

**Las plantas en el cine mexicano:
¿desastre ecológico o remedio visual?**

Conversación con la diseñadora de arte Brigitte Broch sobre *Solo con tu pareja* (1991), *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) y *Amores perros* (2000)

Emily Hind

University of Florida

Recibido: 13-06-2022 | Aceptado: 07-10-2022

<https://doi.org/10.25009/blj.i17.2691>

Las plantas en el cine mexicano: ¿desastre ecológico o remedio visual? Conversación con la diseñadora de arte Brigitte Broch sobre *Solo con tu pareja* (1991), *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) y *Amores perros* (2000)

Emily Hind¹

Según la teoría de *plant blindness* (ceguera hacia las plantas), no vemos las plantas. El término se inventó en 1999, modificándose en 2020 por respeto a la gente visualmente discapacitada. Ahora se prefiere nombrar esa deficiencia como *plant awareness disparity* (conciencia diferenciada de las plantas) (Parsley, 2020).² Sin embargo, las personas responsables de la dirección de arte en el cine no pueden solo convertir a las plantas en un borrón verde,³ pues la tarea profesional de elegir los fondos y organizar los objetos que se filmarán significa que las y los directores de arte ven todo—hasta los árboles y las plantas—e influyen sobre la estética de lo visible.

¹ Spanish and Portuguese Studies, University of Florida. Estados Unidos de América.
ORCID: 0000-0003-3244-3669. Correo electrónico: ehind@ufl.edu

² Puesto que la bibliografía sobre los estudios de las plantas podría ser desconocida para el público interesado en Brigitte Broch, se enumeran a continuación algunos hitos en el campo. Resultan útiles los dos libros coordinados por Mónica Gagliano, John C. Ryan y Patrícia Vieira: *The Green Thread: Dialogues with the Vegetal World* (2016); y *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature* (2017). Tales libros toman en cuenta estudios filosóficos como el de Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetable Life* (2013); el de Jeffrey T. Nealon, *Plant Theory: Biopower and Vegetable Life* (2016); y el de Emanuele Coccia, *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture* (2018). El contexto mexicano de este tipo de investigaciones filosóficas emerge en el artículo de Jorge Quintana-Navarrete: “José Vasconcelos’s Plant Theory: The Life of Plants, Botanical Ethics, and the Cosmic Race” en *Hispanic Review* (2021). Para otras aplicaciones de esas teorías a la literatura en español, se puede consultar: *Plant Theory in Amazonian Literature* (2019) de Juan R. Duchesne Winter; y *The Poetics of Plants in Spanish American Literature* (2020) de Lesley Wylie. Libros de grandes ventas para un público no académico sobre las plantas incluyen: *The Botany of Desire* (2001) de Michael Pollan; *The Hidden Life of Trees* (2015) de Peter Wohlleben; y *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest* (2021) de Suzanne Simard. El campo de la historia mexicana ha producido libros fascinantes sobre plantas particulares en el país, tales como la historia del chicle de Jennifer P. Mathews y Gillian P. Schultz: *Chicle: The Chewing Gum of the Americas, From the Ancient Maya to William Wrigley* (2009); y otro sobre el barbasco, escrito por una historiadora meticulosa, Gabriela Soto Laveaga: *Jungle Laboratories: Mexican Peasants, National Projects, and the Making of the Pill* (2009).

³ *Borrón verde* o *green blur* es un término de Heather Sullivan (2019) que describe la apariencia de las plantas desde la perspectiva del parabrisas cuando se viaja a velocidad.

Para entender el pensamiento detrás de ese esfuerzo “plantástico” en potencia, me entrevisté con la directora de arte y diseñadora de producción Brigitte Broch (n. 1943), cuya obra le ha valido un premio Óscar y dos Arieles.⁴ Aunque las y los cinéfilos de hoy quizá recuerden a Broch por su trabajo en las películas de Baz Lurhmann, como *Romeo + Juliet* (1996, con Leonardo Di Caprio) o *Moulin Rouge* (2001, con Nicole Kidman y Ewan McGregor), en esa misma época –finales del siglo XX e inicios del XXI– Broch también trabajó con importantes directores mexicanos, a quienes les proporcionó una mirada extranjera sensible a las costumbres y los anhelos nacionales.

En ese entonces, Broch ayudó a establecer una estética de la Ciudad de México cuya herencia ha perdurado. La entrevista gira alrededor de tres filmes ubicados en dicha ciudad capital: *Solo con tu pareja* (1991), una comedia romántica ambivalente respecto al machismo en la época del sida, dirigida por Alfonso Cuarón; *Sexo, pudor y lágrimas* (1999), un melodrama ubicado en la colonia Polanco –jamás filmada con tant– y dirigida por el dramaturgo Antonio Serrano; y *Amores perros* (2000), la primera película mexicana nominada a un Óscar, dirigida por Alejandro González Iñárritu. Para el público lector que todavía no ha visto esas películas, se recomienda contemplar las tres obras como muestras de optimismo estético, si no económico, que se arriesgan a caer rendidas por su propio glamour, sujetas a problemas que se confunden con soluciones: el automóvil como herramienta de éxito social; los árboles como elementos meramente decorativos; y la comida como signo de estatus, sin importar el costo ambiental.

A la par de esas cuestiones, también se vislumbra otro discurso. Broch codifica ciertos personajes a través de las plantas, y así combate la tendencia en el guion y la trama a subrayar únicamente la problemática del petróleo—con la cultura del auto, por ejemplo—y de suprimir toda mención explícita a lo verde. De esta índole son las hipótesis que guían las preguntas de la entrevista. Sin embargo, contrario a las suposiciones anteriormente elaboradas sobre los posibles significados detrás de las plantas y el petróleo como registro de la atracción sexual o el éxito económico, por ejemplo, Broch no se centra en las representaciones de los autos y sus implicaciones. En cambio, la conversación se inclina hacia las condiciones materiales de producción cinematográfica.

Los lugares de residencia del sector creativo que realiza el cine mexicano terminan afectando la visión de la ciudad presentada en sus películas, tanto en términos de su percepción de las plantas como en el montaje de las escenas. Estas circunstancias de infraestructura y de espacios verdes en la Ciudad de México, incluyendo el difícil acceso a ciertas zonas por los congestionamientos viales y la distribución inequitativa de las plantas, se reflejan en un limita-

⁴ La entrada para Broch en IMDb (Internet Movie Database) contiene más información biográfica: <https://www.imdb.com/name/nm0110488/>

do campo visual de la ciudad plasmada sobre la pantalla.

La siguiente conversación se realizó por teléfono desde la casa de Brigitte Broch en Tlalpan, Ciudad de México, el 13 de marzo de 2022.

Emily Hind: En *Solo con tu pareja*, el personaje de Tomás Tomás (Daniel Giménez Cacho) se representa a través del cactus, que es la planta que aparece en varios lados en su departamento. ¿Cómo se te ocurrió utilizar el cactus?

Brigitte Broch: Pues, porque es el símbolo más mexicano, el cactus. No hay nada misterioso detrás de eso. Da un aspecto realmente mexicano. La importancia del color es muy clara en *Solo con tu pareja*.

EH: El cactus como símbolo de lo mexicano no se me había ocurrido. Pensé que era por la masculinidad, como símbolo del pene.

BB: No había pensado para nada en ese sentido los cactus de Tomás. Lo que quise es dar una visualidad al set.

EH: El contraste es fuerte entre los cactus de Tomás y el departamento de los vecinos. Aquellos dos se representan por tener muchas plantas, una pecera y animales de caza montados en las paredes. ¿Venía así en el guion?

BB: No. No, no estaba escrito. Nada de eso estaba escrito. Y la verdad es que quería dar un aspecto de raros que los expresara. Es una pareja muy rara. Quería un lugar no con muebles, sino con plantas. Lo que yo hago es adentrarme en los personajes. Tratar de entender quiénes son, qué les mueve y de ahí me salen imágenes. Esta pareja de tantas plantas es muy extraña. Entonces trato de buscar un interés que no sea demasiado común para estos personajes. Lo que más importa es el personaje—también el mundo del personaje que, según yo, le pertenece.

EH: ¿Y cómo aprendiste a fijarte en las plantas, por ejemplo?

BB: Muchas cosas salen de mi inconsciente, o sea, pensando, como te digo, en los personajes. Trato consciente e inconscientemente de la vida de los personajes metidos en el lugar. Pero hace treinta años de esa película.

EH: Sí, pero el trabajo es fresco. Es muy extraño en cuanto al género de la comedia romántica que el protagonista Tomás Tomás no tenga carro.

BB: No tiene nada de raro. Tomás Tomás no tiene dinero. [Se ríe]

EH: Pero su departamento es espectacular. A lo mejor es porque le echaste la mano.

BB: [Se ríe]

EH: Quiero preguntarte sobre la división de trabajo en el proceso de hacer una película. ¿Quién se encarga de los coches? ¿Tú?

BB: No. Hay gente que se dedica a automóviles: *traffic designer*, *car manager*. I don't know.

EH: ¿Se dice *transportista* o esa es la gente que maneja?

BB: No, transportista no es.

EH: En Estados Unidos los sindicatos tienen una división burocráticamente exacta entre las responsabilidades, y en la práctica resulta algunos trabajos se siguen dividiendo por género. Los electricistas, por ejemplo, y los transportistas, tienden a ser hombres. ¿Es igual en México?

BB: Sí. Sí, sí, sí. O peor. [Se ríe]

EH: En tu imaginario profesional, ¿la persona que sería el gerente de carro es hombre?

BB: Sí, siempre ha sido hombre. Es que a los machitos les encantan los coches. Entonces a eso se dedican. Las mujeres casi no.

EH: ¿Pertenece al sindicato?

BB: ¡No! No, no, no, no. Hasta donde sé ya ni existen. Hace tiempo que no trabajo en el cine mexicano. Lo último que hice fue una serie, *NBN. Natural Born Narco*. It seems it never came out because Covid set in. Justo terminé antes de Covid, o sea, hace más de dos años.

EH: En México, al contrario de la división estricta de la labor sindicalizada en Estados Unidos, tú te encargas de las plantas interiores y exteriores y también como *props*, ¿no?

BB: Sí, sí, sí, sí, sí. Digo, tengo mi *crew* ¿no? O sea, no armo las cosas sola. Tengo un *set decorator*, tengo un *coordinator*. El *set decorator*, según el volumen de trabajo, escoge dos asistentes y los asistentes a su vez tienen *swings*. Luego, yo me he acostumbrado a trabajar con un *concept artist* para que haya visualización de algo que quiero que luzcan los *sets*. Para el director es a veces bien importante. Luego, de decoración vamos a *props*, con el *property master* que tiene normalmente un asistente. El asistente está en el *set*. El *property master* está en el camión con todos los *props*. Va y busca algo que todavía no se ha conseguido. ¿Qué más? Ah, *construction*. Eso depende de las necesidades de la película, pero para mí *construction* también implica *scenic painting*. Importa muchísimo *painting* porque los colores y la textura dan vida a la película. Y luego vienen *on-set prop master*, *on-set set decorator*, a veces incluso hay un *on-set art director* y *graphic artist*. Depende mucho de la magnitud del proyecto.

EH: ¿Y esos trabajos tienden a asignarse a ciertos géneros? Es decir, ¿son hombres?

BB: No. Normalmente, *coordinator* es mujer. Normalmente, pero hay lugar para un hombre. Y el *set decorator* puede ser tanto mujer como hombre. Este *set decorator* es como su *crew*. *Property master* puede ser mujer u hombre. *Ground coordinator* normalmente es hombre.

EH: Entonces podría ser tanto hombre como mujer que trabaje con las plantas.

BB: Sí, porque si son interiores es *set decorator*; si son exteriores hay *greensmen*. Se dice *greensmen* y normalmente son hombres, pero no excluye a la mujer. O simplemente se dice *greens*.

EH: En *Sexo, pudor y lágrimas* ¿los dos departamentos de verdad están enfrente el uno del otro en Polanco?

BB: Correcto, correcto. El *stage manager* lo encontró con indicaciones de lo que se buscaba, del tamaño del edificio y del departamento.

EH: ¿Las jacarandas se tomaban en cuenta para elegir su ubicación y ustedes esperaron hasta que florecieron para filmar?

BB: No, yo tengo la impresión de que debe haber sido la suerte, porque las flores se dan en marzo.

EH: Y ¿por qué con *Sexo, pudor y lágrimas* no utilizaron tanto las plantas en los interiores?

BB: Porque son personajes muy distintos concebidos de otra manera, no con plantas, sino con menos sentimientos. Los sentimientos se van a estos amores y ya.

EH: Con *Sexo, pudor y lágrimas* recibiste un Ariel por mejor diseño de arte.

BB: I don't even remember.

EH: [Se ríe] Cuando la vi en el cine, en el noventa y nueve, fue la primera vez que recuerdo haber aprendido el nombre de alguien que se encargara de la dirección de arte. El trabajo ahí es increíble.

BB: Es el mismo método: analizar los personajes. ¿Qué les pasa por adentro? ¿Qué necesitan para expresarse hecho espacio? Sé que había una falta de lleno con estos personajes. Estos personajes, para mí, son así. Hablo con el director, y si él está de acuerdo o le da igual, armo lo que siento que debo hacer.

EH: La pelea de la pareja que abandona su vehículo en la calle para perseguirse entre los carros enfilados en el semáforo ¿era de tu responsabilidad?

BB: No, eso es parte de la dirección y locación, hasta cierto punto. La locación tiene que ser correcta. La calle solo les corresponde a las locaciones. El *look* de las locaciones me corresponde. Yo pido al *location manager* lo que tiene que buscar: la calle o el departamento o lo que fuera. Me enseña todas las locaciones. Las relevantes para la peli y lo que yo pido al *location manager*.

EH: Angélica Aragón, como el personaje “la mamá de Carlos”, llega al departamento para recoger unos floreros asiáticos. ¿Cómo elegiste esos objetos?

BB: Yo selecciono. A mí me traían cosas, de objetos que había pedido, probablemente ese florero. No iba yo a esos lugares, sino la decoradora o el decorador. Entonces ahí me presentan los objetos, elijo, y el decorador o la decoradora los compra o alquila.

EH: Y pasando a *Amores perros*, la casa de Octavio, el personaje de Gael García Bernal, es perfecta. ¿Vino así?

BB: No, no para nada. No. Se pintó y se decoró con *stickers* y lo que fuera. Nada vino así.

EH: Y ¿cómo se te ocurrió meter flores artificiales en un estante cerca al personaje de Octavio? Se ven como de un bautizo o algo así.

BB: Otra vez es de la historia de los personajes. ¿Qué habrá pasado? No tengo claro que haya metido a Octavio. ¿A Octavio? ¿O es al marido de Susana, el hermano de Octavio: Ramiro? Bueno, no recuerdo, pero cada objeto tiene que ver con cada personaje. O sea, no es al azar que haya elegido estas florecitas de bautizo.

EH: Ah, se refiere al bautizo del hijo de Susana y Ramiro.

BB: Ah-ja. Esos objetos no son al azar. Hay una razón detrás de cada cosa.

EH: ¿Y las calcomanías de carros en el cuarto de Octavio?

BB: Nada, nada estuvo, ni la pintura ni los *stickers*. Es un chavo, es un chavito. Podría haber puesto fútbol, pero lo relacionaba más con carros.

EH: Octavio tiene un carro de juguete. ¿Por qué ese tema, si igual Ud. se obsesiona con plantas?

BB: Tiene diecisiete, dieciocho años. Eso es lo que alucina y no tiene carro. No tiene dinero. Entonces alucina con carros. ¿Y sabes qué? Es el poder. El carro también es poder. El poder del hermano, el poder de Octavio: tener el carro es tener poder. De eso se trata. Eso revalida el poder.

EH: ¿Tú decidiste que la mamá de Octavio (Adriana Barraza) guisara la carne picada o fue el guion? Porque podría haber sido un plato vegetariano, frijoles y arroz digamos.

BB: Sí, elijo la comida, pero no la hago. Es lo más mexicano básico que existe en este país: carne picada. [Con ironía] Sus machitos, sus hombrecitos necesitan carne.

EH: Las flores a mí me parecieron reales en toda escena interior de las casas del personaje Daniel (Álvaro Guerrero). Hay arreglos muy bonitos, por ejemplo, que la cámara incluye en la casa matrimonial.

BB: Sí, probablemente son reales. Aquí en México es muy fácil comprar flores reales. No son muy caros. Entonces uno puede darse el lujo.

EH: Después se ve un arreglo más modesto en el departamento de Daniel con la amante Valeria (Goya Toledo).

BB: Valeria empieza una nueva vida y empieza con belleza que finalmente es una modelo. Ella se ha ganado la vida por la estética.

EH: En las entrevistas, el camarógrafo Rodrigo Prieto y tú hablan del proceso de buscar juntos los exteriores. ¿Ayudaste a elegir las esquinas que se asocian con el personaje El Chivo (Emilio Echevarría)? A veces la cámara estudia un poste como si fuera otro árbol.

BB: Esa no es mi elección. Esa es del camarógrafo.

EH: ¿Crees que la gente aprende a ver a través de la pantalla las cosas que antes no registraba?

BB: Dale. Depende del arte y de la *energy*. O sea, si son sensibles a esto, sí. Si lo que no más interesa es la historia, no. Ya es cuestión de cada espectador.

EH: Muchas películas mexicanas filman donde hay árboles, como la avenida Paseo de la Reforma o la colonia Condesa, aunque no es una ciudad con una distribución equitativa de árboles. ¿Tienes alguna opinión sobre la preferencia por estas ubicaciones?

BB: Los árboles existen igual en la Condesa, muchos más que en la Roma, y ahí en varias colonias. Y mi colonia, donde vivo, Tlalpan, al sur del D.F., hay muchos árboles, y jacarandas. [En tono de broma] Los arbolitos son bonitos. [Poniéndose seria] Dan textura: las hojas, las ramas, la luz, el cielo. Son texturas. Para mí la textura es importantísima. La textura, interior o exterior, con su color es importantísima. La textura es algo natural que dan las plantas y los árboles.

EH: Pero no se filma tanto en Tlalpan.

BB: No, para nada. Queda muy lejos. [Se ríe] El tráfico aquí es infernal. Hay amigos que hasta prefieren no visitarme porque vivo en Tlalpan. Puede ser una hora, dos horas de camino cuando no debe ser no más de media hora.

EH: Entonces ¿la gente que trabaja en el cine vive en un lugar más céntrico, típicamente?

BB: Sí, sí, sí, sí. O por la Condesa o la Roma, porque son fáciles de conectar con los Estudios Churubusco.

EH: Acabas de mencionar el tráfico: toda persona en México que hace cine sabe del problema ecológico. No obstante, el cine mexicano tiende a postular los carros más que el transporte público como positivos.

BB: ¡No! No, se adapta a lo que hay y van. O sea, eso es el gobierno que tenemos y que hemos tenido y por lo pronto no hay remedio. Se sigue presente en la realidad. Esa es la realidad. La ecología no es un tema para el cine. Las películas hablan de tráfico, pero no de ecología como tema.

EH: ¿Y las plantas?

BB: La textura de las plantas se mete a la pantalla. No porque la ciudad las ofrezca.

EH: Sí, ahí está la pregunta. La ciudad no necesariamente ofrecería tantas plantas sin esa selección. Por eso tu obra es tan interesante.

BB: No creo que las plantas vengan de a gratis. Están porque tienen que estar, porque hay una razón de estar. Muchas decoraciones y otras películas las ponen de a gratis porque son bonitas, no porque tengan una razón de estar.

EH: ¿Puedes nombrar a otras personas en México que hacen un buen trabajo de dirección de arte?

BB: Es muy bueno como *production designer* Eugenio Caballero. Y Salvador Parra. Eugenio Caballero ya trabajó con Guillermo del Toro y ahí ganó un Óscar por *El laberinto del fauno*. Luego trabajó *Roma* con Alfonso Cuarón y ahora terminó hace poco la última de Alejandro González Iñárritu. Pero aquí ya se acostumbra a que cualquiera que sube tantito ya es un *production designer* y no tiene la más mínima idea.

EH: Bueno, agradezco tanto este tiempo. Me has iluminado. Gracias.

BB: Un placer, y muchísima suerte.

Referencias

Parsley, Kathryn M. (2020). Plant Awareness Disparity: A Case for Renaming Plant Blindness. *Plants People Planet*, (2), 598-601. <https://nph.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ppp3.10153>

Sullivan, Heather I. (2019). Petro-texts, Plants, and People in the Anthropocene: The Dark Green. *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 23, (2), 152-167. https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1138&context=mll_faculty