

Alejandro Galindo: *Campeón sin corona* (1945)

Tanius Karam Cárdenas
(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

1. “*Y con ustedes*”

El cine mexicano, y de manera particular el de la llamada Época de Oro, ha sido una de las expresiones más importantes para conocer aspectos de la vida social y cultural; si bien con frecuencia sus relatos son altamente melodramatizados o historias de amor altamente convencionalizadas, ello no impide reconocer una mirada a la vida privada, la moda, las costumbres y desde ahí redimensionar al país. El llamado “cine de oro” no es solamente el reflejo estilizado de una sociedad, sino la posibilidad de adentrarnos a sus rasgos y paradojas; a sus modos de expresión y habla, como el emblemático “modito de habla” que hasta la fecha, en algunas regiones de México, se critica del hablante de la Ciudad de México, también nombrado “chilango”, “defeño” o “capitalino”.

En el listado de los 100 mejores películas mexicanas del siglo xx que publicó la revista *Somos* en su edición especial número 100 (16 de julio 1994) y que algunos sitios de Internet reprodujeron después (véase ITESM, 2011) encontramos un conjunto diverso de películas que a decir de la suma de críticos consultados son “las mejores” producciones mexicanas del siglo pasado. Este listado es una muestra variopinta de lo que ha sido el cine mexicano; creciente y recuperando importancia en el siglo xxi, pero con un potencial que quizá no alcanza al que tuviera la llamada Época de Oro del cine mexicano (1939-1955).

Dentro de ese listado, en el nada deshonroso número 11, se encuentra la producción de Raúl de Anda de 1945 *Campeón sin corona*, dirigida por Alejandro Galindo. Por encima de la trama dedicada al paletero y boxeador “Kid Terranova” se teje un drama que nos permite reflexionar sobre algunos aspectos de la condición sociocultural mexicana y de la psicología del mexicano. De forma central aparece el tema del acomplejamiento ante las clases sociales y la diferencia cultural. El tema de los cruces y diferencias sociales suele ser del agrado del público mexicano; en su tratamiento se puede dar la comedia ligera al estilo de *Nosotros los nobles* (dirigida por Gary Alazraki, 2013) que aborda a su manera el tránsito de clases sociales, a partir de una parodia de rasgos y actitudes de tres jóvenes ricos que se ven obligados a trabajar y compartir algo de los modos de vida de las clases populares; o bien en un tono más trágico, uno de los mejores

ejemplos en la Época de Oro del cine son los dos célebres melodramas de Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948), el primero de los cuales también está incluido en el top de las 100 mejores películas mexicanas. Como *Campeón sin corona*, *Nosotros los pobres* aborda la tensión entre las clases sociales altamente separadas (pobres-ricos), solo que en la película de Galindo, encontramos un modo de representación infrecuente para la época, ya que se centra en los detalles psicológicos en torno a la inseguridad y los complejos de alguien con potencialidad para crecer pero limitado por sus propias perspectivas internas; es, a fin de cuentas, una película anticlimática, donde se nos muestra cómo el principal enemigo del héroe es él mismo; la película deviene también en una parábola de algunos aspectos culturales y sociales de la condición mexicana, dentro de un canon de interpretación propio en la década de los cuarenta del siglo XX que por esas fechas se examinó y analizó extensamente.

2. A manera de ficha

Campeón sin corona se define como un “drama urbano”, tiene una duración un poco más extensa de la estándar de la época (100 minutos). La dirección de Galindo contó, aparte de con Moisés Delgado como asistente, del asesor técnico de boxeo Antonio Padilla “Picoro”, que aparece en la película como el presentador de las peleas y refleja de la manera más verosímil posible el mundo de este deporte cuando en la pantalla es posible reconocer personas que vivieron el mundo boxístico de la época. En el guión participaron, aparte del propio Galindo, Gabriel Ramírez, con quien se encargó de hacer la adaptación, a partir de aspectos de la vida del boxeador Rodolfo “Chango” Casanova, en quien se basa la película. La fotografía fue de Domingo Carrillo y la escenografía, del famoso Gunther Gerszo.

Si bien la obra refleja una sensibilidad particular para describir algunos aspectos de los barrios bajos de la ciudad capital hay que aclarar que Galindo era originario de la ciudad de Monterrey, pero había migrado a la capital, también conocida por sus siglas administrativas como Distrito Federal o D.F. El director sabe reflejar los modos de hablar, aspectos del comportamiento que aunque cercanos a la capital neoleonesa, eran diferentes.

En sus películas, Galindo avivó una ciudad de desvelo, alcohol, cabaret, crimen, caída y resurgimiento, insomne pero trabajadora, cómica y trágica, prolífica a las historias populares donde chóferes, taqueros, boxeadores, familias... el ciudadano de a pie es el héroe y antihéroe, celebrado y criticado al mismo tiempo; es por ello que su cine es tan particular y de tan gran importancia para el análisis no solo cinematográfico, sino y sobre todo social, psicológico de la época. Galindo fue gran conocedor de las atmósferas y personajes de la Ciudad

de México; supo imprimir desenvoltura y naturalidad a los mismos, y mostrarnos algo de la propia ciudad la cual inmortalizó. En palabras del gran actor David Silva, protagonista en la cinta: “Fue fácil interpretar al Kid Terranova porque Alejandro Galindo, autor de la historia, lo preparó bien, le tomó mucho interés y sabía el ‘caló’, ese lenguaje de barrio que tan magníficamente imprimió a la cinta” (citado por ITESM 2001: parr. 4).

El reparto fue el siguiente: David Silva (Roberto “Kid Terranova”), Amanda del Llano (“Lupita”), Carlos López Moctezuma (“Tío” Rosas), Fernando Soto “Mantequilla” (El “Chupa”), Nelly Montiel (Susana) y Víctor Parra (“Joe Ronda”) entre otros. Aparecen también como joven locutor Pedro “Mago” Septién, que con el tiempo se convertiría en una de las mejores voces narrativas del periodismo deportivo en el siglo xx y también Ramiro Gamboa, que sería conocido como el “Tío Gamboín” en la televisión infantil.

La película fue objeto de varios premios a nivel nacional, entre ellos: el Premio Ariel a la Mejor Actuación Masculina (David Silva), a la Coactuación Masculina (Fernando Soto Mantequilla), al Argumento Original y el Premio Ariel Especial a la “Película más Mexicana”, cuya nominación es en sí mismo un juicio interpretativo. Estos premios fueron ofrecidos por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en 1947, un año después de su exhibición y a dos de su producción.

Campeón sin corona, como señalamos, toma elementos de la vida del pugilista Rodolfo “Chango” Casanova y si bien dista ser una biografía, hay un acercamiento a algunos aspectos del mundo que el propio “Chango” vivió. Hay que decir que el título de la película ofrece una caracterización un tanto imprecisa, ya que el “Chango” tuvo triunfos importantes y fue en su tiempo un boxeador muy reconocido, con la “corona” bien puesta; ciertamente, pasado su momento de mayor éxito, como figura pública tuvo altibajos en su vida personal, motivados en particular por el consumo de alcohol.

La película retoma algunos hechos y situaciones, como la alusión y escenificación del barrio donde vivió Rodolfo (La Lagunilla) y que por otra parte resulta ser uno de los más emblemáticos de la ciudad, lo que permite adentrarnos a las miserias de las poblaciones urbanas; por estos rasgos se puede hablar también de *Campeón sin corona* como “cine urbano”, ya que a su manera nos permite conocer un retrato de la ciudad, de sus habitantes; se le puede considerar por extensión un documento audiovisual de sus clases sociales, de los gimnasios donde iban los boxeadores, de sus lugares de entretenimiento y de manera importante, del habla, de sus sociolectos y prosodia, como esa voz cantadita y sonsonete que a partir de entonces se generalizaría a todos los habitantes de la Ciudad de México.

Casanova fue peleador entre 1932 a 1942. En la película aparece la referencia al combate realizado con el filipino “Speedy Dado”, aunque no el lugar

donde aquella pelea se realizó, en el destruido Toreo de Cuatro Caminos, que fue un icono emblemático del norponiente de la Ciudad de México. Uno de los hechos más trágicos de la vida del boxeador —no aludido en la cinta— fue cuando accidentalmente privó de la vida a Young Tommy en Los Ángeles, después de propinarle un terrible golpe. En *Campeón sin corona* algo podemos asociar a esa vida de altibajos hacia el final de la cinta, como una síntesis del decaimiento del luchador; aunque las causas reales fueran distintas a las del relato de la cinta como el caso de la decepción amorosa —que cumple una función importante—, así como los complejos psicológicos y las dificultades con su mánager.

La película quiere resaltar, sobre todo, al personaje que por diversas razones, teniendo todo el talento, no alcanza a realizar plenamente lo que desea. Esta sentencia, de hecho, la hace uno de los peleadores, a quien previamente el Kid Terranova había ganado, y que al final de la película triunfa en los EE. UU. La diferencia es emblemática: quien fue vencido, ahora triunfa; quien prometía ser el gran ganador, ahora vive en la desolación de sí mismo arrinconado en una cantina, en la que ni siquiera acepta la cerveza que le obsequian. A la película no le interesa comparar estas dos trayectorias, sino solamente incluir al “triunfador”, como una imagen de lo que el Kid podría haber sido. Este boxeador posee cualidades y características, como la de ser una persona más racional, que sabe controlarse, a diferencia de nuestro impulsivo antihéroe.

3. Cultura y Ciudad de México en los cuarenta

La película no tendría el valor que tiene si no tuviéramos en ella también una vitrina particular a la ciudad. Es cierto que muchas películas de la Época de Oro poseen esa cualidad que tanto ha llamado la atención, a veces más a sociólogos o antropólogos que propiamente a críticos de cine; pero la ciudad es un personaje en su dimensión exterior e interior, en sus aspiraciones y en muchos de los atavismos que de alguna manera, aún persisten.

Los años cuarenta tienen en la vida social y cultural mexicana una serie de características inequívocas y precisas: el inicio del “milagro mexicano”, la relativa estabilidad política y social, aparentemente sin marcados sobresaltos. Ya desde veinte años atrás, había comenzado un viso de internacionalidad en la cultura, donde lo nacional-internacional no se ve como opuestos o enemigos; también se dio un lento abandono de lo provinciano y una mayor apertura hacia lo cosmopolita o un mayor diálogo entre México y el resto del mundo, algo en lo que tanto insistió, por ejemplo, el grupo los Contemporáneos. Durante el siglo xx México también se alimentó mucho de las distintas migraciones, de las cuales una de las más famosas fue justamente la española, la cual a partir de

finales de los treinta, impulsó mucho la vida cultural que, de alguna manera, se ponía al día.

Con la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien ayuda de manera extraordinaria a los republicanos, termina de consolidarse el régimen revolucionario y goza de una legitimación ahora fortalecida también en lo social por una relativa sensación de estabilidad que duraría algunos años. En este contexto se facilita, como nunca en la historia del país, el desarrollo de una industria del cine, pujante a partir de la segunda mitad de los treinta y en lo que después se conocía como su Época de Oro, al grado que llegaría en los cincuenta a ser una fuente de ingreso importante en el país. En medio de la Segunda Guerra Mundial, los actores mexicanos tienen mucho trabajo, las producciones mexicanas se difunden rápidamente ante el letargo de la industria de Hollywood; aparte de esto, la radio mexicana es una de las industrias más difundidas en todo el hemisferio: tanto las películas, como los cantantes mexicanos se conocen en todo el continente, y muchos aspiran a venir a México para internacionalizar sus carreras.

Entre 1940 y 1968 al Partido Revolucionario Institucional (PRI) avasalla en lo político y se consolida no solo como la fuerza política hegemónica, sino como la única fuerza. Todo el mundo ofrece sus respetos y homenajes al régimen en turno, hay un sentido de verticalidad casi colonial en los órdenes de la vida social, de fuerte jerarquía y división, como bien se observa en *Campeón sin corona*. Se van desarrollando algunas instituciones culturales como la Academia de la Lengua, creada en 1945. Por su parte, la Ciudad de México congrega los niveles del prestigio y el aparato de consagración del Estado: muchos quieren venir a la ciudad, ubicada en el centro para emprender su carrera y con la migración tanto internacional como nacional la ciudad adquiere un pequeño aire cosmopolita de diversidad. Ello no significa que haya una contribución necesariamente original de todas las artes, en un ambiente donde más que promover o alentar la expresión cultural, se la protege, se la utiliza, se la subsidia y no necesariamente se estimula la originalidad o la vanguardia.

En 1934 se termina de levantar el Palacio de Bellas Artes y se convierte en el eje de la vida cultural. Monsiváis llega a delinear bien el perfil cultural de estos años: “El gobierno opta por el autoritarismo con una ‘zona de tolerancia’ y la izquierda por el anti-intelectualismo, mientras la enseñanza superior avanza con lentitud y nada más un puñado sostiene el culto al libro” (2006: 14). También en este año se funda el Fondo de Cultura Económica, dirigido primero por el gran politólogo e historiador Daniel Cosío Villegas y luego, por Arnaldo Orfila. La editorial inicia su tarea extraordinaria, tan indispensable en América Latina y pronto va completando el listado de títulos y libros no restringidos a cuestiones económicas.

Lázaro Cárdenas fue probablemente el presidente de más reconocimiento social durante los años del partido estatal PRI o periodo del nacionalismo

revolucionario (1929-2000). Los hechos más conocidos de su periodo fueron la expropiación de dos industrias vitales, la del petróleo y la de la energía eléctrica. Además, fue el primer presidente en visitar zonas indígenas. Sucede a Cárdenas, Ávila Camacho (1940-1946), a quién le tocó sortear los embates de la guerra mundial. A nivel de política interna lo que más le preocupaba era consolidar una imagen oficial de unidad nacional, sus discursos y acciones justamente se orientan a ello. Como una muestra de ello, el 15 de septiembre de 1942, Ávila Camacho convocaba una Asamblea de Acercamiento Nacional, e invitaba a todos los ex presidentes: Adolfo de la Huerta, Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Lázaro Cárdenas.

A nivel ideológico se comenzó a tomar fuerte distancia de cualquier modelo socialista y cuidar la presencia de lo “socialista” en la educación pública, para lo cual se creó el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), que agrupó a la totalidad del personal que laboraba dentro del sistema educativo nacional. A nivel político uno de los principales cambios fue el reemplazo de Vicente Lombardo por Fidel Velázquez en la cabeza de la Confederación de Trabajadores de México, que fue por muchos años, un “poder fáctico”¹ y elemento del sistema político mexicano, uno de cuyos pilares era el corporativismo sindical; Velázquez se convirtió con el tiempo en una figura casi tan poderosa como el presidente en turno. A nivel social, se crearon algunas instituciones como el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y con ello se fueron institucionalizando algunos derechos sociales para los trabajadores.

A nivel de relaciones internacionales supo construir una relación de alianza con los EE. UU. Los problemas pendientes eran la compensación a las compañías por la expropiación petrolera. México apoyó económicamente a los EE. UU: este país redujo la deuda externa de México en un 20% aproximadamente, a cambio, se devaluó el peso, lo que le permitió al gobierno de EE.UU. adquirir materias primas y mercancías a un menor costo. Además, en 1942 se firmó un acuerdo comercial según el cual el gobierno estadounidense obtendría la venta de toda la producción exportable de material estratégico para la guerra.

¹ El “poder fáctico” es un concepto que usa la ciencia política para referirse al tipo de poder que se ejerce al margen de los cauces formales y puede servirse de autoridad informal o capacidad para influir. Este poder no está legitimado, y no siempre busca su legitimación para ejercerse, pero ejerce “de facto” (de hecho) aunque no lo haga formalmente su presencia es significativa e influyente. En el caso mexicano se dice de esas instituciones —sindicatos, iglesias, empresarios, televisoras privadas— que sin tener la autoridad formal en alguna materia tiene capacidad de influir y orientar las decisiones políticas de acuerdo a sus intereses (Cf. Cavero, J.: *Los poderes fácticos en la democracia*. Madrid: Espasa Calpe, 1990).

En cuanto la política agraria, tan importante para su predecesor, la diferencia durante el periodo de Ávila fue radical: no hubo seguimiento. El ejido dejó de ser prioritario y se benefició a los terratenientes que recibieron tierras con sistemas de riego, canales, presas, etc.; el reparto agrario quedó suspendido. La Confederación Nacional Campesina (CNC) fue un instrumento del Estado para despojar al campesino de sus tierras, por lo que, aunque hubo crecimiento en México, no se favoreció una política de igualdad social.

A nivel de infraestructura, México siguió creciendo de manera paulatina y sin mucho sentido de planeación. Se conectaron las ciudades importantes, se ampliaron las redes de correo y telégrafos; cada vez la radio llegaba a más habitantes. En ese sentido, no resulta exagerado decir que el cine cumplía una importante función integradora a nivel cultural, donde los mexicanos podían verse y reconocerse, o en la periferia, donde el cine permitía ver por primera vez las ciudades y reconocer con ello acentos, atuendos, modos de vida.

En resumen, podemos reconocer esta etapa como una fase previa a los cincuenta, que quizá haya sido la década con más fuerza en su expresión vernácula de la música, artes populares pero también del control político-social en medio de una relativa bonanza económica que permitía a su clase media hoy cuestiones inimaginables. Estos son los años previos a la célebre administración de Ernesto Uruchurtu, regente del departamento del Distrito Federal desde 1952 hasta 1966, cuya administración se caracterizó por una importante reforma urbanística en el trazo vial de la Ciudad de México, así como una férrea actitud ante los lugares de diversión y entretenimiento.

4. De la trama y sus modos discursivos

4.1. *Nivel denotativo*

Partamos de lo básico: el relato, la trama, la secuencia de acciones principales. Roberto es un paletero que llama la atención del Tío Rosas —interpretado por Carlos López Moctezuma, quien a diferencia de muchas de las películas de la época actúa como “bueno”—, un mánager de boxeo quien lo ve pelear en la calle con un tipo que abusa de un pequeño niño. Al ver su talento para los golpes y el movimiento lo recluta y así comienza su carrera en el boxeo profesional bajo el nombre de “Kid Terranova”. Este nuevo púgil noquea a todos sus adversarios y comienza a ganar dinero. Roberto busca el amor de Lupita, quien después de un tiempo lo acepta y desde entonces lo va apoyar incondicionalmente. En cuanto Roberto, ya como el Kid ganar fama, va cambiar su interés y actitud hacia Lupita, a quien después va despechar.

La trama comienza a moverse cuando se enfrenta a Joe Ronda, un boxeador mexicano-estadounidense quien parece despertar en Roberto un profundo complejo de inferioridad; como ejemplo de lo anterior, en la escena donde firman el contrato de la pelea, el Kid observa amilanado a la novia del boxeador; Joe y su novia hablan en inglés y el Kid se queda abstraído y al parecer molesto consigo mismo por no entender lo que dicen. Ya en la pelea, se da un nuevo caso de distracción excesiva por parte del Kid y Joe lo vence con facilidad.

En las siguientes escenas, todos hacen esfuerzos para devolverle la confianza y sacarlo del retraimiento que lo absorbe. Al final Lupita, motivada por la mamá y el Tío Rosas, parece decir las palabras clave que le devuelven la confianza al confrontarlo con lo que quiere y desea. Vienen algunas peleas más donde se recupera hasta que a una de ellas asiste un grupo de aristócratas, gente muy arreglada que se va a sentar en las filas de arena. Una de las acompañantes, Susana (Nelly Montiel) queda gratamente impresionada por el físico del Kid y al concluir el combate va a su camerino para invitarlo a una reunión; al final lo seduce en su casa y parecería el principio de un amorío, pero ella, por lo visto, solamente lo utiliza. En los siguientes encuentros, Susana no parece mostrar más interés. El Kid se desconcierta e insiste, pero sufre el despecho y la discriminación de Susana.

Al Kid le ofrecen una primera gira por los EE. UU. en la que tiene éxito, pero de forma reiterada dice que quiere regresar a México y refleja una actitud poco abierta al medio externo. Al llegar a México intenta ver a Susana otra vez. El Kid manda al Chupas, su gran aliado, acompañante y amigo (Fernando Soto Mantequilla) a que le lleve un obsequio, pero no se lo recibe; cuando el Kid se entera, sale del festejo que le están haciendo en la vecindad donde celebra con su mamá y se presenta en la lujosa residencia de Susana. Después de un altercado con algunos invitados que protegen a Susana, llega la policía. Al día siguiente, el Tío Rosas va a sacarlo de la cárcel, pero junto con el Chupas deciden no pagar la fianza para que se quede en la cárcel y esté alejado de Susana, quien genera una enorme distracción en el Kid. Tío Rosas acuerda una nueva pelea con Joe. Durante las semanas previas a la pelea, la Comisión de Boxeo muestra sospechas al no saber exactamente dónde está el Kid, pero el Tío Rosas asegura que está bien, entrenando, y que dará una buena pelea nuevamente contra Joe Ronda.

En la cárcel le improvisan peleas con algunos internos, como un modo de “tenerlo en forma”.

El día de la pelea, van por él a la cárcel, pero molesto dice que no quiere pelear; el Tío Rosas le quiere convencer, le ruega, pero el Kid, obcecado y molesto insiste en no ir; el intercambio verbal sube de tono, el Kid se enfurece y termina golpeando al Tío Rosas en la comisaría ante la sorpresa de todos. Después de reponerse dice que todo ha terminado entre ellos. El Tío Rosas

vuelve a suplicar que vaya a la pelea, ya que empeñó su palabra ante la Comisión de Boxeo, que no sabe nada de que el Kid está en la cárcel. Finalmente —muy a regañadientes— se presenta al combate. Es una pelea extraña, con altibajos; nuevamente, parece que el Kid va a perder, pero alguien se acerca en un descanso para ofrecerle dejarse ganar a cambio de darle una paletería de un antiguo competidor del Kid; a punto de que descalifiquen a este por no pelear, pide que el combate se reanude y promete involucrarse en la pelea; en un *round* comienza a mostrar otra actitud, esperando llegar al séptimo asalto; poco antes de llegar al momento en el que se dejaría ganar, ve nuevamente a la novia rubia de Joe Ronda animándolo, lo que despierta un extremo coraje en el peleador, al parecer como producto de una proyección contra Susana; segundos después noquea a Joe Ronda. En una de las escenas más conocidas de la cinta, todo el mundo festeja, el réferi levanta la mano al Kid, pero este se muestra molesto. Es la síntesis de la actitud: en el triunfo, molesto. El Kid baja cabizbajo y con cara de derrotado se aleja del *ring*.

En la parte final de la película, el Kid se abandona, toma y deambula por las calles. Se detiene en una cantina donde un grupo escucha la pelea del otrora adversario del Kid, joven boxeador entonces, ahora consagrado. El Kid escucha por la radio las palabras de este justamente aludiendo a la fe en sí mismo y señalando que conocía (en alusión al Kid) a un gran peleador, pero que no tenía confianza en sí mismo. El Kid, más desconsolado que nunca llora sobre la mesa. Se levanta, camina y se encuentra con Lupita, quien llevaba tiempo buscándolo, y ella lo convence para que regrese a su vieja profesión de paletero, como una especie de retorno al principio, pero a un nuevo principio anticlimático, y de alguna manera en la confirmación del círculo donde el fatalismo se refuerza; en ese sentido, no es un final revelador, sino la confirmación de la figura central como antihéroe, incapaz de enfrentar sus propias limitaciones y como único recurso, el regreso a la condición de la cual ha intentado salir.

4.2. *De los personajes como horizontes*

Estamos ante un relato convencional, con roles perfectamente diferenciados que ahora intentaremos describir desde las posibilidades de interpretación que nos permite cada personaje. El sujeto principal de la acción es un boxeador de origen muy humilde, con un oficio que apenas le permite vivir. Tiene un carácter violento y con tendencia a sentirse agredido; a menudo responde agresivamente. En la construcción del personaje el arribo al box —como industria, deporte, espectáculo, medio— es un paso natural. Es la suerte que hace que un *mánager* lo vea por casualidad; no es producto de una decisión personal de un individuo que se esfuerza para lograr algo que quiere, sino de “otro”, quien

también busca obtener un beneficio al reconocer las habilidades de este joven paletero.

Junto con estos rasgos físicos y externos, acaso más importante sea el intento de un dibujo psicológico muy particular y sofisticado en su problemática interna. Suponemos la conformación de una serie de complejos, que, por otra parte, no estamos muy seguros si la actuación de David Silva alcance a reflejar en toda su complejidad. El box no es un fin, un medio total para lograr el objeto de algo que se desea; el tono tragicómico del relato pone en tela de juicio la aspiración misma, el deseo mismo de la superación.

El Kid es un personaje descrito como alguien impulsivo; a un tiempo es violento, pero acomplejado; es muy reactivo a ciertas situaciones, pero con hondas ataduras que le impiden, al menos por su construcción —el peleador con extremo talento—, moverse más allá de su ámbito cercano, del mundo conocido e inmediato. El personaje ciertamente tiene una fuerte aspiración social, a bienes materiales y reconocimiento social, así como al tipo de mujer que desea: rubia, blanca, bien vestida y que justamente sintetiza Susana, a la cual, hay que decirlo, no corteja ni busca, sino que se deja llevar; es ella quien invita y luego decide ya no volver a verle. El boxeador cree que va triunfando porque puede tener a una mujer como Susana y por oposición, piensa lo contrario, cuando ella lo despecha. Susana representa esa inseguridad, es el icono del objeto del deseo inalcanzable.

De alguna manera, la caracterización de la figura femenina es más compleja y diversa en la trama. Hay un cúmulo de reproducciones en los esquemas dominantes de la mujer en el cine y la contraposición privado = santa (la madre, la novia), *versus* público, social = “prostituta” (Susana) que, aunque no lo sea, puede funcionar como tal dentro de la moral conservadora. En primer lugar Lupita, la novia, fiel e incondicional, que se abre a la relación tras la promesa de formalidad; la mujer que sigue ahí, aun sospechando de él. Lupita es la muchacha trabajadora, que se esfuerza, pero aspira de alguna manera a la relación formal, “seria”.

El nombre no es algo menor en la caracterización de los personajes. La mujer siempre dispuesta, incondicional se llama Lupita, forma afectuosa de llamar a la Guadalupe, el nombre quizá más importante en el santoral mexicano y que alude, aparte de lo religioso, a esta importante Virgen en la visión y actividad de los mexicanos; es ciertamente un nombre común, por ello, de alguna manera, este nombre puede representar a todos, al pueblo, lo cercano y también lo fiel. Empero lo anterior, Lupita es también una mujer que sabe ser práctica, sabe dar consejos precisos y a diferencia del Kid, no aparece acomplejada. En la escena en la que el niño le muestra la foto de una mujer rubia que encuentra en el equipaje del Kid al regresar de los EE. UU., ella sabe que no es gringa y su rostro revela la humillación, pero no actúa en consecuencia, se repliega a lo inmediato

de la fidelidad y nunca confronta o cuestiona al Kid. Al final de la película es ella quien lo encuentra a él; ella lo ha estado buscando y, de alguna manera, aunque sea metafóricamente lo “redime” de su estado actual, con la idea del regreso; ella lo saca del paréntesis de ese extravío al que Roberto (ya no más el Kid) se ha arrojado y lo “entrega” a la madre, doña Gracia, quien sale al final de la calle oscura, del túnel mismo al que Roberto quiso entrar. Roberto no va a los brazos de la madre con rostro triunfal, sino como una especie de caído.

La figura de la madre, doña Gracia, es igualmente sugerente para el análisis. El papel es interpretado por una actriz, de hecho, no muy conocida, María Gentil Arcos, quien da los matices propios de un papel verosímil en su tratamiento. La madre representa la preservación de la tradición, del mundo interior y privado. Es el miedo al cambio, a la transformación. La madre es la institución que apela a lo “viejo por conocido” en lugar de lo nuevo. En muchas de sus intervenciones la madre manifiesta su temor por el boxeo. La madre parece en ocasiones ser como un oráculo que parece preconizar la caída. Por ello tal vez la última escena le da razón a esta voz que desde las primeras escenas parece advertirnos de la condición fatalista, más resignada que propiamente proactiva, más conforme que preocupada por cambiar. La actitud de la madre es la de la persona complaciente. Es también la representación de la madre que cuida, protege y se preocupa en extremo por su hijo. A pesar de las reiteradas sospechas ante la nueva actividad de su hijo, siempre lo apoya, llora por él, se preocupa, pide a otros (a Lupita) que lo ayuden.

El discurso de doña Gracia nos recuerda el principio de realidad: ante la imposibilidad de superar la pobreza lo mejor es sobrellevarla y no aspirar a más. En la actitud de la madre hay una naturalización del orden establecido, se acepta el mundo sin confrontación, como un destino donde quien lo violenta puede ser objeto de una sanción; es inevitable encontrar las huellas de ese discurso religioso, no verbalizadas como tal: el desinterés ante los bienes materiales, la resignación, la aceptación pasiva de las cosas en espera de que el “mundo venidero” sea mejor.

Del otro lado, tenemos a Susana, quien aparece sobre todo en la segunda parte. Susana funciona como el contrapeso necesario de lo dicho anteriormente. Susana es la mujer a quién le gusta la aventura, lo desconocido. Supuestamente, va por primera vez al box, y lo hace con una curiosidad liviana, con cierta excitación infantil. También reacciona con deseo de poseer aquello que le atrae. Susana funciona en el mundo del código social, de las reuniones, las ocasiones y los viajes (como el que sabemos realiza a Acapulco, que en la época es el mejor balneario del país, símbolo del desarrollo nacional y de estatus social). Si bien seduce a Roberto, lo hace más como juego del momento y sin otra motivación que pasarla bien. Ni siquiera le importan los regalos posteriores que este le da y se avergüenza cuando lo ven al lado de ella.

Hay que señalar los rasgos físicos de Susana: rubia, es decir, puede pasar como extranjera a partir del presupuesto cultural de que las rubias son extranjeras y generalmente las mujeres mexicanas no tienen ese color de pelo. Susana es de buena presencia, atractiva, y dentro de cierto ideal estético del hombre mexicano (rubia, alta, etc.). Es una mujer de clase alta, con una actitud segura de sí misma, distinta a Lupita, que representaría a la “mujer mexicana”. Lupita representa también, en la primera parte de la película el ideal estético de Roberto, quien paradójicamente desprecia lo aparentemente gringo, pero como después vamos a ver, lo desea, en tanto es el signo de realización y logro. Susana es rubia pero no es gringa —como la novia de Joe Ronda—, aunque lo parece y lo representa; Susana es a un tiempo, un personaje y un símbolo que funciona como vector para alterar psicológicamente a Roberto en un juego perverso: lo atrae y luego lo rechaza. Todo en Susana se mueve en los códigos de la apariencia y es algo que Roberto no sabe o no puede distinguir, entre lo que se supone una “aventura” y lo que puede ser algo “serio”. Roberto podría sentirse amilanado por el inglés entre Joe y su novia, que no entiende, pero en el caso de Susana, aunque sí entiende el idioma, hay otros códigos que no puede reconocer, que son los de las diferencias sociales.

Susana es “práctica”, Roberto, no. La noche después de la pelea en la que seduce a Roberto, las dos parejas que acompañan a Susana parecen entenderlo y se retiran sin sobresalto ni mucho menos escándalo. Roberto pudo haber interpretado “tengo dinero y fama, por tanto me va querer”. Lo que no ve es que Susana se vincula entre pares, solo con sus iguales, con sus amigos; no trata con familiares. Susana refleja un estilo de vida distinto y con desprecio hacia otras clases sociales; desprecia al inferior por eso le da vergüenza cuando sus amigos la ven con Roberto.

Otra diferencia en los códigos es su percepción del tiempo. Aquí hay una diferencia entre la modernidad de Susana: ella piensa en lo práctico, en el aquí-ahora del presente, no ancla su conducta a valores tradicionales, ni genera expectativas impresas por la tradición; en cambio, Roberto está peleado permanentemente con el pasado del cual quiere tomar distancia, y el futuro, al cual parece renunciar. Cuando se siente atraído por Susana la quiere acercar a sus códigos y comprensión de una relación. Roberto vive permanente confundido entre lo que quiere y no, entre lo que puede y no, entre lo que interpreta de sí y lo que creen ver los otros. Estos movimientos psicológicos, sociales, culturales —sobre los que, como hemos dicho, casi nunca decide él— acaban por lanzarlo a la calle, a la soledad de su mundo y de sus pensamientos. Representa muy gráficamente aquellos atavismos y rasgos que por esa misma época, pocos años después, describirá Octavio Paz en uno de los ensayos más importantes de la literatura mexicana, *El laberinto de la soledad*, y sobre el que es inevitable regresar y encontrar vínculos con la película.

Sobre los personajes se puede decir lo siguiente: el temible Carlos López Moctezuma, que hace un papel distinto a los tradicionales, es el Tío Rosas, el mánager que prepara al púgil; Fernando Soto Mantequilla actúa como El Chupa, amigo y segundo, y de modo estelar aparece la Ciudad de México interpretada por La Lagunilla, La Arena México, los salones de baile, los billares, las taquerías, los gimnasios, las calles desaliñadas... Como otros personajes, a diferencia del Kid, el Tío Rosas tiene definido su trabajo: sabe responder al presente, al momento; es práctico pero, al mismo tiempo, comprensivo y afa-ble. Sin desarrollar una figura paternal, es lo más cercano a esta. Es de alguna manera el camino, suma de afecto y racionalidad, para el éxito, pero se enfrenta a los temores del Kid que él solo no puede atender y manejar de modo que siempre tiene que apoyarse en los cercanos. El punto climático de su relación, cuando el Kid lo golpea antes de salir de la cárcel, es una de las pruebas más evidentes de su carácter impulsivo y del intento del mánager por conducir al peleador ante sus propios impulsos e inseguridades. Este mánager es la mirada experta que representa otro rostro de la modernidad: la racionalidad técnica del “saber hacer” que transmite al Kid, a quien a pesar de todo no puede controlar.

5. Guiños e interpretaciones.

El laberinto de la soledad o el regreso del tiempo perdido

La crítica ha señalado varios epítetos para *Campeón sin corona*; se menciona que es una parábola de oro que sube y baja y baja, sobre el combatiente, sobre el hombre que pudo ser, pero no quiso triunfar... finalmente y aún hoy: nosotros seguimos siendo nuestro peor enemigo; se dice que la película quiere ser un retrato de la compleja sociología del mexicano de la clase obrera, para el cual el ascenso en la escala social es un sueño casi inalcanzable (González Moreno 2011). Se dice que esta cinta marca el esquema de las subsecuentes al ubicar las historias en los barrios bravos de la Ciudad de México (Tepito, La Guerrero, Peralvillo, La Lagunilla, Santa María la Ribera), o que es también un hito en el cine de box que sintetiza las historias de boxeadores quienes antes de ser famosos hacen diversos oficios, como carpinteros (véase el caso emblemático de *Pepe el Toro* de Ismael Rodríguez), mecánicos y hasta ladrones (Ayala Blanco 1967; Dix Clásico 2005). Se ha comentado que esta cinta perfila uno de los grandes conflictos del México moderno: la lucha de la modernidad contra la tradición, del pasado contra el futuro (Paz 1983, García Riera 1998). Ante el Kid Terranova se presenta la oportunidad de acceder a la modernidad, encarnada en Susana y su retador Joe Ronda; sin embargo, este mundo está vedado para él porque significa la renuncia definitiva a sus raíces populares, por ello, al final, Roberto deja de ser el Kid para regresar a su vida como nevero.

Campeón sin corona se estrenó en el cine Palacio en 1946 y sigue siendo, en esencia, una tragicomedia aguda, una apoteosis de la derrota, una epopeya del fracaso, no en vano se centra en el boxeador, síntesis de lo humano. En su tiempo se presentó eufemísticamente como la “película más mexicana”, es por ello que una de las claves de interpretación más importantes es la reflexión sobre el fatalismo en la condición de la sociedad mexicana, cuya reflexión dista de ser nueva y acaso la película de Galindo es un monumento gráfico de la época sobre una realidad no del todo superada aún.

La reflexión cultural sobre lo mexicano se enmarca en lo que, a falta de mejor nombre, se llamó “filosofía de lo mexicano”, algo que no solamente tenía una preocupación epistemológica, sino y también ideológico-política de un régimen que buscaba legitimarse por todos los medios, de un espacio de reflexión que buscaba su lugar propio en el concurso de la cultura occidental y de un país —a imitación de Europa y EE. UU.— que en muchos planos quería mostrarse autosuficiente. Uno de los puntos de partida fue la famosa publicación de Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934) que pone todos los temas y asuntos que muchos escritores abordarían: la cuestión indígena, la diferencia social, el colonialismo histórico, el problema de la modernidad, la relación con Europa y EE. UU., etc. Ha habido antes y después de este filósofo mexicano una legítima preocupación de humanistas y escritores por reflexionar sobre los grandes problemas culturales del país, y dentro de ello hubo intentos encomiables, como los trabajos de Leopoldo Zea y su proyecto por una filosofía latinoamericana, pero otros, francamente banales que desearon extender estas premisas a todos los campos de la conducta.

El tema de la mexicanidad como caso aparte, o como objeto de sí mismo, es un campo muy amplio. En su cultura, México ha sido un país que se ve en demasía a sí mismo en determinados aspectos de su historia y cuenta con diferentes reverberaciones que van de lo chusco a lo trágico. Todavía hoy se teje sobre los discursos y la cultura social el relato del “no se puede” o su conjuro en extraños lemas o consignas de apoyo a equipos deportivos del tipo “sí se puede, sí se puede...”, lo que quiere invertir el designio fatal o el presupuesto de que ese equipo no podría ganar ese partido. En discursos políticos y en libros de autoayuda, en locutores o comentaristas deportivos hay una modalidad de un discurso que da profundo sentido a una de las representaciones en el imaginario mexicano y que puede transportarse al mundo del deporte (“por eso México no gana”, “por eso la selección nacional de fútbol es mala”), a la política (“por eso siempre nos gobierna el mismo”) o a la educación (“por eso México es malo en educación”). Generalizamos. Pero hay variantes y matices; en algunos aspectos, *Campeón sin corona* sigue vigente en su reflejo de mitos y temores.

El caso del ensayo de Paz *El laberinto de la soledad*, que se lee intensamente porque es lectura obligada en los bachilleratos, donde frecuentemente muchos

lectores, de hecho, se acercan al Nobel mexicano y a discusiones literarias o antropológicas sobre la mexicanidad, es unánimemente celebrado como el documento por excelencia de la “mexicanidad”, donde su autor explora de forma audaz algunos aspectos sociales, históricos y culturales sobre la cultura mexicana. En los textos que integran *El laberinto* combina un estudio heterodoxo de la decantación del proceso histórico en el registro popular del lenguaje para proponer un modelo de la psicología colectiva del sujeto nacional mexicano; en el libro, Paz hace su propio balance de la Revolución Mexicana, que para el autor “nos hace contemporáneos” (Paz 1983: 175) de todos los demás hombres.

Para Paz, el mexicano está —o se siente— solo, dicha soledad está llena de dioses y busca su origen; a diferencia de los norteamericanos, que creen que el mundo fue hecho para ellos, el mexicano vive atemorizado, se encierra en sí mismo; no se abre al otro porque lo ve como símbolo de traición, por lo que persiste en medio de un carácter aparentemente abierto y fiestero, el de una gran desconfianza y temor al otro. El ensayo justamente abarca esa paradoja como central para ver la conducta cultural como parte de un movimiento que no se reduce a las imágenes folclóricas de la mexicanidad; en el mexicano se trasluce el conflicto, lo no superado, la tensión histórica, la máscara perenne y una extroversión que no es algarabía, sino signo de la lucha por ser él mismo (Paz 1983: 130).

A un nivel más inmediato, *Campeón sin corona* representa la imagen del boxeador que no resiste la fama, el dinero, las mujeres y el estatus; la efímera gloria le rinde, parece un cliché eterno, pero quizá sea un destino, y uno muy cruel. Terranova saca la batalla del *ring* a un campo donde es vulnerable para hallar un final casi trágico: “derrotado no en el ring sino en la vida, vaga como una sombra en la bruma de las glorias pasadas, lejos de sus querencias, atestiguado el triunfo de otro peleador al que él venció, y que en un extraño acto de entereza, muy a la Galindo, reconoce que hubo otro más grande que él, un fantasma llamado ‘Kid Terranova’” (López 2010). A fin de cuentas, esta podía ser la imagen de la mexicanidad proyectada, la que sí se resuelve, pero el centro semántico e interpretativo recae en el Kid, y lo que de inasible tiene su retraimiento, ese coraje permanente del personaje, que como la extroversión en la construcción del mexicano en algunos de los textos de Paz, parece ser parte de una misma dinámica, la de una profunda indisposición para convivir y relacionarse creativamente con el otro.

Es por ello que resulta imposible no encontrar relaciones entre la película y el ensayo, además por ser contemporáneos; de alguna manera es una ejemplificación de algunas ideas del Nobel mexicano que permite adentrarnos dentro de una época que fue otra “Época de Oro” para intentar una definición del mexicano, entre cuyos rasgos se enfatizaban el carácter conflictivo, más interno que externo. En *Campeón sin corona*, Galindo hace una cinta sobre la dialéctica

del amolado, a su manera hay un intento superficial por explorar esas raíces socio-psicológicas del fracaso, un análisis de esos personajes de barrio, buenos para la pelea, defenderse y sobrevivir. Es una historia sobre la lucha por superar la condición de la marginación urbana. Como señala el sitio Dix Clásico:

La fusión de los tópicos de *film noir* y melodrama del arrabal es conocida: apuestas, peleas arregladas, el gancho al hígado, la dura subida y la peor caída; triunfos y derrotas. La vida misma en síntesis de golpes, la guapa gandalla (o como dicen los entendidos, la *femme fatale*), la ‘jefecita’ preocupada, la humilde novia —naca² pero fiel. La lana, la gloria y la debacle; los hampones mafiosos que viven de los muchachos con *punch* (2005).

Mencionamos que en la época, el film se promocionó como “la película más mexicana de las películas” (cf. Dix Clásico 2005). Es curioso que ello suponga una cierta disección del “complejo de inferioridad” de aquel que tiene todo para triunfar, pero por diversas cuestiones parece amilanarse al grado de perder la victoria. Parece que el conflicto es siempre más interior, por ello quizá más doloroso. No es la pobreza, la cual se vive con cierta naturalidad, sino un doble movimiento de quien pudiendo superar esa condición, se niega a ello; como el preso que tuviera la llave de la celda, pero se niega a salir de ella.

Campeón sin corona se considera una “perla negra del cine” (cf. López E. 2010). Equilibrada con entrañas y sencillez es una historia emotiva y brutal sobre el triunfo de un boxeador, pero la caída de un hombre. Kid Terranova es el héroe autocondenado a la derrota, vencido no por el rival, sino por lo que trae dentro, por el miedo, por la desilusión, por los complejos.

Erich Fromm dice en *El miedo a la libertad*, que en los treinta, Europa y particularmente Alemania se plegó a regímenes autoritarios porque tenía miedo a ser libre (Fromm 1985). Algo que también la Escuela de Frankfurt estudiaría con detalle: el placer hacia la obediencia como una forma de control, aun cuando las condiciones de un país culto e ilustrado ofrecen otras posibilidades. En contrasentido, la mexicanidad de *Campeón sin corona* es la del miedo no a la obediencia sino al desarrollo, al triunfo, a la propia superación de la condición de dominado, en un mundo en el que paradójicamente se ha sobrevivido. Esos laberintos y espirales forman una imagen fascinante y dolorosa de un modo de representar la condición cultural del mexicano. Si bien hoy, en el siglo XXI, sus modos y procedimientos no son los mismos, y tal vez no podemos conceder

² “Naca” es un coloquialismo mexicano. En el *Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, se define como: 1. Que no es educado: *No seas naco, usa los cubiertos al comer.* 2. Que es de mal gusto: *Creyó que se vería bien pero su vestimenta era naca.* (Nota en línea 20 de junio, 2014, disponible en <<http://www.academia.org.mx/naco>>.)

total vigencia al ensayo de Paz, ofrece una imagen sobre la cual vale la pena repensar, un acercamiento que Galindo de alguna manera ayuda a precisar al mismo tiempo que nos ofrece el contexto en que dichas ideas tienen cabida.

Bibliografía

- AVIÑA, Rafael. (2007): *David Silva. Un campeón de mil rostros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AYALA BLANCO, Jorge. (1967): “El DF visto por el cine mexicano”. En: *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre, n.º. 43, Universidad Veracruzana, pp. 581-595, disponible en <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2652>> [último acceso: 8 de junio de 2014]
- (1998): *Estado y desarrollo, la formación de la economía mixta mexicana (1920-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2001): *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano.
- COMISIÓN ORGANIZADORA DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL 40 ANIVERSARIO DEL CINE SONORO MEXICANO (1971): *40 aniversario cine Sonoro mexicano*. México: Cineteca Nacional.
- DÍAZ-LÓPEZ, Marina. (1996): “Allá en el rancho grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano”. En: *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 5. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 9-29.
- DIX CLÁSICO (2005): “*Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945)”. En: *DVD Rip Para los amantes del Cine Clásico*, <<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1002&t=41919&hilit=film+noir>> [último acceso: 1 de junio de 2014].
- FROMM, Erich (1985): *El miedo a la libertad*. México: Ed. Origen-Planeta [Colección Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo, n.º 2].
- GALLO, Miguel Ángel/RUIZ, Humberto (2000): *Estructura socioeconómica de México I (1910-1970)*. México: Quinto Sol.
- GARCÍA, Gustavo (2000): “‘Me lo dice el corazón’. Notas sobre el melodrama en el cine mexicano”. En: *Revista de la Universidad de México* (10637). México: Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en <http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs_rum/index.php/rum/article/viewFile/15065/16303> [último acceso: 18 de junio de 2014]
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México, Guadalajara: CONACULTA/IMCINE/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- GÓMEZ Y CASTELAZO, María de Lourdes (2002): *Caminos de ayer. Comportamiento organizacional del cine mexicano de 1930 a 1969*. México: Centro Avanzado de Comunicación.
- GONZÁLEZ MORENO, Obed (2011): “*Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo. Representación del inicio del híbrido capitalino”. En: *Eclipse: Revista Literaria Universitaria*, n.º. 15, pp. 33-38.
- ITESM (2011): “*Campeón sin corona*”. En: *100 películas del cine mexicano*. México: ÍTEMS, disponible en <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>> [último acceso: 12 de septiembre de 2013].

- LÓPEZ E. (2010): “Cine: *Campeón sin corona*. Recordar es olvidar. Alejandro Galindo: La Corona del Campeón”. En: *Blog De Tiempo en Tiempo*, <<http://detiempoentempo.blogspot.mx/2010/10/cine-campeon-sin-corona.html>> [último acceso: 22 de noviembre de 2013].
- MONSIVÁIS, Carlos (1983): “No te me muevas, paisaje (sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)”. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, 14(1), pp. 1-19.
- (2006): “Pasiones urbanas a la orden: La ciudad de México y la cultura 1900-1950”. En: *Andes* (Salta), n° 17, enero/diciembre, pp. 383-411, disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12701711>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- PAZ, Octavio (1983): *El laberinto de la soledad*. 2ª ed. 11ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- REYES, Alicia de los (1970): “Dulces recuerdos de Alejandro Galindo en Remolino de pasiones”. En: *Revista de la Universidad de México* (10320), México: Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/download/9379/10617> [último acceso: 15 de mayo de 2014].
- TELLO, Jaime. (1988): “Notas sobre la política económica del ‘viejo’ cine mexicano”. En: *Hojas de cine*, vol. 2. México: SEP/Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación de Cineastas, disponible en <<http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/561.pdf>> [último acceso: 15 de junio de 2014].