una película pagada con presupuesto oficial retrate con tanta dureza al capitalismo en general y a empresarios como el personaje de don Anselmo el

acaparador, como si México no fuera un país capitalista al fin y al cabo; la película toma partido evidente por los pescadores, e ilustra todas las convenciones del indoctrinamiento laboral: la solidaridad, los esquiroles, los no convencidos, los que se equivocan, etc. Pues bien, en estos elementos, como decía, parece dibujarse el espíritu de Piscator o de cierto Brecht, pero también aparece con claridad Eisenstein, no el indigenista de *Maguey*, sí el marxista *agitprop* de *El acorazado Potiomkin*.

Recordemos las escenas finales del primer cuadro de la legendaria película soviética: los marinos del buque de guerra se sublevan contra su oficialidad por la explotación, marginación y discriminación de que son objeto, y porque van a condenar y fusilar injustamente a varios de los que protestan por esta situación. Pues bien, quien inicia y, hasta cierto punto, dirige dicha sublevación es un marino que tiene nombre y apellido: Vakulinchuk. Al empezar la acción, él cumple su labor en la parte del barco que le toca, como todos; pero, al terminar la secuencia de la sublevación, ya se ha vuelto el líder y se va a convertir en el modelo de sus colegas y camaradas, justo cuando un oficial escondido le dispara por la espalda y lo mata a traición, convirtiendo así al líder en el mártir. La secuencia concluye cuando los marinos, que ya han tomado el control del acorazado, le hacen honras fúnebres especiales a Vakulinchuk y lo llevan en un bote a la costa, para dejarlo sepultado en ella. Quien haya visto esta secuencia y la escena de la lucha y la muerte de Miro en *Redes*, podrá observar lo notorio de la afinidad entre las dos películas, tanto por los conceptos ideológicos puestos en juego cuanto por la cercanía argumental, y hasta de montaje filmico, que comparten. Los mecanismos descritos sobre la crítica política y sobre la lucha de clases, sobre todo desde la perspectiva marxista o socialista, se manejan de una manera tan general o esencial que se hace más viable trasladarlos, como estructura de conflicto dramático, desde un buque ruso de guerra hasta un pueblo mexicano de pescadores, en la medida que se trasladan generalidades de comportamiento social, antes que identidades culturales vinculadas a factores étnicos, lingüísticos, religiosos o de naturalezas afines a éstos. Podemos no estar de acuerdo con la ideología de *Redes*, pero no tenemos por qué

exigirle que nos cuente una historia realista-naturalista o de documental etnográfico que nunca nos prometió.

Pero si *Redes* no se trata de un asunto etnográfico en el sentido estricto, también es cierto que contiene elementos que no pueden ser indiferentes a esa perspectiva, si bien hay que observar con todo cuidado de qué manera se les manejó en la película. Ya Gómez Muriel nos llamó la atención sobre las concesiones que la realidad le hizo a la belleza artificial pedida por la cámara, en el caso de la manera de arrojar el pescado al bote o en la forma de caminar en filas regulares. Quien manipula así la realidad a conciencia no puede alegar que está realizando un levantamiento fiel y documental de un fenómeno antropológico, etnográfico, y los creadores de *Redes*, por lo demás, nunca alegaron tal. Pensemos, por lo demás, en lo embelesado que Paul Strand estaba con la belleza natural del paisaje y de los pescadores, tratados como modelos humanos en términos meramente estéticos. La idea del predominio de la masculinidad y el elogio de la belleza física se hallaban vigentes entonces en los modelos visuales de muchas partes, y en especial en los regímenes autoritarios; no deja de ser paradójico que, en estos conceptos visuales, compartieran ideales las políticas culturales de regímenes aparentemente tan disímbolos entre ellos como los italianos fascistas, los alemanes nazis y los marxistas soviéticos: pensemos en la fotografía de Leni Riefenstahl, en los carteles propagandísticos de los tres países mencionados, en el apoyo fortísimo que en ellos se le dio desde entonces a la práctica masiva del deporte, pero también recordemos la iconografía mexicana y estadounidense de aquellos años.

Podemos contraponer a este predominio de la belleza masculina en aquellos años la marginación visual de la mujer, o su masculinización, como una manera de integrarla en los ideales sociales del momento. El caso de *Redes* es notoriamente ilustrativo: sólo hay un personaje femenino significativo en toda la película, la esposa de Miro, y las dos veces que sale no dice una palabra; algunas otras mujeres, pocas, aparecen a cuadro unos segundos en las escenas de la vida colectiva del

pueblo, lo mismo niñas que adultas que ancianas, pero no tienen una participación ni siquiera mínimamente activa en la trama. Esto me hace recordar un comentario un tanto mordaz que Fred Zinnemann atribuye al entonces gerente de los muy comerciales estudios cinematográficos Columbia, Harry Cohn, sobre qué es un documental: "Es una película sin mujeres; si aparece una en ella, entonces es semidocumental".¹¹

Tras de este sarcasmo hay algún tipo de alusión, que, en cualquier caso, no se cumple de manera cabal en todos los documentalistas de la época, y mucho menos en el patriarca de todos ellos, Robert Flaherty, quien filmó en *Nanook* al esquimal homónimo, pero también a la esposa de éste y a su familia, y no procedió así sólo en esta película.

Pasemos a Flaherty, y de manera indirecta, a algunos de los usos musicales que este cine generaba, sobre todo para entrar en materia específica con la música de *Redes*. Es evidente que Eisenstein tiene hoy en día mucho más cartel que su colega entre los admiradores del cine, pero ello no nos debería inducir a hacer menos a Flaherty, quien, al fin y al cabo, fue pionero e introductor de muchas propuestas que acabaron por ser aceptadas en todo tipo de cine, incluso el comercial. Uno de los modelos de su trabajo documental es *Man of Aran*, documental que, curiosamente, se filmó casi al mismo tiempo que *Redes*. Las islas de Aran, en el oeste irlandés, son aisladas, rocosas, inhóspitas, golpeadas por las corrientes más fuertes del Océano Atlántico; sin embargo, sus habitantes se resisten a dejarlas. Flaherty quiso hacer un homenaje a estas personas que tienen tal apego al terruño, mostrándonos cómo vivían. Pero él no tenía una formación marxista ni una ideología dominada por la economía política; al no tomar el mismo camino de un Eisenstein, su manera de presentar las imágenes no va por el lado de la crítica social: en *Man of Aran* vamos a ver la vida cotidiana, los hábitos de trabajo específicos de los habitantes de esta región, tratados como una sucesión de cuadros descriptivos, no como un argumento dramático.

Man of Aran es una película sonora, pero tiene muy pocos diálogos. En cambio, casi todo el tiempo nos hace escuchar una partitura compuesta por un autor inglés, John Greenwood, casi desconocido para mí. En los créditos de la película se afirma que el compositor creó esta música tomando como base tonadas tradicionales irlandesas; para jugar con los estereotipos, pues, se trata de música nacionalista. Pero se trata, sobre todo, de música sin mucha imaginación y con poco o nada que ofrecer para el enriquecimiento de la imagen. El ejemplo más claro de lo que digo se puede localizar en una escena que describe con todo detalle la manera específica como se cultivan las papas en la tierra de Aran.¹² Esta escena, por su concepto descriptivo, puede considerarse como equivalente exacta de la escena denominada por Velázquez Chávez "La Pesca" en *Redes*,¹³ y la relación de la música con la imagen no podría haber sido más contrastante entre las dos películas. En la película de Flaherty, la música de Greenwood se limita a subrayar las acciones físicas que vemos, hasta grados onomatopéyicos de una obviedad que vuelve redundante a esta participación musical. Es importante, pues, advertir cómo la maestría para la creación filmica que se le reconoce a Flaherty no lo salvó de carecer de un apoyo musical de mayor calidad en una obra tan importante y tan hermosa como *Man of Aran*; de paso, nos permite revalorar cómo lo que Revueltas estaba logrando en *Redes* no sólo no desmerecía frente a la producción análoga de su tiempo, pero incluso tenía mucho que enseñar y aportar.

Una vez expuestas todas estas exploraciones y calas en el entorno de la creación de *Redes*, espero que puedan ser de alguna utilidad para abordar su materia específicamente musical con una mayor diversidad y profundidad de elementos de juicio. Claro que hablar de esa parte específicamente musical de la película, en sí mismo, es materia para otro escrito.

Notas

*Este texto es fragmento de un capítulo de un libro que el autor está por publicar sobre sus investigaciones acerca de la música de Revueltas para el cine y la escena, como parte central de sus actividades como miembro del CENIDIM del INBA.

¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 1a. ed. México: Era, 1969; tomo I, pp. 70-71. El comentario se reprodujo casi idéntico, con leves retoques, en la ya citada segunda edición de la obra: México: Universidad de Guadalajara-Subsecretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997. Tomo I, p. 131. El cambio más significativo de redacción me parece el siguiente: "Sin embargo, *Redes* resulta en gran medida una película esquemática por lo que cuenta y artificiosa por cómo lo cuenta".

² Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*. México: Trillas, 1988. (Linterna Mágica, 10).; p. 188, dentro de un capítulo titulado, de manera muy significativa: "El indigenismo".

³ *Ibid.*

⁴ Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y el cine". *Estudios cinematográficos, revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, año 4, núm. 12, abril-junio 1998, "La música para cine"; p. 51.

⁵ Roberto Kolb Neuhaus, "Pescados: Partitura en busca de director". *Tierra Adentro*, núm. 101, diciembre de 1999-enero del 2000; p. 27.

⁶ Emilio Gómez Muriel, en Raquel Tibol, "Redes". *México en la Cultura*, de Novedades, México, 25 de abril de 1954; p. 4.

⁷ Zinnemann, *An Autobiography*. London: Bloomsbury, 1992; p. 32. Las palabras en cursivas están en español en el original.

⁸ Para hablar con más precisión, pienso en *Los que vuelven y Justicia*, S.A. de Bustillo Oro y en *Pánuco 137* y en un muy interesante *Emiliano Zapata* de Magdaleno. Es curioso que estos dos jóvenes radicales se hayan dedicado al cine industrial en sus años maduros, el primero como exitoso director de comedias nostálgicas y porfirianas

y el segundo como guionista de cabecera de la época más emblemática de Emilio Fernández.

⁹ "Gómez Muriel, Emilio", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 3, [1976]; p. 79.

¹⁰ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 188.

¹¹ Zinnemann, *op. cit.*, p. 25.

¹² La escena corresponde aproximadamente a los minutos 15'37 a 24'05.

¹³ La escena corresponde aproximadamente a los minutos 18'27 a 25'00. Todos los tiempos de *Redes* corresponden a la copia que obra en poder de la Filmoteca de la UNAM.

Eduardo CONTRERAS SOTO. Estudió Teatro y Letras clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Debutó como director con *El reloj y la cuna* de S. Magaña (1988); también ha dirigido *La cena del Rey Baltasar* de P. Calderón de la Barca (2000), así como numerosas lecturas en atril, entre ellas *La Sirena Roja* de Marcelino Dávalos (1997) y *La Genoveva* de Francisco de Soria (1999). Tiene publicados libros de teatro (*Europa caída*, 1993), cuento (*El conferenciante*, 1995) y sobre músicos mexicanos como E. Hernández Moncada (1993) y S. Revueltas (2000), además de numerosos artículos sobre teatro y sobre música en diversas revistas, como *Escénica*, *Repertorio* y *Tramoya*, *Heterofonía* y *Pauta*. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del INBA.

elconferenciante@yahoo.com.mx

Cómo citar el texto:

CONTRERAS SOTO, Eduardo: "Reconsideraciones y revaloraciones sobre *Redes*" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Julio - Diciembre 2006, Año 1, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org] consultado el ??/??/ 2006