

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*The fragility of the solid. Urban and rural space in *Días de otoño* and *Rosa Blanca* by Roberto Gavaldón*

■ **La fragilidad de lo sólido. El espacio urbano y rural en *Días de otoño* y *Rosa Blanca* de Roberto Gavaldón**

RECIBIDO • 28 DE ENERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2021

KARINA SOLÓRZANO / ESPECIALISTA EN LITERATURA HISPÁNICA  
caterin\_arwen@hotmail.com

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

Roberto Gavaldón ■  
cine mexicano ■  
modernidad ■  
ciudad ■

Este artículo estudia cómo se presenta la modernidad a través del espacio urbano y rural en dos películas de Roberto Gavaldón: *Días de otoño* (1963) y *Rosa blanca* (1961). La modernidad se define en los términos de Marshall Berman, como un conjunto de experiencias vitales, de tiempo y de espacio. En las películas de Gavaldón, la modernidad es un espejismo, y el progreso una promesa vacía; sin embargo, puede conducir también a la emancipación.

## ABSTRACT

## KEYWORDS

Roberto Gavaldón ■  
Mexican cinema ■  
modernity ■  
city ■

*This article studies how modernity is presented through urban and rural space in two films by Roberto Gavaldón: *Días de otoño* (1963) and *Rosa Blanca* (1961). Modernity is defined in Marshall Berman's terms, as a set of life experiences, of time and space. In Gavaldón's films, modernity is a mirage, and progress is an empty promise; however, it can also lead to emancipation.*

## El tren y el ferrocarril

Como metáforas de la modernidad y como un símbolo persistente en la filmografía de Roberto Gavaldón, el tren y el ferrocarril están ligados a la idea de progreso y a la evolución del cine en tanto producto técnico. Temáticamente, desde su primera aparición en *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (1896) el tren ha pasado por diversos géneros cinematográficos como el western, el cine negro o el llamado *shomin-geki* desarrollado por Yasujirō Ozu. Cada territorio geográfico ha adecuado la imagen del tren a su imaginario local. En el cine mexicano, el ferrocarril funcionó, generalmente, como un símbolo de la migración y del progreso rural porque conectaba al campo con las grandes ciudades y permitía el traslado de las periferias a los centros urbanos.

En las películas de Roberto Gavaldón estos traslados siempre resultan un espejismo;<sup>1</sup> así lo observa Fernando Mino Gracia en sus estudios sobre el cine del director, el ferrocarril trae consigo una salida o una trampa mortal como lo demuestra el personaje de Gabriela (María Félix) una vendedora de aguamiel, que tras el exilio obligatorio de su prometido es acogida por la clase alta porfirista para convertirse en la compañera de un general en *La escondida* (1956), a partir de un *flashback* del personaje de Félix sabemos cómo la salida del campo a la ciudad significó la separación de los amantes; y es que una de las temáticas constantes del cine de Gavaldón es la del espejismo, se trata de un cine de la figuración y de lo doble, hay personajes que funcionan en pares haciendo una síntesis dialéctica —esposas, amantes, héroes, villanos, pero también antihéroes—, y así como la moral de sus personajes no es dicotómica, el campo no se opone a la ciudad, en ambos hay una promesa de la modernidad que parece nunca cumplirse.

Distante del tratamiento de lo rural en el cine de Emilio “El Indio” Fernández, por ejemplo, en donde la fuerza expresiva de las imágenes de la naturaleza está en función del arquetipo y la búsqueda de una idea de identidad de lo mexicano, pero también de una exploración sobre la materialidad cinematográfica a partir de la plástica y el uso del sonido. Está lejos del modelo inaugurado por una película como *Santa* (1931) en la que la vida en la Ciudad de México se explica a través del contraste entre centro y periferia: el centro es el lugar de la corrupción y en oposición está la idílica provincia subdesarrollada. En la filmografía de Roberto Gavaldón varias de las películas urbanas pertenecen al género del cine negro, adaptar a México un género cultivado mayoritariamente en Estados Unidos con pocos años de diferencia significó una crítica al modelo económico, en el *noir* mexicano es mayor la distancia entre las clases sociales, las acciones de las *femmes fatales* —como el

<sup>1</sup> Fernando Mino Gracia, *La nostalgia de lo inexistente El cine rural de Roberto Gavaldón*, Conaculta, México, 2011.

doble personaje de Dolores del Río en *La otra* (1946)—encuentran cierta justificación porque buscan salir de una miseria total.<sup>2</sup>

Esa misma ambigüedad moral de los personajes está también en sus películas rurales como *Rosauro Castro* (1950) en la que Pedro Armendáriz interpreta a un cacique que actúa como el héroe de una película *western* pero realmente es el villano que impide el progreso de su pueblo —Armendáriz podría oponerse al personaje de Gary Cooper en *High Noon* (1952) con la que guarda grandes semejanzas como el tiempo en el que se desarrolla la película— sin embargo, el cacique es vencido por su propia resistencia al empuje de la modernización.<sup>3</sup> En *Rosauro Castro* hay autobuses que conectan al pueblo con la capital, pero, como ocurre con varias de las películas de Gavaldón, no podemos ser completamente optimistas respecto la promesa del avance tecnológico del campo, basta ver cómo irrumpe la fatalidad en su cine urbano. Como Mino Gracia señala, sus películas son “piezas de una totalidad”, así nos lo recuerda una voz en *off* en la introducción de *En la palma de tu mano* (1951) los últimos sucesos del mundo, incluyendo la bomba atómica, parecen dar un panorama general para después llevarnos a la situación particular del personaje de Arturo de Córdova, un hombre que simula tener habilidades telepáticas para engañar a sus clientas.

De ahí que el espacio, tanto en los dramas rurales como en los urbanos, represente una simulación y una falsa salida. Además del ferrocarril, el espejo también subraya esta idea: los personajes se miran como si buscaran en su reflejo señales de una locura que parece acecharlos, es el infortunio que se cierne sobre ellos. Los espacios pueden entenderse, entonces, como el escenario donde actúa la fatalidad, pero también como aquello que delinea el destino de los personajes. La interpretación que puede hacerse de la modernidad a partir de las películas de Gavaldón guarda gran semejanza con las lecturas de Marshall Berman a propósito del San Petersburgo de Dostoyevski en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, para Berman, la experiencia de la modernidad es un conjunto de experiencias vitales,

de tiempo y de espacio. Habitar un espacio significa experimentar un determinado ritmo de vida, el de las ciudades modernas es rápido y caótico, imita a la ciencia y a la tecnología con sus ideales de progreso; sin embargo, la tensión entre campo y ciudad es la misma entre el desarrollo y el subdesarrollo: la modernidad es un espejismo, y las avenidas, aunque funcionan como espacio de encuentro, acentúan más las diferencias entre clases sociales.

En el capítulo *San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo* Berman describe estas tensiones a partir de la avenida Nevski Prospekt: “[un] espacio público y moderno que ofrece una seductora promesa de libertad, y, sin embargo, para el pobre empleado de la calle, las configuraciones de casta de la Rusia feudal son más rígidas y humillantes que nunca”. La avenida es un escaparate de todos los productos disponibles en una falsa idea de democratización del espacio. La Nevsky Prospekt pone en evidencia las diferencias sociales, en ella pueden encontrarse un oficial y un “hombre del subsuelo”, el encuentro demuestra cómo la experiencia del espacio público no es la misma para todos los hombres —unos miran, otros pocos compran— sin embargo, para Berman, la avenida también puede propiciar la autodeterminación y la libertad.

## *Días de otoño y la ciudad*

En *Días de otoño* (1962) Luisa (Pina Pellicer) mira varias veces los escaparates de las avenidas de la Ciudad de México. Tras la muerte de su tía se muda a la ciudad para trabajar en la pastelería de Don Albino (Ignacio López Tarso), la convivencia con sus compañeras de trabajo —entendida, tal vez, como el proceso de adaptación a la ciudad— mejora tras revelarles cómo conoció a un hombre con el que está a punto de casarse, sin embargo, la materialización de la vida conyugal es complicada, roza el delirio y la fantasía. Los espacios urbanos de *Días de otoño* exponen los contrastes del supuesto progreso, a las grandes avenidas como Reforma se oponen las vecindades y el cuarto de azotea en los que vive Luisa, el movimiento rápido de la ciudad con sus taxis, sus tianguis y sus trenes evidencia también la soledad de sus habitantes, porque Luisa parece ocultarse en la fantasía para adaptarse a ese ritmo pese a que

<sup>2</sup> Fernando Mino Gracia, *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

<sup>3</sup> *Op cit*, 2007.

no sea el suyo. Según Berman, habitar una ciudad “moderna” implica experimentar estas contradicciones: “la trágica ironía del urbanismo modernista”, escribe el autor, “es que su triunfo ha contribuido a destruir la misma vida urbana que esperaba liberar”.

Luisa está a punto de casarse, viste de novia y espera impaciente la llegada del patrón de su futuro marido para ir a la iglesia, en esta escena no sabemos si la fantasía está a punto de materializarse, cansada de esperar sale de su hogar y atraviesa una avenida sobre un puente peatonal, escuchamos el sonido de los autos, pero las ansias de Luisa crean un contraste con el ritmo de la ciudad. Si lleva prisa no es porque sea parte de esa realidad encausada a la velocidad y al progreso, para Luisa es la posibilidad de formar parte de ese progreso lo que está en juego, sin vida marital no hay integración a la vida citadina. La boda inexistente lo confirma, plantada en la iglesia, regresa a su casa entre la burla y las miradas curiosas de sus vecinos, el único refugio posible después será la simulación del matrimonio y la maternidad. El simulacro de la vida moderna.

A propósito de la novela *Petersburgo* de Andrei Biely, Berman señala que el modernismo busca un camino que conduzca al abismo, pero también un camino para salir de él “o, mejor dicho, para atravesarlo”, esa sensación del abismo parece un elemento común en las películas urbanas de Gavaldón. “Algún día acabará el olvido o acabará la esperanza”, lee Luisa en la soledad de su habitación y aquí parece resonar la imagen del abismo, la ambigüedad emocional del personaje de Pellicer persiste mientras dura la fantasía de su matrimonio, vemos su reflejo en los escaparates de las avenidas y en los espejos, pero no podemos saber si sufre la decepción amorosa o si el simulacro implica algún tipo de paz por ser finalmente cuidada y querida en la pastelería. En sus conclusiones sobre la imagen de San Petersburgo en la literatura rusa, Berman apunta hacia la creatividad, la libertad y la autodeterminación, porque otra de las características de la modernidad es esa energía creadora a la que se refería Charles Baudelaire a propósito de París: encontrar la belleza en la fragilidad de lo sólido. “Algún día acabará el olvido o acabará la esperanza” recuerda Luisa hacia el final de la película, y, en un instante luminoso, mientras camina por la calle, escoge creer en la esperanza.

## El territorio en *Rosa Blanca*

La fragilidad de lo sólido refiere, también, a la imposibilidad de vivenciar la modernidad de las grandes ciudades como Nueva York. En las ciudades latinoamericanas, sobre todo, existe una promesa de progreso relacionada con la expropiación de la tierra por empresas extranjeras. Ese es el argumento central de *Rosa Blanca* (1961), el título refiere al nombre de la hacienda en Veracruz de Jacinto Yáñez (Ignacio López Tarso) que se niega a vender su tierra pese a las amenazas de varias empresas petroleras hasta que finalmente es engañado en Estados Unidos, la pérdida de la tierra trae consigo un levantamiento popular y una lucha jurídica por los derechos laborales de los campesinos contratados por esas mismas empresas. El valor de la periferia está determinado por un centro económico, la promesa de la modernidad entendida como progreso del campo también es espejismo. Como periferia, el campo sólo aporta materia prima destinada al enriquecimiento de las grandes ciudades. En línea con la crítica marxista, David Harvey define este enriquecimiento en términos de capital;<sup>4</sup> la acumulación de capital siempre estará relacionada con la aceleración un progreso que le pertenece solo a las grandes ciudades.

La experiencia de la modernidad tal y como la describe Berman refiere a una manera de vivenciar un espacio geográfico; la experiencia de conocer el campo, transitar por las calles o conducir en las avenidas atraviesa el cuerpo; el urbanismo conecta con la fenomenología para entender el espacio público como una vivencia corporal. Para escritores como Richard Sennett la carne está ligada a la piedra,<sup>5</sup> en la carne se imprimen las formas en las que se habitan los espacios, la experiencia física del campesino dista a la del empresario petrolero; los espacios delimitan los cuerpos. Si el espacio nos constituye es posible que también construya identidades, ese es el centro de la idea de territorio entendido como lugar geográfico de la memoria y espacio en resistencia. En la secuencia inicial de *Rosa Blanca* un hombre intenta convencer a Yáñez de ven-

<sup>4</sup> David Harvey, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, Akal, España, 2001.

<sup>5</sup> Richard Sennett, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

der la hacienda a una compañía mexicana, pero Yáñez se niega refiriéndose a la memoria de sus antepasados para explicar por qué no puede vender su tierra; la experiencia vital del campo está atravesada por la que han tenido en ella las generaciones pasadas: memoria y experiencia.

Yáñez no entiende el progreso en términos de comodidad y velocidad como la que le prometen los inversionistas, el hombre de la compañía mexicana le dice que con el dinero de la venta de la hacienda podría comprar un automóvil para llegar más rápido a Tuxpan, Yáñez opone la rapidez a la lentitud que le permite contemplar el crecimiento de los frutos que crecen en el campo. Esta idea de la lentitud del campo implicada por el ciclo del trabajo se acerca mucho a la que propone el cine de Emilio Fernández en sus dramas revolucionarios, es la tesis de una película como *Pueblerina* (1949) que sigue la máxima zapatista de “la tierra es de quién la trabaja”; sin embargo, el conflicto de la película de Gavaldón trasciende el engaño a Yáñez para escalar en una demanda popular de la que se hace eco también el presidente —en una referencia muy evidente a Lázaro Cárdenas— mientras el discurso de Fernández se abanderó con el nacionalismo priista, *Rosa Blanca* fue censurada; y aun así, en ambas películas se defiende el territorio, el trabajo y la memoria.

## Tal vez nunca fuimos modernos

En los dramas rurales de Roberto Gavaldón la modernidad es inevitable, aunque se trate de una modernidad carroñera y despiadada. En su capítulo sobre *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, Berman describe cómo los avances tecnológicos se construyen a costa de la humanidad misma. Según el autor, en la novela el personaje de Margarita representa la cara desagradable de la modernidad, *Fausto* renuncia al cariño de su amada para cumplir sus propósitos y en otra parte de la novela manda a destruir la última casa de un terreno necesario para una construcción.<sup>6</sup> La modernidad pese a todo y contra el que se le oponga. La *Rosa Blanca* es como ese último punto por conquistar de *Fausto*, pero

los frutos del progreso no se verán en esa tierra, serán expropiados por lo que la experiencia de la modernidad que describe Gavaldón tanto en los espacios rurales como urbanos es toda simulacro, un reflejo distorsionado en los que sus personajes pueden elegir la esperanza o morir sin renunciar a sus creencias, como sucede con los protagonistas de las películas aquí comentadas.

El espacio puede ser hostil, pero es interesante cómo en pocos años la belleza del paisaje construida por la mirada de Gabriel Figueroa en las películas de Fernández pasó a convertirse en un espejismo en el cine de Gavaldón, el contraste entre ambos es pertinente en tanto que nos permiten entender cómo interpretamos sus películas en determinado momento histórico. Las películas de Gavaldón resuenan en el presente porque corroboramos la promesa de la modernidad, las grandes avenidas como Reforma aún se parecen a la Nevski Prospekt, son un espacio de encuentro entre diversas clases sociales, pero es perfectamente identificable el tránsito de los trabajadores que ocupan la avenida en los horarios laborales, pero no viven en ella, así prevalece el modelo del centro que se opone a la periferia. En *Carne y piedra*, Sennett identifica ese mismo movimiento en los trabajadores de inicios del siglo XIX en Londres, la construcción del metro fue la que lo hizo posible. Por su parte, David Harvey señala que la historia de las innovaciones tecnológicas en los procesos de producción, comercialización e intercambio de dinero está estrechamente relacionada con la revolución del transporte y de las comunicaciones que tienen el efecto de reducir las barreras espaciales.

La forma concéntrica de producción del capital nos obliga a replegarnos en espacios que eventualmente pueden ser gentrificados, de ahí la importancia de pensar las periferias en términos de defensa de territorio —y de ahí, también, la actualidad y pertinencia de *Rosa Blanca*—. Por último, una reflexión sobre la modernidad desde Latinoamérica está incompleta sin la reflexión que han hecho teóricos como Bolívar Echeverría para quién la modernidad se ha construido siempre a partir de la cultura occidental y la historia europea, necesitamos entonces, posicionarnos desde el sitio desde el que se piensa y escribe. Sin embargo, las ideas de Berman son pertinentes en tanto interpretan varios aspectos de la modernidad a partir de obras literarias de determina-

<sup>6</sup> Marshall Berman, *Todo o sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, 2da edición, México, Siglo XXI, 2001.

dos espacios geográficos como Berlín, San Petersburgo o Francia, la obra es la que permite la lectura sobre la modernidad y no al revés, como en el presente texto las películas son las que nos dan apenas un atisbo de cómo Gavaldón leyó la modernidad en México.

Por último, la idea de la fragilidad de lo sólido implica también, según Berman, una potencia creativa y de autodeterminación, es la misma que se advierte hacia el final de *Días de otoño* respecto a la esperanza y es

la fuerza revolucionaria que se moviliza en *Rosa blanca*, ambas películas responden a la promesa de la modernidad descubriendo una esperanza que perdura, aún pese a que, como sucede en la literatura de Dostoievski, la modernidad en las ciudades subdesarrolladas sea un espejismo. Aunque quizás nunca fuimos modernos, la esperanza de *Días de otoño* parece decirnos que existe la posibilidad de la emancipación en la fragilidad de todo aquello que se desvanece en el aire. ▽

## BIBLIOGRAFÍA

- MARSHALL BERMAN, *Todo o sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, 2da edición, México, Siglo XXI, 2001.
- DAVID HARVEY, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, Akal, España, 2001.
- HENRI LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*, Capital Swing, 2017.
- FERNANDO MINO GRACIA, *La nostalgia de lo inexistente El cine rural de Roberto Gavaldón*, Conaculta, México, 2011.
- RICHARD SENNETT, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

## SEMBLANZA DE LA AUTORA

**KARINA SOLÓRZANO** • Licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato. Escribe crítica de cine en varios sitios de Latinoamérica y es parte del equipo de programación del Festival de Cine de la UNAM (FICUNAM). Con un grupo de compañeras coordina el sitio La Rabia, un espacio de crítica feminista.