

#1

TEXTOS
DE LA
ACADEMIA

Las Barracas

de VICENTE BLASCO IBAÑEZ



Texto de
Roberto Fiesco

Productor
ALFONSO SANCHEZ TELLO
Director
ROBERTO GAVALDON
Fotografía
VICTOR HERRERA



AMACC
ACADEMIA
MEXICANA
DE ARTES Y CIENCIAS
CINEMATOGRAFICAS



tv.unam



Maravillas y Curiosidades de la filmoteca de la UNAM

Títulos de la serie

- El vuelo glorioso de Barberán y Collar
- El insólito caso de Gabriel García Moreno
- *El grito* y otros materiales ocultos del 68
- La mirada del cine ante los sismos
- Las carpetas de Fernando Fernández
- Cine porno de los años 30
- *Memorias de un mexicano*
- Avándaro
- La restauración de *Redes*
- La trilogía de Fernando de Fuentes sobre la Revolución mexicana
- El doble final de *Los olvidados*

Míralos dónde y cuándo quieras en todos tus dispositivos desde nuestra plataforma:

tv.unam.mx





Una película de Roberto Gavaldón

La Barraca

D. R. © 2017, Roberto Fiesco Trejo

D. R. © 2017, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. A.C.

Diseño

Taller de Alejandro Magallanes |
Giancarlo Taverna
Ana Paula Dávila

Colección: Textos de la Academia No. 1
Edición de 750 ejemplares
Impreso en México

Investigación hemerográfica

Oswaldo Mejía

Revisión de edición

Heidi Dueñas
Fanny Contreras

Colecciones fotográficas

Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM y Mil Nubes – Foto

Créditos de restauración

Filmoteca UNAM
Subdirector de Rescate y Restauración | **Albino Álvarez G.**
Taller de Restauración | **José Antonio Valencia**
Laboratorio Fotoquímico | **Francisco Ramírez**
Supervisión de imagen | **Pamela Paván**
Restauración de sonido | **José Antonio Hernández**

Roberto Fiesco

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA BARRACA

barraca
(Del cat. barraca)

Esp. Vivienda rural propia de las huertas
de las comunidades autónomas de Valencia
y Murcia, hecha de adobe y con cubierta
de cañas a dos aguas.

*A Julián Hernández, que aún llora
con las (buenas) películas.*

*A Laura Imperiale, cumpliendo
nuestra promesa.*



Con el fin de promover la investigación, la preservación y la difusión de la cinematografía, así como la promoción de la historia del cine mexicano, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas inicia la serie **Textos de la Academia** con la intención de fomentar el diálogo entre películas y cineastas de diversas generaciones.

Este primer número está dedicado a *La barraca*, película que forma parte de los títulos que en colaboración con la Filmoteca de la UNAM, están en proceso de preservación a través de su restauración digital.

La investigación se ha nutrido principalmente de un amplio trabajo hemerográfico en torno a la creación y el estreno de la primera cinta que recibió el premio Ariel a mejor película de 1946.

Agradecemos la valiosa colaboración de Roberto Fiesco en la investigación y el apoyo invaluable a TV UNAM.

La Academia Mexicana de Artes
y Ciencias Cinematográficas



APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA BARRACA



1. **V**olver a los clásicos es como volver al hogar, a las tardes cadenciosas de los años ochenta, viendo películas mexicanas en la televisión, en vez de hacer las tareas de la secundaria. Cambiar de un canal a otro para perseguir imágenes en blanco y negro, que enmarcaban lo mismo el dolor más profundo, que la consagración de un amor capaz de redimir cualquier tristeza, antes de que la palabra “Fin” apareciera al centro del cinescopio... Sí, una palabra que muchos extrañamos.

En una de aquellas tardes, de educación sentimental antes que fílmica, apareció *La barraca* en el canal 4, una película que a primera vista ni siquiera parecía mexicana, pues los personajes seseaban, vestían ropa de campesinos, pero no de manta como las nuestras, y tomaban vino y bailaban sardanas en vez de festejar con tequila, sones y jarabes. No son muy precisos los detalles que recuerdo de aquel primer visionado adolescente. Acaso una imagen, un plano que está precisamente al centro, no sólo de la película, sino de su drama emocional:

Un hombre vestido de negro, Batiste, camina entre los surcos secos de un sembradío que parece infinito. Su figura minúscula se acerca hacia nosotros. Mira al frente, mientras la cámara desciende al mismo ritmo que sus pasos. Pascualet, su hijo menor, acaba de ser enterrado y con él se ha ido también el odio irracional de sus vecinos. La cámara continúa su movimiento hasta contemplar desde abajo —desde el punto de vista de la tierra— a ese hombre que vuelve el rostro al cielo y aprieta los puños, transido por el dolor de la pérdida

de su pequeño hijo, pero esperanzado en el futuro, porque esa misma tierra que parece contemplarlo, por fin, parece suya.

Una sola y poderosa imagen parece resumir la lucha de Batiste Borrull: un hombre honrado que llega con su esposa, Teresa, y sus hijos, Roseta, Nicolás, Ramón y Pascualet, a un pueblo campesino de Valencia, para cultivar las tierras alrededor de una barraca, que años atrás fueron propiedad del tío Barret. El tío fue un hombre despojado de sus tierras por un usurero, al cual mató, y con quien los habitantes del poblado decidieron solidarizarse, evitando así, por todos los medios, que dichas tierras se ocuparan. Por este motivo, la presencia de Batiste incomoda a todos, especialmente a su vecino, Pimentó, líder de los campesinos, quien boicotea cualquier acción de aquél, limitándole el agua para el riego, acusándolo de desacato ante el Tribunal de las Aguas, e incitando a los huertanos para que no tengan relación con los Borrull. Debido a la muerte del más pequeño de los hijos de Batiste, hay una tregua entre él y la comunidad, tregua que dura hasta que una noche Pimentó habla mal de Batiste en la taberna pueblerina y éste le responde con un sillazo que lo deja tendido en el suelo. En venganza, el vecino intenta matar al forastero en la oscuridad de un pantano, pero es Batiste quien lo hiere de muerte con su rifle. El pueblo incendia la barraca del foráneo, y la familia Borrull, víctima de una fatalidad que no merecía, debe partir como llegó, dispuesta a empezar de nuevo en otras tierras. Así pues, el drama de Barret, y de *La barraca*, es enfrentarse a una comunidad presa de atavismos y supersticiones invencibles.

La barraca fue una película saludada en 1945 por la crítica y por el público que la mantuvo siete semanas en el Cine Chapultepec, su sala de estreno, como una de las obras más importantes de la cinematografía nacional hasta entonces. Con ella, su director, Roberto Gavaldón, dio inicio a una carrera que arrojaría en el futuro una decena de obras maestras. *La barraca* es una cinta —de acuerdo con las palabras del estudioso Román Gubern— que significó “un verdadero acto de afirmación política,¹ por el trabajo que, frente o detrás de cámara, realizaron numerosos exiliados españoles, llegados a México desde finales de los años treinta para enriquecer las pantallas de una industria efervescente y fortalecida, como era la mexicana.

Hoy parece casi inconcebible que una película mexicana pudiera retratar con tal rigor y precisión el lejano mundo campesino de la España del siglo XIX, imaginado por Vicente Blasco Ibáñez en *La barraca*, una novela naturalista publicada en 1898, como parte de un ciclo de novelas regionales que retrataban las costumbres de Valencia, la tierra del autor. Sin embargo, los temas españoles —incluso

las películas ubicadas en tierras peninsulares— no eran una *rara avis* para el cine azteca. El impacto de la migración —y su potencial como mercado— puede medirse en nuestra cinematografía por la gran cantidad de películas que tienen a personajes ibéricos como protagonistas. Si bien, en su mayoría, la representación de la identidad hispana en México dio paso a muchas comedias que tenían al “gachupín” como eje principal, nuestra industria también rindió un fervoroso culto a las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales y novelas españolas clásicas (Pérez Galdós, por ejemplo, no ha sido más —ni mejor— filmado en ningún otro país), considerándolas por esa razón y de entrada, como películas “de calidad”, realizadas, en muchos casos, por cineastas y productores transterrados a causa de la Guerra Civil Española.

2. **A** mediados de los años cuarenta, ante la zozobra de la Segunda Guerra Mundial que, paradójicamente, había traído prosperidad al cine mexicano porque le había permitido hacerse de los “mercados naturales” hispanoamericanos, fue un productor mexicano, quien decidió acometer la audacia de adaptar la prestigiosa novela de Blasco Ibáñez, conservando el ambiente original donde se desarrollaba y logrando, además, lo que sin saberlo sería la película más importante de su carrera. Ese hombre audaz era Alfonso, “El gordo”, Sánchez Tello.

Nacido en Parral, Chihuahua, en 1905, Sánchez Tello emigró a Hollywood en los años veinte. Allí coincidió con otros compatriotas, como Chano Urueta, Emilio “Indio” Fernández, Miguel Zacarías, Gabriel Soria y el propio Gavaldón, quienes parrandeaban y malvivían “extreando” en las películas silentes hasta que, poco tiempo después y con el advenimiento del cine sonoro, se convertirían en los pilares de la industria cinematográfica mexicana, entonces en ciernes.

Para 1936, Sánchez Tello era el gerente de una película seminal que cambiaría el rumbo del cine mexicano, *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes), que impuso a la comedia ranchera como modelo dramático a seguir hasta el hartazgo en las décadas siguientes. Un modelo cuyo escenario era el idílico universo rural de exacerbado nacionalismo, pleno de inocencia, habitado por personajes tan esquemáticos como pródigos en canciones. El éxito de la película fue inusitado y trascendió cualquier predicción posible. El cine mexicano comenzaba así su consolidación como industria y su

Por PRIMERA VEZ EL
CINE MEXICANO PRESENTA CON TODA
PROPIEDAD UNA GRAN OBRA!



INTER AMERICA FILMS *Presenta a*

DOMINGO SOLER
ANITA BLANCH

en

La Barraca

DE V. BLASCO IBÁÑEZ

con AMPARO MORILLO - JOSE BAVIERA

DIRECTOR

Roberto Gavaldón

DIST. POR
FILMS MUNDIALES
S. A.

EL CINE GRAFICO

Director
ANTONIO J. OLEA

SEMANARIO ILUSTRADO

25 cts. ejemplar

RO XIII.—No. 630

México, D. F., domingo 29 de julio de 1945

Registrado como artículo de
Clase el 2 de octubre de 1945

HOY

CINE
Chapultepec

HOY

MEMORIA NACIONAL
MEXICO

INTER AMERICA FILMS PRESENTA

LA BARRACA

DE V. BLASCO IBÁÑEZ

CON

DOMINGO ANITA
SOLER BLANCH

AMPARO MORILLO
JOSE BAVIERA

El "Tío Tomba" se lo había dicho: "Créeme hijo mío; estas tierras están malditas, te traerán Desgracia", pero él, hombre valiente y honrado no temía los odios de sus semejantes y por obtener el pan de sus hijos arrojó todos los peligros.

DIST. FILMS MUNDIALES, S.A.

PRODUCTOR
ALFONSO SANCHEZ TELLO
DIRECTOR
ROBERTO GAVALDON
FOTOGRAFIA
VICTOR HERRERA

preeminencia en Latinoamérica, incluso “había despertado ansias y ambiciones que se manifestaron en la construcción de nuevos estudios en el país azteca y de nuevas salas en todo el continente de habla hispana”.² La lección de los charros de *Rancho Grande* había sido asimilada, y la creación en 1937 de la compañía Producciones Sánchez Tello, para la realización de *Jalisco nunca pierde* (Urueta) significó para su productor la posibilidad de seguir explotando el filón vernáculo hasta entrados los años cuarenta, cuando sobreviene un periodo de inactividad para el productor, que espació cada vez más su trabajo, debido a los conflictos sindicales que se recrudecían ante la cada vez más floreciente industria. Es entonces que decidió apoyar como director a Roberto Gavaldón, paisano chihuahuense (nacido en Ciudad Jiménez) y viejo amigo desde los tiempos hollywoodenses hasta las primeras aventuras sonoras mexicanas.

Gavaldón fue a Los Ángeles, California, para estudiar mecánica dental y, al ponerse a trabajar de extra para completar sus ingresos, se encontró con el grupo de bohemios comandado por Urueta y el Indio Fernández. En esos tiempos no pensaba que el cine podía convertirse en su vocación. Es más, cuando regresó a nuestro país, seguía sin considerarlo. Según su propio testimonio:

No me interesó regresar a México para entrar a la industria, simplemente volví a encontrar a los viejos amigos, los Sánchez Tello, etcétera. Y, ellos me invitaron a intervenir en el cine; fue cuando hice algunas partes en algunas cintas, pero me sentía un poco ridículo actuando. Comencé desde abajo, después de ser anotador fui ayudante de edición y pasé más adelante a ser asistente de director, lo que fui durante doce años, de los cuales los últimos tres llegué a codirector, iniciaba yo a los directores nuevos y llevaba ese crédito en el filme.³

Para 1944, Gavaldón ya había asistido dirección en cincuenta películas con realizadores muy disímolos, y desde mediados de los años treinta la prensa anunciaba que Roberto pronto recibiría la alternativa como director,⁴ lo cual no resulta improbable dada la cantidad de directores improvisados provenientes de otros campos de la creación, que se habían vuelto realizadores y muchas veces no habían pasado de la primera película.

De 1942 y 1943 datan tres de las películas donde fungió como codirector: *Noche de ronda*, *Tormenta en la cumbre* y *Naná*, dado que sus noveles directores, Ernesto Cortázar, Julián Soler y Celestino Goroostiza eran, respectivamente, uno compositor, otro actor y el tercero

dramaturgo: todo menos directores. A propósito de ello, y con cierta sorna, la entonces periodista Lucila Balzaretti, escribió tras asistir al debut como director de Gavaldón: “¡Cómo se habrá reído de las ‘genialidades’ y métodos y conocimientos de los directores bajo cuyas órdenes trabajaba...!”⁵ Si bien, la mayoría de los títulos en los que colaboró como asistente pertenecen hoy al olvido, el aprendizaje para un director en formación, que en el futuro sería conocido como “El ogro”, Gavaldón por su enérgico carácter resultó muy fructífero en sus propias palabras:

Creo conocer la obra y las posibilidades de los maestros del cine mexicano. Colaboré con todos ellos. De los buenos aprendí mucho. Sin embargo, el contacto más provechoso fue, seguramente, el de los malos, porque a través de sus trabajos sé lo que no debe hacerse en nuestro cine. Tuve, por otra parte, oportunidad de hacer pruebas, de ensayar, de hacer sugerencias y verlas realizadas, lo que me hubiera sido imposible al lado de los buenos, siempre amurallados en su soberbia e incapacidad de aceptar consejo y colaboración.⁶

Sánchez Tello, un productor poco relacionado con la ilustre literatura europea y apartado de las superproducciones “de prestigio” que otras compañías emprendían, recurrió a los servicios de Gavaldón como asistente de dirección para *Jalisco nunca pierde*, aquella exitosa película con la que inauguró su compañía, pocos años antes de ofrecerle la posibilidad de convertirse en director, como el propio Roberto confirmó:

Me habían propuesto en varias ocasiones algunas historias para dirigir, pero nunca me interesaron, no me gustaron, no pensé que alguna de ellas fuera aquella con la que yo quería debutar como director. Cuando se me ofreció *La barraca* incondicionalmente la acepté y por fortuna tuve mucho éxito con ella.⁷

3. **E**s probable que la idea de *La barraca* haya llegado a través de Libertad, la única hija de Vicente Blasco Ibáñez, cuyo exilio había comenzado en 1939 cuando, tras ser confiscados sus bienes en Valencia, cruzó a pie la frontera hacia Francia, a donde el gobierno republicano afincado en nuestro país le mandó su pasaje para venir a México. Dedicada a la divulgación de la obra de su padre fallecido en 1928, no parece raro

que ella haya llegado hasta El Gordo y que éste, viendo la posibilidad de hacer una película que le diera el lustre que ya se habían ganado sus colegas, aceptara comprarle los derechos. A mediados de 1943, Libertad firmó un contrato con la Compañía Mexicana de Películas, representada por Enrique M. Barragán y el banquero Antonio Díaz Lombardo (socio de Sánchez Tello, que años atrás había financiado *Allá en el rancho grande* y fundador de Aeronaves de México, que tiempo después sería conocida como Aeroméxico), donde se estipulaba que la película se realizaría en un lapso no mayor a dieciocho meses, pero que la empresa conservaría por siete años los derechos sobre la novela, a cambio de diez mil pesos, el 10% de las ganancias por la explotación en México y el 12.5% en caso que la película se explotara comercialmente en España, lo cual nunca ocurrió.⁸

De acuerdo con la versión de Gavaldón, a pesar del buen dinero pagado por la compra de los derechos, la película no encontró un camino inmediato de producción: “*La barraca* pasó por manos de muchos compañeros, cuatro o cinco cuando menos, sin que ninguno de ellos se atreviese a realizarla. Decían, entre otras razones, que sus personajes, que su ambiente, todo en fin, por resultar exótico en México, condenaría la obra al fracaso... [...] Tampoco el amigo Sánchez Tello —el productor de *La barraca*— se hallaba muy decidido a hacerla. Y cedió cuando se dio cuenta de mi insistencia y en su deseo —que nunca dejaré de agradecerle— de darme una oportunidad”.⁹ Incluso se sabe que, antes de cerrar el trato para hacer este proyecto, el productor le ofreció al debutante varias historias del medio rural. Seguro se trataba de algunos ecos del *Rancho Grande*.

A pesar de los rechazos de aquellos realizadores que decidieron no arriesgarse en la empresa de filmar esta película, a Sánchez Tello no debió resultarle ajena la popularidad que las adaptaciones de las obras de Blasco Ibáñez habían despertado en el cine gringo: *Entre naranjos* (Torrent, Monta Bell, 1926) fue nada más y nada menos que la primera película protagonizada por Greta Garbo a su llegada a América; *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), y *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922) significaron el lanzamiento a la gloria de Rodolfo Valentino, y ésta última —la historia de un torero crápula— había merecido una nueva versión a cargo de Rouben Mamoulian para la Fox, protagonizada por Tyrone Power y Rita Hayworth, que resultó un gran éxito en México cuando se estrenó en 1941, en el Palacio Chino.

Con el prestigio de Blasco Ibáñez a la cabeza, pronto comenzaron a sumarse a *La barraca* nombres relacionados con el exilio español que había comenzado en 1939 con el fin de la Guerra Civil;

intelectuales que buscaron refugio en cinematografías en ascenso, como la mexicana y la argentina, con las cuales compartían un mismo idioma y una identidad cultural común. Por ello, la escritura del guion fue comisionada a un equipo de exiliados, a partir de un diseño estructural del argumento que la propia Libertad había realizado. El primer convocado fue el catalán Paulino Masip, periodista republicano y dramaturgo llegado a nuestro país en 1939, gracias a la ayuda del gobierno mexicano que lo trajo junto con otros once intelectuales españoles. Sin embargo, su nombre no aparece en los créditos de la película, probablemente porque la mayor parte de su trabajo fue desechado. Lo mismo ocurrió con la colaboración del orensano Carlos Velo, a quien el Sindicato de Directores le acababa de negar la posibilidad de debutar como realizador con la película *Entre hermanos* (Ramón Peón, 1944), quien se sumó al equipo, sin que pudiera acreditarse su participación. Quien sí figuró en la pantalla, como dialoguista, fue el navarro Abel Velilla Sarasola, abogado, periodista y regidor del Ayuntamiento de Barcelona, llegado a México en 1942, a bordo del barco Sao Thomé, y sin más créditos ni anteriores ni posteriores en el cine; se sabe que en México realizó alguna traducción, pero sobre todo continuó su carrera de abogado y trabajó para la compañía de seguros Atlas.

Irónicamente, no fue un exiliado español a quien se le encargó el guion técnico, aunque sí se trató de un extranjero, el para entonces ya veterano actor, guionista y director, apenas treintañero, Tito Davison, chileno de origen y con una larga carrera en el Hollywood hispano y en el cine argentino. Davison llegó a México contratado por Sánchez Tello, quien lo conoció en Los Ángeles cuando estaba preparando *La barraca*, tal y como el propio Davison lo narró a Eugenia Meyer en los años setenta: “Entramos en amistad y me ofreció venir contratado para hacer la adaptación de aquella cinta; yo lo acepté porque era idea mía básica, llegué en junio de 1944 más o menos y empecé a trabajar, se habían hecho varios intentos de adaptación, yo me dediqué a hacerlo y tuve el gran gusto de empezar una amistad que dura y durará mucho, por el resto de la vida, con Roberto, con Gavaldón”.¹⁰ Davison estudió las versiones precedentes realizadas por doña Libertad y por Masip y realizó la versión final del guion, y sin ser “hijo del autor, ni siquiera de español, [fue] quien dio en el clavo y obtuvo el jugo de aquel sabroso fruto de la literatura española contemporánea”.¹¹ Y con ello comenzó una carrera en el cine nacional, primero como guionista y luego como director, que se prolongaría hasta 1982.

4.

Los de España venían con el recuerdo fresco de tres años de sangre y lucha, siglos de gran teatro e historia, imágenes de fiestas, manolas, chulos y bailaores, “chatos” de manzanilla, batir de palmas y alegría.

ALEJANDRO GALINDO¹²

Desde febrero de 1944, apenas concluida la producción de *Fantasia ranchera* (Juan José Segura) —una locura operática filmada en Kodachrome, adaptada por Masip y producida por El Gordo y Díaz Lombardo, que tardaría casi cuatro años en estrenarse... por mala—, comenzaron a filtrarse noticias en la prensa sobre la posible filmación de *La barraca*, que aún no tenía reparto confirmado, lo cual permitió que a lo largo del año la prensa especulara sobre los posibles actores que intervendrían en ella. Para septiembre se afirmaba en la revista *Cinema Reporter* que Manolita Saval, criada en Valencia, y Elena D’Orgaz llevarían los estelares femeninos y que alguno de los hermanos Rojo, Gustavo o Rubén, de ascendencia española, interpretarían al Tonet, el novio de la hija de Batiste, todo ello en medio de un fuerte debate ante la importación de actores y elementos del cine que, según algunos, copaban las fuentes de trabajo desplazando a los nacionales. En un recuento del cine del exilio, el escritor José de la Colina afirmó: “Sobre todo en los años cuarenta fue rara la película que no contara con uno o más actores transterrados en sus créditos”.¹³ En el caso de *La barraca* fueron muchos más.

Tantos actores peninsulares llegaron al México de los treinta y cuarenta que el periodista Lumière afirmó socarrón: “...hay muchos refundidos, al menos mientras se orientan, en las filas de los ‘biteros’, esto es, los que hacen papeles pequeños”.¹⁴ Sin embargo, *La barraca* requería intérpretes específicamente valencianos, si se quería ser fiel al espíritu de la novela, y México estaba lleno de ellos, como para conformar el reparto entero, actores con un origen geográfico similar, pero de extracción muy diversa.

La tradición teatral mexicana era un campo fértil para que los actores españoles pudieran asentarse, porque en nuestro país, durante muchos años, todas las obras se actuaban pronunciando a la española —incluso aquellas de temas mexicanos—, convirtiendo a México en una plaza propicia para las numerosas giras que las compañías hispanas emprendían por el continente. Es por eso que muchos actores se habían afincado desde inicios del siglo xx en nuestro país y no tenían una filiación republicana precisamente. A este

grupo pertenece Anita Blanch, nacida en Sagunto, Valencia y más bien franquista, que desde los años veinte venía representando comedias y sainetes en el capitalino teatro Ideal de la calle de Dolores, conocido como “El teatro de las damas” por ser —de acuerdo con la publicidad— el más elegante y cómodo de la capital, que fue por años su sede permanente. A ella se le encomendó el papel de Teresa, la madre Borrull, cuyo éxito poco le duró porque un veto sindical posterior (estaba liada con Salvador Carrillo, líder del STIC) le impidió volver al cine hasta los años cincuenta. Otro que tampoco llegó con el exilio era Manolo Fábregas, nacido en Vigo y heredero de una tradición teatral que se remontaba a su abuela, la célebre actriz mexicana Virginia Fábregas. En ese entonces estaba condenado a papeles secundarios como el enamorado Tonet que le tocó interpretar y lejos estaba del mote de “El señor teatro”, con el que sería conocido en sus últimos años.

La rubia castellana Amparo Morillo, quien dio vida a Roseta, llegó a México en 1939, donde inició su carrera como actriz al ser reclutada por Blanch, a inicios de los años cuarenta, para que trabajara en la pieza argentina *Casa de mujeres*, que logró un récord de más de cien representaciones en el Ideal, para luego ser llevada al cine por Gabriel Soria en 1942. Morillo era de las pocas actrices que no negaban su condición de exiliada ante la prensa: “Vine huyendo de la guerra de España. Yo nací en la península, tú sabes”.¹⁵

En la versión fílmica de *Casa de mujeres*, Blanch y Morillo conservaron sus papeles y coincidieron con dos actores del futuro elenco de *La barraca*, Fábregas y José Baviera, el malvado Pimentó, para quien la película de Soria era su segunda experiencia en México, país al que había llegado como exiliado en 1940 tras una activa labor en el bando republicano haciendo incluso películas de propaganda. Baviera debutó en el cine español en la etapa silente, después de intentar carrera en la milicia y la tauromaquia; con el paso de los años se convertiría en un actor de carácter, especializado en roles de galán cínico y otoñal, con una carrera que abarcó casi doscientos títulos como actor y un puñado de películas como director, realizadas en Centroamérica en los años cincuenta, ante la negativa del Sindicato de Directores por aceptarlo entre sus filas. A estos dos transterrados se suma otro destacado actor, José Morcillo, que interpretó al severo profesor Joaquín, uno de los pocos aliados de Batiste, quien había llegado a México a bordo del Mexique, dejando atrás una carrera muy exitosa en las tablas españolas, misma que ya lo había traído a México en los años veinte cuando colaboró en la formación del sindicato de actores mexicanos.





En los años cuarenta llegó a México una tercera migración de intérpretes con cierto prestigio en España y ambigua identidad política, provenientes del proyecto de cine hispano hollywoodense iniciado por la Paramount en la década anterior, que hacía versiones en español de sus películas más importantes, con el fin de distribuir las en los analfabetos países de habla hispana que no querían leer subtítulos. Tal fue el caso de Luana Alcañiz, Pepeta, la esposa de Pimentó, nacida en Filipinas, pero hija de valencianos, quien había comenzado su carrera en Estados Unidos donde se especializó en bailes folklóricos españoles, hasta que en 1930 debutó al lado de Victor McLaglen y Humphrey Bogart en *A Devil with Women* (Irving Cummings), para luego ser una actriz recurrente del cine hispano. O Carlos Villarias, que actúa al tabernero, quien había protagonizado la versión en español del *Drácula* (1931) de Bela Lugosi, filmada durante las noches después de que terminaba el rodaje dirigido por Tod Browning. Con una familia de raigambre teatral, la zaragozana María Calvo había pasado también por las películas hispanas en los años treinta, donde trabajó para todas las *majors* (MGM, Universal, Paramount, Fox), alternando con actores de la talla de Adolphe Menjou y Buster Keaton. En *La barraca*, la Calvo, intérprete de doña Manuela, la dura esposa del usurero asesinado por el tío Barret, no alcanzó siquiera una mención en los créditos.

Como se ha visto, la costumbre de la época era que los actores tuvieran un insigne pasado teatral, y esto no sería excepcional en el caso de quien encarnó a Batiste Borrull, el protagonista de esta historia: Domingo Soler, el único mexicano en un reparto compuesto, casi en su totalidad, por españoles. Oriundo de Chilpancingo, Guerrero, y perteneciente a una familia de histriones, los hermanos Soler, sin precedentes en ninguna cinematografía por la cantidad de películas que suman como actores o directores que rebasa los quinientos títulos, Domingo había debutado en el cine nacional con *La mujer del puerto* (Boyler, 1933) para continuar una brillante carrera que hacia mediados de los años cuarenta le había otorgado una buena cantidad de personajes protagónicos importantes. Sin embargo, de acuerdo con una entrevista dada en la temporada de estreno de *La barraca*, la película significó para él una experiencia difícil, o por lo menos tensa: “...era ya un punto de amor propio, para Roberto Gavaldón, director de la cinta y para mí: los únicos mexicanos de importancia en la producción, pues la mayoría de los actores son españoles y en su mayoría valencianos. Todos dudaban de que se pudiera crear en México el ambiente huertano que la obra exige; que un director mexicano que no conoce España pudiera adentrarse

en la psicología y las costumbres de los personajes, como se dudaba de la capacidad mía para hacer el papel principal. Todos los días surgían nombres de gentes que podían hacerlo mejor que yo. No cabe duda que el amor propio nos hizo salir adelante”.¹⁶ Quizá fuera ese amor propio para defenderse de técnicos y actores criticones el que llevó a Gavaldón y Soler a trabajar juntos en diez películas más, a partir de ésta; y esa consideración acaso sea también la que impidió que Domingo Soler le revelara al mundo que sus padres, los actores Domingo Díaz e Irene Pavia, eran españoles y su madre concretamente valenciana.

5. El rodaje en locación de *La barraca* comenzó el 26 de octubre de 1944, bajo el amparo de la compañía Inter-América Films, S.A. (IFSA), que habría de filmar sus interiores en los estudios Azteca. Coincidentemente, otras dos importantes cintas del periodo, *Crepúsculo* (Julio Bracho), producida por Clasa, y *Bugambilia* (Emilio Fernández), de Films Mundiales, se filmaban al mismo tiempo que ésta, pero en los estudios Clasa. Tanto Bracho como el Indio serán directores con los que Gavaldón mantendrá una saludable rivalidad en lo que resta de la década, tal y como Sánchez Tello buscaba hacerlo con sus colegas productores.

Las exteriores de la película se filmaron en las inmediaciones de la hacienda San Pablo de Enmedio, en Tlalnepantla, una construcción de mediados del siglo XIX, dedicada a la cría de ganado y la producción de lácteos, así como al cultivo de alfalfa, cebada y hortalizas. Para entonces la hacienda contaba con 110 hectáreas (en 1950 se fraccionó y surgió la colonia Prado Vallejo), y fue ahí donde otros dos exiliados, los valencianos Vicente Petit¹⁷ y su entonces asistente, el pintor Francisco Marco Chillet, construyeron los sets —considerados los más costosos de su tiempo— que debían simular la campiña valenciana con absoluta verosimilitud de paisaje y época, lo cual ha sido, a lo largo de la historia de esta cinta, uno de sus aspectos más ponderados.

Desde su rodaje, la película se encontraba en la agenda de lanzamientos para 1945 de la empresa Films Mundiales, que comenzó una campaña en prensa para posicionarla en el interés del público: “En torno a esta cinta [...] se hacen numerosos comentarios entre los cuales destacan las alabanzas por la atinada elección que se hizo para llevar a la pantalla tan exquisito tema, ya que es una novela del famoso escritor Vicente Ibáñez, novela que tuvo el honor de contarse

entre las obras que dan renombre y prestigio a las letras hispanas”.¹⁸ Comentarios como éste aparecían frecuentemente, sobre todo cuando al finalizar su tercera semana en exteriores, el sábado 18 de noviembre, la producción ofreció una barbacoa para invitar a la prensa y a personalidades cinematográficas para que conocieran los sets de filmación.

De esta visita puede derivarse la nota de color publicada en *Novelas de la Pantalla*, escrita seguramente por un español: “Hemos visto a Amparito Morillo vestida con el típico traje de ‘che’ [no sólo los argentinos son ‘ches’, queridos lectores] y luce su belleza rubia como una espléndida rosa de fuego. La hemos visto sentada en la ‘vara’ de un carro de mulas, ingenua, sonriente, bonita. Lleva un gran pañolón sobre el ‘moño’ [los chongos de México, son allá moños], un vestido floreado como el campo valenciano y unas alpargatas abiertas como las que usan los huertanos del Turia. Y con ella a Anita Blanch, grave, enérgica, imperativa. Y a Domingo Soler, con su cara de huertano, tanto o más que los huertanos auténticos, para quienes el agua —el oro de Valencia y de los valencianos— es el gran tesoro de su vida”.¹⁹ La veracidad conseguida en cuanto al entorno español que se retrataba en Tlalnepantla impresionaba a todos, y a ello había contribuido la propia Libertad:

La señora Blasco Ibáñez supervisó personalmente el vestuario, la terminología y todo el ambiente de esta cinta, ya que en su calidad de valenciana, conoce y ha vivido las costumbres de aquella provincia española donde se supone tuvo lugar la trama que ha filmado.²⁰

Vale la pena reproducir un fragmento del reportaje, tan lírico como agudo, que Manuel Nogales realizó para la revista *Cine Mexicano*, a propósito de la escena climática de la película, el incendio de la tan disputada barraca:

La noche (silencio y sombras), se ilumina y estalla en vocerío.
El valle mexicano se estremece de angustia y de misterio, tal
y como pudiera estremecerse de dolor y de pena la mismísima
huerta valenciana.

¡La barraca está ardiendo!

Es la culminación del drama hondo y terrible; de la lucha feroz
por la conquista de la amada “terreta”.

Pasión y escarnio en la vida... rencor, venganza y lágrimas.

¡La barraca está ardiendo! Arden con ella el bienestar y la ilusión. Envuelta en los jirones de un sudario impalpable hecho con humo, se cobija en la tierra que acechó su ruina. La tierra mata y sepulta a la barraca. La tierra hace su justicia, o su crimen, por celos del agua que los hombres se disputan... y para que nadie la posea, más que el sol.

¡La barraca está ardiendo!

—¡Corte!

—Un momento.

—¿Qué?

—¡No me lo explico!

—¿Es posible?

—Pero... ¿qué pasa?

—Nada... es decir; mucho. Mientras ha estado ardiendo la barraca...

—Sí, ¿qué?

—No hemos tomado nada... porque no había película.

—¿Qué?

—Como lo oye.

—¿Entonces?

—Habrá que repetir...

—¿El incendio?...

—Entero...

—...

Afortunadamente, Roberto Gavaldón es hombre de bien templados nervios, probada serenidad y buen sentido.

—Está bien. Un padrenuestro por lo que no tiene remedio. Que carguen película y... vamos a quemar otra barraca.

Y así fue como, en la noche preñada de misterio y de sombras, la tragedia se repitió para colmo de infortunio, y por dos veces, la “barraqueta” valenciana, culminación del drama hondo y terrible, pereció envuelta en su impalpable sudario de humo, mientras el agua corría por las acequias, fielmente reproducidas en un rancho, sobre la carretera de Tlalnepantla.²¹

El rodaje principal concluyó el 30 de diciembre, pero la primera semana de enero todavía estaban filmando escenas adicionales hasta el Día de Reyes. Salvo el doble incendio de la barraca de Batiste, todo había ocurrido sin contratiempos. El novel director, el temperamental Ogro Gavaldón, había reaccionado con una templanza

inusitada, él sabía que no podía jugarse la oportunidad de su vida en un arranque:

Mi mayor aspiración era poder ‘llegar’ a director. Estudié, observé durante muchos años de trabajo secundario, a mis maestros y en ese campo excelente que es la práctica... Y tenía tanta seguridad de mí mismo, que cuando me dieron a elegir historias para mi primera oportunidad, elegí la más difícil de todas. [En la película] había un argumento humano, duro si se quiere, pero lleno de ternura. Y lo que ocurre en la huerta y a sus hombres, no nos es tan desconocido para los mexicanos, aunque muchos lo crean así.²²

6. La película estuvo lista para su estreno en julio de 1945, y unos días antes se realizó una exhibición privada de la película en el Cine Chapultepec, a la cual asistió Roberto Cantú Robert, director de la revista *Cinema Reporter*, amigo de Sánchez Tello desde sus tiempos en el Hollywood de los años veinte y, por supuesto, atento espectador del cine de su tiempo. Su opinión no puede ser más elocuente:

La labor cinematográfica de Alfonso Sánchez Tello es ampliamente conocida, no necesita que seamos nosotros quienes abonemos por ella, pues aparte de las cintas mencionadas (*Allá en el rancho grande*, *La liga de las canciones*) son muchas otras las que deja tras de su nombre y que han sido un “check” a la vista, para los productores, pero como digo no se trata de hacer la apología de AST, sino de agradecerle el motivo de justa alegría que nos ha proporcionado la exhibición de *La barraca*, película que tiene además de todos sus méritos, el de presentarle a la industria a un nuevo director, con don Roberto Gavaldón, así con mayúsculas, compañero linotipista, DON ROBERTO GAVALDÓN.²³

Las críticas positivas hacia la película corrieron con abundancia y generosidad, *El Redondel* afirmaba que se trataba de: “...la mejor película de ambiente extranjero salida hasta hoy de nuestros estudios”.²⁴ Algo similar ocurrió en el periódico *Esto*: “...una de las seis o siete mejores películas producidas en nuestro país”.²⁵ Mientras que para la revista *Mañana*: “*La barraca* es una gran película, una

película de altura, que gana una batalla en contra de la película mexicana de charros y china, de guitarra y jícara, único producto que algunos productores y directores son capaces de ofrecernos”.²⁶ No obstante, hubo contraposiciones como la del exiliado catalán Mario Calvet, desde el semanario *Claridades*, quien reclamaba que la novela era mejor que la película, que Anita Blanch se veía muy mal maquillada, Amparito Morillo muy añosa, y sobreactuado José Morcillo; a pesar de ellos la película era “el más bello florón de la cinematografía mexicana y aún de la cinematografía de habla española”.²⁷

Sin embargo, hubo una excepción, “El Duende Filmo”, seudónimo del cronista cinematográfico Ángel Alcántara Pastor, trizó desde las páginas del diario *El Universal* contra una palabra “grosera” que, en una de las secuencias de la taberna, profiere el rabioso Pimentó interpretado por José Baviera (“el actor que se estima en tan poco, que suelta esa leperada con soltura”²⁸). Se trataba del modismo valenciano “¡cordons!”, que es algo así como ¡cojones! Según el periodista, “dicha en valenciano, solamente unos cuantos la entienden, pero eso no impide que sea una ofensa grave al público mexicano que no va a oír al cine tales cosas”.²⁹ Tanta era la indignación del Duende, que anunció que no se referiría a la película por la falta de respeto que ésta cometía, y aderezó su nota del 5 de agosto con una caricatura de Andrés Audiffred, donde podía verse a Pimentó sobre una barraca soltando ajos y cebollas, ante la complacencia del productor, el azoro de una viejecilla asustadiza (Don Público) y la omisión de las autoridades, dormidas en sus butacas.

Por supuesto, Baviera se defendió y entrevistado por la revista *Novelas de la Pantalla*, en un artículo titulado «Villano y “blasfemo”», afirmó: “puedo asegurarle y se lo asegurarán así mismo todos los valencianos y cuantos conozcan Valencia, que ‘cordons’, por las feraces tierras de *La barraca*, es tan inofensivo como el casi universal ‘caramba’ usado frecuentemente en México [...] No existe, pues, mal gusto, y menos ‘blasfemia’ por parte de cuantos hicimos *La barraca*”.³⁰ Algunos colegas periodistas le tenían ojeriza al Duende y aprovecharon la ocasión para burlarse del patinazo, y para recordar que “peores cosas se decían” (y se cantaban) en *La corte del faraón*, el divertimento cinematográfico que Julio Bracho había estrenado el año anterior, a partir de una pícaro zarzuela española de 1910, que sigue escandalizando por su procacidad y sus claras alusiones sexuales, tanto así que el cine español no filmó una versión de la obra hasta 1985, a cargo de José Luis García Sánchez.

Con blasfemia o sin ella, El Duende Filmo acabó refiriéndose muy







LA
BARRACA
212



elogiosamente a la película, creando incluso un paralelismo en el que pocos críticos repararon:

En muchos rincones de México las gentes tienen las mismas pasiones y se persiguen y se matan como esas que figuran en *La barraca*.³¹

Lo más curioso de las reseñas de la época, o por lo menos lo más opuesto al cine mexicano actual, es que para algunos críticos sus valores como película eran suficientes para que redundara en un gran éxito de taquilla: “Dará prestigio a México y dinero, mucho dinero, a los productores”.³² Cosa que efectivamente ocurrió.

7. **T**al había sido el éxito de la película en su cine de estreno, el Chapultepec, donde se mantuvo siete semanas, y en el circuito posterior en salas de menor pelo, donde la película seguía exhibiéndose a finales de 1945, que la eventual actriz y periodista (de hecho, la primera presidenta de PECIME) Rosa Castro escribió para *Cinema Reporter* un artículo titulado “¿Ya viste *La barraca*?”, donde hacía eco de la pregunta de moda en todos los sectores de la industria. La película se convirtió en el tema de conversación de moda, lo cual llevo a afirmar a la autora: “francamente estuve a punto de prenderme un cartelito que dijera: YA VI LA BARRACA”.³³ Los reportes recibidos del extranjero, así como la meteórica carrera que Gavaldón había hecho durante ese año, lo habían convertido en uno de los directores más solicitados por productores y estrellas, por lo que Castro decidió entrevistarle, a casi un año de haber concluido la filmación:

- ¿Por qué escogió usted *La barraca*?
- Por considerarla una de las mejores obras de Blasco Ibáñez, uno de los escritores cuyas obras se prestan mejor al cine. Además, es el tipo de obra que más me gusta, y por reunir ésta el más completo conjunto de factores: composición, plástica, oportunidad en su drama para la actuación de los actores...
- ¿Quedó usted satisfecho de su realización?
- Sí... en un 75 por ciento. Creo que se podía haber hecho mejor... por la ambición que tiene uno.
- ¿Qué me dice acerca del ataque que recientemente le han hecho a usted por el alto costo de sus películas?

- Hablando en mi caso, el comentario parte de datos falsos. Haciendo un estudio del costo de producción de *La barraca*, que salió en 175 000 pesos, no puede considerarse un despilfarro. Alcanzó ese costo, porque quiso hacerla en puros exteriores; así lo requería la obra, no encerrada en un foro. Es un grave error hacer una película de exteriores en foros. La acusación que me hacen es injusta, pues la película, además de ser un éxito de taquilla, creo que le ha dado prestigio al cine nacional.³⁴

Tras la filmación de *La barraca* y escuchándose el runrún de su gran desempeño como director, Gavaldón se embarcó en 1945 en la realización de tres cintas tan disímbolas como *Corazones de México*, que —en el contexto de la Guerra Mundial que aún no terminaba— pretendía inspirar a los jóvenes a realizar el servicio militar obligatorio; *Rayando el sol*, una obra campirana de costumbres nacionales, y *El socio*, la primera de sus obras urbanas, donde puede notarse su enorme conocimiento del *film noir*, género en el que se volvería un verdadero maestro con películas como: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951).

La comparación con sus contemporáneos no se hizo esperar, y Lucila Balzaretto puso al debutante a la par de otros directores consagrados:

Moviendo la cámara, y, sobre todo, moviendo a los actores —algo que casi nadie de nuestro cine puede— [Gavaldón] supo dar una pequeña clase de dirección cinematográfica. Se ha colocado, con su primera película, lado a lado de Julio Bracho y de Emilio Fernández, y muy por encima de todos los que no se citan.³⁵

Precisamente Julio Bracho, sinceramente conmovido, le escribió una carta a Gavaldón felicitándolo por su dirección en *La barraca*, la cual se hizo pública. Al parecer, a Alejandro Galindo le molestaron los elogios al debutante y cargó contra el director de *Distinto amanecer* diciendo que Bracho quién era para “pontificar”, y que *La barraca* dirigida por Gavaldón era ni más ni menos que una película de tantas.

A mí [dice Gavaldón, tratando el tema] me importa muy poco la opinión de Galindo respecto a mi película. Le agradezco a Julio su felicitación y hago caso omiso de lo que diga el primero. Pero sobre todo, lo que me importa es el público. Y el público en esta

ocasión ha dicho algo más que lo que dijo en casi todas las películas de Galindo. Lo demás me tiene sin cuidado.³⁶

Curiosa pulla sobre todo porque Gavaldón había sido asistente de dirección de Galindo en tres películas, entre las que se cuenta *Almas rebeldes* (1937), su opera prima. Además, Galindo era desde 1944 quien presidía la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, a la cual Roberto estaba afiliado y que años después habría de heredar, eso sí, manteniendo como había instituido aquél una política de “puertas cerradas” frente a los nuevos realizadores con el fin de poder conservar sus fuentes de trabajo, lo cual hizo un enorme daño al relevo generacional que tardó años en ocurrir.

8. Sánchez Tello continuó su carrera como productor prácticamente hasta su muerte en 1979, aunque en sus últimos años su trabajo estaba más concentrado en impulsar a Tecate, Baja California (donde se había mudado en 1973), como destino fílmico; y a dar servicios de producción a las películas americanas que se filmaban en México. Falleció por las complicaciones provocadas por una caída que había sufrido en el rodaje de *Caboblanco* (J. Lee Thompson), donde fungía como gerente de producción. Gavaldón y él jamás volvieron a trabajar juntos, pero el director sí reincidió en Blasco Ibáñez muchos años después con la película *Flor de mayo* (1957), protagonizada por María Félix y Jack Palance, en plan de gran súper producción internacional, incluso realizada en dos versiones, una en español y otra en inglés, trasladando la acción original de la novela ocurrida en Valencia al puerto de Topolobambo, Sinaloa, con resultados más bien medianos.

La carrera de Gavaldón se prolongó hasta 1977 con la filmación de *Cuando tejen las arañas*, canto del cisne de un director mayor, cuya valoración fue emprendida con la publicación en 1990, a cuatro años de la muerte del director, de una obra fundamental, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, donde el también cineasta Ariel Zúñiga hace un análisis estructuralista de su obra, identificando, mediante el desmontaje plano por plano de secuencias significativas de algunas de sus películas mayores (y otras consideradas menores), temas y coincidencias, utilizaciones del espacio, triangulación y alteridad, espejos en los sentidos real y figurado, y sobre todo establece una lectura que permite observar “La estrecha relación entre el relato, lo propiamente diegético [...] y la expresión de

un universo personal, visible en su particular manejo de los elementos de que dispone el lenguaje cinematográfico”.³⁷

Durante años, hasta la aparición del libro de Zúñiga, cierto sector de la crítica y de la historia documental de nuestra cinematografía nacional (v. gr. Emilio García Riera) lo citaba siempre como un cineasta frío y académico; película a película era demolido como un director que merecía calificativos de correcto y distante, algunas veces técnicamente impecable, pero poco sustancial e intrascendente. Excepcional, en ese sentido, resulta el libro publicado por Pronósticos para la Asistencia Pública, en 1996, con sendos ensayos de Eduardo de la Vega Alfaro y José María Espinasa que abonan por medio del ensayo biográfico y analítico a esta revaloración del cineasta en los años noventa.

El crítico Jorge Ayala Blanco al final de su libro fundamental, hoy casi cincuentenario, *La aventura del cine mexicano*, publicado en 1968, ubica a Gavaldón en el límite inferior de la “tendencia hacia un cine digno y aseado [...] un cine que rehúsa dar la cara, cobarde, impersonal que parece realizado por un asistente de director o por un funcionario oficial, escudado en prestigios literarios y de taquilla”.³⁸ Aunque en el capítulo específicamente dedicado a *La barraca*, titulado “El arraigo”, mencione que: “aun soportando determinaciones de melodrama subliterario, el filme tiene cualidades de sobriedad y emoción que lo hacen francamente excepcional”.³⁹ Sería con la publicación de *La herética del cine mexicano*, en 2006, siete libros y siete letras después, donde Gavaldón, erigido para Ayala en el realizador herético por excelencia, “representaría en nuestro cine el prototipo del director hereje cerebralmente perfeccionista y radicalmente trágico”.⁴⁰ Afirmación revisionista que extendería en el prólogo (*A guisa de exordio*) con el que presenta el primer estupendo libro de Fernando Mino Gracia, *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, donde acaba saldando finalmente lo que él consideraba una deuda estética.⁴¹

Precisamente el citado libro de Mino, concentrado en las películas que tienen a la Ciudad de México como escenario, abre nuevamente la revisión de la obra gavaldoniana en este siglo, y él mismo continúa su investigación en otra publicación fundamental, *La nostalgia de lo existente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, editado por la Cineteca Nacional en 2011, que decidió abrir la 54 Muestra Internacional de Cine del año siguiente con una versión restaurada de *Macario* (1959).

Un reciente ciclo de cine negro, con cuatro películas del director, exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y la reciente publicación de *Al filo del abismo. Roberto Gavaldón y el*



melodrama negro (2016), de la autoría de Carlos Bonfil, dedicado fundamentalmente a sus cintas *noirs*, permite sumar cinco publicaciones dedicadas íntegramente al trabajo del realizador, hecho insólito si descontamos la abundancia de materiales bibliográficos sobre Luis Buñuel, Gabriel Figueroa y Emilio Fernández, máxime tratándose de un cineasta considerado menor y de importancia relativa hasta los años noventa. Esta necesidad de reflexionar sobre su obra no resulta gratuita, acaso estemos ante el cineasta mexicano más contemporáneo, no sólo por su tránsito entre géneros, donde el melodrama y la tragedia ocupan un lugar de honor, sino por el excepcional equilibrio de forma y contenido en su obra, por la atípica capacidad de conmoción que parte de la estructura dramática más clásica a la más barroca e imaginativa; por la dotación de complejidad hacia personajes que podrían resultar vulgares arquetipos; pero, sobre todo, por ese excepcional conocimiento, exclusivo de un cineasta mayor, de saber por qué, para qué y dónde se construye un plano cinematográfico.

9. **E**n *La barraca* hay una reflexión persistente sobre lo que significa la tradición y cómo cuestionarla o dudar de ella, cómo oponer el pragmatismo de la afirmación de un presente representado por el trabajo y la honradez

de Batiste y su familia contra los atavismos de una comunidad cerrada e intolerante, a la vez que abúlica y corrompida por la envidia y el odio irracional. El éxito taquillero logrado en su estreno en 1945 puede explicarse a partir de los mecanismos de identificación del espectador nacional que, gracias a la política cardenista, sentía aún la tierra como algo propio. “Aún están muy cerca los años de oro del reparto agrario y la demagogia no ha terminado todavía con el espíritu libertario ligado a la tierra recuperada por las comunidades”.⁴²

La tierra y el arraigo a ella son también el eje para una lectura que posteriormente se hizo sobre el exilio. Resulta curioso que los críticos contemporáneos al estreno de la película no señalaron su vinculación directa con un éxodo copioso e ineludible, que había inundado la industria fílmica mexicana tras el triunfo franquista, en una película que hablaba precisamente de la intolerancia hacia una familia de migrantes que sólo buscan un lugar para rehacer su vida. En la larga lista de publicaciones sobre el cine de exilio español existe siempre un lugar de honor para *La barraca*, incluso Román Gubern afirma que “se doblaron copias en valenciano, con la ingenua esperanza de que podrían ser pronto exhibidas en España”.⁴³ Esto jamás se comprobó, sin embargo, el recuerdo memorable para los estudiosos del exilio está en el reconocimiento que la película tuvo de sus pares en la ceremonia de los premios Ariel de 1947, organizada por la naciente Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Aquella noche del 15 de mayo, la Academia entregaba sus estatuillas por primera vez a lo mejor de la producción fílmica anual, sólo que excepcionalmente se iban a entregar premios para lo más destacado de dos años, 1945 y 1946. La cita era a las diez de la noche en el cabaret El Patio, a donde cualquiera podía asistir si pagaba los cien pesos del boleto, que incluía cena, baile y el *show* de los Arieles. De las dieciocho categorías, *La barraca* aspiraba a catorce de los premios fundidos en plata y diseñados por el escultor Ignacio Asúnsolo; buena parte del elenco y del personal técnico y creativo se encontraba nominado, conteniendo contra películas como *Las abandonadas* y *Crepúsculo*, que se habían filmado paralelamente a aquella.

Aunque la cita era a las diez, todo el mundo comenzó a llegar a las once a la premiación, salvo el actor José Morcillo, nominado como mejor actor de cuadro, que llegó desde las nueve y fue el primero en ocupar su mesa. Finalmente la ceremonia arrancó pasadas las once y media con el discurso del actor Fernando Soler, presidente de la Academia, y de inmediato comenzaron a entregarse los premios. En la siguiente hora y media, *La barraca* se alzó en todas las categorías técnicas, salvo vestuario. El Ariel de sonido fue para Eduardo

Fernández y el de edición para Carlos Savage; el premio a la mejor fotografía lo ganó Víctor Herrera, diputado además de cinefotógrafo, quien dio la vuelta al Patio abrazando a todo el mundo.

Por el lado de los exiliados, el musicólogo mallorquín Baltasar Samper, compositor de la partitura original de *La barraca*, venció a su compatriota Rodolfo Halfter, en la categoría de música de fondo. El premio de adaptación fue para doña Libertad Blasco Ibáñez (la Academia no tomó en cuenta a Davison, Masip y Velilla), quien no se encontraba esa noche, por lo que el premio fue recibido por un representante de Periodistas Cinematográficos Mexicanos. Vicente Petit resultó el mejor escenógrafo, y según cuentan las crónicas “estaba más contento que un chiquillo con su premio y se hizo más de veinte fotos con el trofeo conseguido”.⁴⁴

Entre los actores, el puntual Morcillo no ganó, como tampoco lo hicieron las actrices Amparo Morillo y Anita Blanch, vencidas por Lilia Michel (*Un beso en la noche*, Gilberto Martínez Solares, 1944) y Dolores del Río (*Las abandonadas*). El villano de la película, el blasfemo José Baviera, se impuso en la terna de coactuación masculina e invitó a medio mundo a celebrar su premio con una paella. En el rubro de mejor actor, Domingo Soler logró el Ariel, a pesar de que la maledicencia comentaba que se lo habían concedido porque su hermano Fernando era el presidente de la Academia, a lo cual éste tuvo que responder: “a Domingo le concedieron sus votos por unanimidad y por su actuación en *La barraca*. Yo por ética y por obligación estatutaria voté en blanco”.⁴⁵

Los premios finales se acercaban y Gavaldón, que acababa de filmar *La diosa arrodillada*, le ganó el Ariel de mejor director a sus colegas Bracho y Fernández. La concurrencia celebró el premio con una de las mayores ovaciones de la noche, legitimando la bienvenida al director debutante. Finalmente, el premio a la mejor película fue concedido a *La barraca*, y Sánchez Tello recibió la ansiada estatuilla de manos del Dr. Héctor Pérez Martínez, secretario de gobernación en el periodo de Ávila Camacho. El productor brincaba de gusto y, de acuerdo a la crónica de Efraín Huerta:

Sánchez Tello hubo de pedir la cooperación de todos los meseros de El Patio para cargar con los pesadísimos Arieles de plata que le correspondieron por su gran película. Bueno, con decirles que por allá de las tres de la mañana ya la gente no sabía si era Sánchez Tello o si era Samuel Goldwyn.⁴⁶

En esa primera ceremonia, diez premios fueron concedidos a *La barraca*, y seis fueron conquistados por exiliados, si sumamos a los de la cinta de Gavaldón los obtenidos por el actor Alberto Catalá, papel incidental en *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945) y por la pequeña malagueña Alicia Rodríguez como la mejor actuación infantil del año, “para que luego digan que no colaboran los hispanos en el engrandecimiento de la cinematografía nacional” —rezaba un periodista anónimo de *El Cine Gráfico*.⁴⁷

10. **V**uelvo a ver *La barraca* con aquellos que estamos organizando la función de gala de la película. Queremos ver la restauración coordinada por la Filmoteca de la UNAM, y nos congregamos en la pequeña sala de proyección que la Academia tenía en el condominio de productores de División del Norte, hasta que el 19S nos sacó de ahí. Me sorprende el respetuoso silencio de todos ante las tribulaciones de los Borrull, los más jóvenes se asombran ante la contención dramática de la película, todo el tiempo bordeando el melodrama y conteniéndolo para que no estalle. De pronto aparece la imagen del enlutado Batiste caminando entre los surcos y regreso a mi infancia. Ahí está, es ese pequeño momento de fatalidad trágica, lleno del más puro dolor, que sigue erizándome la piel.

¿Ya viste la “Barraca”?





NOTAS

- ¹ Román Gubern, *Cine español en el exilio 1936-1939*, España, Lumen, 1976, p. 15.
- ² Alejandro Galindo, *Una radiografía histórica del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Popular, 1968, p. 133.
- ³ Eugenia Meyer (coord.), *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 7, México, Cineteca Nacional, 1976, p. 73.
- ⁴ Eduardo de la Vega Alfaro, *Roberto Gavaldón, director de cine*, México, Pronósticos para la Asistencia Pública, 1996, p. 27.
- ⁵ Balzaretto, Lucila, “El cine por dentro”, en *El Popular*, 27 de julio de 1945, p. 6.
- ⁶ Gel, “Propósitos de Roberto Gavaldón”, en *México Cinema*, marzo de 1945, p. 74.
- ⁷ Eugenia Meyer (coord.), *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, *op. cit.*, p. 75.
- ⁸ La primera exhibición datada de *La barraca* en España ocurrió en 1948 durante el II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que convocó a representantes del cine de México y Argentina para crear acuerdos de coproducción, recuperar ingresos que estaban atrapados en la España franquista y enfrentar mediante las raíces culturales comunes al avasallante poderío del cine estadounidense. (Jordi Montañana Velilla. *Huellas del exilio valenciano tras la Guerra Civil española en el cine de América Latina: La barraca de Roberto Gavaldón*, España, trabajo de fin de grado en Comunicación Audiovisual, Universitat Jaume I, 2015, pp. 31-32.)
- ⁹ Santiago Muñoz, “Hombre de fe: Roberto Gavaldón. Pasado, presente y porvenir del director de *La barraca*”, en *Novelas de la Pantalla*, No. 235, 15 de septiembre de 1945, p. 22.
- ¹⁰ Eugenia Meyer (coord.), *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, *op. cit.*, p. 143.
- ¹¹ Santiago Muñoz, “Los secretos de la adaptación según Tito Davison”, en *Novelas de la pantalla*, Núm. 243, 17 de noviembre de 1945, p. 22.
- ¹² Alejandro Galindo, *El cine mexicano*, México, Editores Asociados Mexicanos, 1985, p. 81.
- ¹³ José de la Colina, “Los transterrados en el cine mexicano”, en *El exilio español en México 1939—1982*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 661.

- ¹⁴ Jorge Mendoza Carrasco, Lumière. ¡Cámara!, México, Departamento central, 1944, p. 139.
- ¹⁵ Marta Elba, “Amparito Morillo, un reto al sol, asciende al estrellato...”, en *Cinema Reporter*, 1 de julio de 1944.
- ¹⁶ Óscar Dávila González, “No soy teatral. Afirma Domingo Soler”, en *Novelas de la pantalla*, No. 228, 16 de junio de 1945, p. 30.
- ¹⁷ Petit había colaborado con los decorados de *Sierra de Teruel* (1938), la célebre película de André Malraux realizada en plena Guerra Civil con el apoyo del gobierno republicano, y llegó a México en 1939 a bordo del Sinaia, el primer buque que arribó a nuestro país con un importante grupo de exiliados provenientes de los campos de concentración franceses.
- ¹⁸ Anónimo, “Sigue La barraca. La obra de Blasco Ibáñez será una gran película”, en *Cine Gráfico*, No. 594, 3 de diciembre de 1944, p. 15.
- ¹⁹ Anónimo, “Patrullando los estudios”, en *Novelas de la Pantalla*, No. 216, 23 de diciembre de 1944, p. 24.
- ²⁰ Anónimo, “Noticiero Films Mundiales. Mañana terminará La barraca. Una gran producción de Alfonso Sánchez Tello que distribuirá Films Mundiales”, en *Cine Gráfico*, No. 600, 7 de enero de 1945, p. 13.
- ²¹ Manuel Nogales. “Los misterios del ‘set’. ¡La barraca está ardiendo!”, en *Cine Mexicano*, Núm. 20, 3 de marzo de 1945, p. 13.
- ²² Santiago Muñoz, *op. cit.*, pp. 21-22.
- ²³ Roberto Cantú Robert, “Fruto de labor experimentada es la realización de “La barraca”, en *Cinema Reporter*, No. 368, 4 de agosto de 1945 p. 15.
- ²⁴ Anónimo. “Los últimos estrenos. Chapultepec, La barraca”, en *El Redondel*, 29 de julio de 1945, p. 4.
- ²⁵ Anónimo. “Nuestra crónica cinematográfica. La barraca”, en *Esto*, 27 de julio de 1945, 2ª. sección, p. 1
- ²⁶ R.S. “Estrenos de cine. La barraca”, en *Mañana*, 4 de agosto de 1945, p. 72.
- ²⁷ Maro Calvet, “Reflejos de la pantalla”, en *Claridades*, No. 286, 29 de julio de 1945, p. 16.
- ²⁸ Ángel Alcántara Pastor, El Duende Filmo, “Nuestro cinema. Semanario del séptimo arte”, en *El Universal*, 5 de agosto de 1945, p. 8.
- ²⁹ Ángel Alcántara Pastor, Ángel, El Duende Filmo, *op. cit.*, p. 8.
- ³⁰ Anónimo. “Villano y ‘blasfemo’”, en *Novelas de la pantalla*, No. 232, 18 de agosto de 1945, pp. 7-8.

- ³¹ Ángel Alcántara Pastor, Ángel, *El Duende Filmo*, *op. cit.*, p. 8.
- ³² Ramón Pérez Díaz, “Se estrenó en México. La barraca”, en *El Cine Gráfico*, 29 de julio de 1945, p. 18.
- ³³ Rosa Castro, “¿Ya viste la Barraca?”, en *Cinema Reporter*, No. 389, 29 de diciembre de 1945, p. 12.
- ³⁴ Rosa Castro, *op. cit.*, p. 12.
- ³⁵ Lucila Balzaretta, “El cine por dentro. La barraca”, en *El popular*, 31 de julio de 1945, p. 7.
- ³⁶ Santiago Muñoz, “Hombre de fe: Roberto Gavaldón. Pasado, presente y porvenir del director de La barraca”, en *Novelas de la pantalla*, No. 235, 15 de septiembre de 1945, p. 21.
- ³⁷ Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Unas relectura*, México, El equilibrista, 1990, p. 8.
- ³⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, pp. 391-392.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 241.
- ⁴⁰ Jorge Ayala Blanco, *La herética del cine mexicano*, México, Océano, 2006, p. 35.
- ⁴¹ Fernando Mino Gracia, *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM, 2007, P. 17.
- ⁴² Fernando Mino Gracia, *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, Imcine, Cineteca Nacional, 2011, p. 75.
- ⁴³ Román Gubern, *op. cit.*, p. 15.
- ⁴⁴ Anónimo, “El jueves anterior se hizo entrega de los trofeos a los triunfadores en 1945-1946”, en *El Cine Gráfico*, 18 de mayo de 1947, p. 11.
- ⁴⁵ Santiago Muñoz, “Defensa de la Academia”, en *Novelas de la Pantalla*, 31 de mayo de 1947, p. 31.
- ⁴⁶ Efraín Huerta, “Llamado a las siete”, en *Cinema Reporter*, 24 de mayo de 1947, p. 8.
- ⁴⁷ Anónimo, “El jueves anterior se hizo entrega de los trofeos a los triunfadores en 1945-1946”, p. 11.





LA
BABALCA
141
B. B.



Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas

Presidente | Ernesto Contreras
Secretaria | Lucía Gajá
Tesorero | Rodrigo Herranz
Vocales | Nerio Barberis, Armando Casas, Mónica Lozano,
Juan José Saravia, Marina Stavenhagen
Comité de Fiscalización y Vigilancia | Guadalupe Ferrer,
Daniel Hidalgo, Kenya Márquez
Secretaria técnica | Marcela Encinas

Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca de la UNAM

Directora General | Guadalupe Ferrer
Subdirector de Rescate y Restauración | Albino Álvarez G.
Sudirectora de Difusión | Carmen Carrara

Agradecimientos

Gabriela Álvarez, Baltimore Beltrán, César Calderón, Héctor Calvillo, Nelson Carro, Armando Casas, Arturo Castelán, Adriana Castillo, Gina Cobos, Francisco Cornejo, Luis Antonio Enríquez, Ana Karen Gómez, Lucía Guzmán, Dolores Heredia, Julián Hernández, Miguel Hernández, Laura Imperiale, José Miguel Lino, Elisa Lozano, Arturo Magaña, Ernesto Martínez Arévalo, Fernando Mino, Axel Muñoz, Alejandro Pelayo, Iliana Reyes, Antonia Rojas, Cineteca Nacional y a todos los miembros activos de la AMACC por apoyar solidariamente este proyecto.

A LOS SEÑORES MIEMBROS DE LA H.

ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS

Al Gremio Cinematográfico Mexicano, que tanto ha hecho por elevar el prestigio de México en el extranjero, y a todas las personas que tuvieron a su cargo el discernimiento de los premios a las más distinguidas labores cinematográficas de 1945 y 46, mi más expresivo y sincero agradecimiento por haberme conferido el honor de ser premiado por LA MEJOR DIRECCION CINEMATOGRAFICA de 1945,

"LA BARRACA"

ROBERTO GAVALDON.



Roberto Fiesco

**APUNTES PARA
UNA HISTORIA DE
LA BARRACA**

se editó e imprimió en diciembre de 2017,
en los talleres de Grupo KE Unicornio, SA de CV, en
la calle de Trigo 48, Colonia Granjas Esmeralda,
Delegación Iztapalapa, C.P. 09090, CDMX.



tv·unam



El Ariel

La historia de la
Academia Mexicana
de Ciencias y Artes
Cinematográficas

Un documental de Víctor Mariña

CINEMATECA

lunes a jueves 22 horas

*“Lo mejor del cine internacional
con comentarios de especialistas al
final de la función. Váyase a dormir
después de ver una gran película
pero con más y mejor información”*

José Antonio Valdés Peña

*y nuestra función de
Gala*



SALA ARTE 20.1



Sala de arte 20.1
Simplemente
lo mejor de lo mejor

viernes 22 horas

MIRA TVUNAM

MIRA TV UNAM

Cinema 20.1

jueves | 21 horas

repetición

sábados | 20 horas



tv·unam

La Barraca

Roberto Fiesco conversa con Fernando Mino y Axel Muñoz sobre las anécdotas y secretos de *La barraca* de Roberto Gavaldón

jueves 7 de diciembre | 21 horas

sábado 9 de diciembre | 20 horas