

## Jorge Fons: *El callejón de los milagros* (1994)

Friedhelm Schmidt-Welle  
(Instituto Ibero-Americano, Berlín)

### 1. Introducción

La película *El callejón de los milagros* (1994), dirigida por Jorge Fons, y basada en un guión del escritor y dramaturgo Vicente Leñero (Leñero 1997), es una adaptación libre de la novela *Zuqāq al-Midaq* (*Midaq Alley*) del Premio Nobel Naguib Mahfuz. Se inscribe en lo que se ha llamado “el nuevo cine mexicano” de la última década del siglo xx y comienzos del xxi. Según algunos críticos, ese “nuevo” cine se remonta en realidad a una serie de intentos de renovación del cine mexicano a mediados de los años sesenta del siglo pasado (García/Coria 1997; Maciel 2001). La historia del llamado nuevo cine mexicano sería, entonces, no tan nueva como aparece hoy en día, sino que comenzaría con el lanzamiento de la convocatoria para el “Primer Concurso de Cine Experimental” en México en 1964.

Creo que existe un malentendido en esta periodización, malentendido que se produce a partir de la construcción de una historia lineal, regida por cierta lógica interna, del llamado cine de arte. Según ese esquema, el nuevo cine mexicano que se produce a partir de los años noventa del siglo pasado, sería nada más que la consecuencia imprescindible de la estética vanguardista de la época de los sesenta o del lenguaje fílmico del llamado cine de autor europeo. Esa construcción de una historia lineal entre la estética vanguardista de los sesenta y el nuevo cine mexicano de los noventa no considera los cambios en el lenguaje y las formas cinematográficas en esas décadas.

Lo que me parece importante con respecto a la conexión entre *El callejón de los milagros* y el nuevo cine mexicano son dos aspectos que, creo yo, no se pueden ver de manera aislada. Me refiero, primero, al relativo éxito comercial de esa cinta y sus consecuencias para la imagen del nuevo cine mexicano tanto a nivel nacional como internacional, y, segundo, a la estética de las historias que se cruzan. Esa estructura básica de la película se convertirá en una especie de modelo de varios filmes mexicanos posteriores a *El callejón de los milagros*, y en ese aspecto radica la importancia de la película de Fons para la historia del cine mexicano.

## 2. El contexto histórico: la situación del cine mexicano en la década de 1990

La película se filma en 1994, un año decisivo en la historia mexicana reciente. La crisis económica y la política neoliberal del sexenio de Carlos Salinas de Gortari culminan no solamente en la ratificación del Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA, por sus siglas en inglés), sino también en la rebelión zapatista debido a que en gran parte son las clases populares, y sobre todo los campesinos, los afectados por el TLC de manera negativa.

El cine mexicano de la década de 1990 no se puede ver fuera de ese contexto político y económico. Se caracteriza por una aparente paradoja. A pesar de que la industria del cine nacional se encuentra —una vez más— en una de sus crisis profundas en términos de su producción, infraestructura y difusión<sup>1</sup>, se trata precisamente de una de las décadas más fructíferas del cine mexicano (Vargas 2011), lo que se refleja no solamente en la creciente comercialización de algunas de sus películas a nivel internacional<sup>2</sup>, sino también en una serie de premios tanto nacionales como internacionales para varios de los filmes que se producen en esta época<sup>3</sup>. Estos éxitos se deben, a mi modo de ver, a la estructura y la estética cinematográficas de las películas en cuestión. En el caso de *El callejón de los milagros*, el éxito además es una consecuencia de la actuación de Salma Hayek, quien había protagonizado la telenovela mexicana *Teresa* y, en la misma época, había actuado en algunas películas estadounidenses (Mora 2005: 187).

---

<sup>1</sup> Cf., con respecto a la situación económica e histórica de la industria cinematográfica de la última década del siglo xx y la primera del siglo xxi en México en general, García Canclini/Rosas Mantecón/Sánchez Ruiz (2006) y Getino (2005: 266-290).

<sup>2</sup> Entre las películas que se comercializan a nivel internacional en los años noventa, se encuentran *Danzón* (1991), de María Novaro, *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau, *La invención de Cronos* (1992), de Guillermo del Toro, *El callejón de los milagros* (1994), de Jorge Fons, y, al final de la década, *Amores perros* (1999), de Alejandro González Iñárritu. En enero de 1994, *Como agua para chocolate* incluso rompió la marca de taquilla para una película en lengua extranjera, 20,5 millones de dólares, en los Estados Unidos (García Riera 1998: 379).

<sup>3</sup> Aparte de que varias películas de los directores mexicanos más importantes de la época recibieron el Ariel, el máximo premio otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en alguna de sus categorías (García Riera 1998: 381-385), y más allá del Premio Nacional de las Artes que se otorgó a Arturo Ripstein en 1997 (García Riera 1998: 380), varios filmes ganan reconocimientos internacionales: *Principio y fin*, de Arturo Ripstein, obtiene el Primer Premio en el Festival de San Sebastián (1993); *La invención de Cronos*, de Guillermo del Toro, gana el Gran Premio de la Semana de la Crítica en Cannes (1993); *El héroe*, de Carlos Carrera, se merece la Palma de Oro para cortometrajes, también en Cannes (1994). *El callejón de los milagros* y *Amores perros* ganan más de veinte premios nacionales e internacionales cada una, entre ellos el Ariel para la mejor película.

Pero estos éxitos no rompen con la situación precaria de la industria del cine mexicano en los años noventa. Entre 1989 y 1994, año de la realización de *El callejón de los milagros*, la producción de películas nacionales disminuye de manera dramática año tras año para llegar a solo 28 películas en 1994, la cifra más baja desde 1936 (García Riera 1998: 356). Estas cifras incluso bajarían más en los años posteriores al rodaje y estreno de *El callejón de los milagros*. No es hasta comienzos del siglo XXI cuando la situación económica de la producción cinematográfica mejora al menos un poco (Getino 2005: 272-273).

Más allá del contexto político del momento y con este la falta de recursos estatales para la financiación del cine nacional —sobre todo considerando la crisis económica de 1994 y las estrategias neoliberales del régimen de Carlos Salinas de Gortari con respecto a la industria cinematográfica—, fue el desarrollo de esa misma industria la que entraba en crisis. Así que la única empresa privada que pudo seguir financiando grandes proyectos fue Televisine, con el respaldo de la cadena televisiva Televisa (García Riera 1998: 356-357), empresa que en 1994 financia 19 de las 28 cintas filmadas. Al mismo tiempo, y este aspecto explica al menos en parte la mejor calidad de algunos filmes en esta situación precaria de la industria cinematográfica mexicana, el IMCINE pasa a pertenecer al CONACULTA, hecho que fortalece la creación de un cine de autor con apoyo estatal (Getino 2005: 269). Además, aumenta el número de películas cofinanciadas entre Estado, productoras nacionales e internacionales, y empresas de televisión, lo que terminará, entre otras cosas, en la creación del programa IBERMEDIA en 1997, y en una especie de internacionalización del lenguaje fílmico para mercados más amplios. Pero no es hasta fines de los noventa cuando la industria cinematográfica del país comienza a producir más películas después de esa grave crisis. Sin embargo, el hecho de que muchos directores y actores como Salma Hayek, Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, entre otros, deciden trabajar en los Estados Unidos después de sus primeros éxitos en México, indica no solamente su reconocimiento en Hollywood, sino también la persistencia de la crisis económica del cine mexicano de la época (Mora 2005: 251).

En este contexto surge, entonces, lo que se ha llamado “nuevo cine mexicano”, tendencia que se ubica dentro de la más amplia del “nuevo cine latinoamericano”. Aunque todavía no se ha definido bien esta noción, indica, ante todo, unos cambios en la estética y las estructuras del cine a nivel continental, estética y estructuras que responden a las nuevas tendencias internacionales de las industrias cinematográficas, pero también a un agotamiento de la estética del cine de Hollywood por su previsibilidad, por una parte, y un agotamiento de la estética vanguardista o experimental, por otra (García Riera 1998: 367-370). Uno de los resultados de ese desarrollo es que el cine en América Latina mantiene sus características específicas adaptándose, al mismo tiempo,

a ciertos procedimientos del cine internacional como una camarografía sofisticada, una narración no lineal o la introducción de varias tramas con múltiples protagonistas. Son, por ejemplo, los elementos melodramáticos los que hacen accesible el nuevo cine mexicano para un público nacional acostumbrado al melodrama del clásico cine de la Época de Oro o a las formas melodramáticas de las telenovelas latinoamericanas, y eso explica, al menos en parte, el éxito de *El callejón de los milagros* en el contexto mexicano.

### 3. El director

Jorge Fons nace el 23 de abril de 1934 en Tuxpan, en el estado de Veracruz, México. Debido a las necesidades de trabajo de su padre, la familia se muda muchas veces, y por fin se asienta en Tlalnepantla, en el estado de México. Entre las primeras películas que ve de niño recuerda especialmente *Gulliver en el país de los enanos* y *El gran dictador* (De la Vega Alfaro 2005: 16). A partir de los nueve años, tiene que trabajar en un taller de grabado, la Cooperativa de Artes Gráficas Cuauhtémoc, lo que le introduce al trabajo en artes visuales y los conocimientos de los pormenores de la construcción de la imagen (ibíd.: 17-18). Más tarde, se inicia en el cine de la Época de Oro, al cual considera “[...] un cine indispensable, un cine que guardas eternamente en la memoria” (ibíd. 2005: 20). En una entrevista con Eduardo de la Vega Alfaro enfatiza que lo que más le atrae del clásico cine mexicano es el tratamiento de lo popular (ibíd.: 21). Aparte del cine de la Época de Oro, le gusta especialmente el cine italiano, sobre todo el neorrealismo, por la mezcla de realismo y melodrama en el mismo (ibíd.: 26). De joven adulto trabaja con un grupo de teatro en Tlalnepantla, y en 1958 entra en la escuela de artes de Seki Sano. A partir de 1960 estudia con Enrique Ruelas y sirve de asistente de dirección teatral en producciones del teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (ibíd. 2005: 34-37).

En 1963, Fons se inscribe en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM que se había fundado ese mismo año. Durante sus estudios, trabaja como asistente de Walter Reuter, quién enseña fotografía en el CUEC (ibíd.: 43-44). Además, dirige algunas obras de teatro y trabaja como asistente en la filmación de diversas películas (ibíd.: 45-52). Fons pertenece a la primera generación de egresados del CUEC, del cual sale en 1967. A partir de 1968 comienza a trabajar como docente en ese mismo centro.

Durante 1968 realiza su primera película como director, mejor dicho, un episodio de treinta minutos del filme colectivo *Trampas de amor* (estrenado en 1969), bajo el título *La sorpresa*. Se trata de una variación sobre el tema del estafador estafado. La próxima producción es *El quelite*, filmada en 1969

y estrenada en 1970, una película sobre la Revolución Mexicana que ironiza el cine de drama campirano, sobre todo el de Emilio Fernández, y que causa polémicas entre la crítica (García Riera 1994a: 320). El melodrama *Tú, yo, nosotros*, estrenado en 1972, es otra película de tres episodios conectados entre sí de los cuales Fons dirige el último. *Los cachorros*, filmada a partir de 1971 y estrenada en 1973, es una adaptación de la novela homónima de Mario Vargas Llosa con argumento de Fons, Eduardo Luján y José Emilio Pacheco, quién se retira del proyecto a medio camino. Resulta, como lo admite el mismo Fons, un fracaso artístico aunque no comercial (De la Vega Alfaro 2005: 116; García Riera 1994b: 297-298). Le sigue *Jory*, una coproducción estadounidense mexicana, un *western* y a la vez la historia de formación de un adolescente. Debido a un accidente del director del filme, Fons entra cuando parte de la película ya está hecha, y se nota que se trata de una película que dirige por encargo y sin mucho entusiasmo.

En 1972, Fons realiza dos películas: *Caridad*, un episodio del largometraje *Fe, esperanza y caridad*, historia en que se cuentan los conflictos violentos en un barrio pobre de la Ciudad de México, y *Cinco mil dólares de recompensa*, otro *western* que filma por encargo. Mientras que la primera se considera como “una de las mejores cintas producidas por el cine mexicano de los setenta” (De la Vega Alfaro 2005: 135), la segunda, que es una parodia del clásico *western* de Hollywood, no tiene mucho éxito. En 1976, adapta la novela *Los albañiles*, de Vicente Leñero, al cine. El filme, historia de la construcción de un edificio, narra las circunstancias de un asesinato, la consiguiente investigación que no termina en la captura del responsable, y la corrupción entre policías y sindicatos. Mantiene la complejidad de la novela, y es una buena muestra de los conflictos sociales de la época. Se trata del mejor largometraje de Fons realizado hasta ese momento (García Riera 1995: 247-249). No es hasta 1989 cuando el director realiza su siguiente largometraje. En 1974, Fons había filmado su primer documental, y le siguen varios durante las décadas de 1970 y 1980, entre ellos *Así es Vietnam* (1979), *Indira* (1982-1986) y *Diego Rivera: vida y obra* (1986). A partir de 1989 y hasta hoy dirige, además, varias telenovelas mexicanas.

*Rojo amanecer* es una especie de teatro de salón sobre la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Ciudad de México; toda la acción se lleva a cabo en un solo edificio de la Unidad Tlatelolco. A pesar de esa limitación del espacio, se convierte en una fuerte crítica de la política estatal de ese entonces. La cinta solamente se puede estrenar a partir de 1990 gracias a la presión de la prensa para levantar la censura de la misma, pero a pesar de eso quedaron fuera de ella algunas escenas censuradas. La siguiente película de Fons es *El callejón de los milagros*. Después de ella, realiza el cortometraje *La cumbre* (2003) y el largometraje *El atentado* (2010), con ocasión del Centenario/Bicentenario, filme

sobre un atentado contra Porfirio Díaz con alusiones a la historia reciente que lo convierten en una alegoría de la historia nacional de México.

Aparte de su trabajo como director de cine, Fons ha publicado diversos artículos periodísticos, y ha participado como jurado en festivales nacionales e internacionales. Entre 1993 y 2000 fue becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte, y en 1997 recibió la beca Guggenheim. Entre 1998 y 2002, fue presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Sus películas han ganado varios premios tanto a nivel nacional como internacional. En 2011, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en su 53ª entrega, le otorga a Fons el Ariel de Oro por su entrañable obra filmica y su relevante contribución al desarrollo de la cinematografía mexicana.

#### 4. Trama y estructura de *El callejón de los milagros*

*El callejón de los milagros* se inscribe en una serie de películas realizadas en varios países en la década de 1990 en las cuales se hace uso de una combinación de diversas líneas narrativas que conforman la trama, o mejor, el hilo de varias tramas<sup>4</sup>. Este procedimiento, llamado “narrativas en red”, se ha convertido en un elemento común de muchas películas a nivel internacional (Kerr 2010: 38 y 40). En realidad esa estructura filmica se había realizado mucho antes en cintas como la japonesa *Rojo no Reiken*, de 1921, o en filmes más conocidos como *Grand Hotel* (1932), de Edmund Goulding y *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa (Kerr 2010: 38). Pero es en los noventa cuando las “narrativas en red” se convierten en una especie de programa estético sofisticado (Deleyto/Del Mar Azcona 2010: 20-21). Desde *Short Cuts*, de Robert Altman, de 1993, una serie de historias conectadas entre sí por la escena inicial del vuelo de un helicóptero y la final del terremoto, hasta *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino (1994); desde *Night on Earth* (1991), de Jim Jarmusch, hasta *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), existe una tendencia de películas con varias tramas y múltiples protagonistas que, sin embargo, no se convierten en narrativas experimentales, sino que mantienen narrativas muchas veces lineales, tradicionales, por lo general cronológicas en cada uno de los hilos, pero paralelos estos últimos.

Como ya he mencionado, *El callejón de los milagros* es una adaptación libre de una novela de Naguib Mahfuz cuya trama se traslada de El Cairo de la novela a un barrio en el centro histórico de la Ciudad de México. La película se filma

---

<sup>4</sup> Esta estructura de *El callejón de los milagros*, aunque parezca obvia viendo el filme resultante de ella, no estaba planeada desde el comienzo, como afirma Jorge Fons en una entrevista con Eduardo de la Vega Alfaro (2005: 205-211).

entre mayo y julio de 1994 y se estrena en la Cineteca Nacional el día 2 de diciembre del mismo año. A partir de mayo de 1995 se estrena en varios cines comerciales a nivel nacional. Alameda Films, una empresa de Alfredo Ripstein Jr., se encarga de la producción, con apoyos adicionales de IMCINE, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y la Universidad de Guadalajara. En el filme actúan algunos de los actores más reconocidos del cine y la televisión mexicanos como Ernesto Gómez Cruz (Rutilio), María Rojo (doña Cata), Margarita Sanz (Susanita), Daniel Giménez Cacho (José Luis), y algunas caras menos famosas en ese momento como Salma Hayek (Alma), solamente conocida hasta ese entonces por su rol protagónico en la telenovela *Teresa*, y Bruno Bichir (Abel) quién ya había actuado en otra película de Fons, *Rojo amanecer*.

El argumento de los cuatro capítulos del filme es el siguiente: en el primer capítulo, "Rutilio", se presenta la historia de don Rutilio, dueño de una cantina que vive con su esposa Eusebia y su hijo Chava en el barrio. Rutilio regaña a Chava por flojo, mientras este sueña con un futuro mejor en los Estados Unidos. Rutilio comienza una relación amorosa con el joven homosexual Jaime. Al darse cuenta Chava, este los persigue a un baño público, golpea brutalmente a Jaime y lo da por muerto. Chava huye a Estados Unidos. En el segundo capítulo, "Alma", la joven homónima, sueña con una vida más allá de la miseria, y por eso al comienzo rechaza al pobre peluquero Abel aunque esté enamorada de él. Su madre, doña Cata, vive de leer el destino en las cartas y de hacer curaciones naturistas. Ella cree que unos aretes que le llegan de parte de don Fidel son para ella, y se deprime al darse cuenta que en realidad son para su hija. Mientras tanto, Abel se va a Estados Unidos con Chava, pero promete a Alma regresar para casarse con ella. Alma se deprime y decide casarse, por iniciativa de su madre, con el adinerado don Fidel. Pero este se muere antes del planeado matrimonio. Alma conoce a José Luis, un hombre rico que la ha perseguido algún tiempo. Resulta que se trata de un proxeneta con el cuál Alma se va del barrio para convertirse en prostituta. En el tercer episodio, "Susanita", se cuenta la vida diaria de la administradora de la vecindad, que seduce a Chava antes de enamorarse de Güicho, el camarero del bar de don Rutilio. A diferencia de los primeros tres episodios, el último, "Regreso", no es la historia de uno de los personajes del barrio, sino la condensación de los primeros tres capítulos. Chava regresa derrotado de los Estados Unidos con su esposa y su hijo, y tiene que vivir en la miseria porque Rutilio se niega a ayudarlo. Susanita se casa con Güicho a pesar de que este le roba dinero y ella se da cuenta. Al peluquero Abel le ha ido bien en el extranjero, y regresa para casarse con Alma. Al darse cuenta de su destino, se va al prostíbulo en que ella trabaja y hiere a José Luis en la cara pero es apuñalado por el proxeneta. Huye del burdel y muere en plena calle en los brazos de Alma.



Imagen 1. Cuatro hombres jugando al dominó.

En *El callejón de los milagros*, la estructura de las “narrativas en red” es básica para las historias que se cuentan. La escena inicial de cuatro hombres jugando al dominó (véase imagen 1) se repite en los dos siguientes capítulos, para indicar que las historias contadas en estos capítulos se desarrollan paralelamente. En el guión original, publicado tres años después de la producción del filme, la cinta incluso termina con la misma partida de dominó (Leñero 1997: 153), lo que podría indicar que la situación del barrio que se muestra en la misma no cambiará nunca, y que las costumbres y tradiciones de este pequeño núcleo o espejo de la sociedad son más fuertes que cualquier intento de cambio social<sup>5</sup>.

Cuatro hombres jugando al dominó equivalen a los cuatro capítulos de la película y sus cuatro historias divergentes, aunque la última narración no es paralela, sino que junta las tres primeras contando lo que sucede en la vecindad unos años después de lo que había pasado en los tres primeros capítulos. El hecho de que la última partida de dominó presente en el guión no se realice en la película, que termina con la muerte de Abel en los brazos de Alma, indica que el director se decidió por un fin más bien melodramático.

A diferencia de otras películas con tramas paralelas, las historias contadas en *El callejón de los milagros* no son independientes —como por ejemplo en *Night on Earth*, en la que el taxi y la noche son los únicos puntos en común de todos los cuentos—, sino que se conectan entre sí, en parte debido al hecho de que todos los protagonistas comparten el mismo espacio reducido de un barrio popular

---

<sup>5</sup> Este final de la película no se realizó, según el mismo Jorge Fons, porque le había parecido demasiado obvio (De la Vega Alfaro 2005: 210-211).



en el centro histórico de la Ciudad de México y se conocen entre ellos. Más que meras “narrativas en red”, la cinta presenta diferentes tramas íntimamente ligadas entre sí mediante el lugar en el cual se lleva a cabo la acción —el barrio incluso se podría ver como el verdadero protagonista de la cinta, que representa un microcosmos de la sociedad mexicana, sus valores y sus conflictos internos (Foster 2002: 46-57)— y mediante las relaciones sociales entre los habitantes de ese barrio. En este contexto me parece significativo que hechos tan importantes para la narración como la migración de Abel o la huida de Chava a Estados Unidos, no se muestran de manera explícita, sino mediatizados por lo que dicen los lugareños sobre sus deseos de irse o su ausencia forzada y representados en el espacio reducido de la vida del barrio —método que Fons ya había empleado en *Rojo amanecer*, solo que con un espacio aún más reducido—.

Jorge Fons emplea, además, un método característico para relacionar de manera más estrecha las narrativas internas de la trama global de su película: muestra las mismas escenas en varias ocasiones, pero, a diferencia de la escena inicial repetida de la partida de dominó, siempre filmada desde ángulos diferentes, lo que refuerza el paralelismo de los capítulos de la cinta. Un típico ejemplo de ese procedimiento son las secuencias n° 4 a 6 del primer capítulo (min. 7:00-10.05 y Leñero 1997: 22-24), en las cuales se muestra una conversación entre Abel y Chava en un patio con Abel mirando hacia una ventana a la cual se asoma Alma (véanse imágenes 2 y 3).



Imagen 2. La conversación entre Abel y Chava.



Imagen 3. Alma asomándose a la ventana.

En la escena nº 5, la perspectiva cambia al interior del departamento de Alma y su madre doña Cata, concentrándose en la conversación entre doña Cata y Susanita, escena en la cual Alma aparece en el fondo del departamento fuera del foco de la cámara. Estas tomas se relacionan de manera directa con las secuencias 35 a 38 del segundo capítulo, dedicado a la historia de Alma (DVD: 37:19-37:45 y Leñero 1997: 51). Ahora vemos la conversación entre Abel y Chava en el patio en dos tomas desde la perspectiva de Alma quién puede ver el encuentro de los dos amigos, pero no puede escuchar lo que dicen (véanse imágenes 4 y 5).



Imagen 4. Alma asomándose a la ventana.



Imagen 5. La conversación entre Abel y Chava.

Estas tomas desde diferentes ángulos no solamente implican un cambio de perspectiva a nivel técnico, sino también subjetivo en el sentido de mostrar los diferentes puntos de vista de los protagonistas. Además, los espectadores, al contrario que Alma, sí conocemos el contenido de la conversación entre los dos jóvenes debido a las secuencias anteriores, lo que causa un efecto de cercanía emocional con la historia o con los protagonistas. Estos ejemplos muestran que las narrativas en red de la cinta de Fons están verdaderamente enredadas y ligadas íntimamente entre sí, es decir, se trata de algo más que historias paralelas o ligeramente conectadas como en muchas otras películas con “narrativas en red”.

La estructura de las historias paralelas de *El callejón de los milagros* se convierte después en una especie de modelo narrativo en varias películas mexicanas del llamado nuevo cine, aunque el modelo no siempre se realice con la misma profundidad y maestría que en el filme de Fons. Se repite la misma estructura básica, pero esta se emplea de distintas maneras y con diferentes funciones. En la década de 1990 y a comienzos del siglo XXI, se filman varias películas mexicanas o de directores mexicanos que emplean esta estructura. *La mujer del puerto*, de Arturo Ripstein (1992), *El jardín del Edén*, de María Novaro, filmado en el mismo año que *El callejón de los milagros*, *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, del 2000, 2003 y 2006, respectivamente, *Corazones rotos*, de Rafael Montero (2001), *Dos abrazos*, de Enrique Begné (2007), *Al otro lado*, de Gustavo Loza (2004), son solo algunas de las cintas que comparten este rasgo formal. El caso más emblemático es el de Alejandro González Iñárritu cuyos primeros tres largometrajes emplean la misma estructura de múltiples historias y protagonistas (De la Mora 2006: 172).

Como ya he dicho, los filmes que siguen el modelo de Jorge Fons se distinguen por la manera de emplear esta forma narrativa y por su función para el argumento. Mientras que en *El callejón de los milagros*, la escena inicial del dominó funciona a la manera de una introducción repetida para cada una de las historias narradas, en *Dos abrazos*, por ejemplo, la repetición del abrazo funciona como una especie de anticlímax después del punto máximo de tensión, a la manera de una *katharsis*. En la primera película de González Iñárritu, en cambio, el hecho de que las diferentes historias se juntan en la escena del accidente, significa precisamente el punto de clímax de cada una de ellas, y de la película misma. A pesar de las diferencias, la semejanza de las narraciones en estas películas consiste precisamente en el entrecruzamiento de diferentes historias y en la filmación de las mismas escenas desde diferentes ángulos. Por eso, con razón *El callejón de los milagros* se ha visto como modelo para la primera obra de González Iñárritu (Kerr 2010: 38).

Existe otro punto en común entre la película de Fons y las de González Iñárritu, pero también entre estas cintas y muchas otras películas con historias cruzadas: el hecho de que el énfasis en la escena inicial de *El callejón de los milagros*, la partida de dominó, se pone sobre las fichas significa que no son los hombres los que mueven las fichas, sino las fichas mismas, los objetos, los que mueven la historia, y con ella el destino. En un mundo capitalista, en el cual todos los objetos se convierten en mercancías, son también las mercancías las que alcanzan un peso tremendo sobre el destino de los protagonistas. Lo mismo pasa en *Amores perros*, donde el cruce de las tres historias se realiza mediante los coches y el accidente, o en *Babel*, donde la bala del Winchester funciona como punto de “contacto” entre las tramas de la cinta. En *El callejón de los milagros*, los objetos (fichas de dominó, cartas del Tarot, coche de lujo, etc.) representan también el destino de los protagonistas.

Pero la influencia de *El callejón de los milagros* sobre el nuevo cine mexicano, o quizá debemos hablar de las paralelas entre esta cinta y otras del nuevo cine, no se limita a cuestiones formales, sino que se extiende al contenido de muchas de las películas con “narrativas en red”. Varias de las cintas mencionadas antes se ubican en la gran ciudad, en este caso la Ciudad de México, y cuando no se ubican en ella, tratan el tema de la migración como eje central de la narración, como en *El jardín del Edén* o *Al otro lado*. Incluso en las demás cintas mencionadas, la migración o la vida nómada desempeñan un rol importante. Recordemos, al respecto, que una de las pocas esperanzas de salir de la miseria de la vecindad en *El callejón de los milagros* consiste en la migración a los Estados Unidos, como en el caso de Abel y Chava. En este sentido, los procesos de la globalización económica, pero también la vida social dominada por estos procesos, se reflejan de manera directa en la película de Fons.

Entre los aspectos temáticos que unen *El callejón de los milagros* con otros filmes del nuevo cine mexicano, el más importante es la violencia. Es omnipresente en las cintas de los noventa y de comienzos del siglo XXI, y también lo son las relaciones familiares cada vez más difíciles y la sexualidad problemática (Noble 2005: 116-117). En *El callejón de los milagros*, estas dos temáticas están íntimamente ligadas. La violencia funciona como una especie de eje central de todas las historias que se cuentan en la película. Las conversaciones entre Rutilio y su familia, sobre todo con su hijo Chava, dejan entrever la violencia inherente en las relaciones entre los miembros de la familia y el comportamiento autoritario o hasta machista del padre. A su vez, Chava reacciona contra este autoritarismo con una actitud machista que se expresa de la manera más violenta en la escena en la cual pega al amante de su padre. Prácticamente todas las relaciones entre hombres y mujeres, y sobre todo las relaciones sexuales, están impregnadas por actos de violencia y por procesos de capitalización. El amor se vende, se convierte en mercancía, y eso no solamente es el caso de Alma —cuyo nombre incluso puede interpretarse como mera ironía considerando el curso que toma su vida—, sino también es válido en otros casos. Güicho se “enamora” de Susanita porque ella lo puede mantener, doña Cata quiere vender a Alma a don Fidel, un habitante del barrio relativamente adinerado, y predice el futuro de los vecinos en cuestiones de amor cobrando por las promesas de felicidad.

*El callejón de los milagros* se inscribe en la historia del cine mexicano en el sentido de emplear la estructura del melodrama que se impone en gran parte de la producción cinematográfica nacional, sobre todo desde el cine de la Época de Oro en adelante. En la cinta se tratan los temas característicos del melodrama, como son la familia (en el sentido amplio de la palabra), el amor, la represión sexual y las contradicciones internas de las relaciones entre los protagonistas. En *El callejón de los milagros*, también son visibles algunas influencias de la telenovela, género tan exitoso en México, sobre todo con respecto a la construcción de las imágenes, lo que ha llevado a varios críticos a comparar la película de Fons con ese género y enfatizar los elementos del melodrama en ella (Ayala Blanco: 51-56; Null 1999; Schwartz 2000).

Pero mientras que el clásico melodrama del cine mexicano muchas veces sirve para reforzar la constitución de la identidad nacional en el sentido de construir una alegoría nacional en la cual el patriotismo y el amor erótico se presentan como dos pasiones íntimamente ligadas, en *El callejón de los milagros*, el amor a la patria es inexistente, y el amor erótico es dominado por las relaciones capitalistas y se muestra como mera mercancía. Los cuerpos se venden para beneficiarse de ellos y para poder salir de la miseria económica y de la represión sexual. En este contexto, la escena final del filme solamente se puede percibir como una especie de réquiem irónico a la ideología patriótica de los melodramas tradicionales del cine nacional. En cambio, la violencia, la necesidad de la

migración a los Estados Unidos, la pobreza son omnipresentes, y quizá no es una casualidad que se muestren con tanta intensidad en una película de 1994.

Me parece significativo que en esta película, el Estado nacional se caracteriza por su ausencia. No ejerce el monopolio de la violencia, rige la impunidad de los que cometen crímenes. No se sancionan la muerte del amante de Rutilio por parte de Chava ni la de Abel a manos de José Luis; tampoco se denuncian los robos de Güicho en la cantina de Rutilio. Lo último que los habitantes de la vecindad se podrían imaginar es llamar a la policía para solucionar algún conflicto —clara señal de la corrupción de esta última—. Pero al mismo tiempo, las relaciones entre ellos se agravan, la armonía y la solidaridad entre los habitantes del barrio se pierden. Aunque el barrio se encuentra en el mero centro de la Ciudad de México, y el centro de poder, es decir, el Palacio Nacional, aparece en la película, esta mención fílmica indica nada más la poca importancia del Estado para los vecinos: aparece como mero fondo para una conversación entre Rutilio y su amante con la cual se inicia su relación homosexual —que, además, subvierte la heterosexualidad reinante y los valores del patriarcado en los cuales se basa la sociedad mexicana—. Es decir, el Palacio Nacional no tiene ninguna función política en el filme; más bien, su poder se ridiculiza mediante las imágenes de una sexualidad otra, fuera del orden patriarcal convencional.

En este contexto, no es casual el hecho de que Fons elija los mismos lugares del centro de la Ciudad de México para la representación de un microcosmos de la sociedad mexicana que varias de las películas del cine de la Época de Oro ya habían presentado, pero esta vez deconstruyendo la ideología de los melodramas de los años cuarenta del siglo xx. A esto se añade la música de fondo de *El callejón de los milagros* que se puede leer como otra referencia irónica a la Época de Oro. En otras palabras: más que un melodrama característico de la clásica cinematografía mexicana, *El callejón de los milagros* es una especie de desconstrucción irónica de sus paradigmas y su manera de construir la identidad nacional homogénea, desconstrucción que se enfatiza mediante la aparición repetida de dos payasos que ridiculizan lo (melo)dramático y lo convierten en farsa. Para realizar esta operación, Fons se sirve de la imagología del cine de la época de oro y de sus formas de ordenar la narración, y de esta manera hace accesible su película a un público acostumbrado a los códigos del cine clásico mexicano. No es, como hemos visto en el breve recuento de la carrera del director que realizamos antes, la primera vez que hace uso de estos intertextos.

Jorge Fons presenta un pequeño núcleo de la sociedad en el cual ya no rigen conceptos de identidad homogéneos ni relaciones familiares armoniosas. El cuestionamiento de las relaciones patriarcales en varios niveles (la violencia sin salida de los machistas, las relaciones sexuales no románticas, la ausencia del Estado nacional, etc.) representa, entre otras cosas, una crítica del Estado que, bajo la bandera del neoliberalismo representado por el régimen de Salinas

de Gortari, ya no funciona como protector social de sus ciudadanos ni como entidad simbólica de la identidad nacional o la mexicanidad.

Ante la situación de un Estado ausente y una comunidad en crisis que deja de imaginarse a sí misma como un conjunto homogéneo o al menos con intereses comunes, en varias escenas de *El callejón de los milagros*, el espectador tiene la impresión de que los silencios que intercalan los protagonistas en sus conversaciones rutinarias dicen más sobre la sociedad que se representa en la película que lo que se dice expresamente en la película. En este sentido, se trata de una visión sumamente pesimista de la sociedad mexicana a finales del siglo xx.

### **5. La recepción de *El callejón de los milagros* en México y en el extranjero**

La recepción de *El callejón de los milagros* tanto en México como a nivel internacional ha sido controvertida. En México, el filme recibe no menos de once premios Ariel, entre ellos los de mejor película, mejor director, mejor actriz (Margarita Sanz en el rol de Susanita) y mejor guión. También recibe una Mención especial en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1995), el Audience Choice Award del Festival Internacional de Cine de Chicago (1995), y el premio Goyaa la mejor película extranjera en lengua española (1996), entre varios premios más. Al mismo tiempo, la cinta se convierte en un éxito de taquilla en México.

Pero mientras que el gran público y algunos críticos como Emilio García Riera (1998: 372) tienen una imagen muy positiva del filme, otros críticos lo desprecian. Debido a ciertas paralelas estructurales, varios de ellos comparan la película de Fons con la telenovela y con los *soap operas* de la televisión estadounidense. Son precisamente estas comparaciones las que van acompañadas de reacciones negativas de la crítica profesional. Jorge Ayala Blanco opina que el filme es mediocre y cursi, lo encuentra populista y fiel seguidor del cine de la Época de Oro, en suma, un fracaso total (Ayala Blanco 2001: 51-56). Gustavo García y José Felipe Coria ven la película como un mero “elogio a la prostitución como único camino de mujeres bellas sin recursos, y exaltación de la mediocridad amorosa, económica, la que fuere” (García/Coria 1997: 79). A mi modo de ver, estas interpretaciones se deben a una “lectura” superficial de la película que no considera sus aspectos subversivos con respecto al cine de la Época de Oro.

Al igual que en México, en los Estados Unidos hay una mala acogida del filme por parte de la crítica profesional. Los críticos lo comparan con una telenovela o incluso con los *soap operas* sin apreciar las diferencias formales o considerar la posibilidad de una subversión de la estética de las telenovelas

y los *soaps* (Null 1999; Schwartz 2000). Carl Mora concluye que al parecer la estructura melodramática tomada de la novela en que se basa la cinta no gustó en los Estados Unidos (Mora 2005: 228-229). Pero también podría ser que la estructura de las “narrativas en red” causara asombro en parte de un público acostumbrado a las historias generalmente lineales del cine Hollywood.

Aparte de las críticas desastrosas mencionadas antes, y a pesar del éxito de taquilla de la película y de su reconocimiento en varios festivales de cine americanos y europeos, la crítica profesional al comienzo no se ocupa mucho del filme de Fons. En cambio, en una encuesta de la revista *Nexos* que se realiza en 2008 entre directores, actores, camarógrafos, guionistas, críticos y estudiosos, *El callejón de los milagros* se califica como una de las dos mejores películas mexicanas de las últimas tres décadas, junto con *Amores perros* (*Nexos* 2008: 23-27). Es decir, se trata de una de estas películas cuya calidad fue menospreciada por la crítica profesional en el momento de su estreno, y no es hasta mucho más tarde cuando se perciben las sutilezas de la misma, su versión subversiva y deconstructivista del clásico melodrama mexicano y la influencia definitiva que tiene sobre el nuevo cine mexicano.

## Bibliografía

- AYALA BLANCO, Jorge (2001): *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano.
- DELEYTO, Celestino/AZCONA, María del Mar (2010): *Alejandro González Iñárritu*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- FOSTER, David William (2002): *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- GARCÍA, Gustavo/CORIA, José Felipe (1997): *Nuevo cine mexicano*. México: Clío.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor/ROSAS MANTECÓN, Ana/SÁNCHEZ RUIZ, Enrique (eds.) (2006): *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994a): *Historia documental del cine mexicano. Vol. 14: 1968-1969*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (1994b): *Historia documental del cine mexicano. Vol. 15: 1970-1971*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (1995): *Historia documental del cine mexicano. Vol. 17: 1974-1976*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.



- (1998): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Zapopan/México: Mapa/ Instituto Mexicano de Cinematografía/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- GETINO, Octavio (2005): *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José: Veritas/ Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- KERR, Paul (2010): “Babel’s Network Narrative: Packaging a Globalized Art Cinema”. En: *Transnational Cinemas*, vol.1, n° 1, pp. 37-51.
- LEÑERO, Vicente (1997): *El callejón de los milagros*. México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- MACIEL, David R. (2001): “El callejón de los milagros: el cine contemporáneo en México 1976-2000”. En: García, Gustavo/Marciel, David R. (eds.): *El cine mexicano a través de la crítica*. México/Ciudad Juárez: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 299-344.
- MORA, Carl J. (2005): *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson/London: McFarland & Company.
- MORA, Sergio de la (2006): *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- Nexos* vol. 30, n° 369 (2008).
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- NULL, Christopher (1999): “Midaq Alley”, <<http://www.filmcritic.com/reviews/1995/midaq-alley/>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- SCHWARTZ, Dennis (2000): “Midaq Alley”, <<http://homepages.rovers.net/~ozus/midaqalley.htm>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- VARGAS, Juan Carlos (2011): “El cine mexicano postindustrial (1997-2002)”. En: *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*, <<http://www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=1391>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (2005): *Conversaciones con Jorge Fons*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura.