

ERICK ESTRADA

Canoa: las antorchas como testigos

Después de que el Pintor termina su obra —un cuadro que quiere aplaudir la belleza indígena de Xochimilco— ésta suscita rabia y envidia en el ánimo popular, que las cierne sobre María Candelaria (Dolores del Río), la vendedora de flores que aceptó posar para el cuadro y darle rostro a un cuerpo desnudo. Don Damián (Miguel Inclán en soberbia interpretación de un villano entre villanos), sumergido en dolor de macho despechado, incita al pueblo a castigar cruelmente a “la desvergonzada”.

Un segundo después, Emilio *el Indio* Fernández (director de *María Candelaria*, 1944) corta a un plano donde una campana gigantesca repica ansiosamente, convocando a una reunión comunal.



Reprografía de fotogramas y cartel de la película *Canoa*, 1976. Cortesía de la FilMOTECA UNAM.

En un nuevo corte, una antorcha encendida se apodera del encuadre, luego dos —el fuego comunica movimiento feroz—; cinco antorchas, diez, decenas. Los cortes transmiten, con una belleza espe-luznante —incontestable estética de la fotografía de Gabriel Figueroa—, el inevitable linchamiento que ni el cura del pueblo (Rafael Icardo) puede detener.

Treinta y dos años después, otra campana —registrada en la lejanía durante una noche lluviosa— desata el desenlace anunciado en *Canoa* (1976), dirigida por Felipe Cazals y escrita por Tomás Pérez Turrent (exalumnos del Instituto de Altos Estudios de Cinematografía en París). Con esa campana llegamos a otro linchamiento: el de cinco trabajadores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla que se ven obligados a pasar la noche en el pueblo de San Miguel Canoa cuando se dirigen a escalar el volcán La Malinche, y que

devienen víctimas de rencores similares a los de la turba representada en *María Candelaria*.

Un plano abierto presenta la iglesia como único punto luminoso en el poblado. Cazals retrata al pueblo en masa, representado por el fuego que se apretuja en remolinos en el atrio. Cinco, diez, cien, doscientas antorchas nos llevan a empujones desde las puertas de la iglesia a la casa de Lucas García (Ernesto Gómez Cruz, transparente y certero), quien ha osado alojar a los trabajadores que serán masacrados bajo las órdenes del cura del pueblo, Enrique Meza, terroríficamente interpretado por Enrique Lucero.

ESTO SÍ OCURRIÓ

Un intertítulo abre *Canoa*. La frase es llana y tan seca como el cine de Cazals, sin segundas vueltas. “Esto sí ocurrió”



aparece en letras blancas sobre un fondo negro. Visualmente escueto, el encuadre en el que se aloja la frase es una de las tuercas con las que se desenvuelve la narrativa de la película (poco tersa, directa, reseca pero enormemente sincera) y también una declaración de intenciones.

En 1953 —año en que, bien podríamos decir, termina la Época de Oro del cine mexicano— Juan Rulfo publicó *El llano en llamas*; dos años después entregó al mundo *Pedro Páramo*. Sus narraciones desencantadas, brutales y pesimistas en lo enjuto de sus páginas, enfrentaron a México a lo que, de forma ingenua, se había negado muchos años a mirar. Contrario al mundo rural de la Época de Oro, exuberante y enamorado de su propia nostalgia, el rulfiano luce muerto antes de nacer. La generación de cineastas a los que pertenecen Cazals y

Pérez Turrent (nombremos solamente a Jorge Fons, Sergio Olhovich, Arturo Ripstein, Paul Leduc) sabía que los fantasmas de Rulfo eran más cercanos a la realidad que los charros cantores de don Ismael Rodríguez. El campo de estas nuevas generaciones era heredero de esas y otras desesperanzas, paradójicamente más realistas.

El “Esto sí ocurrió” nos aleja del campo de la Época de Oro y nos sitúa en el que Cazals quiere representar. Además, nos deposita en el tono de esta película pionera: una no ficción que une el drama con la tragedia moderna al mismo tiempo que exhibe a los círculos de poder, cómplices todos de lo que vamos a ver y culpables de que ese campo sea tan cruel, árido y violento como lo encontraremos.

La anécdota de *Canoa* es conocida no sólo porque en 2026 la película cumple cincuenta años, sino porque, como ella misma declara, está basada en hechos reales: cinco trabajadores tienen que pasar la noche en San Miguel Canoa y el cura, paranoico ante cualquier señal que amenace su poder —y alineado al discurso oficial que durante 1968 estigmatizaba y atacaba a las juventudes—, ve en los trabajadores criminales comunistas una amenaza al bienestar y la paz del pueblo. En contraste con el sacerdote en *María Candelaria*, Enrique Meza azuza al pueblo a través de una nueva versión de don Damián: será su ama de llaves (Malena Doria, inmejorable, encarna rabia y frustración a partes iguales) quien le será fiel hasta la muerte y se erigirá portavoz de sus odios y simpatías.

EL PUEBLO YA TUVO SUSTOS DESDE ANTES

La frase aparece en voz del Testigo, personaje y bisagra dramática fundamen-

tal. Encarnado en un flemático Salvador Sánchez, este personaje es indispensable en relación con lo que vemos y cómo lo vemos. Es él quien toma trazos de un tono documental al principio de la película y los une con la dramatización de lo ocurrido. Cuando el Testigo habla, el ruido de la cámara que lo registra se une a su voz y la amalgama se convierte en símbolo sonoro del “esto sí ocurrió”, de ahí que aparezca cada vez que el personaje nos habla a la cara. ¿Es acaso una superposición de los fantasmas rulfianos en las tragedias contemporáneas, mismas que preocupaban a Cazals y sus colegas? La película adquiere así el tono aventurado y vanguardista que la caracteriza y que la ha vuelto inmortal: un cruce entre lo que vemos suceder y lo que se nos dijo que ocurrió, pues la prensa amarillista también es retratada (aunque escuetamente) casi al estilo de Ibar-güengoitia y es parte de la anécdota: entre lo verdadero, lo exagerado, lo registrado y lo ignorado... pero siempre del lado del discurso oficial.

El Testigo aclara las filias y las fobias del cura y de quienes se oponen a su control sobre el pueblo y nos muestra ese campo —más real, más sucio, menos cantarín, más complejo— en el que se condensaron las miradas y las ideas de Cazals y sus contemporáneos. Apenas dos años después, Arturo Ripstein exploró ese mundo rural en la incombustible *El lugar sin límites* y terminó rematándolo en 1986 con la durísima *El imperio de la fortuna*, basada en el cuento “El gallo de oro”, de Juan Rulfo, con guion de Paz Alicia Garciadiego.

ÁGUILA O SOL

Canoa fue producida por Conacine 1, una de las entidades mediante las cuales el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y el Banco Nacional Cinematográfico (dirigido por su hermano Rodolfo Echeverría) impulsaban producciones, en especial las de cineastas de la generación de Felipe Cazals, en un intento por lavarle la cara al gobierno tras la matanza de Tlatelolco, en la que cientos de universitarios fueron masacrados por el ejército mexicano y de la que Echeverría fue, en enorme parte, culpable.

Debido a esto es que algunos han visto en *Canoa* una mirada domesticada. En la película, tras ser violentamente golpeados, dos de los universitarios son rescatados por el ejército mexicano; por este momento de la trama se ha interpretado, en ocasiones, que tanto el director como el guionista le hacían un gran favor al gobierno en turno. En paralelo, hay quien argumenta que esta generación de cineastas sacrificó cualidades cinematográficas en favor de su compromiso político y la combatividad en sus discursos.

Todo lo contrario: el cuidado que se puso en la fotografía de la película debe ser subrayado. El trabajo corrió a cargo de Alex Phillips Jr., quien, además de ser hijo de uno de los cinefotógrafos más sobresalientes de la Época de Oro, contaba con talento y méritos propios. La restauración de la cinta que Criterion Collection y el Instituto Mexicano de Cinematografía hicieron en 2016 per-

Todos y todas rompen la cuarta pared en desafío no sólo a las formas del cine previo, sino respecto de cualquier postura tranquilizadora que podamos tener de la película.



mite confirmarlo: el ensombrecimiento de las atmósferas conforme el linchamiento toma forma, los planos generales de un laberíntico pueblo de Canoa, los sudores, las miradas desorbitadas en una noche cerrada, los colores de la época. Cazals dijo, más de una vez, que quería ser testigo de su tiempo. La restauración deja claro cuánto lo intentó y cuán bien lo logró, real y metafóricamente.

El montaje redondea la rebeldía de Cazals y su equipo. Al inicio (que arranca con la información de la masacre a través de la prensa), dos hechos ocurren frente a nosotros: primero, la marcha de trabajadores y estudiantes en duelo; después, el desfile militar acostumbrado en México durante las celebraciones de la Independencia, esto es, apenas dos días después del linchamiento y unas cuantas semanas antes de la matanza en Tlatelolco. El montaje muestra ambas marchas (la popular y la militar) en paralelo y las acciones se suceden de tal forma que parece que están a punto de unirse, pero entonces vemos cómo, fríamente, la idea visual las separa y, en el mismo encuadre, las envía en direcciones opuestas. Tras el rescate de los trabajadores a manos del ejército, la película

muestra en su plano final una procesión religiosa, en San Miguel Canoa, que nos da la espalda; la gente camina hundiéndose en el encuadre. La suma, en el montaje, de las tres manifestaciones nos sugiere (a gritos) la idea de un país dividido, con rumbos muy diferentes que no resultan complementarios.

A ello hay que añadir la construcción del suspense y la tragedia. Los estudiantes buscan dónde pasar la noche, ignorantes del entorno. Nosotros vemos cómo operan los múltiples ojos del cura: halcones con rifle al hombro vigilan, protegidos por las sombras, a los estudiantes; las mujeres susurran su llegada, que luego es anunciada por los altoparlantes que el pueblo usa a manera de red social (infectada de envidias y rencores) y que esa noche son la pólvora que detonará el ardor de un cura que teme perder su pequeño reino feudal construido en contubernio con las autoridades oficiales. El Testigo, hundido en el caos del linchamiento (representación de los hechos y documental dramatizado), nos deja claro que, sin importar quienes sean las autoridades civiles del pueblo, ahí se obedecen las órdenes de quien manda. Cortamos a un *close-up* de Enrique Luce-



ro dando rostro al hierático e hipócrita sacerdote Enrique Meza; instantes después, se hace un corte a las antorchas que iluminan y simbolizan la matanza.

Canoa tiene tantas caras que tendremos que voltear a verla cada cincuenta años. Su rompimiento con lo rural de la Época de Oro la emparenta, expandiendo la idea, con el horror bucólico (que tiene otra carga política pero igual de valiosa) de películas como *La masacre de Texas* de Tobe Hooper, estrenada dos años antes; además, la comunica al futuro con la ficción especulativa más atrevida, en la que destacan apuestas como *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho, también atiborrada de compromiso social, pero que, en contraste con el “Esto sí pasó” propuesto en 1976, parece representar un “esto podría pasar” acomodado en un futuro con aroma a resistencia ante el capitalismo tardío.

Cazals declaró que los supervivientes de *Canoa* participaron en el pulimento de los diálogos y la representación de lo ocurrido y que los actores dramatizaron cada palabra a partir de las declaraciones de los personajes reales, un experimento que también fue puesto

en marcha en *Una película de policías* (2021) de Alonso Ruizpalacios y que tiene como objeto mostrarnos lo más humanamente posible los sentires y los pesares de los policías caracterizados en la película, que también es una cruz de dramatización y documental.

Entre la ficción y el documental, lo cinematográfico y lo extracinematográfico, *Canoa* remata su discurso a través de la gramática audiovisual. Antes de su cierre, en la feria en honor del santo patrono de la comunidad, mujeres, niños, hombres, ancianos voltean a la cámara, plano a plano, robando la mirada, antes exclusiva, al Testigo. Todos y todas rompen la cuarta pared en desafío no sólo a las formas del cine previo, sino respecto de cualquier postura tranquilizadora que podamos tener de la película. Esas miradas a cámara son el silencioso complemento al “esto sí sucedió” mediante un muy crítico y lapidario “esto somos”.

La tormenta no ha terminado. *RM*