

Gabriel Retes: *Bienvenido-Welcome* (1994)

Berit Callsen
(Leibniz Universität Hannover)

Con Gabriel Retes nos acercamos a uno de los más destacados protagonistas del así llamado “nuevo cine” que surge en los años setenta del siglo xx en México. Veamos primero y brevemente algunos datos de su biografía profesional para indagar luego en un estudio más detenido de su estética cinematográfica, que se densifica de manera ejemplar en *Bienvenido-Welcome*. Este análisis fílmico será precedido, a su vez, por una breve contextualización del ámbito sociopolítico que marcó el trabajo de Retes, sobre todo en los años setenta y noventa del siglo xx.

Datos biográficos del director

Retes nació en la Ciudad de México en 1947. Es hijo del actor-director Ignacio Retes y de la actriz Lucila Balzaretti y a la temprana edad de doce años ya comienza a actuar en teatro clásico. Tras una serie de experiencias como actor y director teatral se desempeña en el cine a partir de 1968 y actúa en el corto *Ardiendo en el sueño* de Paco Ignacio Taibo (Ciuk 2009: 637).

En 1970 se integra en la Cooperativa de Cine Marginal. A partir de entonces, sin descuidar su trabajo teatral y su empeño como actor de cine, desarrolla una intensa actividad fílmica como director y dirige *Sur* (1970), su primer cortometraje en formato súper 8 mm.

En este formato realizó otros cinco cortos y su primer largometraje industrial *Chin Chin el teporocho*, que data del año 1975. La película presenta una adaptación de la novela homónima de Armando Ramírez, por la que gana el Ariel a la Mejor Ópera Prima en 1977. Del resto de su filmografía, que abarca hasta ahora más de 20 películas, destacan: *Nuevo Mundo* (1976), *Flores de papel* (1977), *Los naufragos del Liguria* (1985), *La ciudad al desnudo* (1989), *El Bulto* (1991), *Bienvenido-Welcome* (1994) y *Un dulce olor a muerte* (1998).

A finales de los años setenta Retes funda la cooperativa independiente “Río Mixcoac” junto con Sergio Oljovich y Miguel Littin (Schumann 1982: 91), acto que le permite crear un cine sumamente productivo e innovador, enmarcándose, de esta manera, en un auge general del cine mexicano en esa época. Además,

Retes fue becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte y de la Fundación Guggenheim, aparte de ocupar puestos de agregado cultural de la embajada mexicana en Cuba y Costa Rica. En el año 2000 la Sociedad Mexicana de Directores le otorgó la Medalla de Plata al Mérito del Director por sus 25 años de actividad en el cine (Ciuk 2009: 638).

Sobre todo su película *Nuevo Mundo* marcó su reputación de director crítico —la cinta causó controversias en torno al tratamiento de su foco temático, la Virgen de Guadalupe y la “conquista espiritual” de América por los españoles (ibíd.: 637), y se censuró finalmente—.

Nuevo cine-cine político

El inicio del trabajo directivo de Retes se lleva a cabo en el sexenio de Echevarría, que había empezado a institucionalizar a partir de 1970 un monopolio estatal en la industria filmica (véase Schumann 1982: 88), proponiéndose no tanto controlar sino más bien fomentar la producción cinematográfica.

En esa época también empezaron a trabajar como directores Jorge Fons, Felipe Cazals, Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein (ibíd.). En total, una generación de directores cuya fuerza de renovación estética ha sido corroborada sin duda alguna de manera significativa por parte de las actividades estatales; estas dieron lugar a la fundación de una serie de instituciones como, por ejemplo, la Cineteca Nacional en 1974 (García Riera 1998: 280) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

El auge del cine mexicano se vincula, por lo tanto, en gran parte, a esta infraestructura surgente que apoya a la nueva creatividad experimental y fomenta, al mismo tiempo, sus posicionamientos explícitamente políticos; ambos aspectos son difundidos, además, de manera decisiva por la revista *Otro Cine*, publicación programática cuyo primer número aparece en 1975.

El artículo fundador de la revista demuestra de manera sugerente el objetivo de la misma:

La revista *Otro Cine* se propone recuperar el respecto que algunas excepcionales cineastas lograron infundir por el cine mexicano; estudiar y explicar algunos de los problemas que aquejan a nuestra industria cinematográfica; restablecer la imagen del cine y de sus componentes como auténticos potenciales de creación artística y de sustentación de una estética crítica; revalorar la trayectoria de la industria, desde nuestra propia perspectiva histórica nacional, de sus orígenes hasta nuestros días; proveer al quehacer cinematográfico, actualmente en gestión, de una visión coherente; y auxiliarlo, en lo posible, en la búsqueda de nuevas formas (Shelley 1975: 4).

Aquí no se deja pasar la ocasión de nombrar —de manera explícitamente polémica— la difícil situación a la cual se vio enfrentado el cine mexicano de la época; así, se denuncia “[...] la vetustez reacia de algunos sindicatos, la manipulación politiquera y la corrupción fuertemente atrincheradas dentro de la industria [...]” (ibíd.: 5). Palabras críticas que —en última consecuencia— se dirigen también al Estado.

En esta programación político-cultural subyacente al cine mexicano Gabriel Retes obtiene un rol protagonista. Consiguientemente, no es por casualidad que este primer número de *Otro Cine* incluya una entrevista extendida que Arlene Lintz de Nava le hizo al director.

A la pregunta sobre la índole de su cine, Retes responde: “Yo creo que es cine político. Es cine social. No me gusta que la gente hable de política en mis películas, pero constantemente, el problema político está pesando” (Lintz de Nava 1975: 57). Aquí Retes se refiere al alto grado de compromiso político que está presente a modo de hilo conductor en sus trabajos, manifestándose no sólo en las películas de los años setenta sino también en los filmes posteriores.

El apoyo estatal que dio lugar a una época relativamente fructífera de renovación fílmica se interrumpe con la privatización de los estudios estatales bajo el sexenio de José López Portillo a partir de 1976 (véase Schumann 1982: 90). Sin embargo, Retes —al lado de Oljovich y Hermosillo— pertenece a un grupo de directores que logran continuar con su labor de experimentación cinematográfica a pesar de las condiciones sociopolíticas cada vez menos favorables.

A partir de los años ochenta, durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid, la situación cultural se diversifica nuevamente, no por último, debido a la fundación del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) por decreto estatal en 1983 (véase García Riera 1998: 330). La función principal de Imcine era la de alentar un buen cine producido total o parcialmente por el Estado, dada la persistencia de un reducido interés por la calidad en la mayor parte de la iniciativa privada (véase ibíd.).

Otro punto culminante en la historia del cine mexicano, que correspondería a una segunda etapa del “nuevo cine”, se presenta en la década de los noventa, que marca igualmente una temporada de innovación y en parte de provocación creativa. García y Maciel destacan la renovación temática, estructural y técnica de las películas que se producen en esa época (García/Maciel 2001: 325). Se demuestra una gran variedad de géneros, surgen nuevas técnicas de producción y se utilizan discursos narrativos experimentales sin dejar de lado el enfoque sociopolítico.

De ahí que se puedan diferenciar dos grandes etapas del “nuevo cine” en México que no necesariamente están ligadas de manera genealógica: la primera desarrollándose a partir de los años sesenta/setenta con tendencias de independizarse del Estado e introduciendo ya ciertas renovaciones estéticas; ambos

aspectos de esta primer etapa del “nuevo cine” se reflejan, a su vez, en la fundación de varios festivales de cine a mediados de los años sesenta en México.

La segunda etapa, que comienza a partir de los años noventa, se puede interpretar, no por último, como reacción a la globalización del cine dando lugar a una adaptación del lenguaje cinematográfico universal. Es decir, se enmarca ya en un contexto de condiciones e implicaciones que traspasan claramente el nivel nacional¹.

Espejismos en *Bienvenido-Welcome*

Es en ese ambiente donde se produce la película *Bienvenido-Welcome* que Retes dirige en 1994. Tildada por Ignacio Retes de “película pobre” (Retes 1997: 9) es una de las cintas más exitosas del director. En la fórmula programática —elegida no sin coquetería y polémica por el padre del director— radica, según sugiere Ignacio Retes, toda una filosofía de trabajo: “*Bienvenido-Welcome* es una película [...] hecha en casa, familiar en más de un sentido, única forma por ahora de hacer un cine independiente, de autor, combativo” (ibíd.). Entre los objetivos ambiciosos de un tal cine familiar destacarían los siguientes: “[...] abrirle paso a la inteligencia, desterrar el sentimentalismo obsceno que nos impone la televisión y los retratos de familia tan acogidos por el cine comercial, y devolverle a la cinematografía mexicana la grandeza [...] de sus mejores momentos” (ibíd.: 10). Es evidente que un mecanismo central de un tal “cine pobre” que aquí no se nombra explícitamente es la provocación, característica que, sin embargo, se deja entrever en el tono y el vocabulario drásticos empleados por Ignacio Retes —y, por supuesto, en las películas mismas—.

Al igual que *El bulto* (1991), *Bienvenido-Welcome* cuenta, de hecho, con una gran presencia familiar: en ella actúan, al lado de Lourdes Elizarrarás, la esposa de Retes que incorpora el rol de María, su hijo Juan Claudio Retes (Richard), su padre Ignacio Retes (productor) y su madre (gerente del sindicato). Además, el mismo Gabriel Retes aparece en la película adoptando el rol del director Mariano Pacheco y su hija, Gabriela Retes, colabora en el guión. Aparte de ello, el reparto de la película cuenta con actores tan destacados como Luis Felipe Tovar (José), que también actúa en varios otros filmes de Retes, y Jesse Borrego (Darío/Jijio).

¹ Esta argumentación en torno a la diferenciación de dos etapas de “nuevo cine” en México se enmarca en las observaciones detenidas que emprende Friedhelm Schmidt-Welle al respecto, vinculándolas, además, a una reconsideración más amplia de las condiciones políticas y económicas que enfrenta el cine mexicano en la década de los años noventa. Para ambas líneas argumentales, véase el ensayo de Friedhelm Schmidt-Welle sobre Jorge Fons y su película *El callejón de los milagros* (1994) en este tomo (pp. 441-457).

La película es fruto de una coproducción de Río Mixcoac SCL, la Universidad de Guadalajara, la Cooperativa Conexión, el Instituto Mexicano de Cinematografía, Eduardo de la Bárcena y Gabriel Beristaín BSC; con ella Retes ganó importantes premios nacionales e internacionales, entre los cuales destacan seis Arieles, tres Diosas de Plata y el Premio al Mejor Largometraje en los festivales de Viña del Mar y de Amteus.

En *Bienvenido-Welcome* se nos presenta un filme dentro del filme, estructura especular que Retes ya había utilizado en *Bandera rota* (1978) y que repetirá en *Bienvenido-Welcome 2* (2003) en tanto meta-perspectiva hacia el mundo de los festivales de cine.

Es significativo que la cinta comience con la siguiente dedicatoria que subraya este enfoque auto-centrado: “Al primer centenario del arte de nuestro tiempo: el cine”. Desde el principio la película se anuncia, por lo tanto, como un documento sobre el cine en general y, se podría añadir, sobre el cine mexicano y las condiciones de su desarrollo en específico. Esta perspectiva se densifica en el hecho de que *Bienvenido-Welcome* contenga la escenificación de su propia producción, siguiendo la estructura de una *mise en abyme*; ello conlleva implicaciones a nivel tanto temático como estructural que, a continuación, se analizarán a través de una serie de escenas ejemplares.

La trama que se desarrolla en torno a la pareja de María (una pintora exitosa) y José (un reconocido experto de libros antiguos), cuya relación entra en crisis tras el adulterio de José y la sospecha de que se infectó con SIDA, es relativamente simple. Vemos a dos miembros de la clase social alta que se han acomodado en una vida lujosa —la casa es grande, tiene su jardín y su piscina, los dos salen a menudo— y que, de pronto, se ven confrontados a un giro inesperado de su existencia.

La estructura especular se introduce desde la primera escena de la película, cuando María, José y su amigo homosexual Richard salen del cine. Un paneo horizontal filmado en ángulo superior inclinado hacia el cartel de anuncios iluminado le informó anteriormente al espectador que asistieron a la película “Bienvenido-Welcome”. A través de un siguiente paneo vertical se ve al público saliendo del cine. Es de noche y el edificio iluminado contrasta con el exterior oscuro; un plano general capta el juego de luz y sombra que se desarrolla a partir de una desconocida fuente de iluminación en el fondo de la calle.

En consecuencia, las sombras del público que sale del cine aparecen muy marcadas en los adoquines. Asimismo, resaltan las duplicaciones umbrosas de María, José y Richard adquiriendo un valor tan alegórico como anticipador en cuanto al juego de desdoblamiento de rol y actor que marcará la cinta. Durante estas primeras tomas de la película, además, se alternan planos generales con planos americanos y predominan colores oscuros, aparte de una marcada luz azulada que obtendrá una función de *leitmotiv* a lo largo de la película.

Al salir, María les pregunta a sus compañeros: “Do you think movies are a reflection of life or life a reflection of movies?”. De inmediato aparecen los subtítulos en español, lo que, ya desde esta escena, traspone el mecanismo especular a un nivel adicional que es el ámbito idiomático. Richard le responde que para él ambos casos eran válidos. Los tres siguen caminando por la calle rumbo a la casa de María y José, cuando ven el set iluminado de una película que se está rodando en este momento.

Se detienen fascinados ante el escenario que se les presenta de manera tan inesperada. En la siguiente toma los tres aparecen en contraluz y de espaldas observando las actividades de producción fílmica. En este momento la cámara imita la mirada de los tres fijándose en los movimientos que se dan en el “escenario”: ahí se ve el decorado típico de un set de producción, es decir, una cámara, micrófonos y una escalera, entre otros detalles, a parte de algunos miembros de la producción que caminan —muy ocupadamente— de un lado a otro. La construcción de la escena, y sobre todo la perspectiva aplicada, parece aludir no solamente a la constelación espacial que se da en el teatro clásico entre escenario y espectadores, sino que anticipa también la mirada duplicada que el espectador “real” de *Bienvenido-Welcome* tendrá que aplicar durante toda la cinta. Así se crea la intercalación constante de un nivel intradieгético de la trama y un nivel extradieгético que comenta su producción. El *work in progress* escenificado introduce, con esto, el aspecto de producción y ensayo en el desdoblamiento fílmico y prefigura el ambiente del rodaje de la película *Bienvenido-Welcome* que a continuación se presenta al espectador a modo de un extendido *flashback*.

Como ya se insinuó más arriba, el adulterio de José marca un punto de quiebre en la trama. Durante un viaje que emprende por razones de trabajo conoce a una señorita rubia que le seduce. El encuentro de los dos se lleva a cabo en un hotel de lujo cuyo interior contrasta de manera sugerente con el hogar de María y José. Ello se debe en primer lugar al decorado —predominan muebles en blanco, ventanas grandes y flores— que forma una oposición semántica con los muebles de madera oscura y pesada, así como con el piso de piedra en la casa de los esposos. Sin embargo, el ambiente ligero y liberador será contradicho por los eventos que siguen.

Tras el encuentro amoroso con la mujer cuyo nombre varía entre Ann Harrison y Roberta Anderson, José entra al baño del hotel, donde se ve confrontado con un mensaje desesperante; en el espejo trípico está escrito con lápiz labial: “Welcome to the world of AIDS”. Esta escena clave resalta por algunas renovaciones en cuanto a los movimientos de cámara y la escala de planos empleados. Así que es una cámara de mano muy inquieta la que capta el camino de José al baño, el movimiento que se introduce de esta manera anticipa la sensación de inseguridad que le invadirá pocos momentos después al protagonista. Entrado

al baño y leyendo la frase mencionada se le muestra a José en un primer plano, resaltando así su mímica que da cuenta de un terror profundo.

José queda desesperado y baja a la recepción del hotel en busca de la mujer. Ahora la música clásica que ya comenzó cuando José se levantó para entrar al baño, se vuelve más dramática. El camino del cuarto a la recepción, la oscilación entre toda una gama de emociones que varía entre esperanza, angustia y rencor, se acompaña con una cámara torcida de mano que da lugar a una serie de ópticas distorsionadas. Las paredes del pasillo estrecho parecen moverse alrededor de las pequeñas ventanas, las únicas fuentes de luz en esta escena. Se ve a José en un plano general y el ambiente exterior parece predominar sobre el personaje moviéndose en él. En la recepción aprende finalmente que la mujer cuyo nombre correcto apenas recuerda, ya desapareció.

Al mismo tiempo, a partir de esta secuencia clave, se introduce un elemento anacrónico en la película, que de aquí en adelante varía el orden de los eventos. Ello se demuestra en el hecho de que a esta serie de imágenes impactantes se añade una pequeña escena anteriormente omitida: vemos a José en el baño, donde se pone a romper el espejo. La cámara lo filma en plano americano y capta el reflejo del espejo tríptico que muestra a José no duplicado, sino triplicado: se le ve al mismo tiempo del lado izquierdo, de frente y por atrás. Es de suponerse que la alusión intermedial a la estética del cubismo se utiliza aquí para ilustrar la desorientación y ruptura identitarias que José experimenta en ese momento.

Cuando el adulterio representa el acontecimiento clave a nivel de la trama, esta escena adquiere especial importancia en cuanto a la estructura de desdoblamiento especular de la película; ello se evidencia a través de diferentes aspectos: primero, la escena se repite varias veces porque el espejo no se rompe; es en ese momento cuando se revela también el segundo nivel que subyace en la película, desvelando, en un sentido literal, su modo de construcción: tras la exclamación en *off* “¡Corte!” aparece la cámara en el lado izquierdo del encuadre; aparte de esta *mise en abyme* explícita del principal instrumento de producción fílmica se muestra el set de rodaje completo en un plano general, se enfoca el equipo técnico y se ve a algunos de los miembros del equipo de producción caminando de un lado a otro.

En seguida el director de la película, Mariano Pacheco, aparece en el set y se queja ante los técnicos debido a la falta del “efecto especial” —la destrucción fallida del espejo—. Esta perspectivización del proceso de la filmación implica nuevamente un cambio a nivel idiomático que ya se inició con el tajante “¡Corte!”. Si en las escenas anteriores los personajes se comunicaban en inglés, ahora Pacheco exclama en español: “¡Habíamos quedado que sería algo espectacular cuando se rompiera el espejo!”. Y el técnico, a su vez, se defiende echándole la culpa al actor quien, según él “[...] no llegó a su marca”. Ante

esta situación crítica que también arroja luz sobre las condiciones de producción cinematográfica en parte precarias en el cine mexicano el técnico añade, además, de manera sarcástica que “en el cine los problemas se resuelven con dinero”.

Es evidente que la escena contiene ya varios niveles del metadiscurso que se desarrolla a través de la estructura especular y que da lugar a una serie de metacomunicaciones. Ello se muestra no solo en el constante cambio de lenguaje, sino también en el tono humorístico que se aplica entre director, técnico y actor, estableciendo así una perspectiva irónica hacia los diferentes “roles profesionales” involucrados en la producción filmica.

El hecho de que estos se representen por figuras tipificadas insinúa ya una perspectiva tanto autoirónica como autocrítica hacia la industria cinematográfica como ámbito de trabajo. Concretamente, son las condiciones de producción y la adaptación (forzada) a mercados internacionales a través del idioma (inglés) y también del género (melodrama) las que se critican aquí.

Además, es en esta escena donde se manifiesta el carácter de ensayo e imperfección preliminar en la película, aspecto que ya se había insinuado en una de las primeras tomas de la cinta, cuando José, María y Richard observan el proceso de producción cinematográfica. Siendo elemento inherente de cada acto productivo aquí también el “error” adquiere un carácter constructivo y progresivo en tanto incita una reflexión —sobre todo lúdica— sobre el mismo proceso de producción.

Otra toma posterior muestra a los técnicos y a una asistente preparando el espejo para filmar la escena por segunda vez. En esta ocasión los tres hablan sobre el contenido del filme. Durante esta metacomunicación autoirónica (“¡Uta, en cuántas películas has visto esta misma escena!”), uno de los técnicos se sorprende al descubrir que se trata de una película sobre el SIDA. Su colega, en cambio, finge conocer trama y enfoque temático del filme y dice haber leído la traducción del guión que originariamente está escrito en inglés. De esta manera queda manifiesto, una vez más, el aspecto metarreflexivo que comienza a extenderse ahora del proceso de la producción a la diversificación del personal profesional involucrado.

Otra escena adicional que se basa en la dinámica de lo provisorio y preliminar se manifiesta a partir de un diálogo entre José y María que se desarrolla cuando José le confiesa su adulterio a su esposa: es de noche y se ve a María sola, sentada en el comedor frente un cuadro inacabado. Al lado suyo aparece una vela que, siendo la única fuente de luz, crea una iluminación inquieta del interior. José se acerca a ella para hablarle y pedirle perdón, ambos se ven a través de un plano americano cuando la escena, de pronto, se interrumpe: se da, una vez más, un giro al nivel extradiegético de la cinta y se ve el set iluminado con una luz clara, artificial y muy fuerte que se mezcla con una luz azulada del

exterior. Esta coreografía de iluminación también hace alusión a las secuencias iniciales de *Bienvenido-Welcome* donde la luz funcionó, igualmente, como indicador de un cambio de niveles discursivos.

Aquí se juega, además, con la estereotipización de los personajes, ya que la actriz se queja de la conversación en torno al adulterio que, según ella, tiene calidad de telenovela, ya que la reacción de su personaje le parece demasiado dulce y expresadamente de forma estereotipada. “Es absurdo, ¿qué mujer reacciona así? [...] Después de lo que acaba de pasar, debería decir algo como... ‘lárgate, no te quiero volver a ver’” (Retes 1997: 70). En seguida León, el actor que interpreta el papel de José, apoya a María: “María tiene razón, estos diálogos están mal escritos y mal traducidos” (ibíd.: 71).

El guionista, también presente en el set, se defiende, dirigiéndose a María: “Justamente, esto es un melodrama. Además fuiste contratada como actriz, no como crítica literaria. Y muchas mujeres reaccionan así” (ibíd.: 70). Sin embargo, al final se cambia el diálogo, la escena se repite y María le dice a José: “I want you to leave”.

En suma, el énfasis de las escenas clave mencionadas radica en la revelación del proceso de producción de *Bienvenido-Welcome* que se lleva a cabo a través de la estructura especular. Conlleva no solamente un constante tono irónico que ilustra y refuerza la perspectiva autocrítica de esta cinta, sino que demuestra también una aplicación estratégica de lo erróneo e incompleto así como de lo provisional.

El aspecto de la producción fílmica se perspectiviza también desde el ángulo económico, sin dejar de sugerir cierto elemento autoirónico y hasta provocativo. De ahí que, en otro momento del rodaje, llegue el productor de la película al lugar de filmación, situación que va a abrir, una vez más, una perspectiva metacrítica hacia las condiciones de la industria fílmica en México en los años noventa en general y del cine comercial en particular.

Introducido por su voz gritando en *off* “Se me largan”, el productor interrumpe la filmación de una escena de sexo entre María y José. En medio del cambio del nivel intra al nivel extradiegético que se acompaña nuevamente con un cambio de iluminación y de la escala de planos, el productor, furioso, se queja —otro giro irónico— del nivel de calidad demasiado *alto* de la película y amenaza al grupo de filmación con retirar el presupuesto financiero en caso de que Pacheco siga produciendo “cine de arte” sin “estrellas taquilleras”. En esta escena se hace manifiesto una vez más un tono profundamente autoirónico que se densifica en las últimas palabras doblemente autorreferenciales del productor: “O empiezas a filmar acción y te olvidas de meter a toda tu familia como actores o mañana mismo entregan el equipo” (ibíd.: 56).

A partir de la intervención del productor, el rodaje de la película se vuelve cada vez más problemático y, finalmente, la crisis culmina en un accidente tan grave como simbólico.

En el momento en que el productor sale del set, la cámara se destruye a causa de un estativo que se cae del techo encima del aparato de filmación. La escena está acompañada de música dramática y se filma en ralenti. A continuación, el equipo la pone en un cajón que, de esta manera, funcionará de ataúd. Una parte del grupo de producción sale con la cámara, otros miembros del set forman una espaldera, imitando un entierro. Esta impresión se refuerza aún más cuando los técnicos se ponen a preparar la tumba en medio del jardín del set.

El entierro mismo se filma “desde la tumba” en ángulo contrapicado inclinado que adopta la perspectiva de la cámara “muerta” que, así, parece cobrar nueva vida, enfocando —a su vez— las caras desesperadas del grupo de producción en un primer plano. Al final de la secuencia se da un cambio notable del ángulo de toma: los últimos momentos del entierro se filman en ángulo picado inclinado, captando un plano de conjunto que, de esta manera, ilustra una metaperspectiva de los acontecimientos y se aleja al mismo tiempo de ellos.

Se advierte que la secuencia del “entierro” cobra especial importancia no solo en cuanto a su valor semántico, sino también —y sobre todo— debido al lenguaje audiovisual utilizado, puesto que se emplean ángulos de toma y efectos de velocidad muy poco presentes en las demás secuencias de la película.

Además, la escena del “entierro” imita la estética del melodrama, género que, por consiguiente, se ironiza y se critica de manera explícita, tal como ya se insinuó en la actuación del productor: solo se escucha música, la secuencia se desarrolla a través de tomas muy largas y con un escaso movimiento interno y externo. Aparte de ello, el ambiente aparece en claroscuro y en muchas tomas predomina la luz azulada figurando nuevamente como índice de la intercalación de los niveles extra e intradieгéticos.

Lo que aquí se escenifica de manera abiertamente provocante es, en última instancia, la muerte del cine de calidad. Ello se demuestra a esta altura de la película, no por último, en el hecho de que la estructura melodramática del nivel intradieгético se transmite al nivel extradieгético adquiriendo, de esta manera, un alcance global que parece abarcar ahora la cinta entera.

Con motivo de investigar el accidente técnico llega un detective que se introduce como representante de la Compañía de Seguros Providencial; de aquí en adelante va a hacer comentarios aparte sobre el proceso de filmación y sus sospechas. A partir de este momento se constituye, por lo tanto, otro nivel especular en tanto perspectiva metacrítica, que se aplica por una figura no involucrada directamente en los acontecimientos. Ante el detective todo el grupo actúa y finge ahora el robo de la cámara, puesto que solo está asegurada contra robo y no contra destrucción. Con esto, los niveles de desdoblamiento de actor y rol se multiplican aún más.

Un aspecto adicional que emerge de la estructura especular es la interferencia de realidad y ficción que se lleva a cabo, sobre todo, a partir de la reflexión

temática sobre el sida. Esto se hace evidente en diferentes momentos del rodaje, por ejemplo, cuando el grupo de producción está cenando y los actores reflexionan sobre las reacciones de sus personajes en torno al problema del sida. María afirma: “Es incoherente el comportamiento de José, José es un tipo informado”. Algunos de los actores están muy al tanto del tema y mencionan diferentes estadísticas de la enfermedad en México que contradicen el imaginario común de que la mayoría de los infectados serían homosexuales. Así que la asistente del fotógrafo llega a afirmar que “el 60% de los afectados son amas de casa”. En otra escena, la maquilladora pregunta a María qué haría si tuviera la sospecha de tener sida, ya que en el cine “a veces suceden cosas muy reales”. María, por su lado, le responde a esta inquietud con otro comentario metacrítico, afirmando que “El cine es el arte de engañar con verdad”.

Aquí se evoca, por lo tanto, una reflexión acerca de la conjugación de vida y ficción que ya se insinuó al principio de la película y que marcará también su final. Entre las escenas finales que se conciben en esta vía temática cabe destacar las dos siguientes.

El juego de desdoblamiento de actor y rol se lleva a un grado aún más extenso cuando, al final del rodaje, el director Pacheco da un discurso frente a todo el grupo de la producción, recibiendo, a su vez, acotaciones que dirigen su comportamiento y hasta su estado emocional, ya que “Pacheco tiene que llorar”. A través de esta instrucción, Pacheco experimenta un cambio de rol que le pone ahora en lugar de actor, posición que incorpora con una aparentemente voluntad de coherencia, puesto que sostiene: “Quiero ser un personaje íntegro”. Sin embargo, a lo largo de la conversación entre el instructor anónimo y Pacheco comienza a hacerse notar un sutil desacuerdo en cuanto a la jerarquía director-actor y Pacheco llega a exclamar finalmente: “Como si yo no supiera mejor que nadie quién es Mariano Pacheco”.

El diálogo se extiende finalmente a una reflexión del entrecruzamiento de vida y cine y Pacheco le afirma a María, quien les acompaña ahora, que para él vida y cine serían lo mismo: “Mi vida es hacer cine”. Aquí Pacheco/Retes llega a confundir expresadamente no solo las nociones de actor y director a nivel intra y extradiegético, sino que añade un elemento determinadamente autobiográfico. Con esto, la escena retoma, no por último, la oscilación entre realidad y ficción que estuvo también a base de la conversación entre María, José y Richard al principio de la película.

Una de las últimas escenas del filme que concluirá también este breve análisis del lenguaje cinematográfico empleado por Gabriel Retes muestra el momento en el que llegan los resultados del examen de sangre de José en un sobre. En la fase de postproducción de la película que se incluye aquí, el detective abre el sobre y solo encuentra un papel blanco. En consecuencia, el técnico, quien observó su estado estupefacto, le dice de manera irónica: “Bienvenido al mundo

del cine”. A la pregunta del detective sobre el final de la película el guionista le responde que hay tres opciones: primero, José contrae el sida; segundo, los dos contraen el sida; y tercero, ninguno de ellos lo hace. Sin embargo, el guionista advierte que “El director prefiere dejárselo a la imaginación del espectador”.

Consideraciones finales y críticas

El espejismo cinematográfico parece anunciarse, al lado de las “narrativas en red”², como otro procedimiento clave que llega a caracterizar el cine mexicano a mediados de los años noventa. Es a través de toda una serie de elementos como la técnica narrativa de *Bienvenido-Welcome* ayuda a establecer un metadiscurso crítico sobre la situación del cine mexicano a finales del siglo xx. Tanto las situaciones comunicativas como la conjugación de realidad y ficción o el respectivo desdoblamiento de actor y rol corroboran un nivel metarreflexivo de la película. Este se escenifica, a un nivel técnico, sobre todo por medio de efectos de iluminación y ángulos de toma determinados, siendo ambos elementos los que adquieren un valor semántico decisivo. En este contexto resulta clave que la primera y la última toma de la película son idénticas en cuanto al ángulo y la iluminación aplicados: se filman desde un ángulo superior inclinado y enfocando una luz azulada, visualizando en ambos casos una metaperspectiva hacia el escenario, esto es, hacia el mundo del cine. Cabe añadir que en total se demuestra un equilibrio de escenas extra e intradiegticas a lo largo de la cinta, hecho que da lugar a un paralelismo minucioso de ambos niveles discursivos en cuestión.

El juego con lo provisorio y/o lo posible —que conlleva, no por último, especulaciones temáticas entre cine y sida— se demuestra como pretendiente hilo conductor en esta película tan expresamente desorganizada. Es evidente que la reiterada escenificación del proceso de producción influye sobre el grado de la elaboración de la trama en el filme. La historia misma se mantiene continuamente en un estado fragmentado y preliminar; por consiguiente, la trama no se elabora de manera completa, sino que se ve cortada por interrupciones y vacíos estratégicos.

La serie de ensayos, reproducciones, repeticiones, errores, conflictos y espacios en blanco que surgen a causa de este *work in progress* tan permanente como avisado, sin embargo, conduce a que puntos temáticos que merecerían quizás un tratamiento más detallado, exhaustivo y también sensible —entre ellos destaca el tema del sida— no pueden tocarse a fondo. En el año de producción

² Véase el ensayo de Friedhelm Schmidt-Welle sobre *El callejón de los milagros* (1994) en este tomo.

de *Bienvenido-Welcome* esta enfermedad aún es relativamente poco conocida y estudiada en México, dado que los primeros casos de sida en el país recién se reconocieron en 1983 (véase Alarcón y Ponce 2003: 12).

Si bien la película lleva a cabo la deconstrucción de una serie de estereotipos acerca del sida —ya que es un heterosexual de clase social alta quien se cree infectado y una mujer, al parecer extranjera, la que supuestamente le transmitió el virus— la temática oscila entre mero pretexto estético-estructural que deviene parte de la construcción provisoria de la película y reconocida problemática médico-social cuya representación en el imaginario colectivo dominante (son individuos pertenecientes a ciertos grupos sociales como los homosexuales o los adictos los que se enferman; véase Inchaurreaga 1997: 12) se critica.

La constante intercalación de estos distintos enfoques se densifica, no por último, en el latente paralelismo bilingüe de las frases clave de la película: “Welcome to the world of AIDS” y “Bienvenido al mundo del cine”.

Bibliografía

- ALARCÓN SEGOVIA, Donato/PONCE DE LEÓN ROSALES, Samuel (2003): *El SIDA en México. Veinte años de la epidemia*. México: El Colegio Nacional.
- CIUK, Perla (2009): *Diccionario de Directores de Cine Mexicano*. Tomo II. México: CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GARCÍA, Gustavo/MACIEL, David R. (2001): *El cine mexicano a través de la crítica*. México/Ciudad Juárez: UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998): *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo. 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- INCHAURREAGA, Silvia (1997): *El SIDA en la cultura. Problemáticas a fines de siglo*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- LINTZ DE NAVA, Arlene (1975): “Entrevista con Gabriel Retes”. En: *Otro Cine*, 1, pp. 55-61.
- RETES, Gabriel/DEL POZO, María/RETES, Gabriela (1997): *Bienvenido-Welcome. Guión*. Introducción de Ignacio Retes. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- SCHUMANN, Peter B. (1982): *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt: Vervuert.
- SHELLEY, Jaime Augusto (1975): “El cine mexicano, ¿campeón sin corona?”. En: *Otro Cine*, 1, pp. 2-5.
- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gabriel_retes.html> [último acceso: 14 de febrero de 2015].