

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta”.

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

VIRGINIA MEDINA ÁVILA

Asesor: MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA



CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F. MAYO 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

In Memoriam

Martín Medina Sánchez y Virginia Ávila Monroy, mis cariñosos padres quienes me heredaron la pasión por el cine, la imaginación desbordada y la alegría de vivir.

Nunca olvidaré la tarde de *Singin in the rain* en el cine Roxy de mis primeros años.

Dedicatoria

A mi amante esposo por su paciencia y apoyo incondicionales. Por ser Gary Cooper, Sean Connery, Matt Dillon, todos a la vez. Porque con él me siento Marlene Dietrich, Greta Garbo, Jessica Lange, todas juntas.

A mis hijas Aline y Carolina; a mi nieto Santiago.

Reconocimientos

Agradecimiento continuo y prolongado a todos y cada uno de mis tutores y sinodales por su paciencia, dedicación y consejos. Sus correcciones y recomendaciones enriquecieron este trabajo.

Gracias a mi tutor, Doctor Manuel González Casanova del Valle, porque debido a él incursioné con mayor pasión y disciplina en el estudio de los escritores del cine mexicano que había iniciado con mi trabajo de tesis de maestría sobre Mauricio Magdaleno (*Mauricio Magdaleno. El crédito que nadie lee: literatura para ser admirada*). Ahí lo conocí porque tuve la fortuna de que fuera mi sinodal. Vino después mi participación en el proyecto del Programa de Apoyo a la Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT 1999-2002) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, donde fue el responsable y me invitó para fungir como corresponsable de *Escritores del cine mexicano sonoro 1931-2000*

<http://escritores.cinemexicano.unam.mx>

Gracias a mi co-tutor Doctor Héctor Manuel Perea Enríquez, estudioso del tema, quien prácticamente es el responsable de que haya ingresado al doctorado, ya que fue el encargado de revisar mi trabajo de solicitud de ingreso.

Gracias a mi co-tutor Doctor Carlos Martínez Assad por el tiempo que me brindó, especialmente en la última etapa de la investigación, a pesar de que disfrutaba de un semestre sabático.

También a la Doctora Edith Rosario Negrín Muñoz y la Doctora Lourdes Franco Bagnouls, quienes junto con mis tutores participaron en mi examen de candidatura al doctorado (Noviembre 16, 2005). Y finalmente a la Doctora Adriana Sandoval Lara y el Doctor Alejandro Byrd Orozco por haber participado.

Hacia todos ustedes profesó una enorme simpatía y respeto académico.

Por sus acertadas aportaciones, en la cinefilia y en la amistad:

A Gilberto Vargas Arana quien junto conmigo revisó y corrigió una y otra vez.

A Noemí González González porque consiguió los documentos y materiales que parecían inalcanzables.

Y por último, gracias a Abelardo Bailón Valdez quien me ayudó a dar forma a este trabajo para su impresión.

Mayo 2006

LA INFLUENCIA DE LOS ESCRITORES EN LA RENOVACIÓN Y BÚSQUEDA DEL CINE MEXICANO DE LOS SESENTA Y SETENTA

INTRODUCCIÓN

La conquista de la transgresión 2

CAPÍTULO 1

El espíritu del tiempo 9

CAPÍTULO 2

Relaciones y diferencias entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico

- 2.1. Influencia de la literatura sobre el cine 17
- 2.2. Influencia del cine sobre la literatura: Escribir la imagen 23
- 2.3. Influencia del cine sobre la literatura. Primer espectador del
filme: el guionista 27
 - 2.3.1. La literariedad del guión 30
 - 2.3.2. La literariedad del cine 32
 - 2.3.3. Proceso de creación: ¿qué es escribir para cine? 38
 - 2.3.3.1. Los escritores y el cine 40
- 2.4. Los escritores de la generación de medio siglo: ambiente
social y cultural 60
 - 2.4.1. Los escritores amplían sus horizontes: Carlos
Fuentes crítico de cine 71

CAPÍTULO 3

Cultura cinematográfica general; Cultura y espíritu: tiempo de mutación influencia y huellas

- 3.1. La huella de Luis Buñuel 79
- 3.2. Los Cineclubes 87
- 3.3. La crítica y la prensa especializada 91
 - 3.3.1. El precursor de los críticos cinematográficos de la
generación de los sesenta: Francisco Pina 96
 - 3.3.2. La influencia de *Cahiers du Cinéma* 101
- 3.4. La importancia de la UNAM en la cultura cinematográfica
mexicana 105
 - 3.4.1. Los cineclubes de la UNAM 108
 - 3.4.2. La Revista de la Universidad de México de Jaime
García Terrés 113
 - 3.4.3. La Filmoteca de la UNAM y el Centro Universitario
de Estudios Cinematográficos (CUEC): Manuel
González Casanova su fundador 116

3.4.4. Radio Universidad	123
3.4.5. Escenario musical de la Universidad Nacional Autónoma de México	124
3.4.5.1. Las nuevas tendencias musicales	127
3.4.5.2. El cine y la música: conjunción de talentos	129
CAPÍTULO 4	
Renovación y búsqueda temática y estética en el cine	135
4.1. La producción independiente: la apuesta al otro cine	138
4.2. La influencia del neorrealismo italiano: Presencia de Césare Zavattini en México	140
4.3. Trascendencia del movimiento <i>Nuevo Cine</i>	148
4.4. Primer Concurso de Cine Experimental	159
4.4.1. Escritores participantes	166
4.4.2. Películas ganadoras	177
4.4.3. Consecuencias del concurso	201
4.4.4 Acercamiento a los guiones y películas ganadoras	207
4.4.4.1. <i>La fórmula secreta</i>	208
4.4.4.1.1 Las participaciones de Juan Rulfo y Jaime Sabines	210
4.4.4.2. <i>En este pueblo no hay ladrones</i>	229
CAPÍTULO 5	
La literatura y el cine en México (1960-1977)	293
5.1. Antecedentes y Contexto de la crisis en la producción cinematográfica en México	293
5.1.1. Ventana hacia la renovación y búsqueda	299
5.2. Los escritores incorporados al cine mexicano de los sesenta y setenta	306
CAPÍTULO 6	
Guiones seleccionados para el análisis temático y formal	353
6.1. <i>Los caifanes</i>	353
6.1.1. Sinopsis del guión	357
Primera Parte: Los Caifanes	
Segunda Parte: La suerte	
Tercera Parte: La muerte	
6.1.2. El contexto de producción y proceso de creación	360
6.1.3. Secuencia del filme elegida para el análisis. “El fantasma del correo”: la imagen cinematográfica en el episodio “Las camas de amor eterno”	402

6.2. <i>El castillo de la pureza</i>	415
6.2.1. Proceso de creación	419
6.2.1.1. El hecho periodístico	428
6.2.1.2. Escenografía e Iluminación	453
6.2.1.3. Personajes sus relaciones y paradojas	461
6.2.2. Secuencia del filme elegida para el análisis:	
“Preámbulo de la crisis. La tranquilidad y el orden en el castillo empiezan a resquebrajarse”	482
<i>El castillo de la pureza, ¿una historia de amor?</i>	492
CONCLUSIONES	493

**LA INFLUENCIA DE LOS ESCRITORES EN LA
RENOVACIÓN Y BÚSQUEDA DEL CINE MEXICANO DE
LOS SESENTA Y SETENTA**

Virginia Medina Ávila

INTRODUCCIÓN: LA CONQUISTA DE LA TRANSGRESIÓN

Los escritores que participaron en el proceso de creación del cine mexicano de los años sesenta y setenta, principalmente a partir del Primer Concurso de Cine Experimental, convocado en 1964 por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, fueron en su mayoría jóvenes pertenecientes a la generación del medio siglo.

Estos escritores vieron en el cine otro poderoso medio de expresión en donde dar rienda suelta a su imaginación e imprimirle un aire renovador en la temática y tratamiento. No es que se lo hubieran inventado todo, pues recorrían caminos que ya habían sido transitados en otras latitudes. Sin embargo, se respiraba un aire de frescura y era como si abrieran la caja de Pandora –en el sentido de Paul Diel¹ quien asimila el símbolo a la exaltación imaginativa– y de ella hubiera emergido todo lo que estaba oculto. Así, la *filmoliteratura* había sido elegida por ellos como un acto amoroso, íntimo, creativo y con el cine sus obras se proyectaban a través de la luz de la linterna mágica.

El trabajo que me propongo desarrollar tendrá que ver con el proceso creativo de aquéllos –desde el argumento original, al argumento adaptado pasando por el texto técnico–. Del cómo concibieron algunas historias para ser llevadas a la pantalla grande, tanto en el concurso arriba señalado como en otras películas en las que participaron, incluso en el cine industrial.

Su incursión en el séptimo arte significó la propuesta de arquetipos literarios y símbolos de una generación en aras de la destrucción del sentido común, de la “perversión” del lenguaje y de la imaginación al servicio de nadie. Esa tentación de romper los moldes los llevó a experimentar. Los integrantes de esta generación abrieron una puerta, que en plenos años sesenta y setenta, encontraron en el cine la transgresión que anhelaban.

Estos narradores incursionaron en una época de propuestas, de disidencias, donde las jóvenes en plena liberación sexual querían sobre todas las cosas ser *la Maga*; llevaban medias negras, fumaban Gitanes y

¹ Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, París, 1955. En: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 1997, p. 122.

empezaban a cocinar mal; además, portaban bajo el brazo, como una especie de amenaza, *Rayuela* de Julio Cortázar. Época donde la revolución como práctica abrigaba un deseo inconfesable de aventura y de heroísmo; donde los jóvenes intelectuales querían ser héroes como André Malraux o Lawrence de Arabia, vivir aventuras y tener un destino individual, aunque ello entrara en contradicción con el evangelio revolucionario. Época de la revolución del 68, la última epopeya occidental y el avatar postrero de los viejos sueños de heroísmo.

Los años sesenta y setenta se abrieron a una explosión de movimientos y escuelas renovadoras que, tarde o temprano, desembocarían en una dispersión singular en todas las esferas del arte moderno. Y en ese parteaguas de la modernidad en el cine se dieron, en principio, varias opciones: la *nouvelle vague* francesa; el *cinema novo* brasileño; el nuevo cine alemán nacido en Oberhausen y la escuela checa; el *new American cinema* y el movimiento del Quebec libre; el nuevo cine japonés y las experiencias de cine africano, asiático o de países de América Latina. En nuestro país se dio precisamente en este periodo escogido para esta investigación: 1960-1977; cuadro temporal suficientemente amplio para buscar ese juego de ecos, conceptos y motivos formales de un cine moderno, de rompimiento de viejas estructuras donde la participación de los escritores fue destacada.

Carlos Fuentes, por ejemplo, en varias ocasiones ha descrito los paseos por el barrio latino de París; además de las reuniones con Gabriel García Márquez y con Julio Cortázar en sesiones de cine a todas horas. Esa pasión, que compartieron la mayoría de los escritores de su generación, era alimentada con la fuerza renovadora de las escuelas europeas: el *neorrealismo* italiano –como antecedente–, la *nouvelle vague* francesa y el cine italiano postneorrealista (Fellini y Antonioni) principalmente.

De tal suerte, estos escritores vinieron a revitalizar y a formar parte de ese Olimpo cinematográfico que agrupa a aquéllos que han hecho de la escritura para el cine un género literario, tan noble como el que más, y que los debe situar en el lugar que merecen en la historia del arte mexicano. Porque el guión cinematográfico también es literatura, es un texto que se escribe con imágenes y sonidos, rostros y palabras, cuerpos y gestos, emociones y movimientos, luz y silencios, sobre un papel hecho de tiempo.

Los escritores de cine nos han enseñado que cada película posee una compleja arquitectura construida a partir de un plano llamado guión, raíz profunda y nutriente del árbol cinematográfico. Y es en ese tantas veces olvidado, menospreciado, maltratado arte del guión en donde los escritores elegidos incursionaron, en una época en que el cine nacional estaba urgido de temas y tratamientos novedosos.

No importa cuántos años pasen, cuántos sistemas de fabricar, transmitir y consumir imágenes se inventen; cada vez que alguien intente contar historias de seres humanos, en cualquiera de sus formas, recurrirá a creadores de la talla de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Emilio Pacheco, Vicente Melo y Juan Ibáñez; creadores de argumentos y guiones de películas tales como: **La fórmula secreta** (Dir. Rubén Gámez, 1964), **El gallo de oro** (Dir. Roberto Gavaldón, 1964), **Lola de mi vida** (Dir. Miguel Barbachano Ponce, 1964), **La Sunamita** (Dir. Héctor Mendoza, 1964), **Tarde de agosto** (Dir. Manuel Michel, 1964), **Las dos Elenas** (Dir. José Luis Ibáñez, 1964), **Tajimara** (Dir. Juan José Gurrola, 1964), **En este pueblo no hay ladrones** (Dir. Alberto Isaac, 1964), **Amelia** (Dir. Juan Guerrero, 1965), así como realizaciones que les siguieron: **Los cuervos están de luto** (Dir. Francisco del Villar, 1965), **Los caifanes** (Dir. Juan Ibáñez, 1966), **Juego de mentiras** (Dir. Archibaldo Burns, 1967), **El castillo de la pureza** (Dir. Arturo Ripstein, 1972), **María de mi corazón** (Dir. Jaime Humberto Hermosillo, 1979), **El apando** (Dir. Felipe Cazals, 1975), **El lugar sin límites** (Dir. Arturo Ripstein, 1977), **Cadena perpetua** (Dir. Arturo Ripstein, 1978), **Naufragio** (Dir. Jaime Humberto Hermosillo, 1977). Además de otros grandes escritores que participaron en el cine mexicano como: Emilio Carballido, Elena Garro, Ricardo Garibay, Vicente Leñero, José Agustín, Hugo Argüelles, Luis Spota y el también crítico e historiador de cine Emilio García Riera; quienes serán siempre un obligado punto de referencia en la historia del cine y la literatura mexicanas.

De ahí, podemos afirmar que guiones creados por estos escritores, y que muchas veces encontraron la dirección adecuada, fueron realizaciones destacadas que comentaremos en este trabajo. Para comprobar lo anterior localizamos e incorporamos algunos guiones que consideramos más representativos y de los cuales realizamos las respectivas propuestas de análisis. Partimos de estas materias sensibles, las cuales, además de sintetizar un ciclo, revelan que gracias al trabajo de los escritores, y con una buena dirección (en asociación creativa con actores y técnicos) funcionaron en admirable armonía y hallaron una visión colectiva espléndida. Con esos guiones y los respectivos filmes, se tratará de ilustrar la gran contribución de los escritores de este período y su asombrosa capacidad creativa puesta al servicio del cine mexicano.

Concebimos el hecho de que, tanto el argumento (historia original) como la adaptación para ser recreada en la pantalla, deberá realizarla un creador hábil en la narración y descripción de imágenes. Su misión es elegir dentro de un texto propio o ajeno, los elementos que considera más aptos para una versión cinematográfica; eso supone eliminar o condensar escenas y

personajes, crear escenas sustitutivas, incorporar elementos de acción y conducta que transformen en audiovisual cinético lo que antes era sólo un texto escrito.

Pero, además, aunque se les ignore o se les desconozca, las películas en las que colaboraron, sin la experiencia y sus dotes de buenos narradores, no hubieran tenido calidad argumental ni obtenido la aceptación de los espectadores.

Además, la investigación propuesta rescata una parte muy importante de la vida literaria y cultural de México, porque gracias a este ejercicio literario, a esta escritura para el cine (materia primigenia, “en un principio fue la palabra”) estos escritores surgieron como figuras múltiples que enriquecieron una época y un estilo del quehacer cinematográfico y la literatura mexicanas.

Cabe destacar que el cine o la obra cinematográfica es un lenguaje narrativo-audiovisual-cinético (de imágenes en movimiento), con su propia sintaxis y reglas de funcionamiento que abarca todo un proceso que culmina con el montaje mismo.

Jean Mitry define al cine como “una forma estética (tal como la literatura), que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir la organización lógica y dialéctica) es un lenguaje”.²

El cine, como lenguaje, tiene sus propios recursos discursivos que corresponden a diversas categorías de planos, de ángulos de toma, alternancias de planos generales con primeros planos, a campos y contracampos, panorámicas, *travellings*, picados y contrapicados. Incluye también la iluminación, los efectos sonoros y guías para el montaje, además de otros elementos que, en conjunto, constituyen la esencia del cine.

Todo eso queda plasmado en el guión, obra que se escribe antes y durante la elaboración de una película y, como texto literario que es, también responde a reglas precisas y a prescripciones normativas.

Jean-Paul Torok,³ por su parte, propone considerar el guión como un proceso de la elaboración del relato cinematográfico que pasa por diferentes estadios: desde la idea primera (argumento) hasta el *script* final (guión técnico-literario). Se trata, desde luego, de un texto narrativo-descriptivo escrito con vistas a su rodaje o, más exactamente, a convertirse en filme.

² Jean Mitry; *Estética y psicología del cine*. Volumen I: *Las estructuras*. México, Editorial Siglo XXI, 1984. p. 45.

³ Cfr. Jean-Paul Torok; *Le scénario*, París: Artefact, 1986

De ahí que podamos afirmar que la literatura traduce el movimiento, lo significa, mientras que el cine, por el contrario, lo representa: El guión es significación, mientras que el cine es representación.

El texto cinematográfico es pues, generalmente, una estructura que sirve para otra cosa pero, para ser verdaderamente la base de algo que está por llegar, debe contener elementos de puesta en escena y eficacia en la técnica narrativa (temporalidad, descripción, personajes, diálogos, etcétera).

Si bien el cine y el guión son dos lenguajes dramáticos narrativos diferentes, no hay que dejar de lado que ha habido guionistas cuya obra ha sido fundamental para las grandes obras cinematográficas. De eso trata este trabajo, del reconocimiento de la creación filmoliteraria.

El principal objetivo de este trabajo es resaltar la importancia de la creación literaria en la realización cinematográfica, con base en el trabajo de escritores de los años sesenta y setenta que incursionaron como guionistas, además de reconocer de qué manera el ejercicio o la praxis literaria de estos escritores les permitió solidificar su trabajo con el fin de alcanzar el éxito en su creación filmoliteraria, el cual, por otro lado, pocos reconocen. Como creadores, en una etapa previa a la película, su trabajo no es suficientemente reconocido.

La intención de abordar esta temática es dar cuenta de un trabajo creativo, apenas abordado por la literatura crítica de nuestro país, que tiene que ver, sobre todo, con la literatura en el cine (adaptación y temas de la literatura); con la *literariedad*⁴ del guión cinematográfico y el proceso de creación de la dramaturgia cinematográfica. Además de que el acercamiento a la obra de nuestros escritores nos permitirá describir un aspecto de gran riqueza en la vida cultural de México.

Como ya lo mencioné, esta investigación revisa el trabajo que estos escritores realizaron entre 1960 y 1977, resaltado con un panorama muy completo de la época en que la industria cinematográfica mexicana tuvo un periodo marcado por el esfuerzo de estos escritores para contribuir a la renovación y búsqueda que necesitaba el cine para salir de la crisis tanto económica como temática y estética.

Otro de los momentos al que pongo atención especial es al movimiento denominado “nuevo cine” así como su trascendencia, ya que los miembros de éste contribuyeron en gran medida a hacer posible esta dinámica innovadora, así como considerar la importancia de los concursos de cine experimental, no sin antes reconocer las influencias que tuvieron estos

⁴ *Literariedad*. Status literario de un texto. Carácter específico de la obra literaria; aquello que hace que una obra dada sea una obra literaria y no una obra de otra clase. Helena Beristáin.

Diccionario de retórica y poética, México: Editorial Porrúa, 1985, p. 301

escritores y el papel que jugó la Universidad Nacional Autónoma de México con su contribución a la cultura de la época y al enriquecimiento de la cultura cinematográfica en particular.

Por otro lado, muchos archivos fueron consultados en la Hemeroteca y Biblioteca Nacionales, Colegio de México, Cineteca Nacional, Sociedad General de Escritores de México, Fimoteca de la UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, entre otras instituciones. La consulta de todas las fuentes nos reveló, además, que la intervención de los escritores en este ámbito fue determinante; de ahí que la época estudiada está marcada con el signo de la búsqueda y la renovación creativas del arte y la cultura en México.

Otro aspecto destacado es el análisis de los guiones de: **La fórmula secreta**, con texto de Juan Rulfo en voz de Jaime Sabines; **En este pueblo no hay ladrones**, del cuento homónimo de Gabriel García Márquez, adaptación de Emilio García Riera y Alberto Isaac; **Los caifanes**, guión de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez; así como **El castillo de la pureza**, escrita por José Emilio Pacheco.

Con el presente estudio traté de desentrañar las aportaciones que algunos escritores hicieron al cine en una época caracterizada por importantes producciones independientes e industriales de búsqueda. Nuestros creadores de historias para ser filmadas trabajaron estrechamente con los directores, su relación intentaba estar cerca de una experiencia ya lograda en otras latitudes: escritores-guionistas unidos a los directores, en una comunicación estrecha y complementaria, como aquellas conjunciones que se habían dado en Europa entre Jacques Prevert con Marcel Carné o Cesare Zavattini con Vittorio de Sica. Después de todo, el filme es esencialmente un medio dramático y los guionistas son los dramaturgos del cine.

Hoy los guionistas del cine en Europa y Estados Unidos son altamente reconocidos y compiten con los autores de *best sellers*. Antes se preguntaba si habría alguien capaz de escribir una nueva novela. La pregunta actual es si llegará a escribirse un guión con el éxito conseguido por **Pulp Fiction** (1994), de Quentin Tarantino, publicado por la editorial Hyperion en Estados Unidos, que vendió en un año cien mil ejemplares. En México falta mucho por hacer en este terreno. Contribuir a que esto se llegue a dar en nuestro México sería, en todo caso, una meta deseable y posible por el bien de la cinematografía y la literatura mexicanas. Sería bueno contribuir a que esto se llegue a dar en nuestro país.

CAPÍTULO

1

EL ESPÍRITU DEL TIEMPO

Inmersos en un ambiente cultural de búsqueda y renovación, cinéfilos confesos, los escritores que vamos a estudiar, en gran medida estuvieron influenciados por la llamada Teoría del autor, producto de una constelación cultural que incluía revistas cinematográficas, cineclubes, la filmoteca francesa y festivales de cine, donde el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* y el “otro cine norteamericano” tuvieron un lugar de privilegio. Sin olvidar, por supuesto, la crítica cinematográfica encabezada por *Cahiers du Cinéma* (influyente revista francesa de crítica cinematográfica), donde destacó la polémica entre André Bazin y los críticos conocidos como los *iracundos jóvenes turcos*, encabezados por François Truffaut. De todo este ambiente abrevó la mayoría de nuestros escritores, que vieron en el cine otra forma posible de expresión.

El novelista y cineasta Alexandre Astruc preparó el camino para la “teoría del autor” con su ensayo de 1948 intitulado ***El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo***,⁵ en el que sostenía que el cine se estaba convirtiendo en un nuevo medio de expresión análogo a la pintura o la novela. Para Astruc, el cineasta debía ser capaz de decir ‘yo’ al igual que el novelista o el poeta. La fórmula de la *caméra-stylo* (cámara-bolígrafo) privilegiaba el acto de dirigir películas; el director ya no era un mero servidor de un texto preexistente (novela, guión) sino un artista creativo por derecho propio.

François Truffaut también desempeñó un importante papel en esta perspectiva con sus críticas al cine francés. En su famoso manifiesto-ensayo ***Una cierta tendencia del cine francés***, publicado en 1954 en *Cahiers du Cinéma*, desacreditaba la tradición de *qualité* que convertía a los clásicos de la literatura francesa en películas predecibles, ostentosas, política y moralmente ‘correctas’, de estilo totalmente basado en fórmulas y denominaba a este cine arcaico “cinéma de papá” (en 1962 los defensores del “nuevo cine alemán”, en Oberhausen, también se oponían al “cine de papá”). Truffaut desdeñaba esta tradición de *qualité* afirmando que se trataba de un cine de guionista acartonado y académico; alababa, en cambio, la vitalidad del cine americano inconformista de Nicholas Ray, Robert Aldrich, Orson Welles, sin olvidar a John Huston. Además, rechazaba la tradición de la *qualité* porque convertía la creación de películas en la mera traducción de un guión preexistente, cuando en realidad debía ser la aventura de una *mise-en-scène* creativa y libre de restricciones. Truffaut iba más allá: sostenía que el cine francés se preciaba de ser “antiburgués”, pero que en realidad estaba hecho “por el burgués para el burgués”; afirmaba que era la obra de *littérateurs* que menospreciaban e infravaloraban al cine.

Debe tomarse en cuenta el grado de provocación de lo esgrimido por Truffaut, especialmente en su apoyo al cine americano en una época de compromiso sartriano y de dominio de la izquierda en la cultura francesa, en un momento en que los Estados Unidos evocaba el *maccartismo* y la guerra fría, y Hollywood era una poderosa *máquina de sueños* que había aniquilado a grandes talentos como Stroheim y Murnau.

Para Truffaut el *nuevo cine* se asemejaría a la persona que lo hiciera, merced a su estilo que impregna el filme con la personalidad de su director. La “teoría del autor” sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática

⁵ Robert Stam; ***Teorías del cine/ Una introducción***, Barcelona, España: Editorial Piadós, Colección Comunicación No. 126 cine, 2001, p. 106.

reconocible, incluso en el marco de los estudios de Hollywood. Es decir, el verdadero talento siempre sale a la luz sin importar las circunstancias.

Desde la publicación de su primer número en 1951, *Cahiers du Cinéma* se convirtió en órgano clave para la propagación de la “teoría del autor”. Para los críticos de los *cahiers*, el director era el responsable último de la estética y la puesta en escena del filme. La revista inició una nueva política de entrevistas a sus directores predilectos entre 1954 y 1957: Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Wells, Nicholas Ray y Visconti.

Durante la segunda posguerra del siglo XX, tanto el discurso cinematográfico como el literario empezaron a girar en torno de una constelación de conceptos como *écriture* y textualidad. Esta metáfora grafológica presidió el período desde la *caméra-stylo* de Astruc a la posterior discusión de Christian Metz sobre cine y *écriture* en su ensayo *Langage et cinema* (1971). Los directores de la *nouvelle vague* francesa mostraron especial predilección por la metáfora de la escritura, cosa que no debe sorprendernos teniendo en cuenta que muchos de ellos empezaron su carrera como críticos cinematográficos, para quienes artículos y filmes eran dos formas posibles de expresión.

Las películas de los directores de la *nouvelle vague* encarnaban esta teoría de la escritura. No es casual, por ejemplo, que la primera película de Truffaut, ***Les Quatre Cents Coups*** (***Los cuatrocientos golpes***, 1959), abunde en referencias a la escritura: el plano inicial de los alumnos que escriben, la imitación de Antoine de la caligrafía de su madre, su robo de una máquina de escribir, su pastiche de Balzac que despierta acusaciones de plagio. Todos estos ejemplos apuntan a la metáfora subyacente a la visión que Truffaut tiene del arte de hacer películas.

En Francia, la “teoría del autor” formaba parte de una estrategia que pretendía facilitar un nuevo modo de hacer películas. Esta tendencia fue simultáneamente la inspiración y el instrumento estratégico de los cineastas de la *nouvelle vague*, quienes la emplearon para abrirse camino en el panorama de un cine francés conservador y jerárquico, que de paso dinamitaron, donde los aspirantes a directores debían esperar toda una vida para hacer una película, y éste era el caso de México también: Los jóvenes realizadores no podían entrar al hermético búnker.

Directores-críticos como Truffaut y Godard atacaron al sistema establecido, a sus rígidas jerarquías de producción, a su preferencia por el rodaje en estudio y a sus convencionales procedimientos narrativos; reivindicaron los derechos del director frente al productor, situación que en su momento hicieron no solamente los directores noveles de los sesenta y

setenta en nuestro país, sino también los escritores de la época a quienes les sedujo toda esta mística creativa.

La “teoría de autor” que fue, paradójicamente, una veta que tenía sus raíces ideológicas en un expresionismo romántico premoderno, ayudó a sentar las bases de un cine resueltamente moderno en sus aspiraciones y en su estética, ejemplificado por hitos históricos como ***Hiroshima Mon Amour*** (Alain Resnais, 1959) y ***À Bout de Souffle*** (Jean Luc Godard, 1959).

Dicha teoría efectuó, asimismo, una valiosísima operación de rescate de películas y géneros olvidados: el *thriller*, el *western* y el cine de terror. Al centrar la atención en las películas en sí y en la puesta en escena como firma estilística del director, esta teoría contribuyó clara y sustancialmente a la evolución teórica y metodológica del cine, además, de desplazar la atención del “qué” (historia, tema) al “cómo” (estilo, técnica) y, sobre todo, facilitó la entrada del cine en los departamentos de literatura y desempeñó un papel fundamental en la legitimación académica de los estudios sobre el cine.

México pretendía, como París y Nueva York, promover la cultura cinematográfica, crear salas de repertorio y publicaciones sobre la materia como los siete números de la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), forjar una gran tradición de cineclubes y fundar instituciones dedicadas al estudio y rescate del cine encabezadas por la Universidad Nacional Autónoma de México por iniciativa de Manuel González Casanova, que culminó con la creación de la Filmoteca y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Hacia 1955 comenzaron a consolidarse nuevos cineclubes y había en México, además del cineclub Progreso (creado en 1952, “primer cineclub de vanguardia en nuestro país, que vino a preparar el ambiente para la creación de nuevos cineclubes”⁶); el del IFAL (Instituto Francés de América Latina, fundado en 1948), el Cuauhtémoc, Amigos de la Cultura, Juventud Israelita, Juventud Española y Bonampak y el de la Universidad, entre otros.

Una influencia más que permeó la cultura cinematográfica de la época fue el neorrealismo italiano. Había ciertas analogías entre las situaciones sociales de Italia y América Latina que lo hicieron aún más atractivo. La geografía social de Italia, dividida en Norte rico y Sur pobre, reproducía con sorprendente exactitud la situación del mundo en su totalidad. Hubo pues, considerables dosis de fertilización cruzada entre el neorrealismo italiano y la teoría y praxis del cine latinoamericano. Algunos representantes del

⁶ Manuel González Casanova; *¿Qué es un cine-club?*, México, Dirección General de Difusión Cultural/ Sección de Actividades Cinematográficas/ Imprenta Universitaria/ UNAM, 1961, p. 12

neorrealismo visitaron nuestro continente –Cesare Zavattini fue a Cuba en 1953 y vino a México en 1955– para discutir y aplicar los postulados y viabilidad del neorrealismo.

El espíritu del tiempo trasudaba rebeldía. Tras la victoria vietnamita sobre los franceses en 1954, la revolución cubana en 1959 y la independencia argelina en 1962, la ideología del cine del Tercer Mundo cristalizó, a finales de los sesenta, en una ola de ensayos-manifiestos sobre cine: ***Estética del hambre*** (1965), de Glauber Rocha; ***Hacia un tercer cine*** (1969), de Fernando Solana y Octavio Getino, y ***Por un cine imperfecto*** (1969), de Julio García Espinosa así como en declaraciones en festivales de cine del Tercer Mundo (El Cairo en 1967; Argel en 1973), en los que se pedía: “una revolución tricontinental y una revolución estética y narrativa en la forma cinematográfica. Jugando con el término ‘sur’, Glauber Rocha pedía: ‘un neo-sur-realismo’. La originalidad de Latinoamérica, para Rocha, era su hambre, y la más noble manifestación cultural del hambre era la violencia. Todo lo que se necesitaba, como rezaba el *slogan*, era *una cámara en la mano y una idea en la cabeza*”.⁷

Huella profunda en todos los ámbitos de aquellos tiempos, fue la obra de Frantz Fanon, ***Los condenados de la tierra***. En sus críticas sobre el imaginario colonialista, Fanon sostenía que, en la historiografía eurocéntrica, “el colonizador hace la historia; su vida es un hito, una odisea”; frente a él:

(...) unas criaturas aletargadas, devoradas por la fiebre, sumidas en costumbres ancestrales, constituyen un telón de fondo casi inorgánico para el dinamismo innovador del mercantilismo colonial.⁸

Incontables películas y manifiestos rindieron homenaje a Fanon en los años sesenta y setenta, además de que los ambientes social y cultural se vieron reflejados en manifestaciones como la que provocó la noción del considerado *tercer cine* (en Cuba y Argentina del peronismo) y del *cinema novo* en Brasil. Estéticamente, estos movimientos se inspiraban en corrientes tan distintas como el montaje soviético, el surrealismo, el neorrealismo italiano, el teatro épico *brechtiano*, el *cinéma vérité* y la *nouvelle vague* francesa. Glauber Rocha sugirió que el lenguaje cinematográfico latinoamericano podía inventarse a partir de la fusión de los dos modelos aparentemente antagónicos propuestos por Zavattini y Eisenstein.

⁷ Robert Stam; *op. cit.*, p. 118

⁸Frantz Fanon; ***The Wretched of the Earth*** , Nueva York, New Grove Press, 1963. Citado por Robert Stam en: *ibídem*, p. 120

Los manifiestos de los años sesenta y setenta privilegiaron un cine alternativo, independiente y antiimperialista más interesado en la militancia que en la expresión personal del autor o la satisfacción del consumidor. En la teoría cinematográfica tercermundista, las cuestiones de producción, política y estética se entrelazan de manera inextricable. El ideal era convertir la debilidad estratégica –falta de infraestructura, fondos, equipamiento– en una fuerza táctica, haciendo de la pobreza un símbolo de honor, y de la escasez un motor que provocaría la búsqueda de alternativas. En México, esta experiencia se verá reflejada en el manifiesto del grupo Nuevo cine (enero, 1961).⁹

Como puede apreciarse, a la par de corrientes como la “teoría del autor” en el cine, podemos encontrar también tendencias más radicales, revolucionarias incluso, que se manifestaron en todas las expresiones artísticas. A finales de los años sesenta, el Primer Mundo, como había sucedido antes en el Tercer Mundo, fue testigo de un período de efervescencia cultural y política, culminación del fermento revolucionario posterior a la derrota del nazismo en la Segunda Guerra Mundial y a la disolución de los imperios coloniales durante la posguerra. La teoría del cine en los años sesenta se erigió sobre la base de los anteriores logros de las teorías de izquierdas (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Brecht, Benjamin, Kracauer, Adorno, Horkheimer) y revisó numerosos debates anteriores: el debate Brecht-Lukács sobre el realismo o el debate Benjamin-Adorno sobre el papel ideológico de los medios de comunicación de masas.

En mayo de 1968, una insurrección encabezada por estudiantes casi derrocó al régimen gaullista en Francia. Subyacía a este conflicto la crisis del marxismo occidental desencadenada por dos acontecimientos ocurridos en 1956: el reconocimiento, por parte del Partido Comunista soviético, de los crímenes de Stalin y la sofocación del alzamiento húngaro. Mayo de 1968 fue el producto no de la *vieja izquierda*, esto es, la izquierda burocrática estalinista de los partidos comunistas ortodoxos, sino de la *nueva izquierda*. Antiautoritaria, socialista, igualitaria y antiburocrática, la nueva izquierda se alejó también del antiguo énfasis emplazado en la explotación de clases e incorporó los discursos del psicoanálisis, el feminismo y el anticolonialismo en una crítica generalizada de la alienación social.

En 1968 se produjo una diáspora de lo político, que se extendió a lo largo y ancho de la teoría y de la vida cotidiana. Los acontecimientos de mayo de 1968 tuvieron repercusiones en el mundo de las artes en general. La

⁹ Manifiesto del grupo Nuevo cine . En: **Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**, México, SEP/ UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, vol. II, serie “Ensayos”, 1988, pp. 33-35.

expresión “mayo del 68” sirve con frecuencia para condensar un fenómeno de gran alcance, de casi dos décadas de duración, de pensamiento y práctica rebelde en multitud de países distintos. Se produjeron movimientos en todas partes: estudiantes e intelectuales de Praga, Berkeley, Berlín, Río de Janeiro, Tokio, Bangkok y Ciudad de México participaron en la revuelta global contra el capitalismo, el colonialismo, la dictadura y el imperialismo, así como oposición frente a las formas autoritarias del comunismo. Algunas de las consignas de entonces conservan aún el aroma beligerante, idealista e inconformista de la época: “La imaginación al poder”; “Seamos realistas: pidamos lo imposible”; “Prohibido prohibir”; “Persigamos al policía de nuestro pensamiento”; “Todos somos judíos alemanes”; “Abramos las puertas de las prisiones, los asilos y los institutos de enseñanza”; “No confíes en nadie que haya cumplido los treinta”; “Ponte a tono, excítate y deja los estudios (*tune in, turn on and drop out*)”; “Haz el amor y no la guerra”; “Dos, tres, cientos de Vietnams”; “Las mujeres sostienen la mitad del cielo”. No hubo un único mayo del 68: el movimiento era marxista-leninista en Europa Occidental, antiestalinista en Europa Oriental, maoísta en China, contracultural en Norteamérica y antiautoritario en México.

Por lo que toca a las distintas corrientes de investigación, prevalecía la idea de que el cine constituía un territorio prácticamente autónomo de lucha política; no se limitaba a reflejar las luchas desarrolladas en todo el mundo. Si Walter Benjamin había criticado la “estetización de la política” propia del fascismo, la cultura cinematográfica de mayo del 68 tomó la dirección contraria: “la politización de la estética”.¹⁰

Hasta aquí el panorama social y cultural que nos habla de lo que representó la insatisfacción con el orden conservador capitalista y consumidor que había olvidado la promesa humanista de la lucha contra el fascismo. Todas aquellas frases de arenga, eran palabras de fiesta, pero también de crítica a la autosatisfacción del orden establecido y de afirmación radical, es decir, de retorno a las raíces de la promesa social, cultural y humana de una modernidad pervertida, por no decir enajenada.

¹⁰ Robert Stam; *op. cit.*, p. 161

CAPÍTULO

2

RELACIONES Y DIFERENCIAS ENTRE EL LENGUAJE LITERARIO Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

2.1. Influencia de la literatura sobre el cine

El idilio del cine con la literatura es legendario. En la historia del séptimo arte éste no ha dejado de reafirmar su pasión por la literatura. Gracias a él se rescatan o descubren obras literarias, aunque en los últimos tiempos, la relación ha entrado en una fase de dependencia, lo que según algunos críticos no es saludable; aunque para otros, este exceso de adaptaciones les gustaría que significara “un cierto agotamiento del cine *Nescafé*, el cine de efectos instantáneos: sorpresas, sustos, risas y lágrimas, el cine que la industria ha estado pidiendo a los guionistas durante los últimos veinte años”.¹¹ Para los que están de acuerdo con la relación entre cine y literatura, les gustaría que representara una vuelta a un cine de efectos más duraderos, y que mientras los guionistas se adaptan a esa vuelta, se acuda a las novelas.

¹¹ “Los Oscar se entregan a la literatura”, *El País*, Madrid, sección “Cultura”, 9 de febrero de 2004, p. 29

No es casual que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood, en la premiación *Oscar 2004*, edición número setenta y seis, tuviera entre las cinco producciones que aspiraron a ser la mejor película, cuatro adaptaciones literarias; igual que otras dos con importantes candidaturas: ***The Lord of the Rings, Master and Commander, Seabiscuit, Mystic River, Cold Mountain*** y ***Ciudad de Dios***, películas basadas en libros unidos por un aire épico y legendario.

Una tiene que ver con la historia de la Tierra Media, con el cierre de la trilogía fantástica de ***El señor de los anillos/ El retorno del Rey***, de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), epopeya con un universo literario y lingüístico poblado por elfos, *hobbits*, duendes, magos, criaturas extraordinarias, guerreros y humanos que luchan para que la maldad no oscurezca la tierra. La adaptación al cine, dirigida por Peter Jackson, fue distinguida con once premios *Oscar*, en igual número de candidaturas. Ahora ya podemos hablar de que la versión cinematográfica es brillante, sobre todo porque ha captado las líneas de fuerza del argumento: la lealtad, el compromiso con la misión, la muerte y la inmortalidad, que son los grandes temas de Tolkien.

El señor de los anillos es la segunda trilogía en haber sido seleccionada a mejor filme, en cada una de sus partes, después de ***The Godfather (El padrino)***, de Francis Ford Coppola, inspirada en el libro homónimo de Mario Puzo.

La dependencia entre cine y literatura –de novelas u obras de teatro adaptadas– cada vez es más fuerte. En 2002 y siguiendo con el ejemplo de los *Oscar* la ganadora fue ***Una mente brillante*** (basada en la biografía del Nobel de Economía, John Nash), en 2003 fueron ***Chicago***, dirigida por Rob Marshall (versión del musical ***Chicago*** de Fred Ebb y Bob Fosse, estrenada en 1975, que a su vez trasladaba a los escenarios la pieza teatral escrita por Maurine Dallas Watkins, estrenada en 1927, que ya había sido llevada al cine por primera vez en 1942, con el título de ***Roxie Hart***, dirigida por William A. Wellman y protagonizada por Ginger Rogers y Adolphe Menjou); y ***El pianista*** (mejor director: Roman Polanski, basada en el libro ***El pianista del gueto de Varsovia*** autobiografía del pianista polaco Wladyslaw Szpilman, publicada en 1946).

En la historia del cine mundial hay numerosos ejemplos de esta relación que corresponde a títulos que están generalmente asociados con puntos clave de su historia. A continuación presento, en forma de tablas, sólo algunos casos que considero sobresalientes. Son ejemplos que confirman la estrecha relación de dependencia entre el cine y la literatura:

<p>Voyage dans la lune (<i>El viaje a la luna</i>, Georges Méliès, 1902), según <i>De la Terre à la Lune</i>, de Jules Verne, y <i>The First Men in the Moon</i>, de Herbert George Wells.</p> <p>Fantomas (Louis Feuillade, 1913-1914). Serie de cinco filmes, basados en las novelas de Pierre Souvestre y Marcel Allain.</p> <p>The Birth of a Nation (<i>El nacimiento de una nación</i>, David Wark Griffith, 1915), guión: Griffith, Frank E. Woods y T. Dixon (hijo), según la obra teatral y novela <i>The Clansman</i> y la novela <i>The Leopard's Spots</i>, de Thomas Dixon, quien también participó en el guión.</p> <p>La marca del Zorro (Fred Niblo, 1920), guión de Douglas Fairbanks, de acuerdo al cuento <i>The Curse of Capistrano</i>, de Johnston McCulley.</p> <p>Nosferatu (F. W. Murnau, 1922), clásico del cine silente, basado en la novela <i>Drácula</i> de Bram Stoker.</p> <p>Avaricia (Erich von Stroheim, 1925), según la novela <i>McTeague</i>, de Frank Norris.</p> <p>La pasión de Juana de Arco (Carl T. Dreyer, 1928), guión: Carl T. Dreyer y Joseph Delteil. Según las actas originales del proceso Juana de Arco y las novelas <i>Vie de Jeanne d'Arc</i> y <i>La passion de Jeanne d'Arc</i>, de J. Delteil.</p> <p>Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930), guión: George Abbott, L. Milestone, Dell Adrews, Maxwell Anderson y C. Garner Sullivan; según la novela <i>Im Westen Nichts Neues</i>, de Erich María Remarque.</p> <p>Der Blaue Engel (<i>El ángel azul</i>, Josef von Sternberg, 1930), guión: Robert Liebmann, Josef von Sternberg, Karl Zuckmayer y Karl Vollmöller; según la novela <i>Professor Unrat</i>, de Henrich Mann.</p> <p>Scarface (<i>Caracortada</i>, Howard Hawks, 1932), guión: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, William R. Burnett, Fred Pasley y Hawks; adaptación de la novela <i>Scarface</i>, de Armitage Trail.</p> <p>Freaks (<i>Fenómenos</i>, Tod Browning, 1932), guión: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Al Boasberg y Edgar Allan Woolf; de acuerdo al relato <i>Spurs</i>, de Tod Robbins.</p> <p>La novia de Frankenstein (James Whale, 1935), guión: William Hurlbut; argumento: W. Hurlbut y John Lloyd Balderston; basado en la novela <i>Frankenstein</i>, de Mary Shelley.</p> <p>El Capitán Sangre (Michael Curtiz, 1935), guión de Casey Robinson, con base en la novela de Rafael Sabatini.</p>	<p>La dama de las camelias (George Cukor, 1936), guión Zoe Akins, Frances Marion y James Hilton; conforme a la novela y la obra teatral <i>La dame aux camélias</i>, de Alexandre Dumas (hijo).</p> <p>Snow White and the Seven Dwarfs (<i>Blanca Nieves y los siete enanos</i>, Walt Disney, 1937), guión: Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Marrill de Maris, Otto Englander, Earl Hurt, Dick Richard, Ted Sears y Webb Smith; fundada en el cuento <i>Schneeweisschen</i>, de Wilhelm y Jakob Grimm.</p> <p>Stagecoach (<i>La diligencia</i>, John Ford, seudónimo de Jean O'Ferna 1939), guión de Dudley Nichols, de acuerdo al relato <i>Stage to Lordsburg</i> de Ernest Haycox.</p> <p>Lo que el viento se llevó (Victor Fleming, 1939), guión: Sidney Howard y Ben Hecht, con aportes de F. Scott Fitzgerald, Selznick, Jo Swerling y John van Druten; según la novela homónima de Margaret Mitchell.</p> <p>The Maltese Falcon (<i>El halcón maltés</i>, John Huston, 1941), guión de John Huston, basada en la novela de Dashiell Hammet.</p> <p>Casablanca (Michel Curtiz, 1942), guión: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein y Howard Koch, con aportes de Aeneas Mackenzie y H. B. Wallis; con raíz en la obra teatral <i>Everybody Comes to Rick's</i>, de Murray Burnett y Joan Alison.</p> <p>El tercer hombre (<i>The Tird Man</i>, 1949), guión de Graham Greene sobre su novela homónima.</p> <p>Rashomon (Akira Kurosawa, 1950), guión de Shinobu Hashimoto y Akira Kurosawa; con base en los relatos <i>Rashomon</i> y <i>Yabu no naka</i>, de Ryunosuke.</p> <p>El ocaso de una vida (Billy Wilder, 1950), guión: C. Brackett, Billy Wilder y D. M. Marshman (hijo); conforme al relato <i>A Can of Beans</i>, de Wilder y Brackett.</p> <p>Milagro en Milán (Vittorio de Sica, 1951), guión: Cesare Zavattini, De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari y Adolfo Franci; adaptada de la novela <i>Totò, il buono</i>, de Cesare Zavattini.</p> <p>Rebel without a Cause (<i>Rebelde sin causa</i>, Nicholas Ray, 1955), guión de Stewart Stern, conforme al argumento de Irving Shulman; según el cuento <i>The Blind Run</i>, de Nicholas Ray.</p> <p>Pather Panchali (Satyajit Ray, 1955), guión de Satyajit Ray, de acuerdo a la novela homónima de Bibhuti Bhushan Bandhopadhyay, obra clásica de la literatura bengalí.</p>
---	---

<p>Muertos vivientes (Don Siegel, 1956), guión de Daniel Mainwaring, basada en la serie The Body Snatchers, de Jack Finney, aparecida en la revista <i>Collier's</i>.</p> <p>Un condenado a muerte se escapa (Robert Bresson, 1956), guión de Robert Bresson, con raíz en la confesión de André Devigny aparecida en <i>Le Figaro Littéraire</i>.</p> <p>Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958), guión de Samuel Taylor, según la novela D'entre les morts, de Pierre Bouleau y Thomas Narcejac.</p> <p>Cenizas y diamantes (Andrzej Wajda, 1958), guión de Jerzy Andrzejewski y A. Wajda, fundada en la novela homónima de J. Andrzejewski.</p> <p>Psicosis (Alfred Hitchcock, 1960), guión de Joseph Stefano, basada en la novela homónima de Robert Bloch.</p> <p>La infancia de Iván (Andrei Tarkovski, 1962), guión de Vladimir Bogomólov y Mijail Papava, de acuerdo al relato Iván, de V. Bogomólov.</p> <p>El satánico Dr. No (Terence Young, 1962), guión: Richard Maibaum, Johanna Harwood y Berkely Mather, conforme a la novela homónima de Ian Fleming. Este filme es el primero de la famosa serie del agente secreto 007.</p> <p>Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, 1963), guión: Joseph L. Mankiewicz, Ronald MacDougall y Sidney Buchman; según textos de Plutarco, Suetonio y Apiano, otros documentos antiguos y Vida y tiempos de Cleopatra, de C. M. Franzero.</p>	<p>Dr. Strangelove (Dr. Insólito o cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba, Stanley Kubrick, 1964), guión: Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George, fundada en la novela Red Alert, de P. George. El caso del cineasta Stanley Kubrick es ejemplar: toda su filmografía, a excepción de su primer filme, está basada, esto es, son adaptaciones de obras de la literatura universal.</p> <p>El prestamista (Sidney Lumet, 1965), guión: Morton Fine y David Friedkin; adaptación de la novela homónima de Edward Lewis.</p> <p>Blow Up (Michelangelo Antonioni, 1966), basada en el cuento de Julio Cortázar Las babas del diablo.</p> <p>Saló o los 120 días de Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975), guión: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti y Pupi Avati; de acuerdo a la novela Les 120 journées de Sodome, de Donatien A.F. de Sade.</p> <p>Apocalipsis (Francis Ford Coppola, 1979), guión: John Milius y Francis Ford Coppola, con narración de Michael Herr; conforme a la novela Heart of Darkness de Joseph Conrad.</p> <p>Sorgo rojo (Zhang Yimou, 1987), guión: Chen Jianyu, Zhu Wei y Mo Yan; conforme a los cuentos Hong Gaoliang y Gaoliang Jiu, de Mo Yan.</p> <p>Hook/ El retorno del capitán Garfio (Steven Spielberg, 1991), guión: J.V. Hart y M.S. Marmo, según argumento de Hart y Nick Castle; basada en la obra teatral y la narración Peter Pan, de sir J. M. Barrie.</p>
---	--

En el cine mexicano hay ejemplos por demás célebres. De los cien títulos, extraídos de una lista que los críticos mexicanos consideraron como las mejores películas de todos los tiempos¹², seleccioné los primeros veinticinco lugares, mismos que presento a continuación en forma de tabla. En su mayoría, estos filmes fueron escritos por literatos o basados en obras literarias:

¹² En julio de 1994 la revista mexicana *Somos*, con motivo de su número 100, publicó una edición especial dedicada a las cien mejores películas del cine mexicano. Para realizar la selección, la revista invitó a veinticinco especialistas en nuestra cinematografía, entre los que destacan críticos como Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent; historiadores como Eduardo de la Vega Alfaro y Gustavo García; el escritor Carlos Monsiváis y el fotógrafo Gabriel Figueroa.

<p>1.- Vámonos con Pancho Villa (Fernando de Fuentes, 1935), guión de Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, adaptación de la novela homónima de Rafael F. Muñoz.</p> <p>2.- Los olvidados (Luis Buñuel, 1950), guión de Luis Buñuel y Luis Alcoriza; diálogos de Max Aub y Pedro de Urdimalas.</p> <p>3.- El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes, 1933), guión de Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, sobre argumento de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, basado en la novela homónima de Mauricio Magdaleno.</p> <p>4.- Aventurera (Alberto Gout, 1949), guión de Álvaro Custodio y Carlos Sampelayo, sobre argumento de Álvaro Custodio.</p> <p>5.- Una familia de tantas (Alejandro Galindo, 1948), guión de Alejandro Galindo.</p> <p>6.- Nazarín (Luis Buñuel, 1958), guión de Luis Buñuel y Julio Alejandro de Castro, con base en la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Supervisor de diálogos: Emilio Carballido.</p> <p>7.- Él (Luis Buñuel, 1952), guión de Luis Buñuel y Luis Alcoriza, de acuerdo con la novela homónima de Mercedes Pinto.</p> <p>8.- La mujer del puerto (Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, 1934), guión de Antonio Guzmán Aguilera Guz Águila y Raphael J. Sevilla; diálogos de Guz Águila y Carlos Nájera, conforme al cuento Le port, de Guy de Maupassant.</p> <p>9.- El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977), guión de Arturo Ripstein, Manuel Puig y José Emilio Pacheco, con raíz en la novela homónima de José Donoso.</p> <p>10.- Ahí está el detalle (Juan Bustillo Oro, 1940), guión de Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro.</p> <p>11.- Campeón sin corona (Alejandro Galindo, 1945), guión de Alejandro Galindo y Gabriel Ramírez Osante, sobre argumento de Alejandro Galindo.</p> <p>12.- Enamorada (Emilio El Indio Fernández, 1946), guión de Íñigo de Martino, Emilio El Indio Fernández y Benito Alazraki.</p>	<p>13.- Pueblerina (Emilio El Indio Fernández, 1948), guión de Mauricio Magdaleno y Emilio El Indio Fernández, basada en el argumento de Emilio El Indio Fernández y Mauricio Magdaleno.</p> <p>14.- Canoa (Felipe Cazals, 1975), guión de Tomás Pérez Turrent, basado en un hecho real.</p> <p>15.- Los hermanos del hierro (Ismael Rodríguez, 1961), guión de Ismael Rodríguez, sobre argumento y diálogos de Ricardo Garibay.</p> <p>16.- El ángel exterminador (Luis Buñuel, 1962), guión de Luis Buñuel y Luis Alcoriza, sobre argumento de Luis Buñuel.</p> <p>17.- Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978), guión de Vicente Leñero y Arturo Ripstein, sobre novela Lo de antes de Luis Spota.</p> <p>18.- El rey del barrio (Gilberto Martínez Solares, 1949), guión de Gilberto Martínez Solares y Juan García (<i>El Peralvillo</i>).</p> <p>19.- El esqueleto de la señora Morales (Rogelio A. González, 1959), guión de Luis Alcoriza, sobre la novela El misterio de Islington de Arthur Machen.</p> <p>20.- Víctimas del pecado (Emilio El Indio Fernández, 1950), guión de Emilio El Indio Fernández y Mauricio Magdaleno, fundada en un argumento de ellos mismos.</p> <p>21.- Tiburoneros (Luis Alcoriza, 1962), guión de Luis Alcoriza.</p> <p>22.- Distinto amanecer (Julio Bracho, 1943), guión de Julio Bracho, con algunas ideas tomadas de La vida conyugal de Max Aub. Diálogos: Xavier Villaurrutia.</p> <p>23.- Río escondido (Emilio El Indio Fernández, 1947), guión de Mauricio Magdaleno, sobre argumento de Emilio El Indio Fernández.</p> <p>24.- La oveja negra (Ismael Rodríguez, 1949), guión de Ismael Rodríguez y Rogelio A. González.</p> <p>25.- La otra (Roberto Gavaldón, 1946), guión de José Revueltas y Roberto Gavaldón, sobre cuento La paloma de Ryan James.</p>
---	--

Sin olvidar que la primera cinta de argumento, propiamente dicho, del cine mexicano fue **Don Juan Tenorio** (Ing. Salvador Toscano, 1898) estuvo basada en la obra homónima del poeta y dramaturgo español José Zorrilla. Además de las grandes obras de la literatura mexicana, latinoamericana y universal que han servido de base a otras películas mexicanas, de las que a continuación presento solo algunas:

<p>Santa de Federico Gamboa. De esta historia se han rodado las siguientes versiones: Luis G. Peredo, 1918; Antonio Moreno, 1931; Norman Foster, 1943 y la versión de Emilio Gómez Muriel, 1948. Así como Hipólito el de Santa (Fernando de Fuentes, 1949) y otros derivados.</p> <p>Tabaré poema de Juan José Zorrilla de San Martín: realizada por Luis Lezama en dos ocasiones en 1917 y 1946.</p> <p>Martín Garatuza de Vicente Riva Palacio. Llevada a la pantalla grande en 1935 bajo la dirección de Gabriel Soria.</p> <p>Monja, casada, virgen y mártir de Vicente Riva Palacio, dirigida por Juan Bustillo Oro en 1935.</p> <p>La llaga de Federico Gamboa, llevada al cine en dos ocasiones: Luis G. Peredo, 1919 y Ramón Peón, 1937.</p> <p>Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno, realizada por: Leonardo Westphal (1938) y Rogelio A. González (1954).</p> <p>Los de abajo de Mariano Azuela: la primera versión se filmó en 1939 bajo la dirección de Chano Urueta y la segunda se rodó en 1976 dirigida por Servando González.</p> <p>Doña Bárbara de Rómulo Gallegos fue dirigida por Fernando de Fuentes en 1943.</p> <p>La fuga, dirigida por Norman Foster en 1943, estuvo basada en la novela de Guy de Maupassant, Bola de sebo.</p>	<p>Naná de Emilio Zolá fue llevada al cine en dos ocasiones: Celestino Gorostiza (1943) y José Bolaños (1979).</p> <p>Resurrección de León Tolstoi fue dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1943 y en su segunda versión, 1991, por Tatiana Parceró.</p> <p>Amok de Stefan Zweig fue llevada a la pantalla grande por Antonio Momplet en 1944.</p> <p>La trepadora de Rómulo Gallegos, rodada en 1944 y dirigida por Gilberto Martínez Solares.</p> <p>Canaima de Rómulo Gallegos, filmada en 1945 por Juan Bustillo Oro.</p> <p>La Señora de enfrente de Rómulo Gallegos, dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1945.</p> <p>Alberta de Pierre Benoit dio origen a Vértigo filmada en dos ocasiones: Eduardo Macedo, 1917 y Antonio Momplet, 1945.</p> <p>La dama de las camelias de Alejandro Dumas. Llevada al cine por Carlos Stahl en 1921 y Gabriel Soria en 1943.</p> <p>El hombre de la máscara de hierro de Alejandro Dumas, dirigida por Marco Aurelio Galindo en 1943.</p> <p>El conde de Montecristo de Alejandro Dumas, filmada en dos ocasiones: Chano Urueta, 1941 y León Klimovsky, 1953.</p>
--	---

Grandes obras de la literatura universal que fueron adaptadas para ser filmadas, pero además hay que resaltar que escritores como Mauricio Magdaleno y José Revueltas, dos de los grandes escritores mexicanos que trabajaron para el cine mexicano, adaptaron entre muchas otras, obras tales como:

<p>Miguel Strogoff / El correo del zar de Julio Verne. Dirigida por Miguel M. Delgado en 1943), cuyos diálogos fueron creados por Mauricio Magdaleno.</p> <p>Entre hermanos de Federico Gamboa, filmada por Ramón Peón en 1944, basada en un guión escrito por Mauricio Magdaleno y Carlos Velo.</p> <p>La mujer de todos de Robert Thoren, dirigida por Julio Bracho, 1946 y guión de Mauricio Magdaleno.</p> <p>Duelo en las montañas / Aguas primaverales, sobre la obra Nido de hidalgos de Iván Turguéniev, dirigida por Emilio El Indio Fernández en 1949 y basada en la adaptación de Mauricio Magdaleno.</p> <p>La malquerida de Jacinto Benavente, dirigida por Emilio El Indio Fernández en 1949, de un guión de Mauricio Magdaleno.</p>	<p>El mexicano, cuento de Jack London adaptado por José Revueltas y dirigida por Agustín P. Delgado, 1944.</p> <p>Cantaclaro de Rómulo Gallegos, dirigida por Julio Bracho, 1945 y adaptada por José Revueltas.</p> <p>La otra, dirigida por Roberto Gavaldón en 1946, sobre cuento La paloma de Ryan James y adaptado por José Revueltas.</p> <p>A la sombra del puente, dirigida por Roberto Gavaldón, 1946. Guión de Salvador Novo y José Revueltas, sobre pieza Winter set de Maxwell Anderson.</p>
--	---

Es evidente que el cine y la literatura son dos artes que utilizan métodos y técnicas diferentes. Sin embargo, en ningún caso serán rivales. Shakespeare sigue siendo actual porque sus temas son universales; el amor, el odio, la ambición, la envidia, los celos, la generosidad, la amistad, son temas humanos que no han dejado de tener vigencia.

Entre el cine y la literatura ha existido siempre una profunda atracción. Literatura y cine proponen relatos, establecen pactos ficcionales con el espectador y crean universos verosímiles constituidos con sus propias leyes.

2.2. Influencia del cine sobre la literatura: Escribir la imagen

Los escritores y el cine en México han tenido épocas gloriosas. Por ello es relevante destacar los antecedentes, las aportaciones de los escritores mexicanos que se inscribieron en una etapa fundamental en la historia de la cultura y el arte de nuestro país, en donde el cine también estuvo presente. Hombres de letras de ese México profundamente vital y productivo que surgió de la Revolución Mexicana y que hoy nos sigue fascinando; ellos amplían sus horizontes y reconocen la influencia del cine. Mariano Azuela da cuenta de ello:

Anteriormente, el escritor sabía que sus obras iban a ser leídas por un reducido número de lectores; en cambio, hoy, por medio de la película, se pone en contacto con una masa mayor, de millones, que lo obligan a mejorar sus obras.¹³

Estos escritores comienzan a suministrar temas para la producción o bien crean historias para el cine. Ellos van desde Federico Gamboa con ***Santa***, Mariano Azuela con ***Los de abajo***, Rafael F. Muñoz con ***Vámonos con Pancho Villa***, hasta Mauricio Magdaleno con ***El compadre Mendoza***, por sólo mencionar algunos de los más destacados precursores.

El gusto por el cine y el gusto por la literatura corre al parejo: es la creación de la recreación, como lo entiende Alfonso Reyes en el siguiente pasaje que habla de la fascinación que el escritor tenía por el cine:

Estupendos despliegues escénicos –movimientos tan bastos como el horizonte–; captaciones de realidad que no caben en los escenarios o engaños visuales que las sustituyen con ventaja; efectos de visión directa o de ilusionismo que nos alivian de la opacidad de la materia; representación de hazañas físicas; nitidez y proximidad de la mímica que casi alcanzan la palpación y que rodean al objeto desde varios enfoques; recreo de los ojos en la caricia de formas y detalles; enormidad y miniatura. El cine acerca lo distante, aleja lo próximo; abrevia y hace abarcable lo gigantesco, acerca y

¹³ Bali. “La novela en el cine. Juicios del gran novelista Mariano Azuela” (Parte I), *Novelas de la pantalla*. Año V. No. 244, 24 de noviembre de 1945. p. 22.

hace perceptible lo diminuto; retarda, acelera, invierte o suspende los movimientos; da cuerpo a lo inefable; transparenta lo turbio, disuelve, yuxtapone; provee recursos al análisis científico e impulsa la síntesis estética.¹⁴

Cuando los escritores mexicanos irrumpieron en el cine, la influencia de éste en su obra era definitiva. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán habían ejercido la crítica cinematográfica desde 1915. Inclusive, en ***El águila y la serpiente*** (1928) y ***La sombra del caudillo*** (1929), Martín Luis Guzmán se apoya en recursos estéticos propuestos por la narrativa cinematográfica. “Las obras fueron escritas en España cuando las vanguardias europeas habían descubierto, valorado y experimentando con el cine”.¹⁵

Inclusive, Guzmán en 1941 escribió el guión cinematográfico ***Islas Marías***, también conocido como ***La tumba del Pacífico***, que nunca fue filmado, pero sirvió como base para la publicación de la novela homónima (datos biográficos confirmados por el hijo del escritor, doctor Luis Guzmán Ferrer en agosto de 2002).¹⁶

El escritor Ermilo Abreu Gómez, quien se reconocía como apasionado del cine, expresaba que “el cine es más bien la escenificación de la novela y no del teatro, es un mundo donde la movilidad permite descubrir los colores: tiene un carácter analítico, en tanto que el teatro es genuinamente estático”.¹⁷

Otro gran escritor mexicano, José Revueltas, opinaría que:

(...) el cine ha podido alcanzar categoría de arte en un tiempo incomparablemente más breve que el empleado por la poesía, la música, la escultura, la arquitectura y la pintura. Mientras éstas se desarrollaron a través de largos siglos de autoelaboración y autodescubrimiento, el cinematógrafo apenas necesitó media centuria para encontrar sus propias leyes autónomas y convertirse en un modo específico de expresión estética.¹⁸

La pasión por el arte en general, y en particular por el cine, que ejerció el grupo denominado ***Los contemporáneos*** se dejó sentir cada vez con mayor

¹⁴ Alfonso Reyes. ***Obras completas***. Tomo II. “La crítica de las formas”, Fondo de Cultura Económica, 3ª. Reimpresión, 1995, p. 18

¹⁵ Aurelio de los Reyes. ***Los contemporáneos y el cine***, pp. 167-187. México, UNAM: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XIII, No. 52, 1983, p. 170.

¹⁶ Martín Luis Guzmán; ***Islas Marías***, México, Compañía General de Ediciones de México, 3ª edición, 1969.

¹⁷ Ermilo Abreu Gómez; ***Novelas de la pantalla***, año V, No. 247, 29 de diciembre de 1945. p. 16

¹⁸ José Revueltas, ***El conocimiento cinematográfico y sus problemas***. México, Ediciones ERA, 1991, p. 17.

intensidad en toda su obra. Salvador Novo, por ejemplo, escribe el poema "Cine" que aparece en 1925 en su libro **XX poemas**¹⁹

Para 1931, Vicente Lombardo Toledano tenía conciencia de las posibilidades educativas del cine. Quizá influido por Lenin. Lombardo Toledano, al valorar la gran importancia del cine y de otros medios, expresó que no estaba contra ellos; los concebía como instrumentos para difundir la cultura, y pugnaba porque al cine se le entendiera como un producto de primera necesidad.²⁰

Uno de los acontecimientos que más vivamente marcaron a los intelectuales mexicanos, y que sirvió para aumentar su interés por el cine, fue precisamente la llegada a México del realizador soviético Serguei M. Eisenstein. La visita de Eisenstein estimularía la curiosidad y el gusto por el cine; además, la sonoridad en el cine era un hecho irreversible. En 1933, Lombardo Toledano escribió el argumento, no filmado, **Ha caído una estrella**, que sigue al realismo socialista.²¹ Por su parte, en la revista *Contemporáneos*, Marcial Rojas, seudónimo colectivo que utilizó Xavier Villaurrutia, escribió:

(...) el cine silencioso. Discurso de ángulos, *long shots*, gestos que nos iban ganando lentamente, como nos gana la música. La marea del cine nos transportaba a una realidad superior, nuestra, que siempre nos hubiera permitido descuidarnos del cine. Ahora no. El sonido no dejará que nos miremos a nosotros mismos, nos tendrán atados fuertemente a la tierra. Tendremos que oír el llanto que antes imaginábamos solamente y al cual cada quien daba la entonación y la profundidad.²²

¹⁹ *Amiga inmotivada del cine/ cuyos objetos de mano/ fueron culpables de nuestra amistad/ –como en la literatura castellana–/ porque cayeron junto a mí.*

Añadiste tu ciencia/ al dolor de mi eclesiastés/ y mientras archivaba tus palabras,/ la orquesta penetró mis recuerdos/ una familia entraba a tientes/ donde tú y yo veíamos y leíamos/ "It's a Paramount Picture"/ el ventilador tragaba suspiros/ para probar el disco de Newton/ y la palissade de Campoamor.

Hay paletas, chicles, chocolates,/ pero a ti te excita/ que los que se aman sufran/ de modo tan poco jurídico.

Asistimos al cine/ como quien no sabe el papel/ y va a verlo ensayar por los profesores.

El director sabe siempre/ cómo acabarán las cosas/ y nosotros deberíamos saberlo.

Mientras llega el fin/ y podemos irnos a casa/ lloremos/ tengamos ojos ávidos/ manos crispadas/ o sonrisas./ Todo eso ayuda para el cine. Cuesta, Jorge. **Antología de la poesía mexicana moderna**. México, FCE, Colección Lecturas Mexicanas, 1985. 225 pp.

²⁰ Cfr Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 176

²¹ Cfr Aurelio de los Reyes, *Ibíd.*, p. 180

²² Marcial Rojas, "El viáfono", *Contemporáneos*, junio de 1929, p. 356, en: Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 182

Otro trabajo que constata el interés de los escritores por el cine es la investigación de Aurelio de los Reyes, **Los contemporáneos y el cine**; aquí De los Reyes demuestra cómo ese interés se manifiesta en la obra de este grupo de intelectuales:

Antes de 1930, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Enrique González Rojo trataron de incorporar elementos de la narrativa cinematográfica a algunas de sus prosas; Jaime Torres Bodet ejerció la crítica en *Revista de Revistas* con el seudónimo de *Celuloide* y Salvador Novo habló con simpatía en **Return Ticket**; Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza, por su parte, actuaron movidos por la visita de Eisenstein a México en 1931.²³

Hay otras obras, donde es evidente que los autores experimentaron con recursos del lenguaje cinematográfico como elementos de apoyo en su prosa poética. Aquéllas con un estilo que remite, precisamente al cine, con el que, además, el narrador asume la función de una cámara cinematográfica por como describe los objetos, las acciones y los sentimientos, entre ellas: **Dama de corazones** (1925-1926), de Xavier Villaurrutia; **La llama fría** (1925) y **Novela como nube** (1926), de Gilberto Owen; y **El día más feliz de Charlot** (1928), de Enrique González Rojo.

Seguidamente, en los primeros años de la década de los treinta, hay un ambiente cultural propicio para que se desarrolle el cine mexicano. Es un momento fundamental para la historia de nuestro cine. Significa, por ejemplo, el comienzo de la creación filmoliteraria de uno de los escritores más prolíficos del cine mexicano: Mauricio Magdaleno. Este momento forma parte de la etapa que Manuel González Casanova define como la verdadera “Época de oro” de la creación cinematográfica nacional, aseveración compartida por Moisés Viñas, en su libro **Historia del cine mexicano**.²⁴

Este periodo comienza en 1931 con la película **Santa**, de Antonio Moreno, y llega hasta 1935 con **Vámonos con Pancho Villa**, de Fernando de Fuentes, comprendiendo las realizaciones de **El prisionero trece** (1933), dirigida por Fernando de Fuentes; **La mujer del puerto** (1936), de Arcady Boytler; y **Redes** (1936), de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann. Este es el periodo donde se sientan las bases que servirán para marcar el derrotero del cine mexicano, porque ofrece una creación de géneros que marcarán la guía temática a lo largo de la historia del cine mexicano, donde el nombre de los escritores resultará imprescindible.

Podría decir, sin temor a equivocarme, que no pocas de las mejores películas del cine mexicano, fueron escritas por grandes novelistas, al

²³ Aurelio de los Reyes; *op. cit.*, p. 174

²⁴ Moisés Viñas; **Historia del cine mexicano**, México, Dirección de Actividades Cinematográficas-UNAM/ UNESCO/ Coordinación de Difusión Cultural, 1987, p. 79

tiempo que una docena de los personajes de nuestro cine fueron creados por ellos.

En la historia del cine mexicano hay innumerables muestras que lo comprueban. Sirvan de ejemplos algunos personajes creados por Mauricio Magdaleno. Imposible borrar de nuestra memoria a María la muda, protagonizada por Emma Roldán en ***El compadre Mendoza*** (1934), de Fernando de Fuentes. María –personaje añadido a una obra literaria excepcional-- es la conciencia del traidor y oportunista Rosalío Mendoza; interpretado por Alfredo del Diestro. Ella será testigo de la doble moral e hipocresía que llevarán al compadre Mendoza a cometer las acciones más bajas en contra del general zapatista Felipe Nieto, su compadre y amigo. María es un personaje que fue creado para la versión cinematográfica, adaptación de Juan Bustillo Oro y el mismo Mauricio Magdaleno: la novela es buena; el guión es mejor.

¿Cómo olvidar a María Candelaria (Dolores del Río) y Lorenzo *Rafail* (Pedro Armendáriz) acechados por don Damián (Miguel Inclán), el tendero y agiotista, uno de los más despreciables villanos de que se tenga memoria en la cinematografía mexicana?. A Don Regino Sandoval y al niño Poncianito de ***Río escondido*** (1947), tipos guía del cine mexicano. Don Regino (Carlos López Moctezuma), también célebre villano que encarna el poder despótico del cacique, tipo nacido de la realidad mexicana, reconocido y arraigado en nuestra idiosincrasia; Tetelqui Ponciano *Poncianito* (Ismael Pérez), el niño de ***Pueblerina*** y ***Víctimas del pecado***. ¿Cómo no recordar a *Paco* (Rodolfo Acosta), el gran “cinturita” del cine mexicano? A Paloma (Columba Domínguez) de ***Pueblerina***, personaje delineado ya desde ***Río escondido***, como la mujer callada y sumisa, “el silencio hecho poesía”. Y finalmente a ***Las tres perfectas casadas*** (1952) de Roberto Gavaldón, que pone en evidencia un tema novedoso para su tiempo: la infidelidad de las esposas.

2.3. Influencia del cine sobre la literatura. Primer espectador del filme: el guionista

Cuando se llama escritores a los guionistas, no se está mintiendo. Escritores especialistas, pero escritores al fin. Son una legión semianónima a quienes se deben contribuciones sustanciales. Naturalmente ha habido escritores “literarios” –lo diré así– que han cultivado la filmoliteratura con maestría. A México han aportado su talento creadores excepcionales, comenzando con Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Xavier Villaurrutia, Max Aub, Josefina Vicens, Gabriel García Márquez, Salvador Novo, Carlos Fuentes y José Agustín, entre otros.

La literatura tiene una multivalencia semántica, consecuencia de la polisemia verbal, que determina una enorme densidad de las representaciones. De ahí, la enorme dificultad de las adaptaciones de obras que en alguna medida están en proporción directa con ***Lo que el viento se llevó*** (1939, dirigida por cinco directores distintos: Reeves Eason, Sam Wood, William Cameron Menzies, George Cukor y atribuido finalmente a Víctor Fleming), basada en la novela homónima (1926) de Margaret Mitchell; y guión –merecedor de un *Oscar*– escrito por Sidney Howard y Ben Hecht, con aportes de F. Scott Fitzgerald, Selznick, Jo Swerling y John van Druten. Esta película que arrancó de un texto sin relevancia, acaso fue una película importante gracias al valor de la adaptación-creación de los guionistas. Y sin embargo se fracasa cuando se ha tratado de llevar al cine ***En busca del tiempo perdido*** de Marcel Proust. Eso no significa necesariamente que el gran texto literario rechace la adaptación cinematográfica digna, aunque tal adaptación haya de ser, sobre todo, una traducción de uno a otro lenguaje. Por no entenderlo así han fracasado tantas adaptaciones de ***El Quijote de la Mancha***, por ejemplo.

En cualquier caso, sin una trasposición a otro discurso, el fílmico. Sin una *trascodificación* el texto literario se viene abajo: el peor favor que puede hacerse a un gran texto es seguirlo fielmente, porque es un medio seguro para destruirlo. Claro que ejemplos de trasposiciones perfectas los hay en abundancia y a veces son de manual, como las adaptaciones de la novela negra americana (Raymond Thornton Chandler y Samuel Dashiell Hammet)²⁵ llevadas a cabo por Hollywood en los años cuarenta. Por eso Howard Hawks decía aquello, tan citado: “Soy tan cobarde que hasta que no tengo un buen guionista no quiero hacer una película”. El guionista, naturalmente, no puede renunciar a este fundamento de la literariedad que es el modo narrativo y su complemento, el diálogo. De allí deriva el estatuto literario del guión cinematográfico, al menos del cine argumental.

En otras latitudes, grandes escritores se han convertido en guionistas puros, que a veces han inducido resultados magistrales. Esto es lo que sucedió, por ejemplo, con ***El sueño eterno***, de Howard Hawks: el guión, que estaba basado en la novela de Raymond Chandler, estuvo a cargo de William Faulkner quien, por lo demás, hizo cerca de cuarenta guiones a lo largo de su vida. El mismo Chandler fue guionista durante varios años, por

²⁵ Raymond Chandler escribió la novela ***Double Indemnity*** (1944) y coescribió el guión para la película homónima. El conocimiento del lenguaje técnico y la especialización como guionista los adquirirá a lo largo de una trayectoria que pronto lo hace trascender en la creación de guiones de mayor definición. Es el caso de Mauricio Magdaleno que con ***Flor silvestre*** marca el rumbo, luego ya se observa un trabajo impecable en cada línea, en los diálogos, en las indicaciones técnicas, como el de ***Las tres perfectas casadas*** que se inscribe como modelo de guión en la historia del cine mexicano.

ejemplo adaptó para Hitchcock la novela de Patricia Highsmith ***Extraños en un tren***, cuya historia deriva en la película homónima. Valga también el caso sobresaliente de Marguerite Duras, quien contó para el cine historias memorables, como ***El amante***. Cabe, asimismo, el relato compuesto pensando ya en su adaptación cinematográfica sin dejar de ser tal relato: así le sucedió a Graham Greene al escribir esa obra maestra que es ***El tercer hombre*** (Carol Reed, 1949).

Hay historias que están pidiendo a gritos el traslado al cine; así lo percibió en su momento, el director Fernando de Fuentes con la obra de ***El compadre Mendoza*** de Mauricio Magdaleno. El realizador sabía que tenía una historia para ser trasladada al lenguaje del guión cinematográfico. La cantidad de los acontecimientos, las acciones, las abundantes descripciones de escenarios y de la psicología de los personajes, así como los diálogos y reflexiones diversas, le proporcionaban en primer término, la estructura necesaria para llevar a cabo la adaptación.

Mauricio Magdaleno visualiza espléndidamente la historia de Rosalío Mendoza, el enemigo de “romanticismos y suspiritos”. La traición es urdida, el rebelde zapatista caerá irremediable y dramáticamente:

Desde la ventana, a contraluz del crepúsculo que ganaba ya los copetes de los mangos, los tres hombres, en silencio miraban a la llanada. No les cruzaba por la frente el sordo crujir del rencor. Al contrario, se les sentía a mitad un aire cordial, casi íntimo. Abajo, parlotaban las gallinas, buscando cobijo. Hubo un revuelo. Algún chamaco, al desmontar, había regado unos maíces en el suelo. Después de abalanzarse sobre los granos, la gallinada se puso a esculcar el suelo. Un gallo orondo quiso, por dos veces, pisar una gallina que se le sacaba, cacareando. La zahareña rodeaba, fugitiva, y picoteó una cazuela. Los animales se abrieron como cuando se ciernen el gavián, y los gallos pitaron, meneando las crestas, y se batieron en retirada. Un zopilote de plumaje metálico pasó, arrastrando las alas y muy alzada la cabeza, como quien se enrisca el sombrero para probar que es muy hombre y vive de dar camorra. Cayó sobre la que huía, que ya no ensayó escapar, y la ladeó ligeramente, pisándola en un rápido temblor de los cuerpos, con el pico fluido mordiendo de codicia el cogote de la hembra.

–Esta empollará gallos de pelea muy bravos –comentó el coronel Bernáldez, mirando deshacerse el asalto.

–¡Qué tierra! –dijo Felipe Nieto, como para sí–. ¡Miren nomás cómo refina el coraje! Los gallitos serán muy bravos, y no se hartarán de sangre en las tapadas... Hasta que les llegue la de perder y los tumbe un cualquiera, como a los cristianos terribles.

El crepúsculo, fugaz, se deshizo en un vaho, echando a la campiña. Hacía un bochorno ardoroso, como de siesta. Ni un soplo meneaba las hojas de los chirimoyos. La gallinada trepaba a sus palos, ahuecando el ala. El general Nieto y el coronel Bernáldez habían quedado de acuerdo, en principio. Sellaban el momento con abundantes tragos de coñac. Un grupo de zapatistas pasó, entre los mangos, cantando bajito el Plan de Ayala.

–¡Viva Zapata! ¡Viva el Ejército Libertador del Sur! –gritó, emocionado Bernáldez.

Contestaron de lejos, sin subir demasiado la voz. Empezó a tupir un aguacero que quebraba en rumores las hojas de los plátanos. Por el cielo retinto corrieron relámpagos.

–Esto va a ser toda la noche –auspició Rosalío, mirando la nubazón, cerrada por todo el cielo.²⁶

Toda una historia con vocación visual; así, con ese rango, ***El compadre Mendoza*** da los ángulos y líneas a Fernando de Fuentes para dibujar el mapa cinematográfico, ese guión, escrito por Juan Bustillo Oro, que le permite realizar el viaje sobre mares de la cinta de plata: el guión es la película tal como existe en la dimensión literaria. Esta dimensión literaria corresponde a lo que Pasolini define como una estructura: “Un guión es una estructura que tiende a otra estructura”.²⁷

En el guión cinematográfico el drama a representar se concibe como una estructura que trata de excluir la narración abstracta, ya que su finalidad es proporcionar los elementos de significación dramática para su representación en el cine.

Algunos de los mejores directores de la historia del cine han reconocido la necesidad de trabajar estrechamente con los guionistas, a los que les atribuyen la cualidad de ser los primeros espectadores del filme.

El director japonés Akira Kurosawa solía decir:

Con un buen guión, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo guión, un director mediocre puede hacer una obra maestra; pero con un guión malo ni siquiera un buen director puede hacer una película buena.²⁸

2.3.1. La literariedad del guión

El término “literariedad” se concibe como el *status* literario de un texto. Muestra escrita, que dentro de una cultura dada sea capaz de cumplir una función estética. La obra literaria es, pues, un sistema estructurado y jerarquizado de procedimientos artísticos. Esta jerarquía cambia con la evolución de la literatura.

Helena Beristáin reconoce que:

²⁶ Mauricio Magdaleno; ***El compadre Mendoza***, México, Botas, 1936, p. 135

²⁷ David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores); ***El guión cinematográfico***, Buenos Aires, Paidós, 1996. p. 179

²⁸ Declan McGrath y Felim MacDermott; ***Guionistas. Cine***, Barcelona; España, Océano, p. 91

La literariedad de una obra sólo puede ser observada si se consideran dos tipos de fenómenos: por una parte, cómo funciona el texto en sí mismo; por otra parte, cómo funciona relacionado con su contexto histórico social en el momento de la producción.²⁹

Por su parte, la “literariedad” del guión le viene dada, por ejemplo, en la construcción de diálogos que sean verosímiles, que sin ser poéticos resulten estilizados. O bien, para construir un narrador en *off* que no sea redundante con la imagen, sino que extraiga todo el provecho de su contrapunto, a menos que el objetivo sea extremar ese artificio para conferir a la imagen una textura particularmente literaria, como en ***La edad de la inocencia*** (1993), de Martin Scorsese.

La literariedad del guión es expresada porque el guionista debe conocer el peso de las palabras. Cierta manejo de las metáforas –sin perder su condición de mediación– es imprescindible. Todo consiste en encontrar cuál es el mejor modo de dar cuenta de aquello que se trata de amarrar visual y auditivamente.

Por otra parte, como hemos mencionado anteriormente, el trabajo que muchos escritores realizaron para el cine es de carácter intertextual. Situaciones, temas y personajes que recuperan en sus guiones, están presentes desde su trabajo para el teatro o sus novelas. La literariedad de los guiones tendrá la característica de la intertextualidad de sus propias creaciones.

Otro aspecto de la creación de historias para ser llevadas a la pantalla es el trabajo de los adaptadores y de sus adaptaciones al cine. Jean Mitry, en su obra ***Estética y psicología del cine***³⁰, expone que el trabajo de los adaptadores consiste en “trasponer en el tiempo” una obra narrativa cuya estructura hay que conservar y cuyo desarrollo debe seguirse.

Esta traslación forzosa sitúa al guionista adaptador ante problemas de carácter técnico, de carácter estético e, incluso, de apropiación.

Por eso, cuando se adapta, no basta con transformar por este hecho sus significaciones profundas; tiene, además, que actualizar la acción. Por supuesto, se conservan las situaciones, los móviles –levemente transformados en razón de lenguaje cinematográfico– y se introduce nuevamente a los personajes en su carácter y su mentalidad.

Béla Bálasz –citado por Mitry–³¹ decía (***Der Geist des Films***) que el adaptador no debe utilizar la obra existente más que como una materia

²⁹ Helena Beristáin; ***Diccionario de retórica y poética***, México, Editorial Porrúa, 1985. p. 301

³⁰ Jean Mitry; *op. cit.*, p. 52

³¹ *Ibidem*

prima, considerándola desde el ángulo específico de su propia forma artística, como si para él la obra no fuera otra cosa que la realidad bruta; no tiene que preocuparse de la forma ya conferida a esta realidad. Veremos, pues, qué dificultades tienen los escritores cuando adaptan una obra propia o ajena, al tiempo que sabremos cómo se ve ya en pantalla.

De una acumulación de detalles y cuadros sugerentes, nuestros creadores presentan ante nosotros lo que habrá de representar en imágenes y en el contenido cada una de las escenas particulares, reforzadas por la intensidad creciente de la acción, y como consecuencia presentan los movimientos, la acción y la conducta general de “verosímiles” y “correctos emocionalmente”, plasmados en el texto de la obra que será admirada por el gran público. Historias necesarias para construir los ideales colectivos.

Mientras no se tenga un relato no tendrán nada que hacer. Esto, como ya hemos revisado, lo reconocen varios directores; así que mientras se carezca de la esencia literaria, no pueden continuar. Les hace falta esa combinación de diálogos ágiles, personajes bien definidos, ubicación de escenarios y construcción de la trama; hasta –por ejemplo– el más engañoso rasgo humano que se puede trasladar a la pantalla: la inteligencia. El diálogo debe ser penetrante e instruido, los actores deben hacer alarde de conocimiento y perspicacia y la trama debe hacer que los caracteres actúen racionalmente y al menos con el sentido común del público.

Como puede apreciarse, no hay incompatibilidad entre el proceso de creación con el que el poeta escribe, el proceso con que el novelista crea las acciones circundantes que construyen el ambiente y el proceso con el que el guionista crea las historias para ser filmadas. De esta manera se va urdiendo la trama, se van poniendo las fichas sobre la mesa, se va cerrando la trampa o el desenlace, el temor o la traición. De igual forma presenta la naturaleza de la imaginación en sí, particularmente la técnica de “calentarla” hasta que pinte los cuadros que desea y que son requeridos por el tema particular. Este es el gran trabajo de los escritores de guiones: crear tramas y personajes que serán admirados por los espectadores de cine.

2.3.2. La literariedad del cine

A finales de los años cincuenta del siglo pasado, la teórica alemana Käte Hamburger³² tuvo la noble intuición de conceder a la ficción cinematográfica un lugar dentro de los géneros literarios. La apuesta de Hamburger había establecido una catalogación de los géneros literarios, tomando como

³² Kate Hamburger; *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.

pretexto las diferentes marcas de enunciación que definían el punto de vista del narrador y otorgaban coherencia a la creación de una ficción mediante la construcción de la verosimilitud. Desde esta perspectiva, resultaba lógico que el cine acabara ocupando un lugar como medio de ficción clave en la constitución del imaginario del siglo XX y que fuera objeto de estudio por parte de los teóricos del relato. Hamburger situó el estudio de la expresión literaria más allá de la escritura y buscó un paralelismo entre el cine y los géneros narrativos.

Su objeto de estudio eran los relatos, pero éstos no podían considerarse como un factor exclusivamente literario. Hamburger llegó a la conclusión de que la estructura del relato, su contenido o materia de la expresión, es común a los diferentes medios y lo que cambia es su forma de expresión. El cine considerado como medio narrativo posee los mismos problemas de punto de vista, enunciación, temporalidad y frecuencia que los géneros canónicos de la expresión literaria, especialmente la novelesca. Además de que como bien reconociera José Revueltas,

(...) la relación que existe entre el cine y las demás artes, no es una incidencia, no es un producto de afinidades fortuitas y parciales. En otras palabras: el cine no se “parece”, digamos, a la novela, porque ésta como aquél tienen una plástica y un movimiento. La relación del cine con las demás artes es de identidad y sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes por cuanto a sus formas y sus principios de expresión propios.³³

Si partimos del estrecho paralelismo que existe entre la novela y el cine, veremos que Gilles Deleuze estableció, de forma contundente, una clara correspondencia entre ambos. Deleuze acaba afirmando que los auténticos

(...) herederos del naturalismo no son los mediocres discípulos de Maupassant o de Zola, sino el gran período de la novela americana y, con él, el cine, en sentidos muy diferentes; por ejemplo las obras de Griffith, Ströheim, Buñuel y Renoir.³⁴

No obstante, habrá que resaltar que el cine plantea un importante problema de intertextualidad respecto a la literatura. La intertextualidad considera el texto fílmico como un espacio casi jeroglífico (escritura en la que se representan ideas o palabras por medio de figuras, y no por signos lingüísticos). Espacio formado por una serie de claves que ponen en evidencia la existencia de discursos anteriores, entendidos como los diferentes intertextos que hacen visibles los influjos culturales a los que se encuentra sometido el espacio textual objeto del análisis. El problema de intertextualidad del cine es que nos permite establecer los límites del

³³ José Revueltas; *El conocimiento cinematográficos y sus problemas*. op. cit. p. 21

³⁴ Gilles Deleuze; *La lógica del sentido*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 68

diálogo que se produjo entre una serie de estructuras provenientes de la literatura y la formas de enunciación que el cinematógrafo utilizó como medio de expresión.

Mientras que la presencia de los elementos característicos de la representación siempre ha sido un problema para la teoría emancipadora del cine, la narratividad no ha resultado problemática, porque el relato está considerado como algo proveniente de la esfera literaria, perfectamente adaptado a las nuevas singularidades del medio (al buscar una dimensión más expresiva del espacio mediante la profundidad de campo, las grandes angulaciones, la utilización de los recursos y el énfasis dramático de la interpretación, por sólo mencionar algunos aspectos del lenguaje cinematográfico). Sin embargo, no deja de ser curioso que la visión emancipadora del cine como lenguaje propio acabe asumiendo, y haciendo suyas, las ideas establecidas por Serguei M. Eisenstein en los años treinta en el influyente ensayo *Dickens, Griffith y el filme de hoy*, en el cual retoma lo aseverado por George Bernard Shaw:

La gente habla como si no hubiera existido la música dramática o descriptiva antes de Wagner; ni la pintura impresionista antes de Whistler; en cambio, yo descubrí que el medio más seguro de producir un efecto de audaz innovación y originalidad es reavivar la antigua atracción de los largos discursos retóricos, ajustarse estrechamente a los métodos de Molière y arrancar los personajes de las páginas de Charles Dickens.³⁵

Durante muchos años *Dickens, Griffith y el filme de hoy* ha sido la base de la explicación canónica de los lazos originales que se crearon entre la literatura y el cine. Ha servido de excusa para justificar la influencia literaria en la construcción del relato fílmico.

Una primera lectura del texto de Serguei M. Eisenstein permite extraer, como principal conclusión, que existe una clara correspondencia entre la estructuración por capítulos llevada a cabo por Charles Dickens en sus novelas, y la estructuración secuencial mediante el montaje paralelo de las películas de David Wark Griffith. Así, la influencia de la literatura de Dickens sobre el cine no sólo se llevó a cabo en el terreno temático, sino también en el terreno estructural. Gracias al montaje paralelo, Griffith experimentó el proceso de descomposición del tiempo y del espacio. Una lectura atenta de este ensayo nos indica que lo que estaba planteando Serguei M. Eisenstein era básicamente el problema de la intertextualidad en el cine.

Por otro lado, al abordar el problema de la verdadera influencia que la literatura ejerció en el cine, es preciso dar otro salto hacia delante y plantear la relación cultural considerando el estudio de los paralelismos existentes

³⁵ Serguei M. Eisenstein; *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Ediciones Rialp, Libros de Cine, 2002, pp. 249-250

entre las diferentes estructuras formales. En su ensayo sobre la relación entre la novela y el cine, Juan Miguel Company³⁶ llega a la conclusión de que ambos medios formalizan en el campo simbólico una serie de operaciones que se traducen sistemáticamente en la narración. El estudio de estas operaciones textuales es lo que acaba reflejando la mutua relación que, desde los orígenes del cine, se estableció entre ambos medios.

Pero además, como llegó a afirmar José Revueltas,

(...) sería imposible negar al cinematógrafo el pie de igualdad que ha conquistado junto a la música, la pintura, la novela, la arquitectura o el teatro, aun cuando se ayude de todos ellos.

Las imágenes del cinematógrafo, si se toma la palabra imagen en su sentido más general y abstracto, como un cierto género de representación del conocimiento, no son diferentes, en esencia, desde el punto de vista de la estética, a las imágenes de la poesía, la pintura o la novela. El procedimiento ordenador es el mismo; el sistema, digamos, de transustanciación de los elementos, no difiere: el pan y el vino se convierten en cuerpo y sangre merced a un idéntico milagro emocional.³⁷

A propósito de esta intertextualidad a la que hemos venido aludiendo, el mismo José Revueltas aseguró que: “El cine nace del matrimonio entre la pintura y el drama, pero cuando crece descubre con asombro que no es un hijo aislado, sino que tiene una hermana melliza en la novela”.³⁸

No importa cuántas formas de representar la realidad se incorporen a las ya inventadas. Siempre que se quiera narrar se tendrán que superar ciertas dificultades. Por ejemplo, las dificultades a las que se enfrenta el adaptador de novelas se atribuyen con frecuencia, no a la clase de universo que éstas presentan, sino a las maneras específicas en que dan forma a cualquier mundo que abarquen. En su ensayo ***Filmologie et esthétique comparée***, Etienne Souriau³⁹ expone que la novela tiene tres propiedades formales (o estructurales) que se resisten obstinadamente a su traducción al lenguaje cinematográfico; y, según lo que afirma, es evidente que cree son la causa principal del problema. Estas propiedades pueden apreciarse en la utilización que hace la novela de los siguiente elementos: 1) tiempo, 2) espacio y 3) punto de vista, de los cuales sólo el tiempo y el punto de vista son, para Souriau, particularmente importantes.

³⁶ Juan Miguel Company; ***El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico***, Madrid, Cátedra, 1987, p. 29

³⁷ José Revueltas; *op. cit.*, p. 19.

³⁸ *Ibidem*, p. 25

³⁹ Etienne Souriau; « Filmologie et esthétique comparée », en: Siegfried Kracauer; ***Teoría del cine, la rendición de la realidad física***, Barcelona, Paidós, 1996, p. 293

Sin embargo, aunque el cine carezca de la posibilidad de explorar el tiempo con la seguridad de la novela, es mucho más flexible de lo que Souriau está dispuesto a admitir. En el cine mexicano reciente hay ejemplos que pueden ilustrar hasta qué punto la narración cinematográfica explora el tiempo como en la novela. Es el caso de **Amores perros** (Dir. Guillermo González Iñárritu, 2000) y **21 gramos** (Dir. Guillermo González Iñárritu, 2003) escritas por Guillermo Arriaga Jordán. Ambas películas, poseen una estructura temporal que puede calificarse acertadamente como arbitraria, como artística, como no lineal. Incluso, alguno la ha etiquetado como “cubista”, para describir una forma de hacer el montaje del relato que ahonda en las posibilidades de “desordenar” las secuencias o parte de ellas. Se trata de una disposición musical, a la manera en que los maestros del *jazz* atacan en solitario el *leitmotiv* de una composición al principio de su interpretación para ir revistiéndola posteriormente de más instrumentos o variaciones. O –para establecer un símil con la música que hoy prefieren los jóvenes– de igual manera en que un *disc-jockey* busca resaltar fragmentos de la composición original para “remezclar” mediante los recursos de que dispone, con el fin de crear una nueva composición.

También es el caso de muchos filmes donde la continuidad es súbitamente interrumpida, y por un breve instante es como si todos los relojes se detuvieran; convocados por un primerísimo plano o una toma de fragmentos heterogéneos, extrañas formas aparecen, resplandecientes, desde el abismo de la intemporalidad. Hay planos retrospectivos que no sólo resucitan el pasado sino que se las ingenian para integrarlo en el presente.

Las películas pueden incluso lograr algo que parece exclusivamente reservado para la novela: mostrar a un personaje en compañía de las personas que él mismo recuerda.

El pasado ya no es una región apartada; adquiere vida en un sentido literal y, al desarrollarse, hace que el personaje experimente un cambio. Evidentemente, el distinto tratamiento del tiempo en la novela y en el cine es sólo una diferencia de grado, no de esencia.

El punto de vista: Souriau señala además que el novelista es libre de situarse en el interior de cualquiera de sus personajes y, por consiguiente, contemplar el mundo exterior, o lo que entonces aparece de él, desde la perspectiva de la interioridad de ese personaje y que el cine, por su parte, es incapaz de proceder desde este particular punto de vista. Desde su perspectiva la cámara no puede lograr la completa identificación con un personaje de la pantalla, tal como hace la novela; todo lo que puede hacer es sugerir de manera intermitente lo que ve y lo que piensa sobre ello.

Nuevamente Souriau subestima las potencialidades del cine. Aún concediendo que el director –apoyado por el escritor del guión– es mucho

menos libre que el novelista para identificarse con algún personaje de su elección, puede hacer mucho para dar la impresión de tales transformaciones miméticas. Hay filmes que lo abordan con cierto éxito. Tomemos ***Das Kabinett des Doctor Caligari (El gabinete del doctor Caligari)***, Robert Wiene, 1920): es cierto que el narrador de la historia de Caligari se entremezcla en persona con los otros personajes del filme, pero aun así no podemos evitar sentir que éstos son productos de su imaginación y que el extraño mundo que lo rodea, así como estos fantasmas, emanan de su propio yo. Toda esta película parece tener su origen en la vida interior del narrador, reflejando en su luz el universo que ésta libera.

La interioridad, pues, no es tampoco completamente inaccesible al cine. Esto justifica la conclusión de que, en general, las diferencias entre las propiedades formales del cine y la novela son sólo de grado. Como tales pesan menos que las similitudes sustanciales entre ambos medios de expresión. Son diferencias secundarias. Si fuera sólo por ellas, la novela ofrecería poca resistencia a las adaptaciones propias del método cinematográfico.

Pero, volvamos al punto de partida, o sea las radicales diferencias existentes entre el método novelístico y el método cinematográfico, y la esencia literaria de ambos.

El hecho de que tanto el cine como la novela presenten el flujo o la corriente de la vida no implica que se concentren en los mismos aspectos. El cine gravita hacia una clase de vida que sigue íntimamente conectada a los fenómenos materiales de los que emergen sus contenidos emocionales e intelectuales. Es decir, los filmes aprovechan el poder sugestivo de estos fenómenos para transmitir todo lo que no es visible ni material.

Sin duda, también la novela es atraída con frecuencia por la existencia física (caras, objetos, paisajes, etcétera), pero esto es apenas una parte del mundo que domina. Una estructura de palabras puede nombrar y penetrar directamente los sucesos de la vida interior, que abarcan desde emociones hasta ideas, desde conflictos psicológicos hasta disputas intelectuales. Prácticamente todas las novelas reflejan los acontecimientos internos o los estados del ser. El mundo de la novela es ante todo un *continuum* mental. Ahora bien, ese *continuum* a menudo incluye componentes que eluden el tratamiento cinematográfico porque no tienen correspondencia física.

Para ilustrar estas diferencias Kracauer toma un pasaje de ***En busca del tiempo perdido***:

Que la vida, tal como queda reflejada en las narraciones literarias, siempre puede ampliarse a regiones cinematográficamente irreproducibles, está muy bien ilustrado en la novela de Proust. En algún lugar de la parte titulada *La*

prisionera, Marcel se describe acostado y despierto al amanecer, escuchando los gritos de los vendedores callejeros que penetran en su cuarto. Hasta aquí este episodio parece ideal para ser filmado. Sin embargo, si Proust detalla las exclamaciones y entonaciones estereotipadas del vendedor, lo hace principalmente a raíz de los recuerdos que evocan en él. Le recuerdan los cantos gregorianos. En consecuencia, el episodio conduce a una serie de comparaciones entre los gritos de las calles de París y esa disciplina litúrgica. Pero al hilar así el infinito tejido de observaciones y recuerdos en que se refleja su propia vida, Proust desarrolla una continuidad impenetrable para la cámara.

Lo que puede representar adecuadamente no es el *contínuum* mental en su integridad sino sólo los incidentes físicos que lo provocan: los vendedores en la calle al amanecer, sus cantos que se oyen a través de las persianas y cortinas, y la espontánea respuesta del narrador [...] De modo que el adaptador se halla en un dilema. Si presenta a los vendedores y sus gritos tiene pocas posibilidades de incorporar orgánicamente los recuerdos con los cuales están relacionados; y si desea destacar estos últimos, deberá recurrir a elaboraciones anticinematográficas que necesariamente relegan a un segundo plano a la calle y sus ruidos. Cualquier intento de convertir el *contínuum* mental de la novela en realidad propia de la cámara parece estar inexorablemente destinado al fracaso.⁴⁰

Kracauer concluye que la novela de Proust no es una forma literaria “cinemática”. Esta aseveración llama de inmediato la atención sobre el tema de las adaptaciones. El problema se complica cuando se trata de desentrañar cuáles son las novelas que tienen posibilidades de ser llevadas al cine.

Para comenzar, naturalmente cabe esperar que las novelas que se mantienen dentro de los límites marcados por el cine favorezcan las adaptaciones cinematográficas. En ellas las similitudes entre el medio literario y el cinematográfico tienden a prevalecer sobre las diferencias entre los respectivos universos.

2.3.3. Proceso de creación: ¿qué es escribir para cine?

Ésta es una de las preguntas que hice al abordar el tema: ¿qué es escribir para cine?, ya que mientras investigaba sobre el arte de escribir para el cine, leí mucha bibliografía sobre cómo redactar “el guión perfecto”. Todos prescriben normas determinadas por los autores y sostienen que, siguiéndolas, escribiremos un guión digno de ser filmado. Mientras me documentaba, una parte de mí suspiraba: la creación de un guión debía de consistir en algo más que limitarse a seguir un conjunto de normas.

⁴⁰ Siegfried Kracauer; *op. cit.* p. 298

Por supuesto que hay más. Hay individualismos, y durante la redacción de este trabajo tuve el gusto y la fascinación de acercarme al trabajo de algunos de los escritores más importantes de nuestro país y del mundo que decidieron incursionar en la escritura de guiones; además de otros escritores que, en su momento, opinaron sobre las dificultades que este medio impone a la creación y sobre la relación entre cine y literatura.

El guionista tiene al mundo entero como público potencial y cuenta con una multitud de efectos visuales y de sonido a su disposición. Pese a ello, su papel primordial sigue siendo, en esencia, el mismo que el del narrador oral.

A los escritores no les ha importado escribir para el cine, pese a ese destino ingrato que tiene el guión: al término de una película, todos los borradores del guión se vuelven superfluos. Sólo importa la película acabada y la palabra escrita de la que surgió se ve eclipsada.

Pese a ese destino, los escritores siguen escribiendo para la pantalla, por el incentivo económico, desde luego. Pero también, porque, por más que los realizadores puedan alterar el tiempo y las circunstancias, un guión proporciona la historia y el tema de una película. La historia es, de hecho la columna vertebral de la obra; el tema, su alma. Cuando se despoja a un filme de todo lo demás, queda su esencia, aquello a lo que responde el público, y eso procede del guión.

Ciertas historias se han narrado una y otra vez desde hace miles de años, y seguimos necesitando una “dieta” regular de las mismas. Nunca nos cansamos de que nos las cuenten. La vida es una lucha constante contra una u otra forma de adversidad. Tal vez tenga algún valor experimentar esa lucha a través de las historias.

El cine es un medio temporal y la tarea del guionista es crear emociones a las que responda el público en una estructura temporal.

Un rasgo distintivo de este tipo de escritura sólo es leído durante el rodaje. Luego desaparece: ha cumplido su función. Escribir guiones es concebir una forma de texto destinada a desvanecerse porque un buen guión es el que da a luz una buena película. Si algo está mal en la película es que ya lo estaba en el guión.

Como guionista se debe saber con la mayor precisión posible cómo se va a transformar en una película lo que se ha escrito sobre el papel. ¿Qué medios utilizará el director?, ¿cuánto costará?, ¿cuánto se tardará en hacerla? Este conocimiento es una parte esencial del trabajo del guionista. El guionista que desconozca estas cuestiones prácticas se enfrentará a problemas.

Pero, ¿qué nos tienen que decir los escritores sobre el proceso de creación de la escritura para cine? Y, ¿cómo este medio influyó en el estilo de concebir su obra en general? Ellos mismos responden a estas interrogantes en el siguiente apartado.

2.3.3.1. Los escritores y el cine

Mariano Azuela

En 1945, Mariano Azuela habla sobre la literatura y el cine en general, y en particular de cómo el cine, como nuevo medio, habría de influir a los escritores en la creación de sus obras.

Entre las novelas que han servido para hacer buenas películas –nos refiere– destacan **Doña Bárbara** [del escritor Rómulo Gallegos] y **Santa** [de Federico Gamboa]. Su realización cinematográfica ha sido de las mejores.

La modestia del escritor ha omitido la película **Los de abajo**, pues sabemos que estima en mucho la adaptación así como cree que **Mala yerba** fue totalmente desfigurada, hasta afirmar que su argumento está inédito en la cinematografía.

El maestro nos enumera los puntos primordiales para utilizar una novela en el cine:

En primer término deben escogerse obras que tengan calidad artística; luego, es necesario atenerse a buenos escritores que realcen con el diálogo la belleza de la trama y, por último que el director sepa avalar la obra del novelista y el adaptador. En este sentido –nos aclara– los mexicanos hemos incurrido en muchos errores por estimar que el valor literario de una obra debe engendrar, por este sólo hecho, una buena película y estimar que por la popularización de una novela, la película, ha de contar con igual suerte.⁴¹

Sobre la cualidad de la adaptación, Azuela dijo: “el adaptador, que debe ser dotado de gran imaginación plástica, podrá seleccionar los pasajes que se adapten al cine y eliminar los demás y si llegara el caso, crear nuevos, pero siempre atendido al espíritu que anima a la novela”.

–¿Cree usted –le preguntamos– que la afición del público por las películas restaurará el antiguo valor de la novela como género literario?

–Claro que sí. El novelista tiene mayores perspectivas para comunicar el mensaje de su obra. Anteriormente, el escritor sabía que sus obras iban a ser leídas por un reducido número de lectores; en cambio hoy, por medio de la película, se pone en contacto con una masa mayor, de millones, que lo obligan a mejorar sus obras. Además, la entrada pecuniaria es mucho más alentadora, porque permite librarse de las necesidades que acechan al

⁴¹ Bali. “La novela en el cine. Juicios del gran novelista Mariano Azuela”. *Novelas de la pantalla*. Año V, No. 246. Diciembre 15 de 1945. pp. 12-13

escritor, pudiendo dedicarse a la labor creativa con más entusiasmo. Todo esto hace que la novela se incremente y mejore.

Cuando escribí **Los de abajo** –continúa–, el cine apenas comenzaba y cuando terminé **Mala yerba**, no existía. Nunca pensé que mis obras fueran un día llevadas a la pantalla. Si yo hubiera nacido en una época posterior, todos mis afanes artísticos los habría encaminado al cine. No cabe duda que en él hay un tesoro para el arte. Desde luego que nosotros estamos comenzando y si hemos logrado grandes adelantos en la técnica, todavía nos falta mucho por hacer en otros aspectos (...)

¿Cuáles tienen perspectivas para ser llevadas al cine?

–**Pedro Moreno, el insurgente**, a la cual pudiera dársele el título atractivo de **Nido de águilas**. Es un tema histórico de nuestro país. Tengo otra inédita **La aventurera**, con un argumento muy apropiado para desarrollar en la pantalla. Como todas mis obras, tiene una trama en el bajo pueblo entre trabajadores. La primera ha sido elogiada por algunos actores y productores por su gran adaptabilidad al cine.⁴²

Paul Schrader

Por su parte, Paul Schrader (Grand Rapids, Michigan, 1946),⁴³ quien ha escrito cuatro guiones para Martin Scorsese: **Taxi Driver** (1976), **Raging Bull (Toro salvaje)**, 1980), **The Last Temptation of Christ (La última tentación de Cristo)**, 1988) y **Bringing Out the Dead (Al límite)**, 2000), además de (las cuales también ha dirigido) **Blue Collar** (1978), **American Gigolo** (1980), **Affliction** (1997) y la producción japonesa de **Mishima: A Life in Four Chapters** (1985). Asimismo, ha escrito el libro **El estilo trascendental en el cine**. Schrader se considera miembro de una generación de guionistas que siempre escriben *on spec* (por si acaso su guión finalmente se produce) más que por encargo de los estudios.

Schrader sostiene que, para ser escritor primero hay que examinar y afrontar los problemas personales más apremiantes. Cuando se descubre un problema, se debe pensar en una metáfora para él. Una metáfora que ocupe el lugar del problema. Este planteamiento se le ocurrió por primera vez con **Taxi Driver**, y el problema era la soledad. La metáfora era el taxi. “Ese chillón ataúd de acero que flota entre las cloacas de Nueva York, una caja de hierro con un hombre dentro que parecía estar en el centro de la sociedad, pero que de hecho estaba completamente solo”.⁴⁴ La metáfora del taxi es tan poderosa que puede repetirse como metáfora de la soledad. Al poco de empezar la película el taxista hablaba de la soledad, y Martin

⁴² *Ídem*

⁴³ Declan Mcgrath y Felim Macdermott; **Guionistas**, ob. cit. pp. 13-23

⁴⁴ *Íbidem*, p. 25

Scorsese y Schrader se dieron cuenta, después de la primera proyección, que podían eliminar ese discurso: el propio taxi se encargaba de la tarea.

Y todavía va más allá. A medida que se escribe un guión –dice Schrader–, crean mucha confusión la trama, las subtramas y los personajes. Cuando hay una escena floja que no lleva a ninguna parte, se debe preguntar: ¿cuál es la fuerza que impulsa esta historia de principio a fin? Por eso es bueno conocer la metáfora. A veces se plantea el problema antes de tener la metáfora. En ***American Gigolo***, el problema que planteó era la incapacidad de expresar el amor. Schrader se preguntó: ¿a qué se dedica este hombre?, ¿es un hombre de negocios?, ¿es vendedor?, ¿es carpintero?, ¿es *gigoló*? Y allí mismo dijo: “Vaya, la incapacidad de expresar el amor: el *gigoló*. Eso es. Ésa es la metáfora”.⁴⁵ Tenemos un hombre que se dedica al negocio de proporcionar amor, por tanto es la metáfora perfecta para alguien que no puede expresarlo. Necesita el mecanismo frío de compra-venta, de la utilidad material, para poder manifestarlo; siempre con la máscara de por medio. Y una vez que te has decidido por una metáfora, habrá que dar el paso siguiente: los rudimentos de la trama. Ni siquiera estamos hablando de escribir todavía. La trama es el tercer elemento en importancia. Así que según Schrader se debe clavar el problema en la metáfora. A medida que se estudia la trama se va aprendiendo más detalles sobre la verdadera naturaleza del problema. En el caso de ***Taxi Driver***, él había dado por supuesto que la historia trataba sobre la soledad. Según él ésta es una trama sumamente sencilla: el protagonista no puede tener la chica que quiere; y no quiere a la chica que sí puede tener. Intenta matar a la figura paterna de una, fracasa; mata la figura paterna de la otra. Ésa es la trama. Pero al desarrollarla se ve cuál es en realidad el problema. El problema no era la soledad sino la soledad autoimpuesta: El problema era la patología de hacer de uno mismo un solitario. Y es ahí, según Paul Schrader, en donde entra la parte curativa del arte, porque te das cuenta de que tú no eres en realidad una persona solitaria sino una persona que quiere ser solitaria.

Schrader también recomienda que se recurra a la tradición oral:

(...) todo lo que tienes que hacer es ser capaz de contar una buena historia. Si sabes contar una historia durante 45 minutos, tienes una película. ¿Cómo sabes que funciona? Llama a alguien, preferiblemente que no te conozca demasiado ni esté muy versado en el denominado arte de escribir guiones, y dile que quieres tomar algo y contarle la historia. Cuéntasela. Obsérvalo. Mírale a los ojos. Mírale las manos. ¡Mírale el trasero! No tardarás nada en darte cuenta de cuándo lo estás perdiendo. Y cuando lo pierdas, trabaja la historia y mejórala. Si de verdad quieres estar seguro, después de una media hora, ve al lavabo, vuelve y no arranques de nuevo la narración, espera a ver

⁴⁵ *Íbidem*, p. 26

si te pregunta cómo acaba. En este caso tendrás la certeza de que estás contando una buena historia.⁴⁶

Este relato de la historia lleva a la “escaleta” (*outline*), que no es más que una lista de sucesos que ocurren en la historia que se quiere contar. Para Schrader la *escaleta* sirve para esquematizar la historia, además de asignarle un lugar de privilegio en el proceso de creación de una historia para el cine. Él dice que la escaleta no sólo es un medio para recordar la historia: “Utilizo la escaleta para contarla oralmente y darle ritmo”.⁴⁷

George Axelrod

George Axelrod (Nueva York, 1922) es otro de los grandes escritores de cine. Adaptó la obra de teatro *The Seven Year Itch* (*La comezón del séptimo año*, Billy Wilder, 1955) y consiguió las nominaciones al Oscar, primero por su guión de la novela de Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961) y por *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, 1962). Sobre cómo incursionó en el cine, Axelrod recuerda:

Yo admiraba tremendamente a Billy [Wilder] y anhelaba trabajar con él, y así empecé como guionista. Aunque mi experiencia hasta entonces se había limitado al teatro, no me costó nada escribir una película, y no me estoy refiriendo a anotar “Escena 93, exterior, casa Mary”. Cualquiera sabe escribir eso.

En aquellos tiempos, los guionistas de Hollywood ocupaban el peldaño más bajo de la escalera. ‘No es más que un guionista’, decían. Con el tiempo Hollywood empezó a contratar a escritores “que no eran guionistas”, eso cambió la situación.⁴⁸

La adaptación de *The Seven Year Itch* no fue fácil. La obra de teatro era más claustrofóbica; la imaginación de Sherman (el protagonista) volaba más allá del apartamento. Al diversificar las locaciones, como se hace en la película, se disipaba buena parte de la tensión. En general, puede afirmarse que ciertas historias no funcionarán como películas. Sin embargo, Axelrod reconoce que el truco de una buena adaptación radica en saber encontrar el meollo de la obra en cuestión para, a continuación, trasladarlo y ubicarlo en el otro medio. Es como descubrir el código genético de la novela o de la obra de teatro y saber cómo reconstruirlo conservando su integridad. No resulta sencillo. Un guión es el tipo de texto más difícil de escribir. Cuando alguien lee un libro, puede volver atrás y ver qué pasaba para aclarar algo.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 17

⁴⁷ *Ibidem*, p. 23

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31

El cine se desarrolla siempre en un presente continuo y, como guionista, no se permite ningún error porque los espectadores serán más críticos.

Axelrod reconoce que cuando escribe un guión se deja llevar por el instinto. Si se aburre, está seguro que el público se aburrirá; si no se emociona con lo que escribe, el público tampoco se emocionará. En esos casos –recomienda– hay que tomarse un respiro y un par de días, después volver al guión e intentar descubrir qué era lo que no funcionaba. Entonces ocurre que debería entrar en escena un nuevo personaje o lo que sea. Gran parte de este proceso es intuitivo y no se puede enseñar.

Finalmente, George Axelrod afirma que: “Si alguien quiere ser guionista tiene que leer novelas. Los aspirantes a guionistas también tienen que ir al cine, a ver obras dramáticas en el teatro, que son fundamentales por la estructura en tres actos”.⁴⁹

En lo que se refiere a los diálogos, Axelrod asegura que en el cine no se debe incluir tanto diálogo como en el teatro; por tanto, se debe procurar que el material sea lo más visual posible. Y remata refiriendo su experiencia, porque cuando empezó a escribir guiones, descubrió que se excedía con los diálogos, así que resultó un alivio que los recortaran porque los tradujo en imágenes. Y esto lo aprendió a hacer de forma bastante rápida.

William Goldman

William Goldman (Highland Park, Illinois, 1931). Novelista que es autor de **Temple of Gold** (1956), empezó a escribir guiones en 1965, cuando escribió **Masquerade** (Basil Dearden, 1965). A éste le siguió **Harper** (Jack Smight, 1966). Goldman había investigado durante años la historia criminal de la Banda del desfiladero antes de escribir **Butch Cassidy and the Sundance Kid** (George Roy Hill, 1965) cuyo guión le supuso un galardón de la Academia. Ganó su segundo *Oscar* con **All the President's Men** (Alan J. Pakula, 1976). A partir de sus propias novelas adaptó **Marathon Man** (John Schlesinger, 1976) y **A Bridge Too Far** (Richard Attenborough, 1977) y la novela de Stephen King **Misery** (Bob Reiner, 1991). Goldman tiene fama de ser uno de los “consultores de guión” de Hollywood más solicitados, y de haber ayudado a reescribir incontables guiones sin aparecer en los créditos. Acerca de su exitoso trabajo creativo para el séptimo arte, Goldman nos dice:

Empecé como novelista y tenía verdadero pánico a que me dejaran a un lado diciendo: No quiero seguir leyendo. Por tanto, quiero que haya tantas sorpresas como sea posible, siempre que sean válidas, para que el público diga: ¡Oh, Dios mío!, no puedo dejarlo, tengo que acabar este libro o esta

⁴⁹ *Ibidem*, p. 31

película'. Quiero que diga lo que más desea oír un narrador, a saber: ¿Qué pasa luego?'.⁵⁰

Goldman ilustra con un pasaje de *Marathon Man*, una de las diferencias entre cine y literatura. En este filme hay una persecución. El héroe, Dustin Hoffman, acaba de ser torturado por Laurence Olivier, y los malvados se lo llevan para matarlo. En la novela de la que adaptó el guión, tres personas persiguen al héroe: la primera tiene una cojera y pensó que, aunque el héroe hubiera recibido una paliza, todavía sería capaz de correr más que un cojo. Cuando éste no puede seguir adelante, es el segundo tipo, un hombre muy corpulento, el que le persigue. Lógicamente, pensó que el héroe podía correr más que un tipo corpulento, si le saca la ventaja suficiente. Entonces aparece el tercero, y optó por darle todavía más ventaja al héroe para que lo eludiera. No quería que el público dijera: "A este tipo acaban de torturarlo, ¿cómo va a correr más que los otros?". Sin embargo en la película no ocurre nada de eso, Dustin corre y los otros lo persiguen. Todas las sutilezas que Goldman había escrito para que la persecución fuera lógica y creíble dejaron de tener importancia.

Jean-Claude Carrière

En su momento, el escritor Jean-Claude Carrière (Languedoc, Francia, 1931), llegó a manejar la idea de que el escritor, es "muchos escritores", sobre todo aquél que no le teme a abordar distintos modos de expresión y de creación como el cine.

Carrière es el creador de: *Le journal d'une femme de chambre* (Buñuel, 1964), *Belle de jour* (Buñuel, 1967), *Le charme discret de la bourgeoise* (Buñuel, 1972), *Cet obscur objet du désir* (Buñuel, 1977), *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, 1979, *El tambor de hojalata*), *Danton* (Andrzej Wajda, 1982), *The Unbearable Lightness of Being* (Philip Kaufman, 1987), *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990). Su trabajo teatral incluye adaptaciones francesas de la obra épica hindú *Mahabharata* y de la iraní *El coloquio de los pájaros*.

A Jean-Claude Carrière le han atraído todas las formas de escritura. Si hubiera vivido en el siglo XIX –señala convencido– la elección se habría planteado entre la literatura y el teatro. A mediados del siglo XX se habían inventado muchas nuevas formas de escritura. Primero aparecieron las películas mudas; luego, las grabaciones; después, las habladas, seguidas por la radio y más tarde la televisión. Disponer de una gama tan amplia de medios para escribir era algo único en la historia, y cada uno de estos medios requería una forma nueva y diferente. El cine, que utiliza imágenes,

⁵⁰ *Ibidem*, p. 66

sonido y montaje, era sin duda una nueva técnica y por tanto necesitaba una nueva forma de escritura: el guión.

Carrière destaca también la importancia de conocer los distintos momentos de la producción cinematográfica. Cuando empezó como guionista tuvo la suerte de poder conocer los diversos oficios técnicos, de trabajar la imagen, el sonido y el montaje. Esto favorece el trabajo del escritor. El guión ya cambia cuando se empiezan a encontrar locaciones, a diseñar los decorados y a elegir a los actores. Es muy frecuente que, una vez que se disponga ya de estos elementos visuales, el escritor trabaje en el guión con el director unos pocos días antes del rodaje. El guionista, según Jean-Claude, debe mantenerse flexible, adaptándose siempre a la historia y a la manera de trabajar del director. En *Danton* (Andrzej Wajda, 1982), una idea importante del guión era que los dos personajes principales, Danton y Robespierre, sólo se encontraran en una ocasión. Antes del rodaje, ensayaron esa escena en la que se encuentran, en el apartamento de Wajda (el director). El diálogo funcionaba, pero faltaba chispa. El escritor le dijo a Gérard Depardieu (que encarnaba a Danton):

Creo que es necesario que haya contacto físico entre vosotros dos. Piensa que es fácil para un juez sentenciar a alguien a muerte, pero es mucho más difícil matar a alguien con sus propias manos. Bien, ¿qué le dirás a Robespierre? Depardieu comprendió inmediatamente. Tomó la mano de Robespierre y se la puso alrededor del cuello diciendo: Tocas esta carne, este cuello, y si sigues el camino que has emprendido te verás obligado a cortarlo. Eso se convirtió en uno de los mejores momentos de la película y surgió de la colaboración con un gran actor que da más de lo que se le pide.⁵¹

Finalmente Carrière comenta sobre lo que es ser guionista, y recomienda que, si lo que se busca es fama, más vale que no seas sólo guionista. Pero si quieres tener una vida interesante yendo de un país a otro, de una época a otra, de un tipo de relato a otro, en ese caso no hay nada mejor que ser guionista. Puedes adentrarte en culturas, países, historias, épocas y lugares diferentes mucho mejor que, pongamos, un periodista.

Kaneto Shindo

Kaneto Shindo (Hiroshima, Japón, 1912), empezó en la industria del cine en 1933 como ayudante de director artístico trabajando, entre otros, con Akira Kurosawa. En 1937 ganó un concurso de una revista de cine con su primer guión. Entonces Shindo perfeccionó su oficio trabajando como aprendiz de guionista con el reputado director Kenji Mizoguchi.

⁵¹ *Ibidem*, p. 82

Shindo hizo su debut como director en 1951 con ***Asai mono Gatar (My Beloved Wife)*** y ha dirigido más de treinta guiones suyos, a la vez que continuaba escribiendo muchos otros para numerosos directores. El guión de su película ***Hadaka no Shima (The Island)***, 1960) no contenía diálogos y ganó el gran premio del Festival Internacional de Cine de Moscú. Entre las películas que ha escrito y dirigido se cuentan ***Gembaku no Ko (Los niños de Hiroshima)***, 1953) e ***Ikitai (Will to Live)***, 1998).

Según Kaneto Shindo, los guionistas escriben para crear imágenes; el diálogo no es la fuerza motriz principal en el cine. Los guionistas no son novelistas porque, aunque escriban un texto, el producto final no es texto. Pueden utilizar personajes en su escritura, pero lo que se busca crear en última instancia es imagen. Si un escritor se ve incapaz de representar mentalmente esas imágenes finales no debería ser guionista.

Sin embargo, Shindo reconoce que sus creaciones siguen el legado de los grandes escritores, y eso trasciende las barreras nacionales, lingüísticas y culturales. Y aunque esos maestros tienen grandes diálogos y situaciones, en ningún caso se permite robarles. Más bien su inspiración fluye por las venas del escritor de cine sin que acabe de entender del todo cómo se expresa. Shakespeare, Molière, Chéjov, Eugene O'Neill, Tennessee Williams están en la sangre, así como las antiguas leyendas y tradiciones.

El mundo también está lleno de grandes películas. Los cineastas que vivieron antes que nosotros –refiere Shindo– y que tenían mucho más talento, también crearon un gran legado del que aprender. Además de que las películas maduraron gracias a las enseñanzas de los estadounidenses, franceses e italianos. Directores como John Ford o Billy Wilder ejercieron una gran influencia sobre los cineastas. Así que el escritor japonés reconoce que ha procurado aprender de sus técnicas y las ha utilizado para desarrollar su propio cine. Lo que importa es incorporar la esencia de esos grandes maestros al propio trabajo sin limitarse sólo a imitarlos.

Nadie sale del útero siendo guionista. Tienes que ser un artista con talento y, además, tienes que estudiar a las personas, la técnica cinematográfica y la escritura, y todo eso no servirá de nada a menos que tu comprensión de la técnica cinematográfica se conjugue apropiadamente con tu dominio de la escritura.⁵²

Ruth Praver Jhabvala

Ruth Praver Jhabvala (Colonia, Alemania, 1927). En 1939, Jhabvala y su familia huyeron de Alemania y del Holocausto, y encontraron refugio en el Reino Unido. A los 24 años, tras obtener el título de posgrado en la

⁵² *Ibidem*, p. 99

Universidad de Londres, Jhabvala se instaló en Delhi, donde inició una prolífica carrera como novelista.

La escritora no mostró ningún interés por el cine hasta que el director James Ivory y el productor Ismail Merchant compraron los derechos de su novela ***The Householder*** en 1960.

En su trabajo, en estrecha colaboración con Ivory, Jhabvala descubrió una afinidad entre su sensibilidad y la de los novelistas E. M. Forster y Henry James; del segundo adaptó ***The Europeans (Los europeos, 1979)***, ***The Bostoniano (Las bostonianas, 1984)*** y ***The Golden Bowl (La copa dorada, 2000)***; y del primero, ***A Room with a View (1985)*** y ***Howard End (1992)***, películas por las que recibió sendos premios Oscar de la Academia. Además, Jhabvala fue nominada por su adaptación de la novela de Kazuo Ishiguro ***The Remains of the Day (Lo que queda del día, 1993)***. Ha adaptado una obra suya, ***Heat and Dust*** (publicada con el título de ***Calor y polvo***, pero estrenada con el de ***Oriente y Occidente***), en 1982.

Ruth Praver Jhabvala nos habla sobre el arte de la adaptación de obras literarias al cine a partir de su experiencia. La escritora empieza a preparar la adaptación de un libro de este modo: lo lee una, dos, tres veces y luego lo deja de lado. Entonces trabaja sin el libro durante un tiempo. Sobre todo, tiene que encontrar una forma que no sea la de la novela, porque asegura que la forma de la película nunca es la novela. Esta forma es una especie de andamiaje dentro de su cabeza.

Ha escrito guiones para unas veinte películas, pero Jhabvala reconoce que antes que nada es novelista, y esto es precisamente lo que le ha permitido sentirse como en casa en una sala de montaje, porque durante muchos años en sus novelas ha hecho lo que hace un montador con una película: cortarla, condensarla, darle la vuelta a las escenas para lograr un contraste o un contrapunto más eficaz. Eso sirve también para la literatura.

Es tal su estrecha vinculación con el cine que las novelas de Jhabvala, posteriores a su trabajo en el medio, están escritas de tal modo que habría sido fácil montarlas, llevarlas al cine.

Según Jhabvala este proceso resulta muy difícil de describir. Es más fácil describir la diferencia entre escribir una novela y escribir un guión:

Quando escribo una novela, no tengo en verdad una idea clara de en qué dirección ni de qué manera avanza. Debe dejársela crecer. Pero con un guión (tanto original como si se trata de una adaptación), debo saber desde el principio en qué dirección tiene que ir. Con ello no me refiero al desarrollo de una historia desde el principio hasta el final pasando por el medio. Se

trata más bien de tener una idea clara del concepto que mejor expresaría la esencia de la película.⁵³

Por ejemplo, ***Mr & Mrs Bridge*** se basaba en dos novelas de Evan Connell que están escritas como una serie de fragmentos breves. Jhabvala utilizó esos fragmentos, pero de una manera distinta. Esa forma era el paso de las estaciones: la película empieza en primavera y acaba en pleno invierno, no del mismo año sino varios años después, durante los cuales los padres envejecen y los niños crecen. De manera que la forma de la película se ha convertido en el transcurso de la vida humana, que se refleja en el paso de las estaciones.

De entre las consideraciones que según Jhabvala se deben tomar en las adaptaciones señala las siguientes: analizar y estudiar a fondo los libros. Realizar un análisis por separado de cada personaje, señalando sus características individuales, de preferencia tener un apartado para ese aspecto, otro para el modo de hablar, para la simplicidad, para la complejidad, para la integridad, la tortuosidad, para el egoísmo, para el altruismo y así sucesivamente, abarcando toda la serie de posibilidades de la personalidad y las pasiones humanas.

Por supuesto, esto sólo puede hacerse con los grandes libros en los que los personajes son reales, complejos y “saltan” de la página. También recomienda tener apartados para las relaciones de los personajes entre sí, con pasajes señalados en los que parecen amarse, donde no pueden soportarse unos a otros, o donde sí se aguantan. Es un análisis que puede prologarse indefinidamente, dado que sirve no sólo para un personaje concreto con otro, sino para cada personaje con todos los demás. Las referencias cruzadas y los enredos son infinitos. Es muy divertido, señala Jhabvala, aunque asegura que siente el mayor de los respetos por algunas novelas, cree que al convertirlas en una película es necesario ser absolutamente irrespetuoso. En esa fase lo único que importa es el guión, y hacer que éste funcione es su única preocupación. No tiene el menor escrúpulo para cambiar escenas de arriba abajo o para inventar otras nuevas. A veces –señala convencida– lo que funciona de manera espléndida en un libro no sirve para nada en una película.

Por lo que se refiere a los diálogos, Jhabvala reconoce que es muy difícil transformar el diálogo literario en su equivalente cinematográfico. Cuando el primero parece ser más coloquial, suele ser precisamente cuando es más literario; de hecho, el diálogo más expresivo en un libro es el literario, refleja el arte del novelista. Pero si se intenta poner ese diálogo directamente en labios de un actor, sonará poco natural, no parecerá arte sino artificio. Para

⁵³ *Ibidem*, p. 103

que suene coloquial en el cine, el diálogo tiene que ser mucho más escueto que en la novela. Y nunca debemos olvidar que, además de las palabras en la página del guión, tenemos la gama entera de expresiones que ponen en pantalla el aspecto, los modales y la personalidad del actor que pronuncia esas palabras.

El cálculo de la cantidad de diálogo que es necesario escribir le ha causado muchos dolores de cabeza. En su primer guión, ***The Householder***, no sabía que se requerían muchas menos palabras que en una novela y escribió montones de diálogos, como si fuera para una novela. No tardó en descubrir que había que eliminar la mayor parte. Más tarde, intentando aprender, adoptó el método contrario y escribió muy pocas palabras. Dos de las primeras películas, ***The Guru*** y ***Bombay Talkie***, sencillamente no tienen el diálogo suficiente. Los personajes no se comunican entre sí lo necesario; todo resulta muy endeble. Con el paso de los años ha desarrollado un método: primero escribe lo que quiere que digan sus personajes, luego lo condensa todo lo posible reduciéndolo a lo que necesitan decir. En eso radica el peligro de que, en su afán, abrevie demasiado. Además confiesa que le pasa con frecuencia, lo que implica que no le da a los actores frases suficientes para llegar al estado emocional que tienen que alcanzar. En esos casos, tiene que volver atrás y ampliar los diálogos, incluyendo de nuevo esos pasos intermedios que había eliminado de una manera tan implacable.

Finalmente, Jhabvala está convencida que el guión debe estar bien escrito, porque mientras todos trabajan en el plató, lo que hacen es transformar el guión, trascenderlo. Es por ello que el guión tiene que ser lo bastante fuerte para soportar ese tratamiento, la estructura básica tiene que mantenerse tan sólida y fuerte como los cimientos y el armazón de un edificio, y las escenas concretas tienen que rebosar contenido para poder extraer cada gota de significado.

Krzysztof Piesiewicz

Krzysztof Piesiewicz (Varsovia, Polonia, 1945), escribió dieciocho guiones para Krzysztof Kieslowski, entre ellos ***Dekalog*** (***Decálogo***, 1988), ***La double vie de Véronique*** (***La doble vida de Verónica***, 1991) y la trilogía ***Trois couleurs*** (***Tres colores***, 1993-94). Poco antes de la muerte de Kieslowski habían escrito un breve relato que se tituló ***Heaven***, y que era la base de la primera parte de otra trilogía denominada ***Heaven*** (Tom Tykwer, 2002), ***Hell*** y ***Purgatory***. Piesiewicz acabó esos guiones y siguió escribiendo en el tiempo que le dejaban sus responsabilidades en el Senado polaco, donde representó a Varsovia desde el establecimiento de la democracia en el año 1989.

Piesiewicz asegura que cuando escribe un guión nunca sabe de antemano ni prevé qué les pasará a sus personajes. Más bien, va escribiendo escena tras escena, como si él mismo viera pasar su vida. Sólo así será creíble.

Y en el momento de la creación, el escritor de cine debe poseer una gran sensibilidad donde la influencia del arte es consustancial a su trabajo. Piesiewicz, nos relata la sensación que experimentó ante la pintura “Prendimiento de Cristo”, de Caravaggio. Una vez en Roma, acudió a ver este lienzo en una iglesia que estaba a oscuras e introdujo una moneda en una máquina para que se encendiera la luz. De repente, apareció el cuadro con su increíble juego de colores y sintió como si estuviera en el cine. Piesiewicz tuvo la certeza de que las películas modernas deberían ser como un cuadro de Caravaggio, en el que aparentemente todo es realista pero que posee algunos detalles que le dan una dimensión misteriosa y espiritual.

Un guionista, asegura Piesiewicz, debería formarse para ser perceptivo y aprender a detenerse y concentrarse en el mundo que le rodea. También tiene que instruirse en el lenguaje cinematográfico. El cine no tendría que ser diálogo. Un guionista que pretenda transmitir la esencia del guión exclusivamente mediante el diálogo, fracasará; tiene que usar las palabras de tal modo que el lector vea primero imágenes más que emociones. Las palabras deben formar frases y estas frases deben convertirse en imágenes que expresan emociones. Ahí, según él, radica el arte de la escritura de guiones. Requiere una gran habilidad describir con palabras las imágenes que ejemplifican el dolor, la alegría, la angustia, la falta de esperanza y el amor. Es difícil, pero no imposible; se puede aprender mucho contemplando los cuadros de los grandes artistas. Además de que el guionista contemporáneo también debe comprender hasta qué punto puede llegar a condensar una historia.

Piesiewicz reconoce que el escritor de cine actual tendrá que evolucionar hacia formas más depuradas:

Kieslowski y yo solíamos bromear sobre lo que llamábamos ‘cine búlgaro’ de las décadas de los sesenta y setenta. Los personajes de las películas búlgaras aparecían realizando cada acción hasta el mínimo detalle; por ejemplo, entrando o saliendo del baño, yendo a la terraza o volviendo de ella. Hoy en día, los anuncios y los videoclips de música pop han preparado a los espectadores jóvenes para una mayor síntesis de la narración. Esto es un progreso. Durante mucho tiempo, teníamos películas largas que eran el equivalente cinematográfico de las obras de Balzac o Dickens. Creo que ***The Godfather*** señaló el fin de esa época. Hoy el cine se ha desarrollado como nuevo medio de expresión autónomo y está evolucionando como hizo la

literatura; se parece cada vez más a la poesía y menos a la prosa, y el buen cine moderno se planteará las cuestiones que ya abordó la gran literatura.⁵⁴

Guillermo Arriaga Jordán

Guillermo Arriaga Jordán (México, D. F., 1957). Escritor de cine cuyo trabajo ha sido exitoso en México y en el extranjero. De su experiencia con la historia de **Amores perros**, el escritor refirió que: “Salió de las experiencias de vida que tuve. Yo crecí en la Unidad Modelo, en donde la vida era muy dura, así que en esta oportunidad quise retratar ese mundo en el que crecí: un poco violento”.⁵⁵

En entrevista con la autora de esta investigación, el escritor contó que esta película es mexicana “hasta las cachas”, muy “chilanga”, donde se respira la Ciudad de México por todos lados, pero que también es universal: “Yo siento que si cuentas historias muy humanas con un sabor profundo del lugar, la gente se va a identificar”.

Guillermo Arriaga explicó que escribir novelas, género que considera mayor, es distinto a hacer guiones, pues en la novela no hay que hacer concesiones con nadie, es un trabajo individual. En cambio, para las películas hay que orquestar muchas partes. A veces es necesario recortar un diálogo porque la presencia escénica del actor es fuerte y la mirada dice mucho.

Para **Amores perros**, el escritor invirtió tres años e hizo 36 tratamientos del guión. Fue año y medio de filmación y posproducción para obtener un producto que ahora lleva el sello del premio de la Crítica de Cannes. Y de este proceso creativo tan laborioso, el escritor explicó:

El trabajo no se acabó con la escritura del guión, seguí participando activamente en la película. Estuve en locaciones, *castings*, ensayos, filmación, edición, música, corrección de color, y en un intercambio permanente con González Iñárritu.⁵⁶

Relación que habla de un maridaje creativo ideal, que tanto desea el guionista, situación en la que abunda Arriaga:

VMA –*Es una película de una duración de más de dos horas y 30 minutos, sin embargo, no se hace farragosa porque tiene buen ritmo. Los diálogos, por ejemplo, fluyen oportunamente. ¿Cuidaste mucho este detalle?*

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 142

⁵⁵ Ernesto Hernández y Emilio Morales; “Para sentir en carne viva”, *El Universal*, sección de espectáculos, México, 13 de junio del 2000, p. 24

⁵⁶ Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila. Entrevista de Virginia Medina Ávila (junio de 2000) para CD-Rom: **Escritores del cine mexicano sonoro**, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, Programa PAPIIT, 2003.

GAJ –Si tú tienes un diálogo que tiene más de cuatro líneas es que no sabes lo que quieres decir. Para mí es fundamental reducir los diálogos a su mínima expresión. Si un diálogo puede expresar todo en una sola frase, ya tienes el diálogo correcto.

Un diálogo de una sola frase permite más lecturas que aquél de siete líneas. Si tengo que escoger entre el gesto y un diálogo, prefiero el gesto. Yo creo que eso viene muy bien marcado en el guión. Están los gestos que deben de ser y están los diálogos que deben de ser. Me molestan mucho los diálogos explicativos o redundantes.

¿Tienes miedo?

Está cabrón. Así nada más y vámonos.

No así:

Sí tengo miedo porque la situación es muy peligrosa, bla, bla...

Los diálogos cortos permiten darle mayor velocidad al asunto y que el actor se concentre en su papel, así como en su expresión corporal.

VMA –*Tú eres de los guionistas que reniegan: ‘esa ya no es mi obra’?*

GAJ –Claro que reniego. Pero cuando me toca un director como González Iñárritu, de gran lucidez, de gran profundidad humana, y que aparte no me tuvo miedo y me permitió estar en todo el proceso de la película, es una fortuna; lo malo es que se me ha hecho vicio. Ojalá que todos los directores tengan la sensibilidad de Alejandro; si no, prefiero dirigirla.⁵⁷

En el caso de la película ***Un dulce olor a muerte***, dirigida por Gabriel Retes en 1999, Guillermo Arriaga no tuvo ninguna influencia sobre el rodaje, incluso renegó de la adaptación que se hizo de su novela homónima. Al consultarle sobre esta experiencia, mencionó:

En ese caso vendí los derechos y no tuve ninguna participación. Eso me reafirma más en mis convicciones; desde entonces en las películas en que participo dejo en claro que soy ‘cocreador’, lo cual implica participar en el rodaje y en la promoción.⁵⁸

Al referirse a su narrativa, el autor de ***Escuadrón guillotina*** (1991), ***Un dulce olor a muerte*** (1994) y ***El búfalo en la noche*** (2000), aseguró que sus libros muestran sus obsesiones: “La muerte y el destino. Creo que la obligación de un novelista es recuperar el sentido de la muerte para hacer un homenaje de la vida. La sociedad se reblandece y lucho contra ello. Mi literatura intenta ser fieramente humana”.⁵⁹

Apasionado de su profesión, Guillermo Arriaga explicó:

⁵⁷ *Ídem*

⁵⁸ *Ídem*

⁵⁹ *Ibídem*

Soy escritor de cine y literatura. Creo que ser guionista implica estar al servicio del director y yo no lo estoy. Mi intención es hacer del guión un género literario, las nuevas estrellas de cine serán los escritores. La peor crítica al cine actual es que escasean las historias y la industria empieza a darse cuenta.⁶⁰

Sobre la práctica del guionismo en México precisó: “Hay mucho talento, pero poco rigor. Doy clase de guión y he sido jurado en certámenes literarios y festivales cinematográficos. Llegan ideas muy buenas y la mayoría sin pulir. Es terrible”.⁶¹

Por ello, el autor consideró importante el cuidado, durante el proceso de escritura, de las historias cinematográficas, como muestra de tal convicción el guión de **Amores perros** tuvo 36 tratamientos y de ese mismo profesionalismo destila el guión del largometraje **21 gramos**, el cual llevó aproximadamente 50 tratamientos y que fue filmado en diciembre de 2002 en Estados Unidos y estrenada en 2003, con gran éxito de público y la crítica.

Este último trabajo está bajo la dirección de Alejandro González Iñárritu, con quien el autor ha consolidado una sólida mancuerna, y contó con un presupuesto de 20 millones de dólares.

21 gramos es un drama que explora emocional y físicamente las vidas de una mujer, un ex convicto y el amante infiel de la mujer, papeles que son interpretados por Naomi Watts, Benicio del Toro y Sean Penn.

Juan De La Cabada

Juan de la Cabada (Campeche, Campeche 1901 – México, D.F., 1986). Se inició formalmente en el cine en 1951 al lado de Luis Buñuel, Luis Alcoriza y José Revueltas en la adaptación de **Subida al cielo**:

La buena adaptación del colectivo logró salvar un argumento más o menos débil que contaba la historia de unos ‘Adán y Eva’ cachondos (Lilia Prado y Esteban Márquez) abandonados en el paraíso de las costas de Guerrero, que resultó un buen entretenimiento lleno de humor y desenfado.⁶²

Su adaptación de **La ilusión viaja en tranvía** (Dir. Luis Buñuel, 1953) resultó un elemento integral de la obra:

Es importante señalar cómo la cinematografía permite la participación colectiva del escritor (que generalmente ejerce su oficio en la más absoluta

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² Jorge Pérez-Grovas; *Juan de la Cabada, tradición visual. Revista Punto, Sección cultural*, México, 6 de octubre de 1998, p. 19

de las soledades, a no ser que, como Juan de la Cabada, sea más un cuentero que un cuentista).⁶³

Después de **Las señoritas Vivanco** (Dir. Mauricio de la Serna, 1958) y **El brazo fuerte** (Dir. Giovanni Corporal, 1958), en 1960 colaboró en **Simitrio**, de Emilio Gómez Muriel, melodrama edificante que recibió en San Sebastián, España, el premio Perla del Cantábrico a la mejor película de habla castellana. (Hay que resaltar que en el guión escrito por Juan de la Cabada, el personaje Simitrio era un ser inventado por los chicos, a quien le echaban la culpa de todo frente al maestro que era ciego, Simitrio no existía: el director lo hace real, lo que hace desmerecer el trabajo del escritor). De 1951 a 1963 colaboró en otras películas como **Maratón de baile** y **La tijera de oro**.

Su retorno al cine mexicano se dio hasta la siguiente década: en 1973 regresa al cine para colaborar con Eduardo del Río (*Rius*) y Alfonso Arau en el argumento de **Calzonzin Inspector**, basada en la pieza del escritor ruso Nicolás Gogol. La película recrea a los personajes de la historieta **Los Supermachos** y obtuvo el premio a lo mejor del Tercer Mundo en el Festival del Cairo en 1976. En 1975 colaboró con Luis Alcoriza en la adaptación de **Las fuerzas vivas**, que satiriza las absurdas reacciones de una élite pueblerina ante la llegada de la Revolución; obtuvo premio al mejor guión en el Festival de Cartagena, Colombia, en 1976.⁶⁴

De sus experiencias con los productores, Juan de la Cabada relató, no sin ironía en “Mis pasos en el cine”, un encuentro con *Joselito* Rodríguez y su hija, la actriz infantil *Titina* Romay, para quien el productor deseaba un papel estelar. El productor insistía sobre la aplicación de la llamada “fórmula” para escribir cine:

—¿Fórmula? ¿Qué fórmula señor? ¡Ah sí! Fórmula... La fórmula... [Titubeaba Juan].

—¿Ve? Ya sospechaba que no sabía, no, no la conoce. Voy a probárselo. (Señaló hacia un cuadrilátero, un *ring* sobre cuya cuerda superior descansaba sus brazos, como jamones crudos, un mozo grueso, prieto y barbón, en malla negra). —¿Qué ve usted allí?

De tan simple, me desconcertó de pronto la pregunta. [Aclaró de la Cabada]

—Pues... no veo más que un llamado *ring*, y en él a un tipo de esos que suele presentar la televisión en los espectáculos de lucha libre.

—Eso es obvio, pero, ¿qué vé más allá?

—Más allá... una gradería, que cuando esté ocupada con gente servirá para establecer público durante la filmación de la lucha, ¿no?

⁶³ *Ídem*

⁶⁴ *Ídem*

–Hombre, hombre, eso es también obvio. ¿No le digo que no sabe la fórmula? Esto que ve no es otra cosa que **El pequeño escribiente florentino**, aquel relato del libro **Corazón**, de Amicis, donde un niño aumenta por las noches los escritos que ayudan al padre para complementar el sustento de la familia. ¿No lo recuerda?

–Si, y también que los desvelos del hijo (ignorados por el padre) no se reconocen como sacrificio, y el niño es objeto de represiones por causa de su consiguiente atraso en el colegio.

–Exactamente, y aquí la trama es igual, sólo que figura en ella un joven que, como luchador, por socorrer a su anciano padre, hace las veces del niño, y la película no se llamará **El pequeño escribiente florentino**, sino **Huracán Ramírez**. Y en consecuencia saque la fórmula. No se mate usted en busca de originalidad, registre por ahí hasta dar con una novelita cuyo personaje sea una niña. Conviértamela en pequeña heroína popular y calque, desfigurando el modelo y adecuando al medio los episodios o secuencias. ¡Y ya! Ésta es la fórmula.

Y el productor panadero, mi héroe de la fórmula, nos lega siquiera enternecedores anécdotas, como ésta, que prueba sinceridad en lo que siente e inquebrantable fe en lo que realiza. Dicen que durante los *rushes* de películas interpretadas por su referida hijita, encerrado a solas en la sala de proyección, se le oía exclamar entre sollozos incontenibles: ‘¡Qué actrícita! ¡Dios... Gracias te doy... Bendito seas! ¡Qué actrícita! ¡Pero qué actrícita!’.⁶⁵

Rómulo Gallegos

En su momento, el gran escritor venezolano Rómulo Gallegos (Caracas, Venezuela 1884 – 1969) no se resistió al llamado del cine. En el cine venezolano, Gallegos formó la Productora Ávila Films, con el propósito casi obsesivo de filmar **Doña Bárbara**. Sin embargo:

(...) por las condiciones de Venezuela y las indecisiones de su fundador, Ávila Films apenas pudo filmar un par de documentales y un largometraje, **Juan de la calle**, que además fue el único guión escrito por Gallegos para el cine venezolano.⁶⁶

En noviembre de 1942, Gallegos llegó a México para asesorar la versión cinematográfica de **Doña Bárbara**. Unos años antes, un estudio de Hollywood había ofrecido cincuenta mil dólares por los derechos de filmación de la novela, pero su autor no aceptó ya que no se le habría permitido supervisarla. Rómulo Gallegos trabajó directamente con Fernando de Fuentes, el director de la película, en la adaptación cinematográfica desde su llegada al país hasta febrero del siguiente año. El novelista

⁶⁵ Juan de la Cabada; “Mis pasos en el cine” (segunda parte), *Otro cine*, México, núm. 2, abril-junio de 1975, pp. 38-40

⁶⁶ Rodolfo Izaguirre; “Las novelas de Rómulo Gallegos en el cine mexicano”, *Unomásuno*, México, sección de espectáculos, 9 de noviembre de 1998, p. 24

también dio su aprobación para la locación veracruzana elegida para la filmación de la película, aceptó que los personajes hablaran “con acento mexicano”, aunque Gallegos trajo algunos joropos venezolanos (música tradicional) para musicalizar la película. Una de sus contribuciones más importantes a la película fue su elección de la protagonista: después de fijarse en varias figuras del cine mexicano, escogió a la belleza escultural, arrolladora, de María Félix.

Sobre el resultado final de la adaptación de su novela a la pantalla, Rómulo Gallegos comentó:

La adaptación del ambiente y del tipismo venezolanos al cine mexicano es un problema que requiere la máxima atención. Cuando una industria cinematográfica como la mexicana, ya mayor de edad, realiza un tema de otro país, ha de hacerlo con absoluta fidelidad hasta en los más mínimos detalles. (...) En la realización de **Doña Bárbara** se deslizaron muchas inexactitudes que chocaron al público de Venezuela. Allí no se utiliza el verbo platicar. (...) Hay que evitar a toda costa que se repitan estas inexactitudes en **Canaima** y **Cantaclaro**.⁶⁷

Rómulo Gallegos hizo una segunda visita a México a fines de 1943. Ante el éxito de **Doña Bárbara**, otras empresas habían asegurado los derechos de **Canaima** y **La trepadora**, y su autor empezó a trabajar en la adaptación de la segunda en cuanto llegó a México. A pesar de sus críticas a la “mexicanización” de los elementos venezolanos en **Doña Bárbara**, Gallegos tenía una actitud diferente ante la adaptación y modificación de sus otras novelas y tomó en cuenta que el resultado final no sería una película venezolana. En el primer caso, modificó el papel de un personaje específico:

A fin de estrechar más los vínculos entre México y Venezuela, Gallegos piensa introducir una modificación en el guión de **Canaima** que acaso lleve a efecto: (...) el autor piensa en dar mayor relieve al personaje que interpretará [Joaquín] Pardavé, convirtiéndolo en un mexicano llevado a tierras orinoqueñas por su afán de aventuras y riquezas.⁶⁸

En el caso de la segunda película, Rómulo Gallegos estaba dispuesto a hacer cambios aún mayores:

En cambio **La trepadora** –nombre simbólico del impulso de ascenso social de la clase popular– es una obra más bien de orden social que nacional. Incluso es posible transplantarla íntegramente, en opinión de su autor, de la región cafetalera venezolana en que transcurre, a otra mexicana, que probablemente será Veracruz.⁶⁹

⁶⁷ “Rómulo Gallegos en el cine mexicano”, *Tiempo*, Vol. IV, No. 83, 3 de diciembre de 1943, p. 45.

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Ídem*

Las opiniones contemporáneas alabaron la calidad de las películas basadas en sus novelas. Sin embargo, su intento de escribir un guión original sin partir de una novela, no fue tan bien recibido:

Para un escritor de la fabulosa imaginación de Rómulo Gallegos, la pantalla será siempre un dique donde se estrelle su fantasía. Porque el cine, a pesar de su innegable fuerza expresiva, está sujeto a reglas mecánicas que no puede rebasar. La cámara fotográfica no es la pluma, ni la pantalla es la cuartilla. Las criaturas literarias no pueden moverse con la misma libertad que las cinematográficas. [...] ¡Qué diferente este Rómulo Gallegos de **La señora de enfrente** al Rómulo Gallegos de cualquiera de las novelas que le han hecho famoso! Inexpresivo, rebuscado, frío. Y si en efecto hay en su obra calidad literaria, le falta mucho de la cinematografía.⁷⁰

Sin embargo, esas adaptaciones (además de la de **Cantaclaro**), no se mantuvieron en el gusto de la crítica. Rodolfo Izaguirre hizo una evaluación general de sus limitantes:

Las adaptaciones de las novelas [...] quisieron ser fieles a las estructuras argumentales; pero la transferencia de esas historias sustentadas en el libro por un lenguaje (que era, al mismo tiempo, una expresión nueva y americana) y el paso de esas historias al lenguaje cinematográfico, revelaron más lo literario que la fuerza y corporeidad de unos personajes que habrían podido enriquecer, aún más, los simples esquemas argumentales.⁷¹

RICARDO GARIBAY

Toca el turno de Ricardo Garibay (Tulancingo, Hidalgo 1923 – Cuernavaca, Morelos 1999) quien ingresó al cine en 1955 como argumentista, adaptador y supervisor de diálogos. Trabajó junto a los directores Ismael Rodríguez, René Cardona, Rogelio A. González y Roberto Rodríguez. En 1957 colaboró como argumentista junto con Roberto Rodríguez y José Luis Celis en la película **La sonrisa de la Virgen**. Realizó el argumento de **Ladrón que roba a ladrón** en 1959. En este mismo año adaptó el guión de la película **Caperucita roja**. En la década de los sesentas realizó diferentes argumentos y adaptaciones como: **El siete de copas**, **Los hermanos del Hierro** y **Ánimas Trujano/ El hombre importante**.

A pesar de ser un guionista bien remunerado, Garibay tenía una visión crítica hacia el ambiente de la industria cinematográfica. Al referirse a su trabajo de adaptación de la novela de Margarita López Portillo, **Doña Machetes** Garibay reconoció este hecho:

⁷⁰ *Ídem*

⁷¹ Rodolfo Izaguirre, *loc. cit.* p, 24

A mí, simplemente se me contrató como escritor. Escribí y punto, me retiré. Me informaron después que Raúl Araiza haría unos cambios en el guión. Está en su derecho. Cuando ya se tiene mucho tiempo en esto, uno sabe que entre menos interviene es mejor: sale ganando. Me llamaron, escribí, leí y punto. El escritor hace el guión sobre la idea de producción y luego ya no tiene nada que hacer; pero al escritor no se le puede dejar de pagar porque su papel es sólo el de escribir [...] [Me pagaron] Quinientos cincuenta mil pesos, una cantidad que en esos momentos ningún guionista cobraba. Acabo de vender el guión sobre Rubén Olivares, *El Púas*, por un millón doscientos mil pesos.⁷²

En su obra ***Diálogos mexicanos***, Garibay reflejó con gran ironía la relación de los escritores con los productores de cine:

El escritor va a decir algo. El productor abre los brazos, suplicante:

–¡Oh, ya lo sé, padrecito, no me tiene que decir nada! ¿Usted cree que yo...? Allí tiene mi biblioteca, licenciado, asómese a verla, sabiduría, *mametas* de a chorros. El Platón y el *Garcíalorca* y el *Amadonervo* y el *Lopsamrampa*, no falta ninguno. Pero esto del cine, vamos a ver si me explico, usted es picudo, yo se lo reconozco, pero esto es cine, ce-i-ene-e, cine pa'l pueblo, el cabrón mugroso que sale apestando a aceite y compra tortas y se lleva a su cabos tintos a ver "*Chisguete contra los monstruos interplanetarios*". Mire usted. No me interrumpa. Anótele. Espacio: con todo lo que están haciendo los gringos.

Aviéntese una sinopsis luego luego, hoy en la tarde, o si prefiere quédese a trabajar aquí en mi despacho, aquí tiene secretaria, teléfono, café ¡ya mero le pongo casa, ingeniero!

–¿¡Hoy mismo en la tarde!?, le pregunta Garibay.

–Sí. Ah sí, no me vaya a fallar, maestro. Esto tiene que estar registrado mañana en la mañana.

–Bueno...

–Diez páginas, hombre, no sea güevón, ni a su santo le reza, usté hasta regalado cuesta caro. Ándele, y mañana mismo le doy lana.

–¡Cómo! Yo pensaba, porque tengo una urgencia, mi mujer está...

–Mañana, gobernador, mañana. Escúpase la sinopsis y mañana tiene su adelanto, lanita caliente. Y mire, pa' que vea, yo me tengo que ir a jugar golf a ver si arreglo una balineada, ya se me hizo tarde, si no, me quedaba con usted, (...) cualquier cosa dígame a mi secretaria, digo si se atasca, porque a usted lo dejo solo y se me apendeja, y ella me localiza en un momento, y pa' que vea, lo que le quería decir, pónganos a los dos de autores, usted y yo, ¡pa' su mecha, más ya no puedo!.⁷³

Hasta aquí los testimonios de algunos escritores que han creado argumentos, adaptaciones y guiones para el séptimo arte. Cada uno, a

⁷² Armando Ponce, "El ahorro, hechos ya los gastos, mató a Toña Machetes", *Proceso*, núm. 297, 12 de julio de 1982, p. 52

⁷³ Ricardo Garibay; ***Diálogos mexicanos***, México, Joaquín Mortiz, 1977, p. 39

veces con ironía nos muestra el grado de participación que han tenido en ese arte que, en el mejor de los casos, convoca a la colaboración de la *inteligencia*.

2.4. Los escritores de la generación de medio siglo: ambiente social y cultural

La vida del cine que invocaron los jóvenes creadores, abrió el sentido de las imágenes para reclamar la mirada activa y libre del espectador, encarando a un espejo fragmentario y enigmático del mundo y de sí mismo. El trabajo de los escritores de la Generación de Medio Siglo que participaron en el cine de los sesenta y setenta ejemplifica la fertilidad de aquellas imágenes que también se perciben en la memoria de los que las contemplaron para su goce y reflexión.

Esos creadores seguían los pasos de Godard, Antonioni, Truffaut, Fellini, De Sica, incluido Buñuel. Pero además como señaló el pintor José Luis Cuevas, otros ecos marcaron a esa generación:

En todo caso, prefiero, como los franceses [los críticos de la revista *Positif*], al binomio Gout-Sevilla [Alberto Gout y Ninón Sevilla, de ***Aventurera***, 1949], que por lo menos me traen la nostalgia de la década de los 40, en los que yo me iniciaba en la vida nocturna de México y en otras vidas.

Las exóticas del Tívoli, Cervantes y Río en las películas mexicanas, es algo para mí mucho más significativo que un falseado Xochimilco o Taxco.

En esa época surgieron grandes mitos como la propia Ninón Sevilla, Rosa Carmina y María Antonieta Pons, con quien tuve una gran fijación desde los once años y a quien vi por primera vez en aquellas matinés presentadas por Carlos Amador.⁷⁴

Toda una época de apertura a una introspección que la literatura ya había explorado mediante Proust, Joyce, Woolf, Faulkner o Pavese. Experiencia integradora de diversas manifestaciones del arte y del pensamiento, como generadora de un amplio debate de ideas, abierto al mundo moderno. Con un afán de recapitulación que se advierte en todos los ámbitos de la cultura

1950 fue el año de la muerte de Xavier Villaurrutia. Es el momento en que ciertas líneas, de franca derivación vanguardista, comienzan a definirse con fuerza en detrimento del discurso nacionalista de las décadas anteriores. Es el año en que se publica ***El laberinto de la soledad*** y los ***Sonetos*** de Carlos Pellicer. Se estrena ***El cuadrante de la soledad*** de José Revueltas, “que en unos meses alcanzaría las cien representaciones y el escándalo por

⁷⁴ Estela Matute; “José Luis Cuevas. Un pintor habla de cine”, *Cine avance internacional*, México, núm. 110, 17 de junio de 1966, pp. 58-62

parte de la crítica de izquierda, que no supo ver en la obra sus alcances sociales, éticos y existenciales y la redujo a su mínima expresión ideológica; ser portavoz de la 'decadente' filosofía existencialista".⁷⁵

Como se ve, no sin dificultades, paulatinamente los escritores y artistas de esta generación fueron abriendo nuevos caminos. **Los olvidados** de Luis Buñuel (escrita por el propio Buñuel y Luis Alcoriza) recibió el reconocimiento de la crítica en el Festival de Cannes. Aunque en México tuvo que esperar el reconocimiento internacional para ser aceptada, fue este filme el que comenzó a romper estereotipos, a plantear una visión más crítica y compleja del mexicano y su entorno social, y sobre todo, a abrir nuevos cauces temáticos y estéticos al cine mexicano.

Pero, además, no debemos olvidar que entre 1950 y 1955 la literatura mexicana se vería enriquecida por una serie de obras que abrían el abanico de intereses hacia temas y preocupaciones distintos: **El llano en llamas** y **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo; **¿Águila o sol?**, de Octavio Paz; **La X en la frente**, de Alfonso Reyes; y **Confabulario**, de Juan José Arreola, son sólo algunas de las obras que sitúan a nuestra literatura en parámetros distintos.

Resonancias del espíritu renovador que recorría como un aire fresco todas las esferas del quehacer artístico. En 1956 se crea el movimiento escénico Poesía en voz alta, auspiciado por la UNAM, que vendría a trastocar las tradicionales representaciones teatrales, pues constituyó el punto de partida de nuestro teatro experimental:

(...) jóvenes escritores más tarde conocidos como integrantes de la Generación de Medio Siglo (llamada así en homenaje a la revista del mismo nombre que en sus inicios contribuyó a agruparlos). Muchos de ellos venían de provincia –Huberto Batis y Carlos Valdés, de Guadalajara; Inés Arredondo, de Sinaloa; Juan Vicente Melo y Sergio Pitol, de Veracruz; Jorge Ibarguengoitia, de Guanajuato; Juan García Ponce, de Yucatán.⁷⁶

Todos ellos compartían una decidida vocación crítica, que ya Octavio Paz había esbozado en **El arco y la lira** (1956), como una de las características esenciales de la literatura moderna. La crítica que desarrollaron los escritores de esta generación en revistas y suplementos literarios, abarcaba todos los ámbitos de la cultura. Juan Vicente Melo lo reveló:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores [...] No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas,

⁷⁵ Armando Pereira; **La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana**, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997. p. 22

⁷⁶ *Ibidem*, p. 27

nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México.⁷⁷

El punto culminante de este proceso lo constituiría, sin duda, la publicación, en 1958, de la gran novela urbana de Carlos Fuentes:

La empresa que en 1955 –señala Carlos Fuentes– acometimos Emmanuel Carballo y yo –la fundación y dirección de la *Revista Mexicana de Literatura*– fue haber dicho a tiempo que una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista (...) No eran ajenas a estas ideas mis apasionadas lecturas *balzacianas*, verdadero yacimiento literario de la primera novela que entonces escribía, con demasiada energía, todas las noches: *La región más transparente*.⁷⁸

Junto a voluntades e intereses afines, hubo también una serie de instituciones y publicaciones literarias que, en gran medida, les facilitarían su integración y expresión como grupo: el Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951 y Difusión Cultural de la UNAM, que a partir de 1953 es dirigida por García Terrés.

Jaime García Terrés (1924-1996) se halla en el centro de ese medio siglo de oro en que la cultura mexicana alcanzó su plenitud. La época iniciada alrededor de 1950 con las obras de Octavio Paz, Juan Rulfo y Juan José Arreola, publicaciones como la *Revista de la Universidad de México* y *México en la Cultura* y la serie *Letras Mexicanas* (...) En alguno de los muchos campos en que desarrolló su trabajo, como gran editor de revistas, empieza antes de los 25 años, cuando Carlos Chávez le confía la subdirección del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes y lo encarga de *México en el Arte*, su mayor actividad en este renglón es la *Revista de la Universidad de México* que dirigió de 1953 a 1965. Con los suplementos de Fernando Benítez y Vicente Rojo, la revista de la Universidad fue el terreno de experimentación de la literatura y el periodismo, pero ante todo fue una gran revista literaria en que tuvieron secciones constantes Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Tomás Segovia, Jorge Ibargüengoitia y Juan García Ponce, entre muchos otros. En ninguno de los números faltó un cuento, como, para citar un solo ejemplo, el primero de Gabriel García Márquez que apareció en México: [*La siesta del martes* ⁷⁹]. En las páginas de su revista García Terrés inició con Paz otra era en la tradición poética mexicana. En la colección *Poemas y ensayos* incluyó tanto el “Fernando Pessoa” de Paz como el primer recuento de poemas de Jaime Sabines.

En tanto, como director de Difusión Cultural de la UNAM, García Terrés puso en funcionamiento La Casa del Lago, propició el nuevo teatro [de *Poesía en Voz Alta* a las ideas renovadoras de Héctor Azar], los cineclubes, las exposiciones pictóricas de vanguardia, las conferencias sobre temas que

⁷⁷ Juan Vicente Melo; *Juan Vicente Melo*, México, Empresas Editoriales, 1966, p. 42

⁷⁸ Carlos Fuentes; *Tiempo mexicano*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1971. p. 59.

⁷⁹ Gabriel García Márquez; “La siesta del martes”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XVI, núm. 7, marzo de 1960, pp. 21-22

nunca se habían tratado fuera de las aulas universitarias, las lecturas poéticas que sustituyeron con ventaja el arte perdido de la declamación; dio a Radio Universidad la presencia que no había tenido en el cuadrante y, al mismo tiempo que se fundaba en el Politécnico el Canal 11 [1959], propició alguno de los primeros intentos por hacer transmisiones culturales por televisión.⁸⁰

Por lo que respecta al teatro promovido por la UNAM, la etapa que vivió entre 1955 y 1972 ha sido una de las más brillantes de su historia.

Producto de una generación inquieta y deseosa de expresarse, surgen una serie de jóvenes talentosos que cambiaron los patrones escénicos que se habían manejado hasta entonces. Surge también la figura de Héctor Azar como el eficaz organizador e impulsor del teatro estudiantil. Ellos conformaron lo que se ha llamado *movimiento de teatro estudiantil universitario*.⁸¹

Esta generación se empeñó en promover un teatro que respondía al ideal universitario: “libre, crítico, basado en la reflexión, el estudio de búsqueda y el entusiasmo juvenil. Con base en la estabilidad y la calidad de sus propuestas, fueron conformando un nuevo tipo de público.

En 1955 se presentó la primera función de Teatro en Coapa, grupo que marcó las pautas y objetivos del teatro preparatoriano; por otro lado, empezó a trabajar el grupo Poesía en voz alta, que impulsó definitivamente el teatro con carácter experimental; y se organizaban también, desde un año antes, las primeras temporadas de teatro estudiantil a cargo de Héctor Mendoza. Estas tres acciones determinaron el inicio del *movimiento de teatro estudiantil*.⁸²

En la Casa del Lago de Chapultepec, comenzaron a reunirse en 1956 un grupo de artistas, escritores, pintores, poetas y actores con el objetivo inicial de recitar poesía en los jardines de aquella casa. Ahí se fundó Poesía en voz alta.

A Juan José Arreola, a Jaime García Terrés o al doctor Efrén del Pozo, secretario general de la institución, tal vez a los tres, se les ocurrió organizar en la casa porfiriana espectáculos con poemas recitados a partir de una antología seleccionada por un director literario que sería primero Juan José Arreola y después Octavio Paz, convocando a otros jóvenes talentosos: un director, Héctor Mendoza; un pintor, Juan Soriano; un músico, Joaquín Gutiérrez Heras y varios actores, entre los que destacaron Tara Parra,

⁸⁰ José Emilio Pacheco; “Jaime García Terrés y el teatro de los acontecimientos”, sección cultural del diario *El Independiente*, México, sábado 6 de marzo del 2004, p. 5

⁸¹ Marcela Eugenia Bourges Valles; tesis de licenciatura en literatura dramática y teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México *Teatro estudiantil universitario de UNAM (1955-1972)*, México, Autor, 2000, p. 2

⁸² *Ibídem*

Carlos Fernández y Juan José Gurrola. Al grupo se les unió la pintora Leonora Carrington y el joven director José Luis Ibáñez.⁸³

La Universidad Nacional ampliaba sus objetivos: docencia, investigación y difusión de la cultura con todo lo que llegó a promover: el movimiento Poesía en voz alta, el Movimiento de Teatro Estudiantil; una revitalizada nueva época de la revista de la Universidad; la fundación de La Casa del Lago; la edición de la revista *Punto de Partida* y el lanzamiento de la colección discográfica **Voz Viva de México**. Objetivos en los que se ponen en juego los conocimientos y valores universitarios para difundirlos entre la comunidad universitaria y fuera de ella.

Paralelamente a su trabajo universitario, los integrantes de la generación colaboraban en las principales revistas y suplementos culturales del país: la *Revista de Universidad de México*, *Cuadernos del viento*, que dirigían respectivamente Huberto Batis y Carlos Valdés; *La palabra y el hombre*, en la que aparecieron varios de los primeros textos de casi todos los integrantes del grupo; la *Revista de Bellas Artes* y, en fin, la que sin duda constituyó el órgano esencial que permitió reunir, integrar y dar solidez a la Generación de Medio Siglo: la *Revista Mexicana de Literatura* en sus tres épocas: de 1955 a 1958, fundada y dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo; de 1959 a 1962, dirigida primero por Tomás Segovia y Antonio Alatorre y más tarde por el propio Segovia y Juan García Ponce, y finalmente, de 1963 a 1965, bajo la dirección única de García Ponce.⁸⁴

Entre 1952 y 1965 podemos apreciar también un proceso de cambio en el sistema de las artes plásticas. Donde asistimos a una paulatina apertura a la multiplicidad de propuestas y estímulos y la creación de nuevos espacios para la creación.

José Luis Cuevas aporta a este movimiento el pronunciamiento más nítido de esta actitud renovadora. Crítico implacable de los muralistas, se despoja del “estrucendo de la acción y el color” para proponer con el virtuosismo de su dibujo, el valor de la línea y de otros significados expresivos:

el silencio, la espera, la vigilia, la tortura interna y sus monstruos. Cuevas nos remite a otra tradición, a la desmitificación de las glorias del hombre, no hay más parafernalias que los absurdos sombreros de sus personajes un tanto indiferentes, un tanto expectantes que surgen del frío pegajoso de la pesadilla. Contrario a las lecciones edificantes de la pintura mural, Cuevas introduce un hombre distinto en la pintura mexicana, un ser sin nombre ni geografía, personaje que a su vez imagina sus propias aberraciones, y se repite en los espejos de una condición eterna que anula el sentimiento del devenir. Todo está hecho de una sustancia que sólo se produce en la hora

⁸³ Estela Alcántara Mercado; tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México ***Dos movimientos de teatro universitario: Poesía en voz alta y Teatro en Coapa***, México, Autor, 1996, p. 59

⁸⁴ Armando Pereira; *op. cit.*, pp. 37-38

de la duermevela en escenarios escogidos como el burdel, la casa de los locos, un cónclave de brujas o el estrecho cuarto en el que durmiese K.⁸⁵

En 1956 Cuevas publicó por primera vez en el suplemento cultural de *Novedades*, “México en la cultura”, dirigido por Fernando Benítez, un manifiesto titulado “La cortina de nopal”. Fue un texto anticonformista, en contra de la llamada “escuela mexicana de pintura” y del nacionalismo feroz que ejercían los intelectuales de la época. Fue el primer manifiesto en contra de la pintura mexicana que negaba toda la influencia externa para exaltar sólo “lo nuestro”. “La cortina de nopal” sería el comienzo de una serie de artículos en los que Cuevas atacó al “arte folklórico, superficial y ramplón que se hacía en México y cuyo pontífice supremo era Diego Rivera”.⁸⁶ En Latinoamérica Cuevas fue considerado como precursor, de tal suerte que se hablaba del “cuevismo” como sinónimo de rebeldía. El poeta colombiano Gonzalo Arango señalaba que la actitud iconoclasta del joven pintor de 22 años le recordaba a Jean Genet. Mientras que en los Estados Unidos su actitud fue comparada a la que en el cine asumía James Dean o en la música popular Elvis Presley.

No pretendo –dice Cuevas en el manifiesto– ningún liderato juvenil ni trato de reclutar rebeldes con que atacar el infecto bastión de Bellas Artes. Me conformo con decir lo que siento que es, sin lugar a dudas, el mismo sentir de otros individuos de mi generación, tanto en el arte como en diferentes actividades intelectuales (...)



Siqueiros según Cuevas. En: “El novelista Alejo Carpentier juzga al pintor José Luis Cuevas”. *México en la cultura*, suplemento del diario *Novedades*, núm. 488, sección “Polémica”, 2da. época, 20 de julio de 1958. p. 7

⁸⁵ Rita Eder; *La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad*, p 49. En: *Ruptura*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988. p. 191.

⁸⁶ *Ibídem*



Caricatura de José Luis Cuevas, 1956. En: *México en la cultura*, suplemento del diario *Novedades*, núm. 517, sección "Polémica", 2da. época, 8 de febrero de 1959. p. 5



"Realismo socialista, pueblo sano, fuerte, A T" de José Luis Cuevas. En: *México en la cultura*, suplemento del diario *Novedades*, núm. 517, sección Polémica, 2da. época, 8 de febrero de 1959. p. 5



"Hablando con el pueblo" de José Luis Cuevas. En: *México en la cultura*, suplemento del diario *Novedades*, núm. 517, sección "Polémica", 2da. época, 8 de febrero de 1959. p. 5



“Doña Sequeiros piroxiliana” de José Luis Cuevas. En: *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 517, sección “Polémica”, 2da. época, 8 de febrero de 1959. p. 5

No se crea, por otra parte, que para mí –continúa Cuevas– no existe otro México más que aquél que ataco. Hay otro México para mí, al que respeto y admiro como incondicional. Es el México de Orozco, de Alfonso Reyes, de Silvestre Revueltas, de Antonio Caso, de Carlos Chávez, de Tamayo, de Octavio Paz, de Carlos Pellicer, de Carlos Fuentes, de Nacho López. Es un México serio, estudioso, proyectado hacia afuera con prestigio pero generalmente atacado y vilipendiado dentro de su propio país. Me siento orgulloso de que en México se haya originado una empresa editorial como es la del Fondo de Cultura Económica. Siento un indisimulable regocijo cuando en el extranjero me elogian **Los olvidados** [1950] y **Raíces** [Benito Alazraki, 1953], películas que en mi país fueron fracasos de taquilla. Todo este México es el que me alienta a protestar porque es el México universal y eterno que se abre al mundo sin perder sus esencias.

Hay una generación joven en México que trae ideales afines con todo este bloque de acción cultural que he mencionado. Yo deseo pertenecer a ella. No me erijo en árbitro de nada ni pido que se siga mi ruta porque empiezo por afirmar que no la considero única. Admito en arte todos los caminos que se presentan como una prolongación generosa, amplia, de la propia vida. Quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan sólo aldeas.⁸⁷

Vlady, Echeverría, Héctor Xavier, Gironella, Bartolí y Cuevas fueron los primeros en autonombrarse “pintores independientes” y el primer grupo que como tal inició la pelea contra el “monopolio” de la “escuela mexicana”. Al movimiento renovador se unieron otros artistas como Juan Soriano, Pedro Coronel, Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Rodolfo Nieto, Vicente Rojo y Francisco Toledo para sólo nombrar algunos. El arte

⁸⁷ José Luis Cuevas, “La cortina de nopal”. En: **Ruptura 1952 - 1965**. Catálogo de la Exposición. México, Sep/INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil/Museo biblioteca Pape, 1988, p. 86

mexicano era otro y sin embargo las autoridades culturales no se habían dado cuenta. La “escuela mexicana” seguía ejerciendo con prepotencia y tenía más apoyo de las autoridades; es más, era “el arte oficial”.

Sin embargo, en la década de los cincuenta, otros acontecimientos “construían las anchas carreteras que nos llevaban al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan sólo aldeas” como lo había anhelado Cuevas. Como ya lo mencionamos, la creación del grupo Poesía en Voz Alta, por ejemplo, vendría a cambiar para siempre los parámetros de la manera de hacer teatro. Por el carácter interdisciplinario de este medio pudieron participar en él tanto dramaturgos y actores como músicos y pintores, todos con plena conciencia de iniciar un movimiento de vanguardia en nuestro país.

Pero, ¿cuál era la realidad-ambiente que se respiraba en esos años? Carlos Fuentes nos la describe en su imprescindible ***Tiempo mexicano***:

Vivíamos en una ciudad de seducciones inocentes, donde las vedas apocalípticas de los hermanos maristas en el viejo colegio Morelos habían sido estímulo suficiente para probar la fuerza del anatema en el teatro Apolo, en los palacios quejumbrosos del Buen Tono y Meave, en los escenarios que entonces dominaban Gema y *Tongolele*, Su-Muy-Key y Kalantán, las orquestas de Luis Arcaz y Pérez Prado. Recorríamos hasta la extinción una ciudad de violentas seducciones emocionales, fortunas rápidas, clase media en ascenso e inmigraciones campesinas. Era todavía la ciudad de Orozco y aún no la de Cuevas; un México de burdeles olorosos a desinfectantes y, en el caso de la calle de Aranda, a pescadería: allí oficiaba, antes de llevarlos a las páginas de *Farabeuf*, sus rituales sadistas Elizondo, quien además alquilaba un apartamento vampírico en un viejo palacio colonial de la calle de Tacuba; un México de cabaretuchos decorados con paredes plateadas, de fichadoras envueltas en satines y rasos, de padrotes con miradas de pedernal y magos con capas escarlata y coyotes con sombreros texanos; una ciudad con el ritmo cobrizo del mambo y una antigua corte de los milagros en la calle de los Aztecas, donde los mendigos, ciegos y mutilados se reunían bajo las venerables arcadas de un convento expropiado; una ciudad de encueratrices enanas y envaselinados cantantes de boleros; un mundo de brutalidad adormecida, ritos olvidados y perfume barato. Era un mundo definido por Diego Rivera y sus andamios, María Félix y sus pestañas, David Alfaro Siqueiros y sus pistolas de piroxilina, Dámaso Pérez Prado y su cara de foca, *Tongolele* y su mechón blanco, su diamante en el ombligo y sus uñas color de rosa. Era un mundo vulgar, sentimental y terreno, de miradas feas y puñales rápidos, sombrío y rutilante como las luces neón del Leda y el Macao, Las Mil y Una Noches, el Tío Sam, El Burro y El Golpe.

Todos habíamos nacido cuando los cañones de la revolución aún estaban calientes, fresco el recuerdo de Germán del Campo y la Madre Conchita, apenas apagados los rumores de la rebelión cristera, recientes los cadáveres de Topilejo y Huitzilac, viva la imagen de un Cárdenas que les había dado honor y esperanza a todos los mexicanos. Éramos devoradores de estas

imágenes de nuestra ciudad, las del presente y las del pasado. Yo vivía para escribir la ciudad y escribía para vivir la ciudad: hoy y ayer.⁸⁸

Todos esos acontecimientos fueron fundamentales para el gran cambio posterior, cuando las rupturas personales pudieron convertirse en la gran ruptura que transformaría el panorama de la cultura mexicana.

El resumen novedoso en 1963, todavía en plena transición cultural, lo indican los nombres (no quiero agotar una lista, sino ejemplificar con ella) –dice Fuentes– de Chumacero, Sabines, García Terrés, Bonifaz, Montes de Oca y Pacheco en la poesía; de Juan Soriano, José Luis Cuevas, Rafael y Pedro Coronel, Ricardo Martínez, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Felguérez y Lilia Carrillo en la pintura; de Benítez, Villoro, García Cantú, Ceceña, Pablo González Casanova y Edmundo Flores en el ensayo; de Flores Olea, González Pedrero, Rico Galán y Henrique González Casanova en el periodismo político; de Rosario Castellanos, Carballido, Galindo, García Ponce, Aridjis, Melo y De la Colina en la narrativa; de Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Mendoza y Azar en la renovación teatral; de Gutiérrez Heras, Cosío, Leonardo Velázquez, Mata, Manuel Enríquez y Elizondo en la música; de Barbachano, Velo, Michel y el grupo Nuevo Cine en la cinematografía. Todos estos nombres no sólo indican renovación y, sobre todo, diversificación. Suponen, en cada caso, una asimilación del hecho y la conciencia de ser mexicanos, sin necesidad de agitar banderas tricolores o traficar con j́caras y, a partir de ello, una penetración, no ya en la abstracción de “lo mexicano” sino en la concreción de los mexicanos, social o individualmente considerados (...)

La inteligencia liberada por una atención crítica y por una independencia solidaria que rechaza los clisés, los *slogan*, los esquemas simples y apunta hacia una comprensión humana radical, pueden ser los signos de la tercera etapa cultural mexicana, hoy naciente y no sólo perceptible en la obra singular de artistas y escritores sino, ante todo, en el espíritu colectivo de la juventud.⁸⁹

Como lo refiere Fuentes, se elaboraba entre los más jóvenes una cultura y un arte comprometidos que se disolvían en la unidad inseparable de creación y crítica; en lo que él denominó “La tercera etapa cultural mexicana”. Y al decir esto añadía más nombres de los que en los sesenta y setenta afirmaron esta capacidad creadora:

Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Juan Manuel Torres, Héctor Manjarrez, Ulises Carrión, Gerardo de la Torre, Jorge Aguilar Mora, Ricardo Garibay, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Manuel Echeverría y Parménides García Saldaña en la narrativa; Elena Poniatowska, María Luisa Mendoza y Carlos Monsiváis en un periodismo superior, crónica del tiempo pero también ejercicio de la imaginación; Jorge Fons, Luis Alcoriza, Sergio Olhovich, Salomón Laiter, Alberto Isaac, José Bolaños, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Gonzalo Martínez, José Estrada y Alfonso Arau en el cine; José Carlos

⁸⁸ Carlos Fuentes; *op. cit.*, pp. 60-61

⁸⁹ *Ibidem*, p. 85

Becerra, Gerardo Deniz y Eduardo Lizalde en la poesía; Vicente Leñero en el teatro y Julio Castillo en la dirección escénica; Julio Estrada en la música; Nieto, Cohen, Friedeberg, Toledo y Helen Escobedo en las artes plásticas; así como la continuada y brillante actividad de Fernando Benítez en la literatura social; de José Luis Cuevas en el arte; de Gastón García Cantú, Francisco Martínez de la Vega, José Alvarado y Daniel Cosío Villegas en el periodismo político; de Marco Antonio Montes de Oca y Tomás Segovia en la poesía; de Ramón Xirau y Luis Villoro en el ensayo; de José Emilio Pacheco en la novela, la crítica y la poesía; de Octavio Paz en la poesía y el ensayo.

Obras tan disímbolas como *Farabeuf* de Elizondo y *Gazapo* de Sainz, la película *Tú, yo, nosotros* del trío de directores Martínez-Torres-Fons, el *Homenaje a Quevedo* de Cuevas, los *Días de guardar* de Monsiváis y los poemas de *El tigre en la casa* de Lizalde dieron fe, a un tiempo de la diversidad imaginativa de sus autores y de la pluralidad cultural de nuestro país (...) Muchos de esos intelectuales apoyaron al movimiento de 1968 como ciudadanos, porque en él vieron la promesa de un país más libre; como creadores, además defendían a la cultura contra la amenaza de un fascismo oficial que, inevitablemente, trataría de sofocar la crítica y uniformar el pensamiento. Como artistas, sabían que el lenguaje es una renovada fundación del ser, una radiación constante de la conciencia, una exploración de las posibilidades humanas concretas y por ello un proyecto de lo desconocido: la represión negaba esto, concebía el lenguaje como petrificación, monólogo y obediencia; como sumisión, retórica y coro adulatorio.⁹⁰

Fue así, de una manera natural, que el movimiento cultural independiente que hasta ese momento había luchado sólo por su derecho de existir, toma conciencia de su valor y pasa a la ofensiva. A través de la acción misma nace una amistad firme entre escritores, artistas e intelectuales de las más variadas disciplinas y se inicia esta revolución cultural: “somos mejores y además actuales”.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 159



Juan García Ponce, Juan Guerrero, Juan Vicente Melo, (cuarto personaje no identificado), Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Carlos Fuentes, Maka Strauss y Gabriel García Márquez en la Galería de la Casa del Lago, México, 1965. Tomada durante la inauguración de la *Retrospectiva de Enrique Climent*. Archivo fotográfico del CESU (Centro de Estudios sobre la Universidad), Colección Universidad, sección Casa del Lago, UNAM.

2.4.1. Los escritores amplían sus horizontes: Carlos Fuentes, crítico de cine

Como una más de sus experiencias creativas, entre 1953 y 1956, Fuentes Macías escribió crítica cinematográfica en la *Revista de la Universidad de México*. Primero firmó con su nombre sus tres primeras colaboraciones en la columna intitulada “El cine”, para que entre 1954-1956 las suscribiera como *Fósforo II* (retomado del que originalmente usaron Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán en España en 1915). Trabajo creativo, que aquí resumimos con la finalidad de ofrecer un panorama acerca de las películas, directores y temas de interés que presentaba Fuentes en ese afán de contribuir a la construcción de una crítica seria, sistematizada y orientadora que sirviera para el enriquecimiento de la cultura cinematográfica de la generación protagonista de la etapa que estamos revisando.

En septiembre de 1953, Fuentes escribe sobre la presentación de la película ***Las vacaciones del señor Hulot***, dirigida y protagonizada por Jacques Tati y, entre otras cosas, afirma:

Confiamos en que el éxito alcanzado, en todos sentidos por la semana del cine francés, sirva para convencer a nuestros exhibidores de que las cintas europeas de factura superior, acompañadas de publicidad adecuada, pueden ser buen negocio. Demasiado larga es la lista de las cintas del Viejo Mundo

que se nos han escamoteado (...) **Umberto D** o **Milagro en Milán**: un clásico del realismo italiano. **Años difíciles**, la gran cinta poética de Emmer; **Domingo de agosto**, o el éxito bufo de Aldo Fabrizi, **Primera Comunión**, posiblemente nunca sean vistas en México. La extraordinaria corriente cómica iniciada en el cine inglés por **Nobleza obliga**, y continuada en las obras de Alec Guinness, **The Man in the White Suit** y **Eavender Hill Mob**, tampoco. Y qué decir de la producción marginal de Dinamarca, Suecia o Austria: del **Día de la ira** de Carl Dreyer, de la **Señorita Julia** o de las grandes adaptaciones realizadas en estudios austriacos de **El cuervo** de Poe y **El proceso** de Kafka.⁹¹

Aquí mismo se refiere a las películas mexicanas **Siete mujeres** y **La red**, y al final da a conocer el resultado de la encuesta promovida por la revista británica **Sight and Sound**, realizada a 85 críticos de cine europeo, a fin de conocer las películas que personalmente, les hayan impresionado más.

Los críticos –dice Fuentes– han formulado una doble lista. La primera se refiere a las mejores películas, colocándose a la cabeza **Ladrón de bicicletas**, de De Sicca, seguida por **Luces de la ciudad** y **La fiebre de oro**, de Chaplin; **El acorazado Potemkin**, de Eisenstein; **Louisiana Story**, de Flaherty; **Intolerancia**, de Griffith; **Le Jour se Lève**, de Marcel Carné; **La pasión de Juana de Arco**, de Dreyer; **Lo que no fue**, de David Lean; **Le Million**, de René Clair; y **La Règle du Jeu**, de Renoir.

La lista de las películas más importantes, va encabezada por **Las viñas de la ira**, de John Ford; **La gran ilusión**, de Renoir; y **Citizen Kane**, de Orson Welles. Les siguen **La juventud de Máximo Gorky**, de Donskoi; **Monsieur Verdoux**, de Chaplin; **¡Qué viva México!**, de Eisenstein; **Cero en conducta**, de Jean Vigo; **The Land**, de Flaherty; **Les Dames du Bois de Boulogne**, de Breson; **Hallelujah!**, de Vidor; **La edad de oro** y **Los olvidados**, de Buñuel; **A Nous la Liberté**, de Clair; **Birth of a Nation**, de Griffith; **Los hijos del paraíso**, de Carné; **Enrique V**, de Olivier; **Man of Aran**, de Flaherty; **Milagro en Milán**, de De Sicca; y **La diligencia**. de Ford.⁹²

En la que fue la segunda entrega de “El cine”, Carlos Fuentes aborda la complicada labor creativa de la conversión de la novela en filme:

A veces, ocurre pensar en el arte cinematográfico con las palabras de Montaigne: *Tandis que tu as gardé silence, tu samblois quelque grande chose* (...) El Cine con C mayúscula, quedó escrito por Eisenstein, Chaplin, Flaherty, obligados a fijarlo todo –relato, emoción, belleza– mediante imágenes en movimiento. Al cobrar el habla, el cine tuvo que asumir funciones ancilares, abreviar en manantiales literarios, con éxito desigual. La dificultad, obviamente, consiste en lanzar a un elemento ajeno obras construidas con las aletas propias a una natación. ¿Qué caminos ha escogido la cinematografía para trasladar al pez del mar a una piscina? Admitimos la santidad inviolable de buen sector de la novelística (piénsese,

⁹¹ Carlos Fuentes; “El cine”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 1, septiembre de 1953, pp. 17-18

⁹² *Ibidem*, p. 18

por ejemplo, en Joyce, Dostoievsky; aun la más acertada de las versiones filmicas de **Crimen y castigo** –la francesa– se estanca, necesariamente, en la intriga policial, pasa por alto el pivote ético de la novela, el valor simbólico de los personajes, la íntima ligazón de la conducta de Raskolnikov con la vida rusa). El cine ha pretendido burlar esta barrera por la puerta falsa de la pura trama, del simple acontecer externo: si la novela es crecimiento interno, el cine se contenta con una labor de pastiche o de acarreo: de ahí fracasos como la **Anna Karenina** de Duvivier o la reciente **Madame Bovary** con Jennifer Jones: el adaptador ha filtrado para el cine los elementos más ‘sensacionales’ de la novela, ha emprendido sin tapujos la confección de un producto bastardo que, posteriormente, engendrará comedias musicales, adaptaciones radiofónicas, discos LP, funciones de títeres y *ice follies* (tal ha sido, en los EE.UU., el curso seguido por la sufrida **Carmen** de don Próspero Merimée, por el **Doma de la Bravía** de Shakespeare, etc.). El cine ha de ser cine, y no teatro o novela pues, de lo contrario, se corre peligro todavía mayor: que la literatura –oh, Dos Passos– intente convertirse en cine.

Sin embargo, pensamos que la tercera vía es la más adecuada: la recreación de la obra literaria, al través de la sensibilidad del director, y con los elementos estético-dramáticos propios del cine. Ésta ha sido la ruta marcada por John Ford al llevar a la pantalla obras de Steinbeck y Caldwell, la escogida por David Lean para Dickens, por John Huston para Stephen Crane, y la que, en esta ocasión y con acierto notable, ha empleado Thorold Dickinson, director de **Reina de Espadas**.

Estamos frente a un verdadero ejemplo de recreación cinematográfica: la trama de la *Pikova Dama* de Pushkin se encuentra, en su esencia, fielmente trazada, pero la fuerza de la película se finca en una soberbia construcción de ambiente mediante imágenes. Nos encontramos, plenamente, en el campo de lo cinematográfico: sabemos que el mero relato nada significaría sin el diseño plástico, el corte y la intención impresos por el director. Dickinson sabía que si en la novela bastan, para mantener el interés del lector, el carácter y sus situaciones, en el cine es preciso añadir un elemento: el ambiente, visual y auditivamente captable.⁹³

Vendría después su disertación sobre las dos *Doctrinas Monroe* en donde la segunda, sostiene Fuentes, es más agradable que la primera. Ambas, sin embargo, poseen un denominador común: el no poder referirse a ellas sin grosería. Bastando el botón tradicional (“Doctrina Número 2 a la palestra”) se refiere a **Los caballeros las prefieren rubias** y a su problema complementario: lo erótico en el cine. También comenta la película **Éxtasis**, protagonizada por “la entonces fresca, palpitante Heddy Kiesler, a quien aún no habían bautizado Lamar, ni lanzado por sendas bíblicas, los magnates californianos”.⁹⁴

⁹³ Carlos Fuentes; “El cine”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 2, octubre de 1953, pp. 22-23

⁹⁴ Carlos Fuentes; *loc. cit.*, México, vol VIII, núm. 3, noviembre de 1953, p. 15

En la cuarta entrega de “El cine”, Fuentes da cuenta de la película soviética *Glinka*, de Grigor Alexandrov, exhibida en función ‘semi privada’ por el Cine Club Progreso.⁹⁵

Seguirán 11 entregas de la columna “El cine”, firmadas como *Fósforo II*. En la primera nos comenta sobre La Semana del Cine Italiano. Nos dice que ésta,

(...) deja una gran lección a nuestros cineastas. La de no confundir lo popular (***Dos centavos de esperanza***) con lo vulgar (***Ustedes los ricos, Nosotros los pobres***, etc.); la de saber distinguir entre lo artístico (***Milagro en Milán***) y lo pretencioso (***La red***).⁹⁶

En abril de 1954, Fuentes critica la cinta ***El salvaje***:

(...) –cuya trama reproduce un hecho realmente ocurrido en 1949 en un condado de California– ha sido dirigida por Laslo Benedek a ritmo de percusión, con las pulsaciones de una gangrena, que subraya magistralmente la dirección musical de la cinta debida a Morris Stoloff. Los actores dan todos, física y psíquicamente, la nota exacta: imbéciles e incoherentes, alimentados de *whisky* barato y cerveza, y con un sentimiento de salvación permanente por medio del *wise crack*, el relajo y el abuso. Marlon Brandon, el mejor actor joven de Estados Unidos, cincela el papel del líder con la fuerza y fragilidad de un nervio desnudo (...).⁹⁷

La columna de la siguiente entrega la dedica a la película ***Beat the Devil (La burla del diablo)*** de John Huston, escrita por Truman Capote, con Humphrey Bogart y Gina Lollobrigida, y después de cierta dosis de racionalidad se pregunta:

¿Cómo referirse, entonces a ***Beat the Devil***, más que una ‘película’, cara apretada contra la ventana, capítulo olvidado de Lewis Carroll, desconcierto –bilateral– de un payaso en un púlpito?.⁹⁸

Después de exponer las propuestas del novelista inglés M. Forster, en su célebre ***Aspects of the Novel***, Fuentes comenta dos películas: ***Abismos de pasión*** (1953), adaptación de la novela ***Cumbres borrascosas*** de Emily Brontë, dirigida por Luis Buñuel, y ***O Cangaço***, filme brasileño de Lima Barreto:

En 1939, Hollywood lo intentó, logrando el director William Wyler un excelente melodrama, y nada más. Sólo en los actores –notablemente Lawrence Olivier– pudo distinguirse algo de la pasión dislocada de la novela [***Cumbres borrascosas***]. Por lo demás, desapareció el ambiente preñado de

⁹⁵ Carlos Fuentes; *loc. cit.*, México, vol. VIII, núm. 4, diciembre de 1953, pp. 21-22

⁹⁶ *Fósforo II*; “El cine”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 5, enero de 1954, p. 18

⁹⁷ *Fósforo II*; *loc. cit.*, vol. VIII, núm. 8, México, abril de 1954, pp. 26-27

⁹⁸ *Fósforo II*; *loc. cit.*, vol. VIII, núm. 9, México, mayo de 1954, pp. 25-26

la novela para dar lugar al clásico “*sob story*”. En la nueva versión mexicana, basada en la novela, ha sucedido lo contrario: el director Buñuel supo recrear la atmósfera de la obra, pero se vio irredimiblemente traicionado por un conjunto pésimo de actores, ajenos por completo a aquellas pasiones –cito nuevamente a Forster– que envuelven a los personajes, en vez de habilitarlos, como nubes generadoras de estallido y furia.⁹⁹

En el momento que Fuentes comenta el filme de Lima Barreto, **O Cangaço**, el escritor adelanta, en un pequeño acercamiento, lo que pensaba del cine mexicano, y recomienda que la industria mexicana se acerque a obras como éstas:

Nuestros productores de cine deben concurrir en masa a ver **O Cangaço**: allí encontrarán el ejemplo de cómo hacer cine, de fuerte savia nacional, sin miedo al contacto con lo propio, pero que, al recrearlo con arte y sinceridad lo hace patrimonio de todos: allí encontrarán el caso concreto de una película en que la belleza visual jamás se aparta del contenido humano de la obra; allí encontrarán un veta que se nutre de la imaginación, de la crítica, del darse cuenta de los hombres y la naturaleza propias: es decir, de todo lo que aún no hace acto de presencia en el cine mexicano.¹⁰⁰

Esta entrega la dedica al cine de Buñuel y los conceptos que el realizador expuso en una entrevista con André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze celebrada con motivo del Festival Cinematográfico de Cannes de 1954: **Los olvidados, Él, Subida al cielo, El río y la muerte, Robinson Crusoe, Cumbres borrascosas (Abismos de pasión)**; los comentarios son del propio Buñuel, que Fuentes retoma de una entrevista celebrada con motivo del Festival Cinematográfico de Cannes de 1954.¹⁰¹

En lo que más bien son apuntes donde plasma diferentes ideas acerca del cine, donde el escritor nos brinda frases como las siguientes: “*Sine qua non*: todo en el cine es previsible, pero todo debe aceptarse con sorpresa”, o también, lo que es un homenaje a Chaplin: “Y el parto de las cámaras sólo dio a luz un bombín y un par de zapatos viejos y grandes”.¹⁰²

Al inicio de esta crítica, Fuentes rescata una categoría que en el cine, según él, parecía perdida: la densidad. Retoma a Ado Kyrou, en el último número de **Les Lettres Nouvelles**. Fuentes refiere que el apogeo de la densidad tiene su culminación en **La edad de oro** (Luis Buñuel, 1930). Todo esto sirve de preámbulo para comentar cuatro películas: **La rosa tatuada, Muerte de un ciclista, Cómicos y Fanfan la tulipe**.¹⁰³

⁹⁹ *Fósforo II*; *loc. cit.*, México, vol. VIII, núm. 10, junio de 1954, pp. 24-25

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ *Fósforo II*; *loc. cit.*, México, vol. VIII, núm. 11, julio de 1954, p. 27

¹⁰² *Fósforo II*; *loc. cit.*, México, vol. VIII, núm. 12, agosto de 1954, pp. 25-26

¹⁰³ *Fósforo II*; *loc. cit.*, México, vol. X, núm. 10, junio de 1956, pp. 25-26

En la siguiente crítica, Fuentes da cuenta de: **La noche del cazador** (Charles Laughton, 1955), **Picnic** (Joshua Logan, 1955), y **French Can-Can** (Jean Renoir, 1955). Y remata: “Mientras tanto, el cine mexicano ha dado a conocer una película titulada **Música en la noche** (Tito Davison, 1955), con decorados de Salinas y Rocha, y que aporta al cine la nueva teoría estética de la lentejuela”.¹⁰⁴

Un tema en busca de nueve directores, es el resultado de esta entrega. El tema: Romeo y Julieta. Fuentes imagina cómo lo abordarían cada uno de los siguientes directores: Vittorio de Sica, Emilio Fernández, Jules Dassin, Alfred Hitchcock, Serguei Eisenstein, Elia Kazan, Luis Buñuel, Cecil B. de Mille y Marcel Carné.¹⁰⁵

La novela policial –ha señalado Alfonso Reyes– es el género literario de nuestro tiempo, recuerda Fuentes, al tiempo que repasa cómo ésta ha sido llevada al cine, para luego referirse a “el culto a la muda violencia explotado por autores como Spillane, Raymond Chandler y Dashiell Hammett revela el conflicto de un sentimiento épico” y presenta la crítica de la película **Kiss me Deadly** (Dir. Robert Aldrich): “Una pequeña obra maestra del género acaba de pasar, inexplicablemente, relegada a programa doble con muéganos, *chicl’s*, *chocolat’s* por nuestras pantallas”. Basada en la novela de Mickey Spillane, **Kiss me Deadly**, es comentada ampliamente por Fuentes, para que al final, no sin ironía, se refiera al cine mexicano:

Para el espectador masoquista, se están exhibiendo **Besos prohibidos**, con Ana Luisa Peluffo y Luis Aguilar, y **Bataclán mexicano** con Christiane Martell. En ésta, los diálogos son deliciosos, particularmente los de dos mariachis que, más o menos, dicen cosas como ésta: –Voy, voy, manito, pos a poco no te has dado cuenta del arquetipo moral que se postula en este cuate.¹⁰⁶

La última columna de “El cine”, suscrita por *Fósforo II* en la *Revista de la Universidad de México*, en primer término está dedicada a **El último acto**, película alemana de G. W. Pabst, que relata los días finales de Hitler. Finalmente comenta dos películas mexicanas: **Torero** (Carlos Velo, 1956) y **El camino de la vida** (Alfonso Corona Blake, 1956):

Son dos películas que sacan al aire libre al cine mexicano, fuera de su tumba acartonada de gladiolos y cantinas arrinconadas. Después de tanta película *freudolenta* y *mariachichena*, resulta un acto de salubridad ver que se trata a las personas como tales. **Torero** abre a nuestro cine una vía de grandes posibilidades: el tratamiento de vidas mexicanas –en este caso la de un matador– en las que el espectador puede reconocerse [...] La vida de [Luis]

¹⁰⁴ *Fósforo II*; loc. cit., México, vol. X, núm. 11, julio de 1956, pp. 27-29

¹⁰⁵ *Fósforo II*; loc. cit., México, vol. X, núm. 12, agosto de 1956, pp. 23-24

¹⁰⁶ *Fósforo II*; loc. cit., México, vol. XI, núm. 1, septiembre de 1956, pp. 26-27

Procuna no es observada desde el otro lado de la reja, como si el protagonista fuera un chimpancé, sino a su lado, en sus expresiones diarias de hambre, lucha, afirmación, miedo, vanidad. Para el director Carlos Velo, Procuna es interesante no como *vedette* sino como persona [...] a la vez que rodea ese trazo personal de elementos de evocación, de “situación” mexicana rara vez experimentados en un cine que parece hecho por marcianos para un público de venusinos. Comunicación: tal es la palabra clave para entender el gran logro de **Torero**.

Pese a sus excesos melodramáticos, **El camino de la vida** también cumple una función de higiene: vemos en ella, en última instancia, a niños de carne y hueso, reaccionando como tales ante situaciones dramáticas, y situados en un lugar que se llama México, D. F. No sé si por primera vez, con Corona Blake, nuestro cine abre los ojos a la noche del Zócalo, al aterido amanecer de la ciudad y de los voceadores en Bucareli. Hay en estas imágenes de la ciudad gran fuerza y mayores posibilidades [...]

Mientras no se adviertan estas lecciones, seguiremos con la “primavera en el corazón”, ¡como en Hollywood!¹⁰⁷

Por último, en esta colaboración, Carlos Fuentes avizoraba el camino. No cabe duda que el neorrelismo italiano –primer experimento masivo de cine social de la Europa occidental– servía de conexión a las vanguardias artísticas y literarias en nuestro país. Esta nueva forma de hacer cine, como lo hicieran Benito Alazraki en **Raíces** (1953) y Carlos Velo en **Torero** (1956), según Fuentes no debía ser definida como un conjunto de imágenes inéditas reveladas a los ojos de la humanidad, sino como una manera de mostrar la realidad, un camino para buscarla sin calificarla ni disfrazarla: la miseria, el hambre, el hacinamiento, todo aquello que Roberto Rossellini, definió como una necesidad, característica del hombre moderno, de presentar las cosas tal como son, de darse cuenta de la realidad. Una necesidad sincera de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir al artificio. Una conciencia de obtener lo extraordinario por medio de la búsqueda. En fin, un deseo de aclararse a sí mismo y de no ignorar la realidad, sea como sea, tratando de lograr la inteligencia de las cosas.

El neorrealismo fue el reflejo de los problemas nacionales de Italia después de la guerra y representó la moral de una realidad social. Por eso su trascendencia, que en su momento también reconoció Vittorio de Sica: “Cada uno sintió el deseo loco de arrojar al aire todas las viejas historias del cine italiano y de plantar la cámara en medio de una calle verdadera, frente a todo lo que impresionaba nuestros ojos aterrados”.¹⁰⁸

A lo largo de su trabajo como crítico de cine en la *Revista de la Universidad de México*, Carlos Fuentes nos revela, además de su pasión

¹⁰⁷ *Fósforo II*; *loc. cit.*, vol. XI, núm. México, 2, octubre de 1956, pp. 28-29

¹⁰⁸ Daniel González Dueñas (editor); **Neorrealismo italiano**, México, CONACULTA, 1999. p. 1

por el cine, un momento de gran productividad creativa. No hay que olvidar que paralelamente escribe ***La región más transparente*** (publicada en 1958) y está presente en otros proyectos, con el ánimo que él mismo caracterizó en ***Tiempo mexicano***: la inteligencia liberada por una atención crítica y por una independencia solidaria que rechaza los clisés, los *slogans*, los esquemas simples y apunta a una comprensión humana radical. Signos de lo que dio en llamar la “tercera etapa cultural”, naciente en ese momento y perceptible, no solamente en la obra singular de artistas y escritores, sino ante todo, en el espíritu colectivo de la juventud.

CAPÍTULO 3

CULTURA Y ESPÍRITU: TIEMPO DE MUTACIÓN, INFLUENCIAS Y HUELLAS

3.1. La huella de Luis Buñuel

La vida transcurría impetuosa y se modificaba sin cesar. La cultura exigía nuevas formas de expresión. En el panorama “sesentero” se avizoraba una gran actividad en todas las artes, y el cine no se quedaba atrás. Los creadores habían acrecentado su cultura en la década anterior, en la que Buñuel fue determinante. La estancia del realizador aragonés en México y sus contribuciones cinematográficas dejaron una huella indeleble en la generación de medio siglo, principalmente en aquéllos que formaron parte del grupo Nuevo Cine, creadores de la revista del mismo nombre; en los que participaron en los concursos de Cine Experimental de 1964-1965 y 1966-1967, así como en los artistas y escritores de los sesenta y setenta.

En 1953 Buñuel disertó frente al público de la Universidad Nacional Autónoma de México, invitado por el grupo de jóvenes que destacaban en el ambiente cultural –aquellos que formaban parte de la Dirección de Difusión Cultural–, acerca de El cine: instrumento de poesía. Intervención que fue publicada en 1958, por iniciativa de Jaime García Terrés en la *Revista de la Universidad de México*, donde criticó “el cine limitado por fórmulas tíasas y falso entendimiento” al tiempo que habló sobre

(...) el cine como expresión artística, o más concretamente como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.¹⁰⁹

El realizador aragonés recordó lo que ya había dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y agregó: “bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo”. Sin embargo, Buñuel abandonó su entusiasmo y arremetió:

Mas por el momento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada [...] las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías: repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.¹¹⁰

Pero, ¿de qué carece el cine?; según Buñuel, de poesía:

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía.¹¹¹

Para que, más adelante, el realizador aragonés nos lanzara su propuesta de lo que el cine debe reflejar, y cuestionar la propuesta del neorrealismo, donde hace una excepción con Cesare Zavattini:

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus *films* presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente **Ladrón de bicicletas**, no ha hecho nada el neorrealismo para

¹⁰⁹ Luis Buñuel; “El cine, instrumento de poesía”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XIII, número 4, diciembre de 1958, pp. 1-2 y 15.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 1

¹¹¹ *Ibid*, p. 2

que resalte en sus *films* lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista de situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, cuyos argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación a rango de categoría dramática del acto anodino.¹¹²

Esto, Buñuel lo ejemplifica con una escena de la película ***Umberto D***:

una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender el fogón, poner una olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspenso.¹¹³

Por otro lado, Buñuel reconoce las aportaciones de esa escuela italiana, pero no deja de hacerle cuestionamientos:

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial: sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.¹¹⁴

Para que, finalmente, lance su propuesta:

No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al *film* que trate sobre los problemas, fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago más las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): el novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector [espectador] de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente.¹¹⁵

¹¹² *Ídem.*

¹¹³ *Ídem.*

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 2

¹¹⁵ *Ibid*, p. 15

Concluyó el realizador su ponencia en la mesa redonda sobre temas cinematográficos, considerada histórica ya que, venturosamente, fue grabada por orden de Jaime García Terrés, y reproducida cinco años después.

La presencia de Buñuel en la comunidad donde surgirían los jóvenes creadores en las dos décadas siguientes, contribuyó a intensificar una extensa cultura cinematográfica, que contrastaba con el panorama general del cine mexicano en franco declive temático y estético. Su influencia en esta comunidad naciente se expresó como un homenaje, cuando Alberto Isaac le pidió que actuara como cura del pueblo en la película ***En este pueblo no hay ladrones*** (1965), que obtuvo el segundo lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental.

Para cuando se realizó este certamen, entre 1964-1965, la obra de Luis Buñuel en México era abundante. Más de una veintena de cintas habían marcado la cultura cinematográfica de la generación de medio siglo, de entre las que destacan: ***Los olvidados*** (1950), guión de Luis Buñuel y Luis Alcoriza; ***Subida al cielo*** (1953), guión de Luis Buñuel, Juan de la Cabada, Manuel Altolaguirre, sobre argumento de Manuel Altolaguirre, diálogos: Juan de la Cabada y Lilia Solano Galeana; ***La ilusión viaja en tranvía*** (1953), guión de Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza, Juan de la Cabada y Luis Buñuel, sobre argumento de Mauricio de la Serna; ***Ensayo de un crimen*** (1955), guión de Luis Buñuel, Eduardo Ugarte, sobre pieza de Rodolfo Usigli; ***Nazarín*** (1958), guión de Julio Alejandro de Castro, Luis Buñuel, sobre novela homónima de Benito Pérez Galdós; ***Viridiana*** (1961), guión de Luis Buñuel, Julio Alejandro de Castro, sobre argumento de Luis Buñuel; ***El ángel exterminador*** (1962), guión de Luis Buñuel, Luis Alcoriza, sobre argumento de Luis Buñuel; y ***Simón del desierto*** (1965), guión de Luis Buñuel, Julio Alejandro de Castro, sobre idea de Luis Buñuel.

El ángel exterminador, al principio se titulaba ***Los náufragos de la calle Providencia***, detalle que Buñuel destaca así como algunas carencias en la producción de esta película –ya que fue filmada en uno de los peores momentos de la época de crisis del cine mexicano– en su autobiografía ***Mi último suspiro***:

A veces, he lamentado haber rodado en México ***El ángel exterminador***. Tenía que haber sido filmada en París o en Londres, con actores europeos y un cierto lujo en el vestuario y los accesorios.

El guión, totalmente original, como el de ***Viridiana***, mostraba a un grupo de personas que, una noche, al término de una función teatral, va a cenar a casa de una de ellas. Después de la cena, pasan al salón y, por una razón inexplicada, no pueden salir de él. Al principio, se titulaba ***Los náufragos de la calle Providencia***. Pero el año anterior, en Madrid, José Bergamín me

había hablado de una obra de teatro que quería titular **El ángel exterminador**. El título me pareció magnífico y dije:

–Si veo eso en un cartel, entro inmediatamente en la sala.

Le escribí desde México para pedirle noticias de su obra y de su título. Me respondió que la obra no estaba escrita y que, de todos modos, el título no le pertenecía, que estaba en el apocalipsis. Podía cogerlo, me dijo, sin ningún problema. Cosa que hice, dándole las gracias.¹¹⁶

Para los creadores de los años sesenta y setenta, Buñuel fue el mejor ejemplo de alguien que había logrado innovar y marcar el rumbo dentro del contexto del cine mexicano. Sin olvidar sus primeras obras, **El perro andaluz** (Francia, 1929) y **La edad de oro** (Francia, 1930) que, según lo escrito por Octavio Paz:

Señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que aparecer escandalosas y subversivas. Lo eran, en efecto. El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que tocadas apenas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo.¹¹⁷

Por su parte, Carlos Fuentes recuerda la viva experiencia que en él dejó Buñuel:

En 1950, yo estudiaba en la Universidad de Ginebra y asistía a un cineclub de la ciudad suiza. A principios de esos años, allí vi por primera vez **Un perro andaluz** de Luis Buñuel. El presentador de la película dijo que se trataba de un cineasta maldito, muerto en la guerra de España. Alcé la mano para corregirlo: Buñuel estaba vivo, vivía en México y acababa de filmar **Los olvidados**.

Los olvidados llegó a Cannes a pesar de las objeciones de funcionarios pacatos y chovinistas del gobierno mexicano, que la consideraban una película “denigrante para México”. Octavio Paz, entonces secretario de la embajada de México en Francia, desobedeció la desaprobación oficial y personalmente distribuyó un lúcido ensayo sobre Buñuel y su gran película a la entrada del Palacio de los Festivales en Cannes. Buñuel nunca olvidó este acto de valentía y generosidad. (...)

El patriotismo, el chovinismo, las ideologías políticas se contaban entre las cosas que Buñuel no toleraba. En cambio, solía matizar algunos de sus mandamientos anarquistas. Para Buñuel, el anarquismo era una idea maravillosa pero impracticable. Su único trono era el pensamiento. Como idea, volar el Museo del Louvre era espléndida. Como práctica, era atroz.

¹¹⁶ Luis Buñuel; **Mi último suspiro**, Barcelona, Plaza y Janés, 1995, p. 146

¹¹⁷ Octavio Paz; **Las peras del olmo**, en el ensayo “*El poeta Buñuel*”. México, UNAM, 1957. 291 pp. Reproducido en: *Nuevo Cine*, Número doble 4-5 dedicado a Luis Buñuel. Noviembre de 1961. pp. 46-48

Buñuel, el sabio, distinguía la libertad de la imaginación y las restricciones de la realidad.¹¹⁸

A continuación presentamos algunos fragmentos del ensayo (fechado en Cannes, el 4 de abril de 1951), que sobre Buñuel y **Los olvidados**, escribió Octavio Paz y, el cual, como cuenta Fuentes, el poeta repartió entre los asistentes al festival francés con el título **El poeta Buñuel**. Un documento en donde el autor exalta la libertad artística, como esencial en la conciencia de la generación que le tocó aprehender del cineasta español:

Los olvidados es algo más que un filme realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio, el azar, la porción nocturna de la vida, también tiene su parte. Y el peso de la realidad que nos muestra es de tal modo atroz, que acaba por parecernos imposible, insoportable. Y así es: la realidad es insoportable y por eso, porque no la soporta, el hombre mata y muere, ama y crea.

La más rigurosa economía artística rige a **Los olvidados**. A mayor condensación corresponde siempre una más intensa explosión. Por eso es una película sin “estrellas”; por eso, también la discreción del fondo musical, que no pretende usurpar lo que en el cine la música le debe a los ojos; y finalmente, el desdén por el color local. Dando la espalda a la tentación del impresionante paisaje mexicano, la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, mas siempre implacable, de un paisaje urbano. El espacio físico y humano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y lo extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran NO que cierra el paso. Esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte, son los olvidados, los habitantes de esas *wasted lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados. Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra.

La presencia continua del azar posee en **Los olvidados** una significación especial que prohíbe confundirlo con la suerte. El azar que rige la acción de los héroes se presenta como una necesidad que, sin embargo, pudiera no haber ocurrido. (¿Por qué no llamarlo entonces con su verdadero nombre, como en la tragedia: destino?). La vieja fatalidad vuelve a funcionar, sólo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica. O para emplear la palabra mágica de nuestro tiempo, el nuevo fetiche intelectual: una fatalidad histórica. No basta, sin embargo, con que la sociedad, la historia o las circunstancias se muestren hostiles a los héroes; para que la catástrofe se produzca es necesario que esos determinantes coincidan con la voluntad de los hombres. Pedro lucha

¹¹⁸ Carlos Fuentes; **En esto creo: A/Z**, México, Planeta, 2002, pp. 33-37

contra el azar; contra su mala suerte o mala sombra, encarnada en *El Jaibo*; cuando, cercado la acepta y la afronta, transforma la fatalidad en destino. Muere, pero hace suya su muerte. El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta, la del destino.

La película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama como antecedentes a Goya y a Posada, quizás los artistas plásticos que han llevado más lejos el humor negro. (Lava fría, hielo volcánico). A pesar de la universalidad de su tema, de la ausencia del color local y de la extrema desnudez de su construcción, **Los olvidados** posee un acento que no hay más remedio que llamar racial (en el sentido en que los toros tienen “casta”). La miseria y el abandono puede darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que está descrita pertenece al gran arte español. Este mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos –palos de ciego– son los mismos que se oyen en todo el teatro español. Y los niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, sus ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión –aún a través del crimen– no son ni pueden ser sino mexicanos. Así, en la escena clave de la película –la escena onírica–, el tema de la madre se resuelve en la cena en común, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio (...). El mundo de **Los olvidados** está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del “otro”, de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, *El Jaibo* y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad.

Testimonio de nuestro tiempo, el valor moral de **Los olvidados** no tiene relación alguna con la propaganda. El arte, cuando es libre, es testimonio, conciencia. La obra de Buñuel es una prueba de lo que puede hacer el talento creador y la conciencia artística cuando nada, excepto su propia libertad, los constriñe o coacciona.¹¹⁹

La figura de Luis Buñuel –quien, a decir del doctor Manuel González Casanova, se hizo en México como cineasta profesional– se acrecentaba. Después de haber conseguido un lugar de privilegio en los anales del cine mundial, al convertirse en uno de los representantes del surrealismo francés; otro destino empezó a cumplirse con **Los olvidados**, se afianzó en

¹¹⁹ Octavio Paz; “El poeta Buñuel” (Cannes, 4 de abril, 1951). En: *Las peras del Olmo*, Op. Cit., 86

Nazarín y llegó a su culminación con **Viridiana**, situación que destaca otro maestro de la generación, Francisco Pina:

El cine ha progresado mucho últimamente en su aspecto técnico, pero estaba detenido, incluso estancado, en otros aspectos que importan mucho más para su salvación como arte. (...) era ya indispensable enriquecerlo, darle nuevas y más potentes alas para que vuele más alto, cosa que –Buñuel lo ha demostrado– puede hacerse por vías legítimas, sin recurrir a torpes argucias que, en último extremo, no harían otra cosa que desvirtuarlo y estancarlo todavía más.¹²⁰

Se advertían síntomas de renovación, no sólo en Inglaterra, Francia, Italia y los Estados Unidos sino también en Polonia, Checoslovaquia, Rusia, la India y el Japón. En general, los jóvenes deseaban ardientemente probar sus armas y pretendían incorporar el cine de su país a la corriente mundial de renovación que se observaba en todas partes.

Obras importantes como: **Rocco y sus hermanos** (1960), de Luchino Visconti; **Madre Juana de los Ángeles** (1961), de Kawalerowicz; **La dolce vita** (1960), de Federico Fellini; **El año pasado en Marienbad** (1961), de Alain Resnais; **Jules y Jim** (1962) de Francois Truffaut; **La mujer casada** (1964), de Jean-Luc Godard y **El silencio** (1963), de Ingmar Bergman, entre muchas otras, tenían una característica común: su agresiva capacidad para provocar la irritación del espectador medio con propuestas que removían el avispero de los convencionalismos, tanto en el terreno de la estética tradicional como en el de la moral. Situación que Francisco Pina condiciona, por las mismas limitaciones que tiene el medio:

este fenómeno de agitación se ha producido inevitablemente siempre que un arte –literario, pictórico o musical– abandona el camino que seguía para tomar otros derroteros, cabe pensar con cierto fundamento que el cine está entrando en una fase de renovación. Pero claro está que esta renovación se manifestará solamente, por el momento, en casos aislados, como ocurre en la actualidad –y seguirá ocurriendo por un tiempo– mientras los verdaderos creadores permanezcan sometidos a las limitaciones económicas y de otras clases que les impone el cine, considerado simplemente como industria.¹²¹

Triste contradicción: si bien Riccioto Canudo definió al cine como el “séptimo arte”, también deberíamos atender lo que Joseph von Sternberg dijo: “el cine, esa industria que podría ser un arte”.¹²²

El cine de Buñuel dejó en las nuevas generaciones, sobre todo, una formación surrealista. A pesar de las limitaciones de la industria

¹²⁰ Francisco Pina; **Praxinoscopio (hombres y cosas del cine)**, México, UNAM/ Dirección General de Difusión Cultural, colección *Cuadernos de Cine*, 1970, pp. 92-96

¹²¹ *Ibidem*, p. 120

¹²² Cfr Francisco Pina, **Praxinoscopio**, *op. cit.*, p. 135

cinematográfica, el surrealismo le reveló que, en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dispensarse de adoptar. Gracias a la revelación que Buñuel hizo de esta corriente en el cine, los jóvenes descubrieron que el hombre no era libre. Situación que el director aragonés describió así: “Yo creía en la libertad total del hombre, pero vi en el surrealismo una disciplina a seguir. Esto ha sido una gran lección en mi vida, y también un gran paso maravilloso y poético”.¹²³

3.2. Los cineclubes

Debemos reconocer a *Jomi* García Ascot, José Luis González de León, al venezolano Felipe Carrera Damas –exiliado político en Francia y estudiante de medicina en México– y Manuel González Casanova como los grandes iniciadores y promotores de los cineclubes en nuestro país. Fueron los instigadores de su instauración, que en gran medida, contribuyó, no sin dificultades, a crear o acrecentar una cultura cinematográfica de un público selecto, así como la consolidación de un movimiento de cineclubes en México. Cada uno de éstos, dentro de la esfera en donde operaba, debía permitir a los espectadores una comprensión general de lo que el cine representaba como expresión cultural de los pueblos, visión que defendería Manuel González Casanova. Esto sin perder de vista que el cineclub era un seminario, que debía tener miembros regulares, porque si esto no sucedía, todo su trabajo como educador y organizador de un núcleo de defensa del cine como arte, estaba perdido.

La tarea central de los cineclubes era la de crear una conciencia en los espectadores, insistiendo en que el cine es un arte, una expresión sociocultural de los pueblos, para formar con ellos una vanguardia que exigiera a los productores y a los realizadores que sus obras tuvieran una calidad artística elevada, un contenido nacional y un valor humano que las hiciera expresiones de los anhelos culturales y sociales de la mayoría.

Aunque los antecedentes de los cineclubes en nuestro país se remontan a 1931, no debemos considerarlo como una acción consumada, ya que cuando se comenzó a organizar en mayo de 1931, como filial de la Film-Society de Londres y de la Ligue de Cine-Clubes de París, el Cineclub Mexicano, y después de haber tenido una vida irregular, desapareció sin dejar rastro, “la última noticia que tengo –señala Manuel González

¹²³: *Fósforo II*; “El cine”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 11, julio de 1954, p. 27

Casanova—, data del 1º. de junio de 1935; se trata de un informe parcial de las actividades realizadas y un anuncio del programa de actividades”.¹²⁴

En 1948, se funda en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) el Cine-Club de México, con *Jomí* García Ascot como uno de los primeros que estuvo al frente de éste, y después, precisamente en 1961, con José Luis González de León. Aunque restringido y hasta *snob*, fue tal la importancia del Cine-Club de México que gracias a él los cineastas y amantes del cine en general, concurrían asiduamente en la primera época de este cineclub, a discutir fundamentalmente los problemas técnicos del séptimo arte. Sin embargo, el *cineclubismo* tendría otro importante momento:

El 3 de julio de 1952 aparece pujante el Cine-Club Progreso, primer cine-club de vanguardia en nuestro país, que vendría a preparar el ambiente para la creación de nuevos cine-clubes. La organización del Cine-Club Progreso estaba fuertemente inspirada en los trabajos de los cine-clubes europeos, principalmente en los franceses y en los italianos, y de los trabajos publicados al respecto por George Sadoul, Louis Daquin y Virgilio Tossi. El Cine-Club Progreso, comprendiendo que su tarea no era simplemente exhibir películas y discutir artificiosamente cosas inútiles, sino que debía organizar un movimiento cultural en favor del cine, y en especial del cine mexicano, incluyó entre sus actividades, además de las exhibiciones, los debates concretos sobre problemas de temática, formas artísticas del cine mexicano y mundial, las publicaciones frecuentes de artículos críticos en la prensa, y, a diferencia de lo que el Cine-Club Progreso había encontrado durante su formación, dio toda clase de ayuda y de estímulo a los grupos interesados en formar nuevos cine-clubes, organizó conferencias y estableció relaciones con el extranjero. El Cine-Club Progreso publicó una revista y trabajó hasta lograr formar la Federación Mexicana de Cine-Clubes.¹²⁵

Los organizadores del cineclub Progreso también se dieron a la tarea de sacar una publicación, de la cual se editaron 11 números, hoy inaccesibles. Se trataba de un boletín mensual titulado simplemente *Cine-Club*.

Era una publicación de pequeño formato, profusamente ilustrada y con interesante y bien orientado texto. El número inicial contenía un análisis de la película norteamericana ***Sin novedad en el frente***, dirigida por Lewis Milestone, sobre la novela de Erich María Remarque; un trabajo sobre Chaplin; el primer artículo de la serie “¿Qué es un cine club?” (que va a continuar en los números siguientes); el manifiesto “Por un cine nacional mexicano y realista” y unas declaraciones de Luis Buñuel sobre las posibilidades de un buen cine mexicano.

¹²⁴ Manuel González Casanova; ***¿Qué es un cine-club?***, México, Dirección General de Difusión Cultural/ Sección de Actividades Cinematográficas/ Imprenta Universitaria, 1961. p. 12

¹²⁵ *Ibidem*, 12

En el segundo número se encuentra un análisis de **Redes**, realizada por Paul Strand y Emilio Gómez Muriel en 1936; una noticia sobre los sesenta años del cine, una noticia sobre el cine realista japonés; una crítica de la película norteamericana **Nido de ratas**, un artículo sobre el historiador y crítico de cine, el francés George Sadoul; una conferencia de Juan de la Cabada; además de “En defensa del cine nacional”, declaraciones de Gabriel Figueroa.

Destaca el número tercero que ofrece un estudio sobre la cinta norteamericana de tema mexicano **La sal de la tierra**, realizada por Biberman y Rosaura Revueltas en el papel principal; información sobre el festival de Cannes, una crítica de la cinta italiana **El abrigo**, un artículo sobre las películas de cortometraje, otro sobre la crisis de Hollywood y un largo comentario acerca de **Raíces**.¹²⁶

Hacia 1954 se comenzaron a consolidar nuevos cine-clubes y, para 1955, había en México, además del Cine-Club Progreso y el del IFAL, los siguientes cine-clubes: ‘Cuauhtémoc’, ‘Amigos de la Cultura’, ‘Juventud Israelita’, ‘Juventud Española’, ‘Bonampak’ [...]

Este mismo año, 1955, se funda el ‘Cine-Club de la Universidad’ organizado por estudiantes de la Facultad de Economía, dirigido por un grupo de estudiantes universitarios, y para fin de año, en diciembre, se crea el ‘Cine-Club Ajef’, que más tarde se llamaría ‘George Sadoul’.

El ‘Cine-Club de la Universidad’ publica entonces unas declaraciones en las que hace suyas las palabras del gran argumentista italiano Cesare Zavattini: “(...) La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos. Consiste en la función verdadera de todas las artes, que ha sido la de expresar las necesidades de su tiempo; y hay que obligarlo a cumplir con su función”.¹²⁷

El Cine Club de la Universidad Nacional inició sus actividades de 1955 con un ciclo de Serguei Mijailovich Eisenstein. Ese ciclo, que abarcaba el primer film del realizador, casi desconocido en el mundo entero, **La huelga** (1924); su clásico indiscutible, **El acorazado Potemkin** (1925); su primera cinta sonora, **Alexander Nevski** (1940); y su obra maestra, **Iván el Terrible** (1946). Incluía también uno de los tantos montajes que se habían hecho con el material que se filmó para su frustrado **¡Qué viva México!**

En junio de 1955, el Centro Deportivo Israelita de la Ciudad de México iniciaba las actividades de su cineclub dirigido por Raquel Tibol. De este modo se incorporó a lo que Francisco Pina consideraba como:

Encomiable labor en pro de un cine de altura, que realizan actualmente los cine clubes del mundo entero. Esta labor es rigurosamente necesaria, si los

¹²⁶ Arturo Perucho; “El cine”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, núm. 438, 21 de agosto de 1955. p. 15

¹²⁷ *Ibidem*, p. 13

amantes del cine bueno queremos preservar las obras maestras del pasado y alentar en el futuro las creaciones cinematográficas que respondan a las exigencias de nuestro tiempo. Porque el cine ha sido en contadas ocasiones –y debe seguir siendo cada vez más– un espectáculo capaz de elevar el nivel moral e intelectual de los grandes públicos, en realidad no es otra cosa que una industria manejada por comerciantes, en la que rara vez intervienen con plenitud de legítimos derechos los verdaderos artistas y los auténticos creadores.¹²⁸

El auge de los cineclubes fue una realidad. Los principales: el Cine Club Progreso, el de la Universidad y el Juventud Israelita promovieron la formación de la Federación Mexicana de Cine-Clubes, el 11 de septiembre de 1955.

Siguió la organización en la UNAM. Surgió en noviembre de 1956, en Filosofía y Letras, un cineclub organizado por la Sociedad de Alumnos de esa Facultad –encabezado por Manuel González Casanova–. El cineclub funcionaba, no sin dificultades, en una pequeña sala de la Torre de Humanidades, en Ciudad Universitaria. Utilizaba un proyector de 16 mm y en ocasiones un equipo alquilado de 35 mm bastante deficiente.

En 1957 aún funcionaban los de Filosofía y Letras y de Ingeniería, y surgieron los de las Escuelas de Ciencias Químicas, Arquitectura y Artes Plásticas y en las Facultades de Ciencias y en Derecho. Mismos que formaron la Asociación Universitaria de Cine Clubes.

En 1958, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM adquirió un equipo de proyecciones y lo instaló en el Auditorio de Humanidades. Surgieron nuevos agremiados que aprovecharon las facilidades que daba Difusión Cultural y crearon la Asociación Universitaria de Cine experimental. Para 1959, la Dirección General de Difusión Cultural creó la Sección de Actividades Cinematográficas.

Entre las actividades más importantes que realizó la Sección de Actividades Cinematográficas destacaron: el establecimiento del Cine-Club de la Universidad, la fundación de la Filmoteca de la Universidad, la organización de las 50 Lecciones de Cine, la preparación de un programa semanal de crítica y orientación cinematográfica por Radio Universidad [“El Cine y la Crítica”], el entablar relaciones internacionales y el favorecer a los grupos estudiantiles interesados en el cine y por sus valores culturales.¹²⁹

El *cineclubismo* fue otro de los movimientos que abrió brecha y amplió los horizontes de la cultura cinematográfica de los jóvenes creadores; el cine era algo más que un entretenimiento, bajo dos tendencias fundamentales:

¹²⁸ Francisco Pina; “Palabras para inaugurar un cine-club”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, núm. 327, 26 de junio de 1955, p. 4

¹²⁹ Manuel González Casanova; *¿Qué es un cine-club?* *Op. cit.*, p. 16

(...) al cine club Progreso lo animaba una tendencia proselitista de izquierda y una oposición a la penetración cultural a través del cine, lo que finalmente lo conduciría a promover el cineclubismo como un movimiento casi político.

Esta era una diferencia fundamental entre los primeros y más importantes cine clubes de México, y al paso del tiempo tal diferencia puede considerarse como el pivote de dos tendencias de la cultura fílmica mexicana. Para el Cine Club México, el principio de su labor fue el valor estético del cine; mientras que para el Cine Club Progreso, los aspectos sociales y políticos de la cinematografía tenían tanto o más peso que esos valores. (...) El movimiento cineclubístico fue presionado por las distribuidoras y tuvo que refugiarse en las aulas universitarias. Poco tiempo después, con Manuel González Casanova a la cabeza, se daría origen al departamento, la escuela y el archivo de cine en la Universidad Nacional.¹³⁰

Este movimiento tuvo logros halagüeños. Se crearon importantes cineclubes, con lo que se mejoraron notablemente los criterios con que se hacían las programaciones, además de que el público llegó a ser consciente de sus derechos como espectador. Pero, sobre todo, varios asistentes asiduos a estas enriquecedoras dinámicas comenzaron a ocupar espacios en revistas y periódicos para ejercer la crítica cinematográfica, concebida como un ejercicio intelectual de información y análisis.

3.3. La crítica y la prensa especializada

Ya vimos cómo la proliferación de los cineclubes respondió a la creciente demanda por ver un cine diferente, por darle la vuelta a las producciones *hollywoodenses* y a los “churros” mexicanos que inundaban la cartelera sin posibilidad de apelación por parte de quienes veían en el cine algo más que una forma de entretenimiento.

El movimiento del cineclubismo en nuestro país tuvo como consecuencia inmediata la formación de conocedores y especialistas que vinieron a llenar un gran vacío: la ausencia de crítica especializada. En la historia del cine mexicano, hablar de cineclubes significa, necesariamente, hablar de *Jomi* García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Emilio García Riera, Paul Leduc, Jorge Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent, Juan Manuel Torres y Manuel González Casanova. Todos ellos forman parte del más importante grupo de críticos y apasionados del séptimo arte que surgió luego de la formación de los primeros cineclubes en el IFAL, el Progreso y los de la UNAM.

El cine no era más una “actividad menor”. Los críticos desarrollarían toda una conciencia de que, como tales, su máxima aspiración debía ser la de

¹³⁰ Moisés Viñass. *30 años de Nuevo Cine*. México, revista *Dicine*, No. 42, Noviembre de 1991, p. 14.

descubrir las leyes estéticas que presiden la creación cinematográfica. A la obra de Eisenstein, Murnau, Bergman, Fellini, o de Emilio *El Indio* Fernández, debía corresponder una crítica que no sólo diera cuenta de la obra de estos cineastas, cumpliendo una mera labor informativa, sino que descubriera en ellas las constantes estéticas necesarias para interpretar el arte cinematográfico. Es decir: no se concebía a esta forma de crítica aislada de la teoría.

Atrás había quedado el tiempo en que escritores como Amado Nervo (quien como lo comentaría Manuel González Casanova en plática con esta investigadora, alguna vez reconoció con cierta timidez: ‘me da mucha pena pero a mí me gusta el cine’), Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, a pesar de su prolífica creación sobre el tema, se interesaron por el cine como una actividad secundaria, porque no era muy bien visto que un escritor se dedicara a comentar un fenómeno que entonces no estaba clasificado ni como ciencia ni como arte. Como lo consignara Jorge Ayala Blanco, aquél era “el periodo de las consabidas, generosas, espontáneas, prehistóricas y hoy irritantes diferencias de los *hombres de letras* para con un arte tartamudo que, a veces, los desespera”.¹³¹

Hay varios ejemplos que ilustran esta situación. Pedro Heríquez Ureña siempre le reprochó a Alfonso Reyes que se dedicara a esa “actividad menor”: la crítica de cine. Luis Mario Schneider recuerda que en alguna ocasión Jaime Torres Bodet le confesó “como pidiendo perdón” que él también se había dedicado a ello, y Ayala Blanco hace notar que:

En el volumen ***Frente a la pantalla*** [Cuadernos de cine, UNAM, 1963] puede leerse una recopilación de estos escritores siempre creyéndose culpables de frivolidad al hablar de algo tan sospechoso como el arte culinario o la filatelia...¹³²

La brecha había sido abierta por Álvaro Custodio y Francisco Pina. Este último reconocido como maestro de los críticos que se prepararon en los cincuenta y que en los sesenta daban la batalla en contra de los “plumíferos al servicio de la estupidez institucional”.

Según Jorge Ayala Blanco, estos dos críticos:

Más que especialistas son hombres honestos, cultos y de buen gusto que desean ponerse a la altura de las circunstancias. Suplen su falta de urgencias vocacionales con una formación sobre la marcha, leen algunos libros y

¹³¹ Jorge Ayala Blanco; ***La aventura del cine mexicano***, México, Ediciones Era, 1968. p. 291

¹³² *Ibidem*, p. 293

revistas extranjeros sobre la materia y fundamentan minuciosamente sus opiniones.¹³³

Por su parte, Emilio García Riera reconoce en Francisco Pina a la persona “a quien se tuvo en buena parte de los años cincuenta por el único crítico de cine digno de confianza en México”.¹³⁴

Cabe destacar que Álvaro Custodio se había estrenado en México como crítico cinematográfico en la revista *Cinema Reporter* desde 1945, y era el jefe de redacción de *La Semana Cinematográfica*, que inició su publicación el 21 de agosto de 1948 y desde ahí le toca desempeñar el papel de especialista de cine de los sesenta. En la presentación de *Cinema Reporter*, José Vasconcelos avizoraba la importante tarea que como crítico debía desempeñar el especialista en la materia. Porque cree que la participación del escritor es necesaria para dominar el cine, y a su vez, el cine tenga la oportunidad de hermanarse con la literatura:

Es indiscutible que en el orden técnico, maquinista, la calidad de las películas se ha desarrollado extraordinariamente. Al mismo tiempo es de todos reconocida la pobreza creciente que el cinematógrafo revela en materia de argumentos, emociones e ideas. Pero el hecho es que el cinematógrafo constituye, a la fecha, un instrumento de expresión, excedido sólo por la prensa, como medio de intercomunicación entre los hombres.

Y esta realidad inexcusable, inevitable, crea la necesidad de que existan órganos de prensa dedicados, no sólo al fomento de la producción cinematográfica y su presentación al público, también y especialmente, a la crítica y la orientación de las actividades cinematográficas en todos sus órdenes. Tal es entonces la función que viene a desempeñar la revista que, con el nombre de *La Semana Cinematográfica*, presento hoy al público a nombre de la editorial Salcedo, empresa bien conocida por su seriedad, el tino y la maestría de producciones cinematográficas y de todas las actividades con ella relacionadas: *La Semana Cinematográfica* (...)

El campo que abarca la actividad cinematográfica es, en consecuencia, cada día más amplio. Y para dominarlo, hace falta el ingenio de especialistas de distintos órdenes. El escritor, el artista, el poeta, el músico, todos pueden contribuir a la creación de la obra cinematográfica y todos tienen algo que decir para estimularla y mejorarla.

La aparición de esta revista marcará, por lo mismo, un suceso memorable en nuestro ambiente social y artístico. Mediante ella el cinematógrafo tendrá ocasión de hermanarse con la literatura. Y es por eso que, a nombre de la mencionada Editorial Salcedo, presento con gusto esta revista al público,

¹³³ *Ídem*

¹³⁴ Emilio García Riera; *El cine mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990. p. 89

convencido de que viene a llenar el hueco periodístico que existía en el ambiente cinematográfico.¹³⁵

Y es precisamente en este primer número de *La Semana Cinematográfica* que Álvaro Custodio inaugura la sección “La semana de estrenos” (pp. 18-19), de la cual es autor. Las películas que comenta son: **Suplicio** (I. Bergman, Suecia); **El limpiabotas** (Vittorio de Sica, Italia); **La cortina del hierro** (William A. Welman, Estados Unidos); **El cuarto mandamiento** (Rolando Aguilar); **Los viejos somos así** (Joaquín Pardavé) y **Esquina bajan** (Alejandro Galindo).

Abogado, diplomático, escritor, dramaturgo, director teatral, argumentista y guionista, Álvaro Custodio nació en Sevilla, en 1914 y murió en Madrid, en 1992. Realizó una gran labor cultural en México.¹³⁶ Fue el creador del argumento y el guión de una de las películas emblemáticas del cine de rumberas: **Aventurera** (Alberto Gout, 1949). Colaboró como crítico de cine en la revista *Cinema Reporter* (1945) y fue jefe de redacción de la revista *La Semana Cinematográfica* (1948-1949). Publicó además en *Cuadernos Americanos*, *Revista de la Universidad de México*, y en los suplementos literarios de *Excelsior* y *Novedades*.

Custodio había desechado el culto a la estrella, aceptado por muchos como un mal inevitable, que no era sino un síntoma de la corrupción que afectaba a los medios informativos. La crítica cinematográfica hasta ese momento, se había preocupado por revelar la edad de una actriz, o por sus matrimonios, o por cualquier dato de su vida privada, que reducía un fenómeno de significación social tan claro como el cine a sus más ilegítimas instancias. Cualquier ataque a cualquier película desde esas posiciones era un ataque, en principio, contra la inteligencia.

Pero, “¿Qué debe pedirse a un crítico de cine?” preguntaba José Miguel García Ascot en 1962 y respondía:

En primer lugar un conocimiento elemental de las condiciones reales de filmación de una película: sets y escenarios naturales, iluminación, movimientos de cámara, la parte esencial que corresponde a la edición y montaje, sonorización, doblaje, efectos ópticos, *back-projection*, *travelling*, etc. Y sobre todo la relación entre guión y realización.

No se trata por supuesto de hablar de ello, sino de conocerlo. Si no se arriesga a hacer lo que muchos: asombrarse ante lo elemental y pasar por lo alto lo extraordinario. Y desconoce, en general, lo que es el cine como técnica.

¹³⁵ José Vasconcelos; “Presentación”, *La Semana Cinematográfica*, núm. 1, 21 de agosto de 1948. p 2

¹³⁶ Cfr. Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila; **Escritores del cine mexicano sonoro**: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx>

En segundo lugar, un conocimiento –ya no elemental, sino básico–, del lenguaje cinematográfico. Sin embargo un manejo racional de los conceptos de: secuencia, montaje, plano secuencia, encuadre, campo y contracampo, elipsis, asincronía, etc. (gran parte de lo que llaman *spottiswood* la “gramática de un film”) no es posible no solamente escribir de cine, sino entenderlo como tal.

En tercer lugar, un conocimiento bastante serio de la historia y evolución de este lenguaje, es decir del arte cinematográfico. Son las escuelas, los estilos, las tendencias, las acciones y reacciones estéticas, además de las obras de las grandes realizadores del pasado (Eisenstein, Murnau, Dreyer, Pabst, Flaherty, Von Ströheim, Griffith, Ophuls, etc.) las que han formado el cine, le han dado su lenguaje, sus formas más aparentes y más sutiles de expresión.

Desconocer esto, siendo críticos de cine, es equivalente a desconocer las obras de Goya, Rembrandt, Vermeer o Velázquez, siendo crítico de pintura.

En cuarto lugar un conocimiento del significado de los estilos, es decir, un conocimiento básico de estética del cine. Además de conocer a los clásicos de la crítica teórica (Eisenstein, Pudovkin, Balasz, Grierson, Bazin, etc.), saber diferenciar entre el lenguaje utilizado por el realizador, su actitud artística frente a los contenidos visuales y poder derivar de ello un análisis del significado de dichos contenidos es la meta última de un crítico de cine que verdaderamente lo sea.

Podemos añadir que todo lo anterior debe necesariamente acompañarse de lo que llamaremos una vez más “cultura”. Porque criticar es también relacionar, y las relaciones del cine con la literatura, con la pintura, con la música, y con un sentido moral y hasta ontológico de la existencia son, como todo arte, parte esencial de su forma.

Y aún falta algo... Talento. Y pasión.¹³⁷

Con pasión y con talento, los jóvenes críticos, no sin oposición de aquéllos que los llamaban “neocríticos copistas” se abrían paso en los medios. Emilio García Riera concebía su papel de crítico y las consecuencias de un trabajo responsable, de la siguiente manera:

Cuando admiro un buen *western*, no estoy sólo admirando su técnica, ni siquiera su manera. Lo admiro porque, como en el caso de **Río Bravo**, de Howard Hawks, me comunica una visión del mundo, un *estilo* y, por ende, una emoción estética. Y, a la vez por vía de la estética, me remite a una noción ética, es decir, a unas determinadas reflexiones sobre el comportamiento humano cuya validez universal –de existir– confieren a la obra los valores clásicos que toda crítica que se respete intenta definir.

La crítica ha conseguido que no haya un solo joven sensible y estudioso capaz de decir: “Voy a hacerme rico con el cine”. Por el contrario, muchos afirman su voluntad de “expresarse” a través del arte cinematográfico. Y como es a esos jóvenes a quienes se hace caso, uno tiene la impresión de que ya no podrán salir a ninguna parte los directores rutinarios y mercachifles.

¹³⁷ Jomí García Ascot; “¿Qué debe pedirse a un crítico de cine?”, *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 8, 11 de abril de 1962. p. XIX

La crítica ha producido a la vez un efecto peligroso en esa juventud sensible y estudiosa que a la larga acaba haciendo también cine, incluso en México. La crítica induce a esa juventud a batallar con la bandera del arte cinematográfico.¹³⁸

No había marcha atrás, como todo movimiento positivo en el orden de la cultura, esta nueva manera de asumir la crítica cinematográfica ofrecía dos aspectos: por un lado revelaba nuevos valores, nuevos signos, una nueva comunicación de la inteligencia, y por el otro ponía de relieve la carencia de dichos elementos en los medios que no habían seguido esta evolución y que adoptaban frente a ella una actitud automática de rechazo.

El desarrollo de una nueva actitud y de nuevas formas de crítica se verían coronadas con los ensayos y artículos de *Jomí* García Ascot, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Salvador Elizondo, José de la Colina, Gabriel Ramírez y Tomás Pérez Turrent quienes contribuyeron a introducir en México muchas de las nociones de la nueva sensibilidad cinematográfica que desarrolló la crítica europea y quienes aun en sus escritos más subjetivistas y herméticos era posible descubrir siempre un elemento básico: el amor al cine.

Se habían casi agotado las posibilidades de una crítica de transición como lo era la impresionista, sin embargo, no se había superado definitivamente el *impasse*. Para estos exégetas del cine sólo había a la larga una solución: hacer cine.

3.3.1. El precursor de los críticos cinematográficos de la generación de los sesenta: Francisco Pina

En los años cincuenta se decía, mitad en serio mitad en broma, que la crítica de cine en México era una parcela exclusiva de los refugiados españoles. Se exageraba, pero era verdad que un gran número de los críticos de mayor influencia en diversas publicaciones pertenecían al exilio español.

Los decanos en este sentido fueron Álvaro Custodio y Francisco Pina, a quienes se les reconoce haber dado profesionalismo y seriedad a un género que si bien –como ya se observó anteriormente– había tenido excelentes cultivadores eventuales en México –por ejemplo el polígrafo Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, el poeta Xavier Villaurrutia–, también era infortunadamente frecuentado, hacia los años cuarenta y cincuenta, por “gacetilleros” (despectivamente así llamados por su falta de

¹³⁸ Emilio García Riera; “El cine: Sobre la crítica”, México, *Revista de la Universidad de México*, abril de 1963, vol. XVII, núm. 8, p.p. 33-34

conocimiento y compromiso), y “cronistas de estrellas”, cuando no por encubiertos redactores de publicidad de las distribuidoras de películas.

Álvaro Custodio ejerció la crítica de filmes en algunos diarios y en los suplementos culturales; algunos de sus artículos los reunió en su libro **Notas de cine.**¹³⁹

Sus severos comentarios sobre algunos productos de la industria fílmica nacional no dejaron de provocar problemas con quienes en las mencionadas publicaciones anunciaban sus películas. No faltaban algunos colegas que consideraban las críticas de Custodio al cine nacional poco menos que como insultos al país; el ruido que estos curiosos patrioteritos armaron en una ocasión hizo que Custodio abandonara la crítica de cine, prefiriendo dedicarse a la formación de una Compañía de Teatro Clásico Español que le dio un renombre menos controvertido.¹⁴⁰

Más continua fue la labor crítica de Francisco Pina, que semana a semana, en el suplemento cultural del diario *Novedades*, y luego en el de la revista *Siempre!*, escribió críticas de las películas que se hallaban en cartelera. Como en el caso de Custodio, la crítica de Pina fue un antecedente y una influencia para la de otros críticos más jóvenes, sobre todo los que se agruparon en torno a la revista *Nuevo Cine*. Tal era el reconocimiento de la influencia de este crítico español, que la asociación Periodistas Cinematográficos de México (Pecime) instituyó en 1971 la Diosa de Plata Francisco Pina, “como reconocimiento a quienes hacen propuestas novedosas y valientes dentro de la industria cinematográfica. La presea se entregó por primera vez en 1972”.¹⁴¹

Francisco Pina (1900-1971) había nacido paralelamente al siglo: el 15 de octubre de 1900 en Orihuela, provincia de Alicante, España. Emigrado a México en 1939 vivió traduciendo del francés obras de Saint-Exupéry (*Vuelo nocturno*), Jean Cassou (*El divino Cervantes*), Mirbeau (*El jardín de los suplicios*), Vercors (*El silencio del mar*) y realizando un curioso trabajo: “novelizar” guiones de filmes para la revista *Novela semanal cinematográfica*, José de la Colina recuerda:

Pina hacía algo más que transcribir esos guiones que le proporcionaban las compañías de cine: cuando un personaje le era simpático, con una angélica infidelidad el redactor le añadía virtudes ideológicas y morales. Durante muchos años, cuando iba yo a visitarlo, encontré a Pina dictando a una

¹³⁹ Álvaro Custodio; **Notas de cine (Evolución, selección de películas, directores e intérpretes, trofeos, festivales, datos económicos, vocabulario, crítica y bibliografía)**, México, Patria, Colección Cultura para Todos, 1952. 121 pp.

¹⁴⁰ José de la Colina; “Los transterrados en el cine mexicano”, en: **El exilio español en México**, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 90.

¹⁴¹ Cfr. <http://www.pecime.com.mx>

taquimecanógrafa alquilada por una tarde aquellas tramas de *films* que le procuraban el vegetal yantar.

En México comenzó a escribir sobre política y literatura en el periódico *El popular*, luego en el suplemento dominical de *El Nacional* y en *México en la Cultura* [de Novedades y] de *Siempre!* Aquí reinició la crítica de cine –lo había hecho en su natal España–, ahora de un modo más regular. Si esta especialidad del periodismo había tenido en México ilustres predecesores (Reyes, Villaurrutia, Luz Alba, etcétera), Pina la institucionalizó, por decirlo así. En una época en que apenas nacía la cinefilia (no el *cineconsumo*, desde luego), Pina fue para muchos jóvenes, entre los cuales estaba yo, la primera guía autorizada, honesta, perspicaz.

Gracias a él –y algún otro que no desistió como Álvaro Custodio–, aprendimos a ver el cine como una obra de expresión individual. Pina veía el cine desde un punto de vista principalmente moral: a cada obra le pedía ser, sobre todo, una posición espiritual ante la vida. Desdeñó siempre el film frívolo, el film que no contuviera una visión del mundo personal y valedera para los espectadores. Por ello su ***Charles Chaplin/ Genio de la desventura y la ironía*** [Ediciones Aquelarre, 1952; Biografías Ganesa, 1957] es su trabajo más bello, porque al revelar el trasfondo ideológico del genial cineasta, Pina desplegaba un arte límpido y transparente de conocimiento por simpatía, y el libro puede ser visto como una doble biografía espiritual: la de Chaplin y la de Pina a la vez.¹⁴²

Luego publicó, en la colección *Cuadernos de Cine* de la UNAM, serie dirigida por Manuel González Casanova, dos libros: ***El cine japonés*** (1965), y ***Praxinoscopio*** (1970).

Somos muchos –decía Pina allí– los que creemos que, en lo fundamental, la crisis del cine es una crisis de libertad. Las películas se hacen con dinero –cada vez más dinero– y el dinero es siempre un elemento reaccionario. El cine podrá ser con más frecuencia un verdadero arte en la medida en que exista la libertad de creación. Y eso es lo que tienen que conquistar plenamente –y a todo trance– los auténticos creadores, los genuinos autores cinematográficos.¹⁴³

La UNAM le publicó también un libro en la colección ***Letras Vivas: El Valle Inclán que yo conocí y otros ensayos*** (1969).

Los nuevos críticos leían y reconocían a don Francisco Pina como el maestro. Un día, formaron un grupo que tenía la energía exuberante de lo que está en gestación y se sabe importante. Decidieron, pues, hacer una revista especializada. Crearon *Nuevo Cine*, donde colaboraban además de José de la Colina, Salvador Elizondo, J. M. Ascot, Emilio García Riera y

¹⁴² José de la Colina. "Para despedir a Francisco Pina", *El Heraldo Cultural*, no. 324, 23 de enero de 1972, p. 9

¹⁴³ Francisco Pina; ***Praxinoscopio (hombres y cosas de cine)***, México, UNAM/ Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Actividades Cinematográficas, *Cuadernos de Cine No. 19*, 1970, p. 118

Carlos Monsiváis; Nancy Cárdenas, Gabriel Ramírez, José Luis González de León, Armando Bartra, Paul Leduc y Juan Manuel Torres. Don Francisco, experimentado y prudente, entusiasta siempre, los apoyó y colaboró en el número doble, dedicado a Buñuel, con: “El viejo y el eterno realismo español”.¹⁴⁴

Mucho influyó Francisco Pina en esta nueva generación de cinéfilos. Y fueron, por supuesto éstos, los que primero buscaron todas las “íes” para ponerles los puntos a una industria tan respetada por sus “gacetilleros” a sueldo.

Las universidades públicas habían formado a una clase media dotada de un sentido crítico que cuestionaba la incapacidad del sistema para solucionar los grandes problemas nacionales, había que responder a la situación general del país que había cambiado. Una intensa –aunque necesariamente limitada– actividad de cineclubes, el reconocimiento –cada vez más amplio– del cine como arte y finalmente la conciencia de un sector del público dieron paso a un grupo de escritores, periodistas e intelectuales capaces de responder a una demanda creciente de excelencia.

De estos antecedentes culturales participó Francisco Pina. Así pues, nació o, mejor, se creó la necesidad de una escuela de cine, de muchos cineclubes, de mejores programaciones, de la colaboración constante de los críticos cinematográficos pero, sobre todo, de no hacer a un lado la conciencia histórica.

Y fue precisamente en el primer número de la revista *Nuevo Cine*, que De la Colina, García Ascot y García Riera le rindieron un sentido homenaje a su maestro, donde podemos constatar la mejor muestra de la gran influencia que recibieron de él y la gratitud que les merece:

Pina ya escribía en serio sobre cine en una época en que nosotros, adolescentes, aún tratábamos penosamente de formarnos una cultura cinematográfica en un país donde no hay cinematecas ni archivos filmográficos. Y por mucho que yo discrepe de algunas de las ideas que rigen la labor crítica de Pina, siempre le he reconocido esa heroicidad que significa, hace diez años [1951], ocuparse de un arte mirado con desprecio o burla por los “cultos”.

Conocía a Pina allá por 1950, a raíz de una conferencia sobre Chaplin, y desde entonces he gozado siempre de su amistad, de su comprensión y de su apoyo (...). Su devoción a Chaplin es, me parece, un signo claro del modo como este fino espíritu se manifiesta.

Hay en el libro de Pina sobre Chaplin un capítulo dedicado a Monsieur Verdoux donde el autor ha expresado, en un bello estilo que recuerda a la vez

¹⁴⁴ Francisco Pina; “El viejo y el eterno realismo español”, *Nuevo Cine*, México, vol. I, números 4 y 5, noviembre de 1961, pp. 26-28

el de Baroja y el de Miró, su bella filosofía de la vida. Yo remito a estas páginas a quienes quieran conocer un calor humano, una equilibrada, serena manera de la pasión. **José de la Colina**

Durante muchos años y en medio de la incompetencia y la irresponsabilidad crítica que se han ido acumulado en revistas y periódicos, ha habido en México un hombre, un hombre inteligente, un hombre sensible, un hombre lúcido que ha sido el único en mantener en algo la plena dignidad de su función crítica y analizadora. Este hombre ha sido Francisco Pina.

(...) quiero rendirle aquí un homenaje que merece como infatigable y claro orientador de una opinión que, en la formación misma de una generación nueva, no la tuvo en México más que a él por guía. Creo firmemente que sin la obra y la permanencia de Francisco Pina, a lo largo de tantas semanas, tantos meses, tantos años ya, cualquier esfuerzo serio de renovación de la crítica mexicana hubiera sufrido importante retraso. (...) **José Miguel García Ascot**

Todavía conservo unos cuadernos de notas en los que, allá por 1954 a 1956, apuntaba mis juicios sobre las películas que veía. Quien los leyera (espero que nos los lea nadie) descubriría en esos primeros intentos críticos una influencia fundamental: la de Francisco Pina.

Domingo a domingo, durante varios años, la crítica de Pina en [el suplemento] *México en la Cultura* me sirvió de orientación y guía. Hoy tengo la seguridad de que este hombre, cuyo mayor defecto es la excesiva modestia, comprende muy bien que las diferencias actuales de criterio que puedan existir entre nosotros son el resultado lógico (...) de una identificación de principio en el amor al cine y a la verdad.

(...) Pina responde perfectamente a la imagen que de él me había creado cuando no lo conocía más que a través de sus escritos: La del hombre íntegro y honrado que fue capaz, durante mucho tiempo, de mantenerse como único crítico serio y responsable al margen de los “cronistas de las estrellas” y demás gentuza. **Emilio García Riera.**¹⁴⁵

Sabio y prudente, Pina reconocía que la labor del crítico es importante pero no infalible. Así lo reconoce en el siguiente pasaje:

Teniendo en cuenta todo lo que llevamos dicho, es fácil comprender lo iluso y despistado que sería el crítico del cine que se considerase capaz de coincidir siempre –o casi siempre– con el gusto de sus lectores. Cosa que le llevaría a suponer candorosamente sus posibilidades de ejercer sobre éstos una influencia... que no deja de ser un mito.

Recuerdo a este propósito lo que me ocurrió a mí hace algunos años, cuando frecuentaba cierto lugar en donde un señor muy simpático solía decirme que su esposa me leía siempre y tenía mis críticas en gran estima. Y acababa invariablemente con la misma frase: “Lo que es bueno o malo para usted, es bueno o malo para mi mujer, hasta el punto de que nunca vamos al cine antes de que ella lea su crónica, para saber a qué atenerse”.

¹⁴⁵ José de la Colina, J. M. García Ascot y Emilio García Riera; “Homenaje a Francisco Pina”, *Nuevo Cine*, México, vol. I, número 1, abril de 1961, p. 9

Pero un día... se estrenó en México la película ***Elena y los hombres***, de Jean Renoir, y yo tuve la infeliz ocurrencia de escribir sobre ella con entusiasmo. Y cuando me encontré al poco con el marido de la lectora asidua de mis críticas, me miró maliciosamente y me dijo con una extraña sonrisa: “Tengo un recado de mi señora muy especial para usted. Me ha encargado con insistencia decirle que esa película... Elena y no sé qué cosa... de la que usted habló con tanto entusiasmo, a ella le ha parecido una tomadura de pelo y una babosada insoportable”.

Desde aquel día, sé muy bien a qué atenerme cuando alguien me dice amablemente que es un asiduo lector de mis artículos sobre cine.¹⁴⁶

Insobornable y de gran talento, Francisco Pina entendía que el periodismo, la labor de la crítica cinematográfica debía ser obra de la inteligencia y de la constancia, pero también de una actitud moral. Entendía también que no se puede fundar una crítica sin libertad, y que el cohecho, cualquiera que sea su forma, la desvirtúa.

3.3.2 La influencia de *Cahiers du Cinéma*

El cine es ejercicio en metáforas; dice una cosa y significa muchas otras cosas. Tiene relaciones muy extrañas y profundas con la cultura, mucho más profundas que el teatro, por ejemplo. En la práctica, ver una película significa atravesar el bosque de las analogías y las metáforas que lo componen.

Alberto Moravia, *En el cine* (1975)

Cahiers du Cinéma es el paradigma, el espejo donde se han contemplado, con relación de amor-odio con que solemos enfrentarnos a los espejos, las revistas de cine en todo el mundo.

Fundada en abril de 1951 por Jacques Donoill-Valcroze, Lo Duca y el legendario crítico y teórico de cine André Bazin, la revista francesa de cine *Cahiers du Cinéma* ha sido la de mayor influencia en la historia de la prensa especializada en el mundo.

La de Bazin/ Doniol-Valcroze/ Lo Duca va relacionada con una idea eminentemente deseable de cine. La presencia en las pantallas francesas del cine *hollywoodense*, de las obras primordiales del neorrealismo italiano capitaneado por Rossellini y De Sica y de promesas de renovación del cine francés, de la mano de Bresson y Becker, alientan la convicción de su fortaleza. El cine es espectáculo y escritura, pasión y razonamiento, ideario

¹⁴⁶ Francisco Pina; ***Praxinoscopio (hombres y cosas de cine)***, México, UNAM/ Dirección General de Difusión Cultural, *Cuadernos de Cine*, 1970, p. 119

que hace suyo *Cahiers du Cinéma* buscando en el cine una inserción del espíritu humano en el mundo, en las condiciones de su asimilación y elaboración.

El universo cinematográfico en el que fundan los *cahiers*, en 1951, es particularmente rico. En Francia hay una poderosa red de cineclubes (alrededor de 400 afiliados a la Federación presidida por críticos Jean Painievie y Georges Sadoul), un cineclub de élite, Objectif 49, dirigido por Jean Cocteau y donde offician los dos representantes más calificados de la nueva crítica: André Bazin, colaborador regular en la revista *Esprit* de Emmanuel Mounier y Alexander Astruc, colaborador de *Les Temps Modernes* y autor de un texto clave “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo” (El nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*, aparecido en 1948¹⁴⁷ en el que realiza la primera defensa de la *mise en scène* como un proceso de escritura y se reconoce el derecho del cineasta a decir *yo* y a escribir con su cámara como el escritor lo hace con la pluma.

En este movimiento destaca André Bazin por su carácter de impulsor de una crítica que bucea en el interior del propio cine y que además busca elementos de reflexión en zonas fronterizas, pero siempre conservando un cierto *esprit du temps* en lo que se refiere a los grandes debates culturales. Desde ángulos diversos se dedicó a responder una cuestión que hoy sigue siendo de gran alcance: *qu’est-ce le cinéma*. André Bazin que se pasó años y cuatro tratados críticos formulándose esa pregunta fue, sin duda, el *pater* de la crítica europea y de los *cahiers*, el que le dio forma y señas de identidad para que pudiera cohabitar con las plataformas culturales que habían introducido una disposición discursiva, y por ello moral, hacia las representaciones estéticas y los modos de percibir las.

Es por eso que *Cahiers du Cinéma* nace con ambición de manifiesto. En el primer número de abril de 1951 se denuncia “la neutralidad malévolamente que tolera un cine mediocre, una crítica prudente y un público embotado”.

Esa consigna nutrirá los textos fundamentales de André Bazin, amparados en el pensamiento fenomenológico que a la postre determinará el lugar que ocupan sus escritos, tan minuciosos como rigurosos en sus fundamentos y en la reflexión teórica contemporánea. Por su parte Andrew Dudley (¹⁴⁸) da cuenta de ello a la par que relata la historia del culto que una parte de la crítica anglo-americana –entre esta, aquella formada por los jóvenes críticos mexicanos de los sesenta– tuvo hacia el fundador de *cahiers*. Y es la idea de cine de Bazin la que permitirá el florecimiento de los *jeunes turcs* de

¹⁴⁷ Robert Stam; *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, España; Paidós, Comunicación No. 126, 2001, p. 106

¹⁴⁸ Andrew Dudley; *The Mayor Film/ Theories: an Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 1976, pp. 288

Cahiers antes de convertirse en los futuros cineastas de la *nouvelle vague*: Maurice Scherer (Eric Rohmer) que se inicia en la revista con un texto jansenista sobre la pintura en el mismo número en que aparece el texto capital de Bazin “La estilística de Robert Bresson” (*Cahiers du Cinéma* –*Cdc*– núm. 3, junio 1951); Jacques Rivette que proclama la evidencia del genio de Howard Hawks (*Cdc*, núm. 23, mayo 1953) y François Truffaut que lanza un texto programático “*Une certaine tendance du cinéma française*” (*Ccd*, núm. 31, enero 1954) donde critica la debacle estructural de una industria rutinaria y académica como la francesa.

El tono que Truffaut, protegido por dos tutores como Bazin y Rossellini, utilizado nada más desembarcar en la revista llevarán a los *Cahiers* a una posición intransigente al menos en dos puntos: defensa del autor y de la *mise en scène* y necesidad de un cambio generacional en la industria del cine francés. Habrá que esperar a la *nouvelle vague* para que esa alternativa se haga creíble, pero la actitud de ocupación generacional, de *prise au pouvoir*, se extenderá por toda Europa: Francia a Alemania; Italia, Inglaterra, los países del Este, América y, particularmente, México coincidiendo con la aparición en escena de una nueva generación de espectadores de cine.

Pero sin duda va a ser el grupo histórico aglutinado en torno a los *cahiers* el que mejor ejemplificará esta aparente contradicción a través de las históricas revisiones y retrospectivas de: *La politique des auteurs* y de su quintaesencia fílmica la *mise en scene* extendida hacia el cine *hollywoodense* –tocado por la guerra pero ya muy enfermo–, así como hacia algunas figuras del cine europeo elevadas a la categoría de *maitre-à-penser*, ilustran esa poderosa contribución crítica en cuya trama es posible advertir una determinada metafísica de las ideas. La galería de *Cahiers...* es muy amplia, pero basta señalar algunos hitos: el número especial sobre Jean Renoir que reúne a Bazin con Eric Rohmer (*Cdc*, núm. 8, enero 1952) o sobre Hitchcock que reclama al equipo de los *jeunes turcs* (*Cdc*, núm. 39, octubre 1954); “*Lettre sur Rossellini*” de Jacques Rivette, uno de los textos germinales del cine moderno (*Cdc*, núm. 46, abril 1955); o, “*Bergmanorama*”, el texto programático de Jean Luc Godard sobre el cineasta nórdico (*Cdc*, núm. 85, julio 1958). En todos ellos afloran los blancos a alcanzar en el corazón del debate crítico: la idea del autor y el estatuto de la creación, pero sobre todo, la cinefilia considerada casi como religión y la moral de las cosas concretas.

Otro momento fundamental que fue reflejado en los *cahiers* fue el de la “ideología”. La polarización y la euforia hacia las cinematografías del Tercer Mundo que habían conocido su presentación pública en el marco de las Mostras del Nuevo Cine de Pesaro es un primer paso hacia la politización de la crítica cinematográfica. Pero antes que una causa foránea son los

acontecimientos interiores los que prepararán en Francia el terreno para un fuerte debate teórico. El reproche de falta de compromiso hacia el cine de la *nouvelle vague* –se consideraba que sus personajes eran héroes sin atributos que apenas rozaban los acontecimientos o pasaban por encima de los conflictos políticos de su tiempo, como la guerra de Argelia– se traslada hacia los propios cineastas obligados a tomar posición en una década repleta de acontecimientos políticos: revueltas de las minorías, movimientos contraculturales, procesos de descolonización en el Tercer Mundo, guerra de Vietnam...– que demandan el compromiso político y la conciencia moral. Los acontecimientos de mayo 68 y su irradiación europea y americana no harán sino agudizar este proceso de radicalización ideológica.

En México, los *cahiers* eran seguidos por los jóvenes críticos, sobre todo por aquellos aglutinados en el grupo Nuevo Cine, quienes reconocen la influencia que tuvieron a partir de su lectura.

En 1963, Emilio García Riera en su columna “El cine” de la *Revista de la Universidad de México* escribió acerca de la publicación francesa “Sobre los *Cahiers du Cinéma*”:¹⁴⁹

(...) la mayoría de los que se escandalizan ante la influencia que los *Cahiers* en ciertos sectores “malinchistas” de la crítica, no saben ni siquiera que la revista francesa luce desde sus comienzos una monótona cubierta amarilla. Otros la conocen por haberla hojeado o leído en otros tiempos y recuerdan que un artículo de elogio a Allan Dwan, por ejemplo, los indignó en tal forma que decidieron no volver a perder su precioso tiempo. La lectura de los *Cahiers* suele producir, en primera instancia, una sensación de desconcierto y por lo tanto de irritación. Debo confesar que en 1956, cuando empecé a leerlos, me llevaba mi buen coraje mensual al enfrentarme a afirmaciones tan contundentes como la que sigue, de Jacques Rivette: “El que no se haya maravillado ante la última película de Fritz Lang –**Más allá de la duda**– no sabe nada de cine ni del ser humano.

Pero lo cierto es que a los *Cahiers* no es posible desconocerlos y no creo que pueda haber alguien verdaderamente aficionado al cine que, por mucho que rechace la orientación general de la revista, no haya sido en alguna medida influido por ella. Tanto es así que casi toda la crítica digamos “occidental” ha girado en los últimos tiempos en torno a la tendencia *Cahiers*, ya sea para unirse a ella (*Film Culture*, de Nueva York) o para criticarla severamente (*Sight and Sound*, de Londres).

(...) Por mi parte, los *Cahiers* han satisfecho una suerte de vicio filmográfico. En eso estamos de acuerdo prácticamente todos: Pocas revistas de cine han habido en el mundo tan documentadas y útiles como los *Cahiers*. Las entrevistas a los realizadores, el acopio de datos sobre éstos, ha contribuido a la formación de muchas culturas cinematográficas en todo el mundo.

¹⁴⁹ Emilio García Riera; “Sobre los *Cahiers du Cinéma*”, en: “El cine”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XVII, núm. 12, agosto de 1963, pp. 26-27

Posteriormente, junto a esta guerra de posiciones que constituye el decorado natural del periodo “sesentayochoero”, *Cahiers* se erigirá en plataforma de un nuevo espacio teórico relacionado con el estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis, en estrecha relación con otras revistas de análisis como *Tel que*, *Communications* o *La Nouvelle Critique*, que suscitan un interés apasionado en el marco de un fuerte debate teórico en todos los campos del saber.

Hay una renovación de la teoría, la presencia rigurosa en una primera fase del psicoanálisis lacaniano y las sucesivas propuestas posestructurales de Gilles Deleuze, Michel Foucault y Jacques Ranciere. Además, en esta época que se extiende a los años setenta, se avanza en el impulso del análisis textual, del “placer del texto”, parafraseando el título de Roland Barthes.

3.4. La importancia de la UNAM en la cultura cinematográfica mexicana

El campus de Ciudad Universitaria no deja de crecer desde su traslado en 1954. Aunque inaugurado el 20 de noviembre de 1952, recrea su nuevo ambiente, y en éste conviven las aspiraciones de una generación prendida a los aires de renovación vistos en el orbe. Hay una rebeldía contra el *statu quo* posrevolucionario, desean sus casi 30 mil jóvenes expresar su condición de atrevida aspiración, que el espíritu explore ideas diferentes, posición que coincide con el trabajo de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se lleva a cabo una política cultural extensa y abierta a todas las áreas del quehacer artístico y científico.

La Universidad de México vive su virtual renacimiento, la misión ocupa un espacio moderno. Los objetivos son: recoger los frutos obtenidos en el seno de la máxima casa de estudios, a fin de proyectarlos a través de los instrumentos generados por la Dirección General de Difusión Cultural, y llevarlos a todo el país.

Carlos Monsiváis escribe sobre la nueva presencia arquitectónica en el artículo “Sobre tu capital, cada hora vuela”, para la revista *Los Universitarios*:

Y al centro, de hecho, le añade el adjetivo de Histórico, es decir, de “región del pasado”, la construcción de la Ciudad Universitaria, cuya base arquitectónica se empieza a construir el 7 de junio de 1951 en terrenos expropiados en el Pedregal de San Ángel, seis millones de metros cuadrados. Coordina el proyecto el arquitecto Carlos Lazo, y la publicidad es molesta: “La Ciudad Universitaria puede definirse como principio de una nueva expresión arquitectónica en México y aun en el continente”. El 20 de noviembre de 1952, el presidente Miguel Alemán, nombrado “Abanderado de la cultura” por 257 instituciones del país, declara inaugurada a la C.U. y en sus palabras algo se filtra de auto elogio:

“Casa de sabiduría, baluarte de libertad, fuente de cultura para la perfección del hombre y del dominio de la naturaleza. Erigida en el nuevo mundo por el esfuerzo de un pueblo que la entrega a la humanidad para la tarea de hacer un nuevo mundo, con la aspiración perenne de un estado de paz universal.”

Además del afán político de asombrar al mundo y a sus alrededores mexicanos, la Ciudad Universitaria es zona de futurología explícita. O de obligación al determinismo: aquí, de un conjunto tan obviamente moderno, deberán surgir las generaciones modernas. El continente general al contenido. La Marcha hacia el Sur, el abandono del primer cuadro, es una expedición ética y estética. Es inmoral vivir como en el virreinato, es horrendo estudiar donde no hay *campus*. Y el complemento de los jóvenes a quienes desnuda de anacronismos la arquitectura de sus centros de enseñanza, es la modernización pretendida de los burócratas (...)¹⁵⁰

La Universidad de México, cumple a través de la difusión cultural una tarea indispensable y dinámica, en la cual se gesta la vida múltiple que representa; una vida de inquietudes, de afanes y logros, y en la inauguración de la Ciudad Universitaria comienza a pasearse la cultura viva del país.

Acorde con el espíritu del tiempo y de la nueva dinámica cultural, la UNAM reconoce los problemas que plantea el arte en sus aspectos de investigación, práctica, enseñanza y difusión; además de la función educativa de las manifestaciones artísticas, que incorpora a su vida institucional, donde el cine tiene cabida. En este sentido, Jaime García Terrés, director de Difusión Cultural, expresa durante la inauguración del “Seminario sobre cine”, la inquietud inédita que reconoce en el cine una “actitud del espíritu”:

Quizá por primera vez, la Universidad Nacional abre hoy sus puertas a la consideración pública y formal de la creación cinematográfica...

El ejercicio universitario no puede cegarse ante los hechos reales que informan la cultura contemporánea. Y el cinematógrafo constituye claramente un hecho cultural. Ni siquiera aquéllos, y no es mi intención combatirlos aquí, que le niegan su sitio entre las bellas artes; ni siquiera quienes en él ven un germen nocivo, un halago fácil a dudosas inclinaciones, encontrarían argumentos para desconocer su implacable influencia en todos, o en casi todos los órdenes del pensamiento actual. El cine –para usar sin mayores rodeos la palabra que solemos decir y escuchar cotidianamente– entraña por lo menos una actitud del espíritu, una manera peculiar de expresión capaz de alcanzar a millones de hombres. Y esta sola circunstancia bastaría para llamar nuestra atención a su específico valor.

El cine ha llegado a ser parte de nosotros mismos. Las mayorías lo devoran dondequiera, como alimento rutinario. Las minorías lo frecuentan, lo juzgan, absorben de algún modo sus consecuencias. ¿Cómo podría olvidarlo la

¹⁵⁰ Carlos Monsiváis: “Sobre tu capital, cada hora vuela”, *Los Universitarios*, México, tercera época, núm. 34, abril de 1992, p. 7

Universidad, que es por definición recinto universal; vigilancia y patrocinio de la totalidad humana?

Pero no han sido semejantes principios generales los únicos que nos han movido. Profesamos un interés particular por el progreso del cine mexicano, y por el decisivo esclarecimiento de sus problemas. A tal doble objeto, que es en rigor uno solo, van dirigidos muy fundamentalmente los esfuerzos de este seminario.¹⁵¹

El “Seminario sobre cine” se llevó a cabo en marzo de 1954 en el Auditorio José Martí de la Facultad de Filosofía y Letras, con la participación de Álvaro Custodio, *Jomí* García Ascot y Francisco de P. Cabrera en las conferencias sobre “Historia del cine”; Samuel Ramos, Manuel Álvarez Bravo, Celestino Gorostiza y Antonio Castro Leal, en el curso de “Estética del cine”; José E. Iturriaga, “Sociología del cine”. Octavio Paz imparte el curso “Cine poético”; José Retes, habla sobre “Cine documental”, dentro de la mesa redonda *Los géneros del cine*; además se organiza el curso sobre “El público”.

“El cine como expresión artística/ Las tendencias actuales”, son disertadas por Luis Buñuel, Celestino Gorostiza, Mauricio Magdaleno, Octavio Paz, Juan de la Cabada, Edmundo Báez, Joaquín MacGregor, *Jomí* García Ascot, Manuel Álvarez Bravo y Arturo Perucho.

La UNAM desarrolla toda una política de difusión cultural, durante las rectorías de Nabor Carrillo (1953-1957) e Ignacio Chávez (1958-1966); coloca al frente de la Dirección General de Difusión Cultural al joven García Terrés (nacido en 1924), pues no cumplía aún treinta años cuando es designado director; aunque venía de ser subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (1948-1949) y director de la publicación *México en el arte* (1948-1953).

La Sección de Actividades Cinematográficas, creada en 1959, dependiente de Difusión Cultural de la UNAM participa con los cineclubes estudiantiles, intercambia ideas y crea ese mismo año el Cineclub de la Universidad con sede en el Auditorio de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, con un programa dedicado a “La comedia en el cine, de la época muda a los principios de la parlante” y “Los problemas de la juventud vistos por el cine”. En 1960 el cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras suspende durante unos meses sus exhibiciones por reparaciones al auditorio, y al finalizar el año reabre sesiones, y prepara para el año siguiente, el cineclub *Cine Debate Popular*. “Esta nueva modalidad respondía a la necesidad de llevar al público extrauniversitario los

¹⁵¹ Jaime García Terrés, “El cine en la Universidad”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 7, marzo de 1954, pp. 22-23

problemas del cine como arte y como expresión de nuestro tiempo”,¹⁵² tareas realizadas por Manuel González Casanova.

3.4.1. Los cineclubes de la UNAM

El maestro Manuel González Casanova participa de la propuesta del cineclub Progreso (1952), encabezado por Felipe Carrera, experiencia que traslada a la Universidad; además es observador del contexto de su nacimiento:

Para 1954 los cine clubes en la ciudad de México eran ya una realidad; además del *Progreso* y del *México*, recordamos los siguientes: *Cuauhtémoc*, *Amigos de la Cultura*, *Israelita*, *Azul y Blanco*, *Juventud Socialista Española*, *Juventud Israelita Progresista*, *Bonampak* y otros más cuyos nombres se me escapan. Para el año siguiente dos cine clubes más enriquecerían la lista: el de la *Universidad*, integrado por estudiantes de la UNAM, y el *Ajef*, que cambiaría luego su nombre por el de *Georges Sadoul*. Ante el enorme auge de los cine-clubes, el *Cine Club Progreso*, *Juventud Israelita* y el de la *Universidad* lanzan la convocatoria el 28 de agosto de ese año de 1955, invitando a todos los cine-clubes a reunirse para acordar la creación de la Federación Mexicana de Cine-Clubes, la cual se hizo realidad el 11 de septiembre de ese mismo año.¹⁵³

El Cineclub Progreso encabezaba un papel de vanguardia en los cineclubes, porque habían “organizado a los espectadores con miras a impulsar a los cineastas para que el cine sea verdadero arte”¹⁵⁴, expresión que trasladan al Cineclub de la Universidad, y en las páginas de su revista *Cineclub*, definen la lucha cinematográfica de los universitarios:

Los estudiantes no podíamos permanecer al margen de la lucha por un arte cinematográfico. No podíamos ver impasibles la desaparición del cine nacional, consumido por una producción fílmica cosmopolita y negativa. Los estudiantes nos hemos dado cuenta de las posibilidades que encierra el cine para impulsar el desarrollo cultural y social de los pueblos, por eso hemos organizado, con la valiosa cooperación de un gran número de personas, el Cine Club de la Universidad, que buscará la formación, en nuestra máxima casa de estudios, de una vanguardia de espectadores que batallen a favor de un verdadero séptimo arte, acorde con la realidad que estamos viviendo y en completa armonía con los intereses de las grandes mayorías de nuestro país; que luche en contra de la falsa crítica al servicio de los intereses negativos, y, en fin, que sea abanderada de nuestras mejores tradiciones artísticas en la

¹⁵² **Informe de actividades**, 1960. Departamento de Actividades Cinematográficas, sin pp.

¹⁵³ Manuel González Casanova; “Los cine clubes en México”, **Cien años de cine mexicano** (CD-ROM), CONACULTA-Conacine-Universidad de Colima, 1999.

¹⁵⁴ *Ídem*.

vida cinematográfica nacional, como ha sido siempre la Universidad en la vida cultural de nuestra patria.¹⁵⁵

A partir del nacimiento del cineclub de la Universidad, en 1955, creado por estudiantes universitarios vino la iniciativa de Manuel González Casanova, a través de la Sección de Actividades Cinematográficas, de la que él era el titular:

(...) las actividades cinematográficas forman parte de la estructura organizativa de la misma, dándole así el sentido de continuidad a una participación en el quehacer cinematográfico. Se organizan cine clubes en las facultades, integrados por grupos de estudiantes cinéfilos.¹⁵⁶

La Federación Mexicana de Cine Clubes, de la que es parte el Cine Club Universidad, hace público un manifiesto en que señala como propósitos: la creación de un departamento de arte cinematográfico en el Instituto Nacional de Bellas Artes; la fundación de una cinemateca, biblioteca especializada, museo de cine y escuela cinematográfica, propuestas que la UNAM asumirá y llevará a cabo en pocos años, al formar el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y la Filmoteca; primero a través de la Sección de Actividades Cinematográficas, (luego convertida en departamento, dependiente de la Dirección de Difusión Cultural), para responder al proceso de expansión de cineclubes, pues en 1956 se tenían cineclubes en Filosofía y Letras, el primero establecido en Ciudad Universitaria, dos en Ingeniería, y al siguiente año son organizados los de Antropología, Arquitectura, Artes Plásticas, Ciencias, Ciencias Químicas y Derecho, unidos en una organización temporal que se denominó Asociación Universitaria de Cine-clubes.

La Federación Mexicana de Cine Clubes fue convocada por los cineclubes *México, Progreso, de la Universidad, Bonampak, Israelita en México, Frida Kahlo y del Centro Deportivo Israelita*, y definió su postura en su manifiesto del 11 de septiembre de 1955:

1. Agrupar en su seno a todos los cine clubes del país existentes o que surjan luego, sin discriminación alguna.
2. Ayudar a los cine clubes a dar a conocer las obras maestras y los mensajes cinematográficos de todos los países, tanto del pasado como del presente.
3. Ayudar a todos los cine clubes inscritos en la Federación a resolver los problemas de toda índole, con la finalidad de consolidar esas organizaciones.

¹⁵⁵ "La importancia de un Cine Club en la Universidad", *Cine Club*, México, núm. 6 (extraordinario), septiembre de 1955 del Cine Club Progreso, núm. 6, Extraordinario, septiembre de 1955, p. 6

¹⁵⁶ Oscar Rivera Saldaña; "Notas para la historia del cineclubismo en México", ponencia leída en el Primer Encuentro Nacional de Cineclubes, Ciudad Universitaria, México, D. F., 20 de julio de 1979.

4. Estimular y brindar amplia ayuda a los sectores interesados en fundar cine clubes de niños, de jóvenes, de obreros, científicos, etc.
5. Luchar por la fundación de la casa de los Cine Clubes, con sala de proyecciones.
6. Que se promulgue la Ley de protección y estímulo para las actividades de los Cine Clubes.¹⁵⁷

El maestro González Casanova es responsable de la Comisión de Organización de la Federación, presidida por José Luis González de León; luego se le encomienda crear la Sección de Actividades Cinematográficas, que el propio maestro describe en un ambiente con sus contradicciones, pues era en el que se gestaba el movimiento de cineclubes dentro de la Universidad:

(...) preocupaciones culturales que hasta entonces los habían motivado, encontró en ellos una forma fácil de obtener algún beneficio económico, agrupándose en torno a la AUCE (Asociación Universitaria de Cine Experimental).

Las autoridades de Difusión Cultural de la UNAM, preocupadas por el posible desarrollo de ese grupo nefasto, crearon en 1959 una sección de Actividades Cinematográficas, responsable de apoyar a los estudiantes interesados en las tareas culturales y de desalentar a aquéllos que sólo buscaban beneficios económicos, encargándole su organización al autor de estas líneas. En esa época también se habían iniciado, en la Escuela Nacional Preparatoria, la enseñanza del cine como materia estética optativa bajo el rubro de cine club.

La primera actividad de la nueva Sección fue crear un nuevo Cine Club de la Universidad (el organizado por estudiantes en 1955 hacía tres años que había desaparecido), el cual sigue sesionando ininterrumpidamente desde entonces los lunes por la noche en el auditorio Justo Sierra, en CU. Empezando a promover, además, entre estudiantes universitarios interesados en la cultura, la necesidad de la existencia de los cine-clubes como organismos imprescindibles para el conocimiento y la defensa del cine, en su valores artísticos y sociales. La tarea no fue fácil pues a cada momento chocábamos con los intereses de la AUCE, la cual logró mantenerse en su perjudicial labor hasta principios de 1961.

Coincidiendo con la desaparición de la AUCE, ese mismo año se inició un período de auge entre los cine-clubes estudiantiles, que volvieron por sus fueros, destacando por su constancia y excelente trabajo los de Arquitectura, Artes Plásticas, Ciencias, Filosofía y Letras y Medicina; de este último, aunque fue el de menor duración, debe mencionarse que llegó incluso a producir un noticiero fílmico. A ellos vendrían a sumarse más adelante los de Ciencias Políticas, Ciencias Químicas, Derecho y, aún más tarde, el de Psicología.¹⁵⁸

¹⁵⁷ "Se fundó la Federación Mexicana de Cine Clubes",
septiembre de 1955, p. 11

Cine Club, núm. 6 (extraordinario),

¹⁵⁸ Manuel González Casanova; "Los cine clubes en México", *op. cit.*

El *cineclub Debate Popular* empieza a laborar en 1961 en el auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras:

(...) su creación respondía a dos necesidades: llevar al público un mayor acercamiento al fenómeno cinematográfico a través de la discusión de sus manifestaciones diversas, y por otra parte, acercar la discusión de los problemas y realizaciones del cine a sectores sociales que habían quedado fuera de las actividades cinematográficas universitarias.¹⁵⁹

En 1963, los cineclubes universitarios más destacados son: José Guadalupe Posada, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas; Combate, de la Facultad de Derecho; ENCA, de la Escuela Nacional de Comercio y Administración; Estudio Ateneo, de Arquitectura; Cine Club, de la Facultad de Filosofía y Letras, además del Cine Club Estudiantil Universitario.

El Cine Club de la Universidad, organizado por la Sección de Actividades Cinematográficas, pretende generar una disciplina entre los socios, para propiciar: el conocimiento de un cineasta determinado (homenaje a Luis Buñuel y J. A. Bardem); la familiaridad con la cinematografía de un país en el momento actual o en alguna de sus épocas interesantes (cine polaco e italiano); el acercamiento a una gran figura de todos los tiempos (recordando a Francesca Bertini); la revisión de los principales filmes de un género determinado (el cine de ciencia ficción) y el estudio de actividades diversas ante el problema de adaptar una obra de teatro (Shakespeare). Todo ello fue fruto de los trabajos de recuperación de la Filmoteca de la UNAM que los presenta como material exclusivo para su difusión.

A la Sección de Actividades Cinematográficas, dirigida por González Casanova, se integran Nancy Cárdenas, Ricardo Vinós y Paul Leduc.

Durante 1964, se vive la mayor experiencia que la cinematografía mexicana observara hasta entonces. Es el año del Primer Concurso de Cine Experimental, convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica; el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos inicia segundo curso; la Filmoteca de la Universidad multiplica acervo, después de cinco años de creación, acumula doscientas copias; el Cine Club de la Universidad presenta los ciclos "Cine negro norteamericano", "Cine francés contemporáneo", "El humor negro", "Cine japonés contemporáneo" y "Cine romántico francés", y homenajes a Gerad Phillipe, Marilyn Monroe y Juan Orol, la Sección de Actividades Cinematográficas se convierte en Departamento de la Dirección General de Difusión Cultural, además de que se pone en marcha el Cine Club Infantil de la Universidad.

En la *Revista de la Universidad de México* escriben sobre cine: Carlos Fuentes, Emilio García Riera, Jomí García Ascot y José de la Colina. En la

¹⁵⁹ *Gaceta de la Universidad*, México, vol. X, núm. 452, mayo de 1963, pp. 1, 8

Casa del Lago del Bosque de Chapultepec ofrecen conferencias Carlos Fuentes, Ramón Xirau, Juan García Ponce y Salvador Elizondo, entre muchos más. El Teatro del Caballito es un escenario abierto a propuestas audaces; el auditorio de la Facultad de Medicina se convierte en sede de los conciertos dominicales y el auditorio de Humanidades de Filosofía y Letras es el centro del cineclubismo universitario. Radio Universidad transmite información, crítica literaria y cinematográfica;

En el año de 1959 las autoridades universitarias respondiendo al interés que por el cine demostraron varios grupos estudiantiles a partir de 1955, crea la Sección de Actividades Cinematográficas, que este año [1964] se ha convertido en Departamento, dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural. El nuevo organismo vendría a contribuir a la orientación de los grupos estudiantiles que se interesan en el cine, y a la vez emprendería nuevos trabajos dentro de este importante aspecto de cultura contemporánea.¹⁶⁰

El Departamento de Actividades Cinematográficas, dirigido por Manuel González Casanova, impulsa la formación de cineclubes en toda la Universidad como: “Organizaciones culturales autónomas independientes de todo grupo político y deberán contribuir a la formación de un criterio y una cultura cinematográficos entre los estudiantes, personal académico y el público en general, permitiendo, además, que los alumnos interesados en estas actividades perfeccionen sus conocimientos a través de un trabajo práctico.”¹⁶¹

Las labores del presente año [1964] del *Cine Club de la Universidad* se iniciaron con el estreno en México del film ***Del rosa al amarillo***, primera obra del joven cineasta español Manuel Summers y los ciclos fueron: “Cine negro norteamericano”, “El humor negro”, “Cine francés”, “La mitología cinematográfica: Marilyn Monroe”, “Juan Orol”, “Cine japonés contemporáneo” y “Cine romántico francés”.¹⁶²

¹⁶⁰ **Anuario 1964**, México, UNAM/ Departamento de Actividades Cinematográficas, 1964, s/p

¹⁶¹ **Reglamento de las proyecciones cinematográficas públicas de la Universidad Nacional Autónoma de México**, aprobado en sesión del Consejo Universitario el 12 de enero de 1972

¹⁶² El primer ciclo estuvo dedicado al “Cine negro norteamericano” y dio al público la oportunidad de ver en la pantalla algunas de las más grandes muestras del género: ***Al borde del abismo (The big sleep)***, 1946) de Hawks, ***Alma negra (White Heat)***, 1949) de Walsh, ***Tener y no tener (To have and have not)***, 1944) de Hawks, ***Su último refugio (High sierra)***, 1941) de Walsh y ***El halcón maltés (The maltese falcon)***, 1941) de John Huston.

El segundo ciclo estuvo también dedicado al estudio y la caracterización de un género: “El humor negro”. ***Como matar un tío rico***, Nigel Patrick y ***El quinteto de la muerte***, de Alexander Mackendrick representaron al cine británico, la más alta cuna de exponentes del género: ***Arsénico y encaje*** representó la aclimatación del “humor negro” en América, ágil y divertida versión cinematográfica que Frank Capra realizó de la obra de Kesserling; ***El esqueleto de la señora Morales***, una excelente adaptación de Luis Alcoriza dirigida por Rogelio A. González, representó al

3.4.2. La Revista de la Universidad de México de Jaime García Terrés

La *Revista de la Universidad de México* es un espacio literario y universitario, definido en su segunda época por Jaime García Terrés, durante más de diez años (1953-1965), cuando es evidente un relevo generacional en la sociedad mexicana y en la narrativa en particular, y apremiante la necesidad de una publicación para dar presencia a la narrativa que se estaba dando a mitad de siglo. El paso inicial es dado por el suplemento “México en la cultura” del periódico *Novedades* dirigido por Fernando Benítez y Enrique González Casanova, quien continúa y afianza este proyecto cultural como coordinador en *Revista de la Universidad de México*, donde se encuentran y condensan las generaciones, desde Alfonso Reyes hasta la generación de los cincuenta con Rubén Bonifaz, Rosario Castellanos y Jaime Sabines; el primer cuento en México de Gabriel García Márquez; el primer capítulo de la novela que se iba a llamar **Los murmullos**, y que Juan Rulfo ya no incluyó en la edición final de **Pedro Páramo**. La convivencia de Paz, Monterroso Cernuda y Dámaso Alonso. La provocadora polémica desatada en el número dedicado a la Revolución Cubana. Carlos Fuentes comienza como crítico de cine (1953-1956) y Jorge Ibargüengoitia escribe sobre teatro. Ambas publicaciones cumplen sus

cine mexicano y, finalmente, **Barba Azul** de Christian-Jaques representó una versión heterodoxa del “humor negro” aderezado con la picardía francesa.

Con gran éxito de público destacó el tercer ciclo: “Cine francés contemporáneo”. La notable calidad de dos de las cuatro películas justificó plenamente las esperanzas de los espectadores: **Jules et Jim**, de François Truffaut y **Lola** de Jacques Demy. **Landrú**, de Claude Chabrol y **Los leones son cobardes**, de Henry Verneuil, completaron el ciclo.

Con el cuarto ciclo rendimos homenaje al gran artista que fue Gerard Phillippe.

En el siguiente ciclo –quinto–, recordamos a otra figura de la mitología cinematográfica: Marilyn Monroe. Se proyectaron las películas **Vitaminas para el amor**, de Howard Hawks; **Torrente pasional**, de Henry Hathaway; **Cómo pescar un millonario**, de Jean Negulesco; **La adorable pecadora**, de George Cukor; **Los inadaptados**, de John Huston.

El sexto ciclo, dedicado al realizador mexicano Juan Orol, abarcó un análisis de su obra desde 1944 hasta 1957. El público asistente sacó conclusiones de sus películas: **Los misterios del hampa**; **Gangsters contra charros**; **Cabaret Shangai** y **Zonga, el ángel diabólico**.

El “Cine japonés contemporáneo” fue el séptimo ciclo. Lo integraron cuatro películas, tres de las cuales se exhibieron por primera vez en México: **El paraíso y el infierno**, de Akira Kurosawa; **La bailarina de Ohba**; **Nosotros asalariados**, de Seiji Maruyama. **Harakiri**, de Masaka Kobayashi, fue la película que cerró el ciclo.

Con el [Octavo ciclo] “Cine romántico francés” en su época muda finalizaron las actividades del Cine Club de la Universidad correspondiente al presente año. El público admiró: **El jorobado** o **Enrique de Lagardere**, de J. Keen; **El rey galante**, Vidocq, **Bandido gentil y humano**, y **Mandarín** del realizador Louis Nalpas. **Anuario 1964**, México, UNAM/ Departamento de Actividades Cinematográficas, 1964 s/p

objetivos, complementarios, pero no iguales, aunque en la persona de García Terrés se concentra por un momento la dirección de la revista y codirección del suplemento.

La época de García Terrés en *Revista de la Universidad* inicia en 1953, en compañía de Henrique González Casanova, como coordinador; Miguel Prieto, director artístico, y Carlos Fuentes, secretario de redacción.

Entre el fin de *El Hijo Pródigo* y los comienzos del suplemento de *México en la cultura*, de *Novedades*, hubo una laguna tremenda: no había novelistas; se buscaban con lupa autores que pudieran acusar la presencia de una novelística o narrativa (...) No digo que la *Revista de la Universidad* haya sido la vanguardia, la publicación que abrió la brecha a una manera distinta de entender el quehacer literario y cultural (...) verdaderamente, el momento definitivo en que se pasó a otro período, en que se abrió una puerta hacia una renovación fue cuando nació *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*. Ahora bien el nacimiento de la *Revista de la Universidad* y *México en la cultura* tiene muchos puntos de contacto. ¿Por qué? Porque quienes colaboraron en el suplemento (Fernando Benítez, Henrique González Casanova) y quienes hacíamos la revista éramos amigos y, en parte, acudíamos a los mismos colaboradores. Aún así ambas publicaciones cumplieron cometidos paralelos, complementarios, pero no iguales. Y muchos de los “descubrimientos” de aquella época (de Carlos Fuentes a Jorge Ibargüengoitia) empezaron en la revista y sólo después pasaron al Suplemento.¹⁶³

El primer número de la época de García Terrés en *Revista de la Universidad de México* apareció en septiembre de 1953, contó con la intervención de Henrique González Casanova como coordinador; Juan Martín, jefe de redacción de 1955 a 1958; Emmanuel Carballo, secretario de redacción por breve tiempo. Miguel Prieto y Vicente Rojo son directores artísticos. Al cumplir una década en 1963, el equipo lo conforman Alberto Dallal, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés, con la dirección de Jaime García Terrés que mantiene el objetivo de la Revista que,

(...) es la producción, orientación y difusión de la cultura mexicana, dentro y fuera de los muros que delimitan físicamente a la UNAM. No nos ha movido ni nos mueve, una opinión única sobre las cosas. Gustosos hemos alojado plurales modos de pensar, dentro de un exclusivo celo por la honestidad intelectual, la solidez crítica y la superación de cualquier especie de bajeza o demagogia.¹⁶⁴

¹⁶³ Álvaro Matute; “Los espacios de la literatura”, *Los reinos combatientes, todavía/ Palabras y versos en el 60 cumpleaños de Jaime García Terrés*, México, El Colegio Nacional, 1986, p. 45

¹⁶⁴ Jaime García Terrés y José Emilio Pacheco; *Nuestra década/ La cultura contemporánea a través de mil textos*, México, UNAM, 1964, p. 7

La política cultural desarrollada por la Universidad convocó a la intelectualidad mexicana, trascendió la cuestión universitaria y abrió un espacio literario. La generación de Carlos Fuentes, Henrique González Casanova, Emmanuel Carballo, Joaquín Sánchez MacGregor encuentra en *Revista de la Universidad de México* a la generación de Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Elena Garro, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska y José de la Colina. Todos recrean una atmósfera de solidaridad que se plasma en las páginas de la vida literaria de México, empiezan a manifestar una actitud de discrepancia con la cultura oficial, textos críticos lejanos de reseñas simples o superficiales expresiones de hostilidad y amiguismo.

Álvaro Mutis enfatiza el papel de la crítica en el contenido de la revista:

La sección de crítica era una de las fundamentales. También en *México en la cultura* (en la época de Benítez) se ejercía, como en la *Revista de la Universidad*, una crítica de alto nivel. En esos órganos literarios y culturales se hizo gala de rigor crítico en todos los aspectos: teatral, cinematográfico, plástico y literario. En las primeras épocas ejercían la crítica J.S. MacGregor [Joaquín Sánchez MacGregor] y “Fósforo Segundo” quien firmó después con su nombre, Carlos Fuentes, dedicados al teatro y al cine, respectivamente. Más tarde, la crítica teatral estuvo en manos de Juan García Ponce, por breve tiempo, y en las siempre regocijantes de Jorge Ibarguengoitia. La cinematográfica corrió a cargo de José de la Colina y Emilio García Riera. La plástica, a cargo de [el pintor Fernando] García Ponce, entre otros, y la literaria, prácticamente a cargo de todos: Valdés, Pacheco, Melo, etc.¹⁶⁵

Colaboran con artículos cinematográficos: Luis Buñuel (“El cine, instrumento de poesía”, 1958), Jomí García Ascot (“Retrato de Luis Buñuel”, 1958), Elena Poniatowska (“Diálogo con Buñuel”, 1961), y Roberto Rossellini (“Censura y cultura”, 1962).

Las crónicas cinematográficas son de Carlos Fuentes (octubre de 1953-septiembre de 1956): “Sobre algunas películas”, “Del libro a la pantalla”, “Julio César”; “El último acto, Torero, El camino de la vida”; “El salvaje”, “La burla del diablo”; “Abismos de pasión, Cangaço”; “El beso mortal”, “La noche del cazador, Picnic, French Can-can”; “La rosa tatuada, Bardem, Fanfan la Tulipe”; Jomí García Ascot (1957-1958): “El triunfo de la pantalla grande”, “Sangre sobre la tierra”, “Santa Juana”, “Sobre gustos no hay nada escrito”, “La Strada”, “El quinteto de la muerte”, “Sucedió en Venecia” y “El lago de los cisnes”. Por su parte José de la Colina participa con: “Cine español” (1956).

Emilio García Riera escribe de 1959 a 1963: “La explosión francesa”, “Hiroshima, mi amor”, “Los cuatrocientos golpes”, “La *nouvelle vague*”, “Diario de la Reseña cinematográfica” (1959), “Sobre la tercera reseña de festivales” (1960), “La Dulce vida”, “Rocco y sus hermanos”, “Era de noche

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 55

en Roma”, “Sobre el cine norteamericano”, “Siete hombres y un destino”, “Sobre el cine negro”, “A la búsqueda del cine mexicano”, “Nazarín”, “El año pasado en Marienbad”, “Viridiana”, “Los siete samuráis” y “En el balcón vacío”.

3.4.3. La Filmoteca de la UNAM y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC): Manuel González Casanova, su fundador

El maestro Manuel González Casanova pertenece a la *Generación de Medio Siglo*, que se reconoce como interesada por el cine, pero impedida por obstáculos de la estructura de producción cinematográfica mexicana.

La generación de Medio Siglo plantea una serie de cambios que se manifiestan en la literatura, en las artes plásticas; pero no se puede manifestar en el campo de la creación cinematográfica, porque las puertas de la industria están totalmente cerradas. Aunque algunos de mis colegas eran mayores que yo en edad, pero de todos modos somos los cineastas frustrados. A nosotros nos habría interesado hacer cine.¹⁶⁶

La Universidad abre sus puertas a esa generación enjundiosa y propositiva, pero impedida para ejercer una de sus pasiones: hacer cine. Esos jóvenes creadores que Manuel González Casanova identifica como “cineastas frustrados”, forman la gran generación de críticos e historiadores de cine. Manuel González Casanova responde al llamado de Benjamín Orozco, subdirector de Difusión Cultural, para organizar la Sección de Actividades Cinematográficas.

Comienzo a activar el Cine Club de la Universidad, me dedico a recorrer las distribuidoras para ver que materiales se pueden conseguir y con algunas embajadas que tenían material. Me dedico a lo que venía haciendo desde hacía siete años en el Cine Club Progreso.¹⁶⁷

Raíces (Benito Alazraki, 1955) y **Torero** (Carlos Velo, 1956), donadas por el productor independiente Manuel Barbachano Ponce, junto con **Redes** (Fred Zinneman, Emilio Gómez Muriel, 1934) y **La huelga** (Serguei Eisenstein, 1924), son el acervo filmográfico con que Manuel González Casanova inicia la Filmoteca de la Universidad en 1960, que nace ante “la carencia de un organismo en nuestro país, que se preocupara por conservar y poner al alcance de los estudiosos del cine las películas, tanto nacionales como extranjeras”,¹⁶⁸ en virtud de que esto era una causa que originaba la falta de una cultura cinematográfica entre grandes núcleos de la población.

¹⁶⁶ Virginia Medina Ávila. Entrevista a Manuel González Casanova, Ciudad Universitaria, 22 de octubre del 2003.

¹⁶⁷ *Ibidem*

¹⁶⁸ **Anuario 1964**, México, UNAM/ Departamento de Actividades Cinematográficas, 1964 s/p

González Casanova es uno de los fundadores de la mejor tradición del cineclubismo universitario, desde 1952 con el Cine Club Progreso:

El primer cine club de vanguardia que hay en México, muy distinto de lo que era el *Cine Club México* (1948) que estaba en el Instituto Francés para América Latina (IFAL). Este último era un cine club elitista, ligado al gobierno de Francia, mientras que el cineclub *Progreso* era combativo, donde había participación muy importante de estudiantes exiliados políticos que traen experiencia de cineclubes de vanguardia y de los cinesclubes obreros de París, etcétera. Con el cineclub *Progreso* como plataforma, inicié las actividades y la lucha por crear la Federación de Cineclubes, luego es mi incorporación a la Facultad de Filosofía y Letras, donde ese interés empieza a tener forma cuando en 1956 fundé el primer cine club que hubo en el *campus* de Ciudad Universitaria, que al mismo tiempo estaba muy ligado a la actividad política, también porque queríamos dirigir la sociedad de alumnos de ese momento en la Facultad; entonces yo me ocupé de las actividades culturales de todo ese grupo político y entre las cosas que hago está el cineclub. Organizo conferencias, etcétera. Tan activo en las actividades culturales que al año siguiente, soy reelegido como secretario de acción cultural de la sociedad de alumnos. En 1957 fundé la Asociación Universitaria de Cineclubes.¹⁶⁹

La Filmoteca de la Universidad (a decir de Manuel González Casanova, al principio se llamó filmoteca, luego cinemateca, hasta llegar a su nombre original: Filmoteca), presta asistencia en materia cinematográfica a los cineclubes, procura el rescate y conservación de películas antiguas y recientes, hasta sumar en 1964, doscientas cintas, en que cuentan algunas copias únicas en el mundo, como son las joyas ***Carnavalesca***, con Lyda Borelli, y ***Marco Antonio y Cleopatra***, con Gina Terribilli, el largometraje iluminado a mano en las primeras épocas del cine mudo de ***Cyrano de Bergerac***, de Augusto Genina.

Por otro lado, la Dirección de Actividades Cinematográficas crea la primera editorial de libros sobre cine en México y publica el estudio ***El cine francés*** de Manuel Michel, en la serie de ***Cuadernos de cine***, primera colección, después publicada por la editorial Era. Prepara además la obra de Manuel Durán sobre Marilyn Monroe, y la antología ***Cine negro norteamericano***. En 1965 edita los textos de José Revueltas, ***El conocimiento cinematográfico y sus problemas***; Federico Cervantes, ***Técnica y control para laboratorios de cine***, obras que se suman a las investigaciones de Nancy Cárdenas, sobre el cine Polaco; Eduardo Lizalde, Luis Buñuel y sus críticos, José de la Colina, monografía sobre el cine italiano, editadas en 1962.

¹⁶⁹ Virginia Medina Ávila. Entrevista a Manuel González Casanova, Ciudad Universitaria, 22 de octubre del 2003.

González Casanova establece los criterios de rescate y conservación del acervo filmográfico, da prioridad al material mexicano y al extranjero en peligro de perderse, y a partir de ello deriva la difusión.

En primer término es rescatar lo que hay en México y tratar de rescatar la historia del cine mexicano. Encontramos una copia de la película de Serguei Eisenstein [*La huelga*]. Del cine mexicano no me preocupé en rescatar películas como *Allá en el Rancho Grande*, este tipo de películas protegidas. Lo que es importante rescatar es lo que está en peligro de extinción. Así encontramos *El compadre Mendoza* [Fernando de Fuentes, 1933] que era fundamental, pero que en esos días nadie decía que era fundamental. Nosotros pudimos comprar el negativo original. Fue importante rescatar *Redes* y el cine mexicano silente, no es casualidad que sea la Filmoteca la que tenga el cine silente y no la Cineteca Nacional.¹⁷⁰

El Centro de Información y Documentación, dice el maestro González Casanova:

Se crea dentro de la biblioteca, es parte de la Filmoteca, incluso se le da un carácter latinoamericanista. Con la formación del Centro de Información y Documentación de la Unión de Cinematecas de América Latina (CIDUCAL) en 1965, durante el Festival de Mar de Plata, presentes los archivos latinoamericanos cercanos. Argentina, Chile, Brasil vienen al Festival y les propongo la creación de la Federación.¹⁷¹

En 1960, mientras se reparaba el auditorio de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, y esperaban la reapertura del Cineclub de la Universidad, Manuel González Casanova al frente del proyecto de estudio y divulgación cinematográfica en la UNAM, impulsa la primera experiencia de enseñanza sistematizada de cine en México. La Sección de Actividades Cinematográficas organizó las “50 lecciones de cine”, en repuesta a la preocupación por la enseñanza del quehacer cinematográfico; dos años después se transforman en “Lecciones de análisis cinematográfico”, donde intervienen los directores Julio Bracho, Emilio Fernández, Carlos Velo, Luis Alcoriza y Roberto Gavaldón, y que se convierten en los antecedentes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. A iniciativa del doctor Manuel González Casanova, como lo plasmó Alejandro Pelayo en su documental *Los que hicieron nuestro cine*: “Fundé –recordó González Casanova– el CUEC en 1963, respondiendo a una necesidad del cine mexicano, a la necesidad de formar nuevos elementos técnicos, capacitados a nivel universitario”.¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibíd*

¹⁷¹ *Ibíd*

¹⁷² Alejandro Pelayo; “La nueva generación: CUEC” (Video), serie documental *Los que hicieron nuestro cine*, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1984

El CUEC recibe a sus primeras generaciones con una plantilla de indiscutibles expertos en sus asignaturas, y la destacada aportación de escritores y críticos como Emilio García Riera, Salvador Elizondo, Nancy Cárdenas, Manuel Michel y el maestro José Revueltas.¹⁷³

¹⁷³ El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, inició su segundo año de labores el día dos de marzo, con una inscripción de 30 alumnos en primer año y de 15 en segundo. En este año se impartieron cursos de vital importancia para los futuros profesionales del cine, a cargo de personalidades destacadas de la cinematografía mexicana. Las clases se clausuraron el 15 de noviembre, pudiéndose observar que 1964 fue fructífero en el aprovechamiento de los alumnos.

El programa de estudios se integró con base en los siguientes cursos y profesores. Primer año, Técnica de Laboratorio: Ing. Federico Cervantes; El Guión: José Revueltas; Elementos de Edición: Gloria Schoeman y Manuel Michel; Historia del Cine: Emilio García Riera; Fotografía: Antonio Reynoso. Segundo año, Dirección: Giancarlo Zagni y Giovanni Korporaal; Teoría del Montaje, Manuel Michel; Técnica de Laboratorio II: Ing. Federico Cervantes; Análisis Cinematográfico: Salvador Elizondo; Fotografía II: Antonio Reynoso.

Para 1965 el CUEC tendrá tres años escolares, según el siguiente plan de estudios. Primer año, Técnica de Laboratorio: Ing. Federico Cervantes; El Guión: José Revueltas; Tecnología Cinematográfica: Ing. Julio F. Haquette; historia del Cine: Emilio García Riera; Fotografía I: Manuel Álvarez Bravo. Segundo año, Técnica de Laboratorio II: Ing. Federico Cervantes; Análisis de Textos Cinematográficos: Salvador Elizondo; Tecnología Cinematográfica: Ing. Julio F. Haquette; Dirección: Giovanni Korporaal; Fotografía II: Hans Beimler. Tercer año, Cine Mexicano: Manuel González Casanova; Dirección II: Giovanni Korporaal; Dirección de actores: Juan Ibáñez; Escenografía (6 meses): Jesús Bracho; El Color (6 meses): Ing. Julio F. Haquette; Fotografía III: Antonio Reynoso; Música: Jesús Bal y Gay; sonido (6 meses): Ing. Salvador Topete.

Para 1966 se tiene proyectado incluir el cuarto año de estudios, sobre la base de seminarios y la elaboración de una Tesis profesional que consistirá en un cortometraje de 35 mm, bajo la dirección de uno de los maestros del Centro.

Complementando los cursos mencionados anteriormente, se dictan en el Centro ciclos de cursillos y conferencias a cargo de sobresalientes especialistas en temas diversos relacionados con el cine y la cultura en general. Durante 1964 se llevaron a cabo los siguientes ciclos de conferencias: Arte Prehistórico: Dr. Pedro Bosch; Arte Griego y Romano: Dr. Arturo Braum; Los Estilos en el Cine: Giovanni Korporaal; Arte Románico: Arq. Francisco Ursúa; El Teatro de la Antigüedad: Aza Zatz; El Teatro en la Edad Media: Nancy Cárdenas; El arte en el Renacimiento: Arq. Jesús Barba; Arte y Teoría de la Comunicación: Óscar Olea Figueroa.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, organizó también dos conferencias extraordinarias dictadas por eminentes personalidades de la enseñanza de cine en el mundo. Ya casi para finalizar el año escolar, el señor Robert Gessner, profesor de Historia del Cine de la Universidad de Nueva York, visitó el CUEC y disertó sobre: "El Lenguaje en el Cine". El Profesor Gessner está preparando actualmente la publicación de un nuevo libro sobre: Historia del Cine.

Durante 1964, se organizaron también cursillos sobre temas especializados, en colaboración de dos compañías productoras de cortos. En el local de Cine Comercial, S. A., el señor Hans Beimler habló sobre "Las Diversas Técnicas Fotográficas". En Películas Candiani, S. A., su gerente, señor Raúl Candiani, disertó sobre: "La Producción de Cortos comerciales". Posteriormente, en el local del Centro, el Ing. Julio Fernando Haquette, de Laboratorios México S.A., dictó un cursillo sobre: "El Color, La Luz y Las Sombras". Esta serie de conferencias sirvió como preámbulo para la clase de Tecnología Cinematográfica, que a partir de 1965, el Ing. Haquette impartirá en el Centro. El señor Pascual Aragonés dictó un cursillo sobre Producción.

Para la clase de Dirección que impartieron los conocidos realizadores Giancarlo Zagni y Giovanni Korporaal, los alumnos de segundo año produjeron cortometrajes en 16 mm, sobre guiones o

El escritor José Revueltas llega al CUEC como el más idóneo maestro de guionismo; su indiscutible presentación es una serie de guiones que se convierten en grandes películas de la cinematografía nacional; formó una mancuerna con el director Roberto Gavaldón en: **La otra** (1946), **A la sombra del puente** (1946), **La diosa arrodillada** (1947), **La casa chica** (1949), **Rosaura Castro** (1950), **Deseada** (1950), **En la palma de tu mano** (1950), **La noche avanza** (1951), **El rebozo de Soledad** (1952), **Las tres perfectas casadas** (1952), **Sombra verde** (1954) y **La escondida** (1955); además realizó las adaptaciones para **Cantaclaro** (Julio Bracho, 1945) y **La ilusión viaja en tranvía** (Luis Buñuel, 1953), creación que continuará hasta participar en una de la grandes películas de la década de los setenta: **El apando** (1977).

En 1961, Revueltas había sido profesor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la isla.

Salvador Elizondo imparte la cátedra de Análisis cinematográfico, viene de formar parte del grupo Nuevo Cine. Estudió cine en el Institute des Hautes Etudes Cinématographiques de París, mientras atiende la docencia en el CUEC filma su única película, **Apocalipsis 1900** (1965).

En 1961, como parte de los esfuerzos que la Facultad de Filosofía y Letras llevaba a cabo para crear una cultura de investigación cinematográfica, disertó sobre Eisenstein; en 1963 publicó un libro sobre el director italiano Luchino Visconti, al momento que escribía su gran novela **Farabeuf, o la crónica de un instante** (1965).

La asignatura de “Dirección de actores” es presentada por el director de teatro, cine y televisión Juan Ibáñez, uno de los ganadores del Primer Concurso de Cine Experimental, con la adaptación de la obra de Carlos Fuentes **Un alma pura** (1964).

En 1960 Nancy Cárdenas inició el programa **El Cine y la Crítica** en Radio UNAM. Antes había participado como locutora en el programa radiofónico **Poesía en Voz Alta**. Coordinó el cineclub de la Universidad de 1960 a 1963. El programa de radio pertenecía a la Sección de Actividades Cinematográficas dirigido por el doctor Manuel González Casanova.

adaptaciones que ellos mismos escribieron. La edición de estos cortos fue comentada en la clase de Teoría del Montaje que impartió Manuel Michel. En la clase de Análisis Cinematográfico, a cargo de Salvador Elizondo, se realizaron interesantes ejercicios de guión técnico. Los alumnos de primer año realizaron para la clase de Guión que impartió el profesor José Revueltas, una filmación colectiva sobre **El anillo periférico y sus aspectos humanos**. Este corto está basado en un guión, que los alumnos dirigidos por su profesor José Revueltas, escribieron.

Dos alumnos del grado avanzado fueron aceptados por Producciones Barbachano Ponce, para trabajar en la filmación de la película **El gallo de oro**.

Anuario 1964, México, UNAM/ Departamento de Actividades Cinematográficas, 1964 s/p

Manuel Michel, otro de los ganadores del primer Concurso de Cine Experimental, con la adaptación del cuento de José Emilio Pacheco, **Tarde agosto** (1964), ingresó al CUEC para impartir Elementos de edición y Teoría del montaje.

Michel llega al CUEC con participación dentro del cine experimental: **Evocación de Frida** (1960), **Real y Pontificia Universidad de México** (1964), **Feliz navidad** (1964) y **Presencia de África** (1964). Escribió **El cine francés** (1964), editado en la serie **Cuadernos de cine** de la UNAM y **El cine y el hombre contemporáneo** (1962).

Emilio García Riera adapta el cuento de Gabriel García Márquez para la película **En este pueblo no hay ladrones**, que gana el segundo premio en el Primer Concurso de Cine Experimental; participa en el grupo Nuevo cine, es profesor del CUEC en la asignatura Historia del cine y escribe crítica cinematográfica para la *Revista de la Universidad de México*.

El espíritu de la Universidad se hizo voz, y la voz se hizo grito. Los jóvenes del CUEC salieron a las calles, dice el maestro González Casanova:

Nosotros sentimos que las cosas no eran lo que se decía, había que interpretarlo desde luego, pero veíamos que había algo por ahí que no era exacto. Entonces, estimulamos a los estudiantes a filmar, tratar de que aprendieran algo, que les sirviera de pretexto y a la vez que participaran activamente en un momento trascendente para toda la clase media mexicana y desde luego un momento importante para la Universidad. Se lanzaron a filmar estudiantes y profesores, y se recogió una gran cantidad de material desde que comenzó el conflicto hasta que terminó.¹⁷⁴

El resultado, uno de los primeros largometrajes documentales de la Universidad: **El grito** (Leopoldo López Aretche, 1968).

Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, Alfredo Josckowicz, Raúl Kamffer, Juan Guerrero, José Maya, Rovirosa, Federico Weingartshofer y Leobardo López Aretche son egresados del Centro, la única opción, frente a la cerrazón de los sindicatos, como lo señala Alberto Bojórquez:

El cine tiene muchos secretos, incluso después de mucho trabajar en cine, todavía no lo descubrimos. Es necesario conocer, ya sea en la práctica o en la escuela, y como en la práctica los sindicatos estaban cerrados, la opción que nos quedaba era definitivamente estudiar cine en el CUEC.¹⁷⁵

Bojórquez venía de participar en el cineclub de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, dirige los documentales **Flash Back** (1965), **Escuela Nacional de Odontología** y **Escuela Nacional de Sociología** (1967) y **A la**

¹⁷⁴ Alejandro Pelayo, *Los que hicieron nuestro cine*, op. cit.

¹⁷⁵ *Ibídem*

busca (1969), y fue asistente de director de dos de los participantes en los concursos de cine experimental; en el primero, a Juan Guerrero en **Amelia** (1964), y en el segundo a Carlos Lozano Dana en **El mes más cruel** (1967). Además de que Manuel González Casanova aprovecha la colaboración de estudiantes destacados del CUEC para desarrollar obras en la Dirección de Actividades Cinematográficas.

En 1968 con el apoyo del rector Javier Barros Sierra, a raíz de la visita a la Dirección de Actividades Cinematográficas y gustoso del cine, se logró que por primera vez se destinara presupuesto para material cinematográfico, además de la entrega de una cámara Reflex, que hizo posible que el CUEC patrocinara la película de López Aretche, sobre el movimiento estudiantil, como lo recuerda el doctor González Casanova, con los adjetivos que describen también a la generación universitaria de los sesenta: inteligente, creativo y conflictivo, quien había logrado ensayos cinematográficos, como el film de cuando nació su hijo, un testimonio emocional; pero la realización de **El grito** se convirtió en símbolo de una época trascendente de la Universidad. Federico Weingartshofer habla sobre esa experiencia:

Tuve la fortuna de estar en el CUEC en esa época y una parte muy importante del movimiento, porque aunque no éramos eficientes a la información, porque nos tardábamos en filmar, días en revelar, más editar, y luego en producir, pues nos quedábamos rezagados en función a lo que se manejaba en la prensa, a pesar de todas esas deficiencias, la participación del CUEC ayudó a la organización interna del movimiento estudiantil, filmábamos muchas cosas, por ejemplo la primera vez que se tomó el Centro. Es así como se filmó y se dispuso de todo el material para hacer una bonita película acerca del movimiento, donde cada camarógrafo era un cronista, al final de cuentas es un poco anárquica porque había muchas formas de ver el movimiento que no todas se pudieron compaginar, pero eso le dio una riqueza a la experiencia de los estudiantes en este tipo de cine, que era muy incipiente, que era el cine de testimonio, el cine del acontecimiento vivo.¹⁷⁶

La idea de producir películas profesionales por alumnos del CUEC fue de González Casanova, a través de la Dirección de Actividades Cinematográficas, tales como: **El cambio** (Alfredo Joskowicz, 1971).

El cambio se convirtió en la primera película “comercial” que realizó la UNAM, a la que siguieron **De todos modos Juan te llamas** (Marcela Fernández Violante, 1975) y **Meridiano 100** (Alfredo Joskowicz, 1974); desde luego partiendo de la definición del concepto “comercial” que hiciera el doctor González Casanova:

La máxima casa de estudios no va hacer ninguna producción cinematográfica comercial ni salas comerciales en el sentido degradante de la palabra, sino que vamos a obtener beneficios económicos de una producción o de una

¹⁷⁶ *Ibidem*

exhibición de un cine que tiene nivel universitario (...) Vamos a tratar de hacer un cine de calidad, de una calidad creativa mínima, que pueda recuperar beneficios económicos con lo cual estamos contribuyendo a educar al público.¹⁷⁷

El cambio obtiene Hipocampo de Oro en el Festival de Cine del Mar (Fermo, Italia 1973) y premio Heraldo a la mejor ópera prima de 1974. **De todos modos Juan te llamas** obtuvo la Diosa de Plata en la categoría ópera prima de 1975. **¡Ora sí tenemos que ganar!** (Raúl Kampffer, 1978), obtuvo cuatro “aríeles” en 1982 por mejor película, mejor dirección, edición y fotografía.

El director del CUEC, González Casanova, resalta las cualidades de denuncia provistas por el cine estudiantil, porque

el cine positivo, el cine de denuncia, es el que puede contribuir en algo a la transformación de nuestra sociedad (...) el cine que oculta nuestra realidad contribuye a mantener el status... está haciendo el juego a los intereses más conservadores, más retardatarios de la sociedad en que vivimos; mientras un cine que denuncie todas las cosas que funcionen mal estará contribuyendo a la transformación de la sociedad.¹⁷⁸

3.4.4. Radio Universidad

El espíritu de renovación llega a las cabina de **Radio Universidad**: Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Enrique Hernández, Gabriel García Márquez, Federico Álvarez, Luis Guillermo Piazza, Luis Rius, Ulalume González de León, Juan García Ponce, Sergio Pitol y Jaime García Terrés atienden los programas de literatura; Nancy Cárdenas, Héctor Azar, Juan José Gurrola, Juan López Moctezuma, Francisco Monterde, Jorge Ibargüengoitia, los programas de teatro; Luis Cardoza y Aragón y Raquel Tibol, atienden las artes plásticas. Carlos Monsiváis y Manuel González Casanova hablan sobre el cine.

En 1962, cuando Manuel González Casanova prepara en la Facultad de Filosofía y Letras, las “Lecciones de análisis cinematográfico”, previas a la creación del CUEC, fortalece en Radio Universidad los programas **El Cine y la Crítica**, a cargo de Carlos Monsiváis, y **Actualidades Cinematográficas**, también bajo su responsabilidad.

Las dos emisiones señaladas cumplen con una función múltiple, algunos de cuyos incisos son: dar noticia crítica de las carteleras comerciales, defender la

¹⁷⁷ “Deber del cine es afrontar la realidad, no eludirla: Manuel González Casanova”, *Gaceta UNAM*, México, tercera época, volumen XI, número 19, 7 de abril de 1975, p. 3

¹⁷⁸ *Ibidem*

necesidad de un cine mexicano que responda al criterio de calidad, destacar la importancia del director frente a la tendencia que enfatiza el papel de la “estrella” y avisar continuamente de la importancia de los films que se exhiben en los ya numerosos Cine clubes que funcionan de una manera organizada y consecuente.¹⁷⁹

En septiembre de 1960, había dado inicio el programa de la Sección de Actividades Cinematográficas ***El Cine y la Crítica*** bajo la conducción de Nancy Cárdenas, con las tareas de difundir los nombres y posturas de los críticos mexicanos y españoles, y formación de un grupo con Sergio Guzik, Claudio Obregón, Juan López Moctezuma, Luis Heredia, Raúl Cosío y Carlos Monsiváis, quien habría de asumir la conducción tras la salida de Nancy Cárdenas. El programa concluirá hasta octubre de 1970.

El propósito de elevar el nivel de cultura cinematográfica, lo extiende Manuel González Casanova, jefe de Actividades Cinematográficas, a principios de los setenta, a la Televisión Universitaria, que transmite el programa ***Cine en la Cultura*** por canal 4, presentado por Eduardo Lizalde, Nancy Cárdenas y el mismo González Casanova.

3.4.5. Escenario musical en la Universidad Nacional Autónoma de México

Es justamente en las dos décadas que abarca este trabajo, cuando es posible encontrar en nuestra alma máter, los espacios que se convirtieron en grandes foros para la difusión de propuestas musicales renovadoras. De esta manera es posible hallar una semejanza con lo que ocurría en el cine en las décadas de los sesenta y setenta, ya que en ambos casos lo que hasta entonces había funcionado, ahora se cuestionaba. La propuesta nacionalista en la música se había agotado y eran los jóvenes compositores los que comenzaron a buscar la manera de expresar y difundir los experimentos, producto de su autoría y de su inconformidad con el estado de ese arte en nuestro país.

Desde 1929, cuando se fundó la Escuela Nacional de Música dependiente de la Universidad Nacional, era claro que la creación, ejecución e investigación musicales eran áreas dignas de profesionalización a nivel licenciatura, objetivo que se reforzó más adelante con la creación de una institución encargada de llevar la cultura al público en general.

Al ser generadora de creadores intelectuales, científicos, culturales y artísticos la Universidad instauró la Dirección General de Difusión Cultural,

¹⁷⁹ Programación radiofónica: *Radio Universidad*, del lunes 2 al domingo 8 de abril de 1962, p. 1

que desde su fundación en 1954, como su nombre lo dice, desarrolló una importantísima labor de difusión.¹⁸⁰

Además, ésta dirección respondía a un momento histórico relevante en la historia de la UNAM, que quedó plasmado en la “Carta de la semana” publicada en el número 2 de la *Gaceta de la Universidad*, el lunes 30 de agosto de 1954:

No sería posible, en nuestro tiempo, reducir la Universidad a un puro conjunto inorgánico de edificios; ni siquiera a la rutina cotidiana de un aprendizaje estático. La Universidad contemporánea es, ante todo, fuente y recinto de cultura viva y debe, en consecuencia, asumir, entre sus numerosas responsabilidades, el mantenimiento y cabal divulgación de esa cultura.

Ello explica plenamente la existencia, dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, de una Dirección General de Difusión Cultural y justifica el esfuerzo que se está dedicando a las importantes funciones que le son propias.

Las labores de la Dirección de Difusión Cultural —si bien parte de un mismo propósito, implícito ya en el nombre de esta dependencia— se debe desenvolver por causas diversas. De un lado, pretender recoger los frutos obtenidos en el seno de la propia Universidad, a fin de proyectarlos hacia fuera, situándolos a través de los libros, las revistas, las conferencias, etc., al alcance de todo el público.¹⁸¹

Esa dirección fundó el Departamento de Música, que al menos desde mediados de la década de los cincuenta se ha encargado de poner ante el público la música de concierto nacional y extranjera, así como las creaciones de otras épocas.

Al frente del departamento han estado importantes músicos, tales como: Miguel García Mora, Eduardo Mata, Jorge Velazco, Mario Lavista, Fernando Guadarrama, Benjamín Juárez Echenique, Luis Mayagoitia y Leonardo Velázquez.

Pero al mismo tiempo el Departamento tuvo que buscar foros adecuados para propagar las diversas manifestaciones musicales. Es así como surgieron los recintos que poco a poco se volverían sitios tradicionales donde los melómanos, estudiantes, académicos y público en general, acudían regularmente.

El interés de que la música llegara a todos los públicos se puede ver en la cantidad de escuelas, facultades y auditorios donde se fue procurando que

¹⁸⁰ Julio Estrada y Luis A. Estrada R.; “La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)”, en: *La música de México*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 7, 1984, p. 93

¹⁸¹ “Carta de la semana”, *Gaceta de la Universidad*, México, Vol. 1, núm. 2, 30 de agosto de 1954, p. 1

se realizaran los conciertos, como el Palacio de Minería, la Sala Nezahualcóyotl, el Espacio Escultórico, Radio UNAM y el espacio más sobresaliente por sus características de apertura en todos los sentidos: la Casa del Lago. Este foro situado en el bosque de Chapultepec, vivió un gran auge primero bajo la dirección del escritor Tomás Segovia y continuó en 1963 con Juan Vicente Melo.

Como escenario para una gran variedad de manifestaciones artísticas en la música, la Casa del Lago comenzó a tomar fuerza a partir del equipo que formaron Segovia y Melo en 1961, el primero como director y el segundo en su papel de organizador de los conciertos.

Al otorgarle la completa libertad para llevar a cabo su nueva tarea, Juan Vicente Melo tuvo como prioridad presentar las obras de compositores mexicanos, dar oportunidad a los jóvenes intérpretes, además de confeccionar programas que salían de la rutina y formar un público nuevo.

Sobre esa actividad, Juan Vicente Melo expresó:

Me interesó el trabajo porque ofrecía la oportunidad de hacer algo distinto, que por las circunstancias del lugar y de la sala, podía hacerse ahí. Por otra parte, era una oportunidad también para luchar contra el raquitismo de nuestra vida musical, contra la rutina imperante en los programas. Creo que esto se ha ido logrando con el tiempo.¹⁸²

Y no puede haber ejemplo más claro que el primer concierto organizado en el que se presentó un recital de Margarita González, una cantante que se encontraba en el completo olvido y que regresó al escenario un sábado 29 de abril de 1961, inaugurando lo que se conocería como los “Conciertos de los sábados”.

Para la segunda serie de conciertos en que se tenían contemplados “14 sábados llenos de música”, los objetivos para el organizador, Juan Vicente Melo, eran claros:

La serie de conciertos, se proponen como tarea fundamental, servir y estimular a los compositores e intérpretes que trabajan diaria y arduamente escribiendo la historia de la música en México, y que por lamentables condiciones burocráticas que imperan en nuestro ambiente, no tienen oportunidad de hacerse oír, de conocer un público, de manifestar sus vocaciones (...) Al lado de las series improvisadas que organiza el INBA, los llamados “Conciertos de los sábados” de la Casa del Lago vienen a ser un refugio para el músico mexicano cuya vocación se ve contrariada por el sistema que los maneja.¹⁸³

Al tiempo, el organizador enfatizaba:

¹⁸² Armando Castro Mejía (entrevistador); “Juan Vicente Melo al frente de la Casa del Lago”, **Juan Vicente Melo/ Notas sin música**, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 186-187

¹⁸³ *Ibidem*, “Música en el lago”, pp. 180-184

Los intérpretes, ese gran número de talentos oscurecidos por el trabajo en conjuntos orquestales, desanimados por la falta de estímulos, reducidos a ocasionales momentos que afirmen su temperamento y su trabajo, tienen ya en la Casa del Lago la oportunidad de tocar la música que les gusta y sólo porque les gusta, de aspirar a la plena realización de los largos, fatigosos, terribles años de aprendizaje.¹⁸⁴

En otro momento, Juan Vicente Melo refirió que,

Los “Conciertos de los sábados” habían logrado, además, crear un público joven, serio y numeroso que participaba de manera activa en las temporadas, y que este hecho, y el entusiasmo, la generosidad de los músicos invitados, compensaban el silencio de la crítica y otorgaban a estas actividades dignidad y una fisonomía propia en nuestro raquítico panorama musical.¹⁸⁵

Respecto a la investigación musical y la publicación de ésta, las dependencias que han tenido injerencia para que se logre han sido el Instituto de Investigaciones Estéticas, la Escuela Nacional de Música y la Coordinación de Humanidades a través del Departamento de Música.

Y en cuanto a la grabación de discos se creó el gran proyecto **Voz viva de México** que, único en su género, no sólo se ha enfocado a grabar las obras e interpretaciones de músicos mexicanos sino, además, conferencias y entrevistas, dejando un acervo importante relacionado con la música, sus creadores e intérpretes muy singular.

Pero existe otro medio que también ha alcanzado grandes dimensiones y que merece una mención especial: Radio UNAM, fundada en 1937. A lo largo de su existencia, la radiodifusora universitaria ha reunido a un buen número de compositores mexicanos, quienes han desempeñado muy variadas funciones dentro de la institución: “Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri, Rocío Sanz, Juan Helguera, Raúl Cosío y Leonardo Velásquez, entre otros”.¹⁸⁶

3.4.5.1. Las nuevas tendencias musicales

El contexto en el que surgen los nuevos grupos de creadores, que se identifican por cuestionar las viejas preferencias de interpretación y composición musical, ocurre hacia finales de la década de 1950 cuando empezaba a decaer el movimiento nacionalista. Esta corriente tuvo como tesis crear una estética original y exenta de influencias de otros ambientes

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 180-184

¹⁸⁵ *Ibidem*, “Conciertos de los sábados”, pp. 184-186

¹⁸⁶ Julio Estrada y Luis A. Estrada R.; “La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)”, *op. cit.*, pp. 109-111

fundándose en las propias raíces de la tradición mexicana, ya fueran de extracción mestiza o puramente indígena, teniendo a Manuel M. Ponce como iniciador y a otros exponentes como Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Luis Sandi y Silvestre Revueltas, este último figura importantísima dentro de la musicalización de obras cinematográficas de la llamada “época de oro” del cine nacional. A este grupo de talentosos compositores hay que agregar a Rodolfo Halffter:

Este español había venido a fines de la década de los treinta, y se asimiló de manera extraordinaria a los músicos mexicanos, lo cual provocó que pudiera transmitir pródigamente sus conocimientos y experiencias en las más avanzadas tendencias. A su entusiasmo se debe la introducción del dodecafonismo, la siembra de la inquietud del vanguardismo y el afán de experimentación de nuestros músicos.¹⁸⁷

Como explicara el crítico musical Uwe Frisch Guajardo en su columna dominical “La Vida Musical en México”:

La década de los cincuenta representa el momento en que Rodolfo Halffter, de prestigio largo y justamente establecido emprende un esfuerzo de renovación en su lenguaje musical, derivando hacia un dodecafonismo, y un Carlos Chávez guarda largo silencio (...) y obedeciendo a su innegable y enorme vocación de organizador y constructor, inicia un taller de Composición Musical en donde no sólo se entrenan profesionalmente las nuevas promociones de compositores, sino que éstos pueden adquirir todos los elementos necesarios para llegar a expresarse en un lenguaje absolutamente contemporáneo.¹⁸⁸

El Taller de Composición Musical dio como resultado la formación de un grupo de jóvenes autores a quienes se les reconoció como integrantes de la corriente “Nueva Música de México”. En su mayoría egresados del Conservatorio Nacional, los iniciadores comprendieron que para hacerse escuchar había que crear un colectivo, así que Raúl Cosío, Rafael Elizondo, Guillermo Noriega, Leonardo Velásquez, Rocío Sanz y Federico Smith inauguraron el proyecto. Es importante reconocer que también intervino en la creación Miguel Álvarez Acosta, en ese entonces director del INBA.

Al respecto de “Nueva Música de México” Juan Vicente Melo refirió:

No existía actitud estética por la cual combatir y mediante ella poder definirse. Se trataba de un intento de defensa, y en cierto modo de un afán de supervivencia. Recibido con simpatía y hasta con esperanzas. El grupo supo muy pronto del rechazo de los mayores, temerosos tal vez de la competencia política y musical. No contaron, entonces, con la ayuda de la crítica ni con una tribuna que pudiera expresar sus necesidades.

¹⁸⁷ Manuel Enríquez; “La nueva música mexicana. Discurso de ingreso a la Academia de Artes”, *Armonía*, México, núm. 8, marzo de 1983, pp. 18-21

¹⁸⁸ Uwe Frisch Guajardo; “1968: 365 días (o casi) de música en México”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, núm. 342, 12 de enero de 1939, p. 4

Raúl Cosío invitó a Francisco Savín y a Joaquín Gutiérrez Heras. Con ellos estuvieron también Manuel Enríquez y Jorge González Ávila.¹⁸⁹

Este grupo floreció en la Casa del Lago, donde estrenaron sus obras, con lo que la UNAM tuvo la posibilidad de integrar nuevos valores a la vida cultural que nuestra Universidad proponía en sus propios espacios.

Algunos de estos conciertos en medio del bosque de Chapultepec corrieron a cargo de Rocío Sanz y su obra “Cuatro piezas para un quinteto de alientos”; Federico Smith, y sus “Variaciones sobre un tema de Schumann”; y Rafael Elizondo con “Pantomima de Hamlet”. Joaquín Gutiérrez Heras hizo lo propio. Estrenaba y se ponía a prueba con su “Cantata de cámara sobre cuatro poemas de Emilio Prados”; lo haría después Leonardo Velásquez con la suite de “El brazo fuerte”, misma con la que ya había musicalizado el filme homónimo dirigido por Giovanni Corporal en 1958 y escrito por Juan de la Cabada.

La segunda temporada en la Casa del Lago dio oportunidad a otros músicos, como el flautista Rubén Islas y Alicia Urreta, considerada como una de las mejores pianistas egresada del conservatorio.

También se pudieron escuchar las composiciones del prolífico Carlos Jiménez Mabarak, al igual que Manuel Enríquez quien figuró también en la programación con obras como “Cuatro piezas para viola”.

3.4.5.2. El cine y la música: conjunción de talentos

De la misma manera como el cine recurre a los escritores, echa mano de los compositores para lograr una obra que satisfaga al mismo realizador y a los espectadores. Porque, según Bertolt Brecht en **La música en el cine**:

Con la ayuda de la música, es posible enlazar acontecimientos en apariencia incoherentes, e integrar estructuralmente aspectos contradictorios. En otras palabras: si la música logra que el auditorio “capte los detalles” y racionalice, el guionista de cine estará en condiciones de retratar el curso de la acción de manera mucho más dialéctica, es decir, con todo su carácter de paradoja e incoherencia. Así por ejemplo, si se trata de presentar a un hombre influido por: a) la muerte de su padre, b) una tendencia ascendente en el mercado de valores, y c) el estallido de una guerra, el montaje será más rico, más

¹⁸⁹ Juan Vicente Melo; *op. cit.*, pp. 172-173

complejo o simplemente más extenso si la música garantiza la integración de tales factores.¹⁹⁰

En el caso del período que nos interesa destacar hemos visto cómo los compositores buscaban ganar espacios, de tal manera que el cine adquiere gran relevancia no sin dificultades, pues entonces la industria cinematográfica permanecía cerrada para otros miembros; la inclusión de los nuevos músicos se debió en gran medida a las realizaciones de cine independiente. Una de ellas fue la que produjera Manuel Barbachano Ponce quien tuvo el acierto de invitar al compositor Joaquín Gutiérrez Heras para que musicalizara ***Diez manos sobre el acero*** (Álvaro Mutis, 1962) y ***El ron*** (Salomón Laiter, 1962). Por su parte, Jomí García Ascot lo invitaría para su documental sobre la obra de la pintora ***Remedios Varo*** (1966). Por cierto, la música que Gutiérrez Heras compuso para esta cinta lo dejó muy satisfecho por la gran libertad que tuvo para realizar su labor creativa.

La llegada de Gutiérrez Heras al cine no fue obra de la casualidad, pues el músico siempre buscó nuevos espacios para sus creaciones. De formación autodidacta primero, y después con estudios en el Conservatorio Nacional, el Conservatorio de París y la escuela Juilliard de Nueva York, había intercalado sus estancias en México participando de manera activa en proyectos como Poesía en voz alta, “al componer la música incidental de los dos primeros programas con los que Juan José Arreola y Octavio Paz inauguraron ese experimento teatral en la Casa del Lago”.¹⁹¹

En 1961 también había estrenado su “Cantata de cámara” en este mismo recinto y más tarde Max Aub, director de Radio Universidad, le propuso realizar 52 programas sobre la historia de la música. Tal fue su entusiasmo que al siguiente año se le nombró jefe de la discoteca de la radiodifusora, en la que organizó un catálogo de los materiales con los que contaba la radiodifusora universitaria, mismo que aportó un conocimiento completo del acervo.

Joaquín Gutiérrez Heras se relacionó con gente de cine, teatro y la literatura que se preparaba para participar en el Primer Concurso de Cine Experimental. De esta manera tuvo participación como musicalizador en ***Un alma pura*** de Juan Ibáñez, que forma parte de ***Amor, amor, amor*** (1965). Sobre este trabajo, alguna vez el autor dijo:

Ese cuento tenía varios elementos de los que yo llamo cine fantástico. Lo que prefiero de esa película es la secuencia del suicidio; es muy larga y para

¹⁹⁰ Bertolt Brecht; “La música en el cine”, en: Harry M. Geduld. ***Los escritores frente al cine***. Madrid, España: Editorial Fundamentos, 1981. p.151.

¹⁹¹ Consuelo Carredano; ***Joaquín Gutiérrez Heras: la poética de la libertad***, México, INBA-CONACULTA, 1999, p. 191

la música fue una buena oportunidad. La película tenía bastante música porque creo que ayudaba al tono muy especial de la narración.¹⁹²

Con el tiempo su trabajo en la industria empezó a ser cada vez más requerido, por lo que pudo integrarse al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) con la película **Pedro Páramo** (Carlos Velo, 1966) producida por Manuel Barbachano Ponce.

A lo largo de su carrera Joaquín Gutiérrez Heras compuso la música para cerca de 23 largometrajes, los últimos de los cuales fueron: **Historias violentas** (varios, 1984) y **Novia que te vea** (Guita Schyfter, 1992).

De la época que nos ocupa, hay que mencionar su colaboración con Alberto Isaac en: **Las visitaciones del diablo** (1967), **Olimpiada en México** (1968) y **El rincón de las vírgenes** (1972); con Juan Guerrero en su segundo filme, **Narda o el verano** (1968); con Felipe Cazals en **Familiaridades** (1969); con Julián Pastor en **La casta divina** (1976); con Jaime Humberto Hermosillo en **El cumpleaños del perro** (1974) y con Antonio Eceiza realizador de **El complot mongol** (1977).

Asimismo, no hay que olvidar su creación en **Los indolentes** (José Estrada, 1977), por la que recibió el Ariel a la mejor música; además de musicalizar **Cayó de la gloria el diablo** (1971) y **Maten al León** (1975) ambas del realizador José Estrada.

Por último y debido a la relación con una de las obras a analizar en este trabajo es necesario resaltar el trabajo de Gutiérrez Heras en la composición de la música de las películas de Arturo Ripstein: **El rincón de las vírgenes** (1972), **El santo oficio** (1973), **El lugar sin límites** (1977) y **El castillo de la pureza** (1972).

En entrevista, Rafael Castanedo le preguntó sobre su colaboración en **El castillo de la pureza** y **El santo oficio**, a lo que respondió:

Yo creo que a *El santo oficio* le faltó música. *El castillo de la pureza* es uno de los casos en que la música de los títulos, que no es de época ni es de ambiente, te da ese espíritu helado e inhumano del personaje principal.

En cambio en *El santo oficio* creo que la música podría haber descongelado favorablemente ciertas secuencias.¹⁹³

Con respecto a la composición de música para cine, Joaquín Gutiérrez Heras decía que la consideraba como la oportunidad de concretar un proyecto musical específico para un fin determinado, y de manera inmediata tener la sensación de funcionar en la sociedad. Respecto a sus

¹⁹² Rafael Castanedo; "El discreto encanto de la música para cine", en: Consuelo Carredano, *op. cit.*, p. 55

¹⁹³ *Ibidem*, p. 56

preferencias, decía sentirse mejor musicalizando documentales o películas de ciencia ficción por permitirle experimentar con la música.

Según sus palabras definió de esta manera su relación con el cine:

El cine ha sido una especie de laboratorio personal donde se me ha permitido jugar con algunas ideas que más tarde he empleado como material de mis obras de concierto. También ha sido posible realizar estupendos ejercicios de estilo, ya que ciertas películas exigen una música que ha de remitirnos a determinada época histórica.¹⁹⁴

Finalmente declaró que el cine lo estimulaba a componer, pues se juzgaba incapaz de concentrarse en una obra de manera abstracta, “ya que es muy difícil crear algo que nadie espera y que a fin de cuentas a nadie llegue a interesarle”.¹⁹⁵

Otro de los compositores importantes de música para cintas con temáticas diferentes y producciones independientes fue Manuel Enríquez:

A quien se le ha catalogado por los más diversos e importantes críticos musicales, como el creador de obras que se convirtieron en el necesario marco de referencia de la composición vanguardista en México durante la segunda mitad del siglo XX.¹⁹⁶

Alejado voluntariamente del nacionalismo pero sin dejar a un lado la experiencia de la música tradicional, Enríquez consiguió crear música con carácter universal, además de que como diría José Antonio Alcaraz:

Manuel Enríquez conoce profundamente la mecánica de los instrumentos, sus posibilidades de combinación y la forma de hacer oír cada acontecimiento que él concibe. Este íntimo conocimiento de la masa orquestal da a sus partituras escritas para dicha fuente sonora un carácter personal, distintivo, en que se equilibran exploración, fantasía, técnica y libertad.¹⁹⁷

Originario de Guadalajara, Enríquez fue alumno de Miguel Bernal de 1952 a 1955. Posteriormente fue becado por la escuela Juilliard de Nueva York durante dos años para después trasladarse a la ciudad de México.

En este nuevo ambiente rodeado de otros jóvenes que representaban plenamente la crisis generacional inició su fructífera obra, que abarcó todos los géneros: sinfónico, de cámara, vocal y coral, música electroacústica y

¹⁹⁴ Leonora Saavedra; “Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras”, en: María de los Ángeles González y Leonora Saavedra; **Música mexicana contemporánea**, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 58

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ Aurelio Tello; “Manuel Enríquez: canciones para un compañero de viaje”, *Heterofonía*, México, núm. 126, enero-junio del 2002, pp. 77-80

¹⁹⁷ *Ibidem*

música para cine, teatro y ballet. Al igual que Gutiérrez Heras y otros compositores, Enríquez encontró un importante espacio de difusión de sus composiciones en la Casa del Lago.

Manuel Enríquez fue invitado por Juan José Gurrola, Juan Guerrero y Miguel Barbachano para que escribiera la música de las cintas que cada uno dirigió para el Primer Concurso de Cine Experimental: **Tajimara**, **Amelia** y **Lola de mi vida**.¹⁹⁸

No obstante, los diversos críticos y amigos que han escrito sobre Enríquez, han señalado su extensa obra, olvidándose de su paso por el cine, por lo que es importante destacar que también compuso la música de: **Mariana** (Juan Guerrero, 1967); **Juego de mentiras** (Archibaldo Burns, 1967), ésta última participante en el Segundo Concurso de Cine Experimental; **Una señora estupenda** (Eugenio Martín, 1967); **Tú, yo, nosotros** (Gonzalo Martínez Ortega, Juan Manuel Torres, Jorge Fons, 1970); **Muñeca reina** (Sergio Olhovich, 1971); **La bestia acorralada** (Alberto Mariscal, 1974); **Cayunda** (Bosco Arochi, 1975); **Oficio de tinieblas** (Archibaldo Burns, 1978) y por último musicalizó, junto con Mario Lavista, el documental producido por el Instituto de Investigaciones Estéticas, TV UNAM y Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), **Tendencias actuales de la arquitectura mexicana** (Louis Noelle Mirelles y César Sandoval, 1995).

Dentro de los compositores de música para cine no se puede dejar de lado la obra de la pianista y compositora Alicia Urreta; que además de desempeñarse, en 1966, como ayudante de programación musical en la Casa del Lago se incorporó como docente a la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1967. “Rodeada de todo tipo de creadores: músicos, directores de teatro y de cine, coreógrafos, escritores, pintores, escultores, etc.”¹⁹⁹, supo demostrar que ella también era una compositora de música de vanguardia y se ganó un lugar en el cine. Trabajó con diversos directores también de vanguardia, como es el caso de Juan Guerrero, ya que al lado de Joaquín Gutiérrez Heras hizo los arreglos de **Narda o el verano** (1968). Además de las coproducciones de México y Estados Unidos, **La cámara del terror** y **Serenata macabra** dirigidas respectivamente por Juan Ibáñez y Jack Hill en 1968. Años más tarde interpretó la “Sonata número 24” de Beethoven para la cinta **Lo mejor de Teresa**, filmada por Alberto Bojórquez en 1976 y, finalmente, compuso la música de la cinta **¡Ora sí tenemos que ganar!** dirigida por Raúl Kampffer en 1978, producida por la UNAM.

¹⁹⁸ Juan Vicente Melo; “La Universidad inicia un ambicioso y contradictorio programa a favor de la música en México”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 206, 26 de enero de 1966. p. XX

¹⁹⁹ Luisa Vilar Payá; “Más allá de la vanguardia: Salmodia I de Alicia Urreta”, *Heterofonía*, México, núm. 126, julio-diciembre del 2000, p. 42

CAPÍTULO

4

RENOVACIÓN Y BÚSQUEDA: TEMÁTICA Y ESTÉTICA EN EL CINE

Como en el caso de *Amelia*, podemos decir que en *Tajimara* sucede algo absolutamente insólito en el cine mexicano: el que una generación use al cine para dar la imagen, el sentimiento, los problemas, el modo de vida de esa generación. De ahí, repetimos, su sinceridad, y que logre una poesía que sólo se puede alcanzar a través de lo vivido, de algo que vibra aún en nosotros.

José de la Colina, 1965.²⁰⁰

La ciudad tiene el aire más transparente, México vive los años del desarrollo estabilizador. Fenece la década de los cincuenta, y una nueva generación juega con la idea que Carlos Fuentes expondrá años después en el ciclo de conferencias *Los narradores ante su público* (1965): “Yo soy mi propia mafia”. Armando Bartra describe el momento en un artículo para *Luna Córnea*, “Lo que La Mafia se llevó”:

La recuperación de lo nacional por lo popular, arranca en la inmediata posrevolución con el folclor para extenderse en los treinta iconos de la industria cultural como *Cantinflas*, y deporte predilecto de la *intelligentsia* sesentera capitalina (¿cuál otra?). Una cofradía intelectual autodesignada como *La Mafia*, que encomia *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, pero también las crónicas del *Callejón del cuajo*, de Gabriel Vargas, la pintura abstracta o neoexpresionista de la generación de *la ruptura* y los cromos calendáricos de Jesús de la Helguera, la música concreta de Stokhausen y los azotes melódicos de José Alfredo Jiménez. Una generación

²⁰⁰ José de la Colina. “Los films del concurso”, *EL gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, p. 3

alivianada que frecuenta a Ana Sokolof y a Tongolele, a Godard y a Orol, a Susan Sontag y Chavela Vargas.²⁰¹

Bartra recupera las citas de Fuentes en ***Los narradores ante su público***, sobre la búsqueda de las imágenes modernas de la ciudad de México:

El artista posrevolucionario se identificó con cierto redescubrimiento de los mitos perdidos y, hasta la década de los cincuenta, su deber era (...) la vigilancia patriótica de las tradiciones (...) pero lo que floreció como un autorreconocimiento degeneró en autocaricatura (...) Los ensayos profanos de Salvador Novo (...) pusieron de cabeza la solemnidad mexicana (y ofrecen) la primera imagen moderna de nuestra vida urbana.²⁰²

Y para terminar juguetea con el tema de moda: “Yo soy mi propia mafia”. La idea queda ilustrada en la fotonovela *Lo que la mafia se llevó*, diseño de Vicente Rojo y fotografía de Héctor García, sobre la reseña de una fiesta en la casa de la pareja Carlos Fuentes y Rita Macedo:

En el “caserón (...) propio de una novela de Emily Bronte bailan Jerk [(ing; pronunc corriente, /yerk/) m (raro) Baile moderno de movimientos espasmódicos, de moda a mediados de los años 60 ²⁰³] Gabriel García Márquez con Elena Garro y José María Sbert con Julissa; mientras departen José Luis Cuevas, Helena Paz, Vicente Rojo, *La China* Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Juan Ibáñez, Víctor Flores Olea, Juan García Ponce, Enrique Rocha, aún *vampiro de la Zona Rosa* y todavía no estrella de Televisa, y John Gavin, a punto de ser Pedro Páramo para Carlos Velo, pero aún lejos de ocupar el puesto de embajador de los Estados Unidos en México.²⁰⁴

Los creadores se encuentran, vienen de sus búsquedas que en mucho los lleva a coincidir con el cine, aprehenden del entorno cinematográfico su encanto estético y necesidad de renovación, a estas alturas de la mitad de los sesenta, vieron pasar las Reseñas de festivales, la llegada de Cesare Zavattini, el manifiesto de *Nuevo Cine*, el Primer Concurso de Cine Experimental, las experiencias de cine independiente de Manuel Barbachano Ponce, todo un cúmulo de detonantes, en aras de una renovación en el cine mexicano.

La Primera Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos se llevó a cabo durante el mes de octubre de 1958 en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México. Sin embargo, fue la segunda, organizada por Jorge Ferretis, Miguel Alemán Velasco y Giancomo Barabino, aquella realizada el

²⁰¹ Armando Bartra. “Lo que La Mafia se llevó”, *Luna Córnea*, No. 26, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, 2003, pp. 210, 211

²⁰² *Ibidem*, p. 211

²⁰³ Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. ***Diccionario abreviado del español actual***. Barcelona, Aguilar, Lexicografía, 2000, p. 1035

²⁰⁴ Armando Bartra. “Lo que La Mafia se llevó”, *op. cit.*, pp. 211,212

año siguiente en el puerto de Acapulco, la que convirtió al país en centro de atención mundial, como lo describe Gabriel Rodríguez Álvarez en el artículo “Acapulco, *mon amour*” para *Luna Córnea*:

El ombligo mexicano. Por primera vez, aquel diciembre de mil novecientos cincuenta y nueve se celebró en el puerto de Acapulco un festival cinematográfico que por sus dimensiones, colocó a México en el centro de la atención mundial. Representantes de tres continentes distintos [Europa, Asia y América] se dieron cita para protagonizar una fiesta inolvidable. Y qué mejor que el cine para convocar personalidades famosas, –los rostros más bellos, los cuerpos más deseables y las sonrisas más besables–. Acapulco fue el escenario perfecto para fundir el exotismo tropical con el buen gusto y el refinamiento del *savoir vivre* a la mexicana. Un país se estaba edificando detrás de la sierra que acababa de vencer la Carretera Panamericana. Esa costa que vio venir y despedirse a las embarcaciones de otros mundos y que ese otoño estrenó sus antenas receptoras de televisión, fue declarada la bahía dionisiaca en torno a la hoguera del cinematógrafo. Los héroes y villanos de la pantalla, las diosas del celuloide, todos presenciando la danza de Apolo que imaginó Ricciotto Canudo. Musas y magnates, todos bebiendo de la misma botella. La II Reseña, tal como fue caracterizada más de una vez, fue un éxito total.²⁰⁵

Fue la reseña del triunfo de Luis Buñuel y Manuel Barbachano Ponce con la adaptación mexicana, escrita por Alejandro Casona y Luis Buñuel y supervisión de diálogos de Emilio Carballido, de la novela de Benito Pérez Galdós, ***Nazarín*** (1958).

No hubo nada para los autores de la Nueva Ola Francesa, premiados ese mismo año en Cannes (Marcel Camus, François Truffaut, Claude Chabrol), ni tampoco para algunos de los preferidos del neorrealismo italiano. Por su parte, ***Nazarín*** puso contentos a todos: a los creyentes católicos y a quienes mantenían la esperanza de un cine revolucionario encabezado por Buñuel. Esos meses estuvieron llenos de festejos para el aragonés. Es claro que a trece años de su llegada a México, Buñuel se consolidó en mil novecientos cincuenta y nueve como el faro indiscutible del cine mexicano.²⁰⁶

Era la Reseña de Festivales que defenderían la generación de jóvenes apasionados que forman *Nuevo Cine* y se manifiestan por el desarrollo de una cultura cinematográfica en México a partir de:

La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los filmes y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.²⁰⁷

²⁰⁵ Gabriel Rodríguez Álvarez. “Acapulco, *mon amour*”, *Luna Córnea*, México, No. 26, 2003, p. 141

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 145

²⁰⁷ “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, en revista *Nuevo Cine*, México, núm. 1, año 1, abril de 1961. Cfr. ***Hojas de cine. Testimonio y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano***. México, SEP/UAM/Federación Mexicana de Cineastas, 1988, Vol. II, p. 34.

México y su cine eran conocidos en el mundo, mientras al interior de la industria se vivían las contradicciones generadas por crisis de producción, agotamiento de esquemas y cuadros artísticos. Ante esto, nuevas opciones estéticas y temáticas se perfilaban.

4.1. La producción independiente: la apuesta al otro cine

Las políticas del Desarrollo Estabilizador se encuentran con evidentes y crecientes signos de crisis en una industria del cine que no sólo se había convertido en una de las principales fuentes de divisas del país, sino que llevó los rostros fílmicos mexicanos alrededor del mundo. El Banco Cinematográfico se convirtió en una institución presa de un grupo de productores, situación que, aunada a la cerrazón de su sindicato, bloquea el acceso a nuevos miembros y provoca, entre otras cosas, que la temática y propuestas estéticas se renueven, además de evitar un relevo generacional entre los realizadores. Alberto Ruy Sánchez describe en *Mitología de un cine en crisis*, los antecedentes del declive de la industria cinematográfica:

Durante el último año del gobierno de Ávila Camacho, los inversionistas nacionales consiguen la exención de impuestos a la industria cinematográfica, pero sólo hasta el inicio del gobierno de Miguel Alemán se hará la reorganización del Banco Nacional Cinematográfico, a través del cual la intervención estatal favorecerá a algunos productores ligados a los funcionarios del momento. En el proceso de concentración que exigía la crisis de la posguerra, se formaron al mismo tiempo alianzas entre productores privados y funcionarios estatales, y alianzas entre productores mexicanos y negociantes norteamericanos. Los conflictos que por supuesto aún existían entre estas entidades son los conflictos que surgen en la competencia y que se resuelven por eso en alianzas de algunos y la eliminación de otros.

La función del Banco Cinematográfico es fundamental en este proceso de concentración, puesto que los créditos otorgados por esa institución recaen precisamente en los productores más fuertes, puesto que ellos mismos deciden en el seno del banco la concesión de los mismos. La inversión estatal acelera la eliminación de algunos productores pequeños en la crisis y hace que los inversionistas mayores disminuyan sus posibilidades de pérdidas. Así que junto con la concentración, la inversión estatal, y el proteccionismo fiscal, los inversionistas mexicanos comenzaron a configurar la estructura industrial que les permitirá buscar sus ganancias en una situación global de crisis segura.

Otro mecanismo de contracrisis que tenían los productores era aumentar sus ganancias directamente de donde éstas se obtienen: del trabajo. Así que comenzaría entonces una lucha de los productores contra los sindicatos para hacer disminuir los sueldos de los trabajadores (...) Los sindicatos comenzarían a restringir la entrada de nuevos elementos, lo que con el tiempo sería uno de los factores decisivos para el anquilosamiento de la industria (...).

Varias veces, en el periodo que va de 1947 a 1970 hubo “reorganizaciones” del mundo del cine, reformas estatales tendientes a revalorizar la industria nacional, es decir, a “sacarla de la crisis” al mismo tiempo que se reacomodan las alianzas entre empresarios y funcionarios. Hubo por lo menos un gran reacomodo en cada periodo sexenal de gobierno. Durante el tiempo de Miguel Alemán se reforma al Banco Nacional Cinematográfico (1947), estableciéndolo como administrador importante de los intereses de la industria. En el periodo de Ruiz Cortines se hace una nueva reorganización conocida como “El Plan Garduño” (1953). En el sexenio de López Mateos, se intentan algunos cambios, sin avanzar mucho en ellos.²⁰⁸

La industria cinematográfica había adquirido una gran importancia, en otras épocas, por cierta disposición de correr riesgos con la seguridad de recuperar y rebasar con creces la inversión; pero a principios de los cincuenta, la política de los productores era ir a lo seguro sin correr riesgos, como lo describe José de la Colina:

Aprovechando la existencia de un Banco Nacional Cinematográfico, obtenían de éste anticipos que, mediante muy peculiares formas de contratación de técnicos y artistas por parte de los productores venían en realidad a cubrir todo o casi todo el costo de un film, de modo que el particular no arriesgaba nada o arriesgaba muy poca cosa en éste y dejaba al Banco recuperar sus anticipos sobre la carrera comercial del film, cualquiera que ésta fuera. Como esta manera de “hacer cine” venía en realidad a debilitar al Banco, éste ha empezado, lúcidamente, a cambiar de política. No sólo mediante las exigencias de los “valores de taquilla”, que no son siempre los que piensan los productores, sino particularmente mediante la promoción de las llamadas películas de “aliento”, y la creación de concursos de argumentos o la ayuda a los concursos creados por organismos sindicales de cine,²⁰⁹

En este contexto hubo una venturosa excepción. La fundación de Teleproducciones, S. A. por Manuel Barbachano Ponce, que en 1952 inicia una apuesta cinematográfica al margen de la industria, especialmente en corto y mediometrage, donde participan Walter Reuter, Francisco del Villar, Adolfo Garnica, Luis Magos Guzmán y Rubén Gámez. Con el ánimo de realizar un nuevo tipo de cortometrajes y noticiarios, Barbachano creó *Telerevista*, *Desfile de estrellas* y *Cine Verdad*, que dirigían Carlos Velo, Jomí García Ascot, Fernando Gamboa y Miguel Barbachano Ponce, y cuyo director general era Carlos Velo.

El esfuerzo comienza a dar frutos. Teleproducciones gana reconocimiento internacional con ***Retrato de un pintor***, ***El Botas*** y ***Tierra del chicle***, en el

²⁰⁸ Alberto Ruy Sánchez; *Mitología de una crisis*, México, Premia Editora – La Red de Jonás, 1981, pp. 59-62

²⁰⁹ José de la Colina; “El cine mexicano en los últimos años”, *Espejo, Letras, artes e ideas de México*, México, núm. 1, primer trimestre de 1966, p. 12

IV Concurso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometraje (1953), la primera también es presentada en el Festival de Edimburgo, Escocia, y con **Tierra del chicle**, primer premio en el Festival Internacional de la Película Agrícola; **Toreros mexicanos**, segundo premio del Festival Mundial de la Película Deportiva, en Cortina D'Ampezzo, Italia; **La pintura mural mexicana**, mención honorífica en el Festival Internacional de Cannes (1953). Además los largometrajes dirigidos por Benito Alazraki (**Raíces**, 1953) y Carlos Velo (**Torero**, 1956), son igualmente reconocidos por la crítica internacional.

4.2. La influencia del neorrealismo italiano: Presencia de Cesare Zavattini en México

ANIMACION: Sobre un fondo de azul oscurísimo, cruzado por destellos luminosos, avanza rápida una esfera achatada que representa, con sus manchas de tierras y mares, a nuestro planeta. Al llegar a su máximo tamaño, la esfera se desgaja y sus segmentos se extienden bruscamente hasta cubrir todo el encuadre cinematográfico.

Continentes y océanos se despliegan en perspectiva curvilínea como el mapa de un viajero estelar.

NARRADOR

El mundo es aún la casa del hombre y si los pueblos se conocieran más, se comprenderían mejor. Por eso nosotros, mexicanos, queremos presentar la verdadera imagen de nuestra patria y su vida real a los hombres de otros pueblos.

Lo anterior forma parte del prólogo de un proyecto por demás entusiasta: guión de **México mío**, afán de un grupo de creadores para brindar a México su gran película. La iniciativa de Manuel Barbachano Ponce, hace posible en 1955, la llegada de uno de los mejores argumentistas del mundo, Cesare Zavattini, cuya propuesta estética neorrealista, provoca la más grande convocatoria de artistas e intelectuales para crear un filme cuya tesis era:

Un México en avance, que quiere ser moderno, pero conservando sus características; un México que crece en conciencia, un país que quiere la paz para progresar. Es un México que no tiende a destruirse, sino a crecer.²¹⁰

Manuel Barbachano llama a Carlos Velo para iniciar la idea de **México mío** que los reúne con el escritor Cesare Zavattini, un proyecto ambicioso, que Barbachano Ponce describe así:

²¹⁰ Tarcisio Gustavo Charraga Pineda y Elvia Vera Soriano; **Cesare Zavattini en México (Un documento para la historia del cine nacional)**, México, UNAM-Acatlán, tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación, 1985, p. 161

México mío es cruzar todo el país, es una visión global. Recuerdo que la película comenzaba a las cuatro de la madrugada en el último extremo de la República, que es Yucatán, y terminaba en la madrugada de Tijuana, de manera que, por veinticuatro horas, se da una vista panorámica del país. En Yucatán amanecía con alguna costumbre (unas mujeres haciendo tortillas) o el sol nacía sobre alguna ruina maya (probablemente Tulum). Conforme avanzaba el sol –o sea, el día– avanzábamos también geográficamente, viendo aspectos de la vida a través de todo México, hasta terminar a la madrugada siguiente en un cabaret de Tijuana. Ese era el espectro y, en medio de eso, se intercalaban cincuenta, treinta, veintiocho o doscientos *raccontini*; cada observación tenía su pequeña historietita, su pequeño diálogo, su pequeña acción, su pequeña situación. Ésa era la manera de trabajar de Zavattini y todo esto era el proyecto general. Había observaciones de él y pequeñas historias de otros escritores, que manejaban igual la plástica que la historia humana. Inclusive vio cosas de literatura mexicana, me acuerdo que le impresionó mucho **La feria de las balas**, de Martín Luis Guzmán, aquel fragmento en que “dejan escapar” a los prisioneros y los van cazando de uno en uno. Zavattini tomó de todo, se inspiró en todo. **México mío** visualizaba el país en todas sus actividades: es un cambio de lugar y de tareas a través de una unidad, que son las veinticuatro horas de un día cualquiera.²¹¹

Carlos Velo cuenta la anécdota del encuentro con Zavattini, como consecuencia de una búsqueda para incluir la presencia de los escritores en el cine mexicano:

De por qué el cine mexicano, después de sus triunfos plásticos y otros logros, no podía seguir adelante. Porque no había escritores en México, los que había no estaban incorporados al cine y estaba haciendo argumentos gente improvisada que no sabía ni escribir, era una gran debilidad. Entonces le dije a Manolo: --¿Qué debemos hacer?

--Pues traer buenos escritores.

Manolo va a Cannes, se encuentra a Zavattini, lo oye hablar y dice:

--Éste es el hombre que necesitamos.

Lo invita a venir a México, pero en ese momento no puede y se establece el contacto.²¹²

Fernando Gamboa fue director del Museo Nacional de Artes Plásticas, promotor en el extranjero de la película **Raíces**, que logra ganar el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes, y el contacto con el escritor de **Ladrón de bicicletas**:

Mi proposición fue aceptada, Manuel Barbachano me comisionó para negociar la visita de Zavattini. Me puse en contacto con él, aprovechando mis buenas relaciones y le hicimos una propuesta concreta: se le pagaba el viaje y se le daba una cantidad elevada para escribir tres guiones en el país que,

²¹¹ *Ibidem*, pp. 130, 131

²¹² *Ibidem*, p. 139.

después de una estancia rica y estimulante, resultaron ser: **El año maravilloso (La expropiación petrolera)**, **El anellino mágico (El anillo)** y **México mío**. Desdichadamente, no se filmó ninguno de los tres argumentos por causas diversas. La comisión para trabajar con Zavattini se componía de Manuel Barbachano, su hermano Jorge –administrador de Teleproducciones–, Carlos Velo y dos mujeres muy inteligentes como secretarias, una de ellas muy conocida actualmente como escritora, Elena Urrutia y otra muchacha, Del Río. Más adelante dio cabida a un jovencito, Fernando Espejo, quien posteriormente trabajaría conmigo en **Cine Verdad**. Tuvimos frecuentes reuniones, llegamos a un acuerdo y Zavattini emprendió el viaje. Me encargaron introducir México a Zavattini y Zavattini a México; me pareció necesario planearlo todo desde el principio, desde las primeras impresiones.²¹³

Los últimos días de junio de 1955, arribó a México el escritor Zavattini, contratado por Teleproducciones:

Del brazo de Fernando Gamboa y por todas las calles de México, hacía la búsqueda del alma de nuestro pueblo. Porque su maestría es tejer argumentos para el cine moderno, no la obtuvo en el escritorio, haciendo lustrosos los codos de tanto sostener la quijada pensativa. Él, como Turgueneiv, “Escribe sobre vivo”. No diseña al personaje, ni lo abre en canal. Mejor que con su carne, establece contacto con su corazón. Se mete en la sangre de su afecto y entonces lo hace hablar (...) Afirma que no podrá hacer nada bueno, hasta que no tenga en su pensamiento, vivo, a México mismo, y no solamente como una referencia geográfica o libresca. Sonriente, agrega que no es cierto que se haya intoxicado con carnitas ni que se haya ardido la lengua con picante. Espera hacerlo, porque como el espíritu, hay que conocer la lengua, los ojos, la nariz y el tacto al sujeto, México tiene en su paisaje, no solamente color, sino un inconfundible y entrañable sabor... Más que escritor, sigue siendo periodista de “reportajes vivos”, pues tal cosa son sus argumentos.²¹⁴

Zavattini propone desde el neorrealismo la elección de temas sobre problemas humanos no resueltos por la sociedad, el afrontar la realidad y eludir toda historia falsa, filmar en escenarios naturales y prescindir de los actores profesionales, hasta donde sea posible. El escritor italiano logró con De Sica grandes creaciones de la cinematografía universal: **Ladrón de bicicletas** (1948) y **Milagro en Milán** (1950). Cuando llegó a México, recorrió durante varios meses el territorio, y elaboró los proyectos **México mío**, **El petróleo** y **El anillo**, y en un recuento de su experiencia fechado el 13 de diciembre de 1956, escribe:

México tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos, “dicen ellos” (...) El mexicano está listo como ningún otro a incomodarse con la mirada del extranjero, “del blanco”, cuando advierte en ella el lejano relámpago del

²¹³ *Ibidem*, pp. 114-115.

²¹⁴ Rosa Castro; “Primera plana: Zavattini, el monstruo”, revista *Siempre!*, México, núm. 108, 29 de julio de 1955, pp. 13-15

patrón, pero apenas siente que el otro lo considera su igual, se expande como un pez que de una cubeta salta al centro de un lago. Al regresar de mi primer viaje a México, tuve dos años para meditar y profundizar las primeras impresiones obtenidas y creo en verdad que, después de mi país, México es el que mejor conozco, por el cual siento el mayor interés y al que he dedicado la mayor parte de mis estudios.

He sido periodista casi desde niño. Siéndolo pude hablar con el pueblo. Y no sólo hablar con él, sino sentir como él. Yo soy del pueblo. Nací en un pueblecito de la provincia de Emilia y si no en el riñón, siempre he estado en el corazón, en el ansia, en los anhelos del pueblo. Como periodista, no solamente iba a recoger el suceso, objetivamente, sino a indagar el origen y los efectos del mismo, porque no se puede permanecer al margen de su lucha y de sus inquietudes. El pueblo es, como siempre, la cantera más rica de esas emociones más puras. Allí nada se encuentra mixtificado. Todo fluye porque sí, como el agua. A veces mansa, pero a veces bronca como en los torrentes. El diarismo me enseñó a buscar y a encontrar las múltiples facetas del diamante, que es la masa. El pueblo, en cambio, me mostró su vida. Allí encontré los veneros de la fe, del amor, de la verdad, como también los lagos del dolor, de la esperanza y de la muerte. Cuando fui creciendo me quise hacer abogado. Estudié por varios años. Pero interrumpí la carrera para volver a hacer periodismo. Después me puse a escribir novelas.²¹⁵

Del viaje, Zavattini regresa a su natal Italia, “sintiéndose más neorrealista que antes, en el sentido de creer en la misión providencial del cine para lograr el desarrollo unitario de un pueblo”,²¹⁶ y con tres proyectos: **El anillo** (llamado después **Tengan su globo**), que trabajaría al lado de Jomí García Ascot y Emilio Carballido; **Petróleo**, con Fernando Benítez y que protagonizaría Mario Moreno **Cantinflas**, y **México mío**, que convoca a un amplio y diverso grupo de artistas e intelectuales nunca antes reunido y que aporta temas, ideas, orientación e historias: Jaime Torres Bodet, Alfonso Caso, Octavio Paz, Fernando Benítez, Antonio Castro Leal, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Ángel María Garibay, Salvador Novo, Jorge Portilla, Juan Rulfo, Luisa Josefina Hernández, José Luis Martínez, Rubén de la Borbolla, Ricardo Pozas, Jorge Carrión, Ramón Beteta, Santiago Ramírez, Federico Bonet, Carlos Graf Fernández, Guillermo Haro, Fernando Barajas, Pablo González Casanova, Jesús Silva-Herzog, Manuel Gómez Morín, Blas Galindo, Jesús Bal y Gay, José Pablo Moncayo, Luis Quintanilla, Rodolfo Usigli, Gastón García Cantú, David Alfaro Siqueiros, Álvaro Carrillo Gil, Elena Poniatowska, Ramón Xirau, Fernando Gamboa, Juan O’ Gorman, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Guadalupe Rivera, Leopoldo Méndez, Enrique González Pedrero, Samuel Ramos, Arnaldo Orfila, Elías Nandino, José Moreno Villa, Ricardo Guerra, Justino Fernández, Carlos Chávez,

²¹⁵ Tarcisio Gustavo Charraga Pineda y Elvia Vera Soriano; *op. cit.*, pp. 85-86

²¹⁶ Francisco Pina; “Zavattini habla de México en Roma”, *México en la Cultura*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, México, 13 de noviembre de 1955, p. 6

Maurilio Muñoz, Horacio Labastida, Antonio Arriaga, Ernesto de la Peña, Fernando Espejo, Juan de la Cabada, Vicente T. Mendoza, Alberto Beltrán, Manuel Barbachano Ponce, Luis Cardoza y Aragón, Enrique González Rojo, Rocío Sagaón, Emma Godoy, Walter Reuter, Leopoldo Zea y otros más.

Unos créditos de presentación semejantes, jamás han sido reunidos en película alguna, y este conjunto de escritores, poetas, historiadores, filósofos, etnógrafos, sicólogos, biólogos, físicos, pintores y músicos, pueden hacer de **México mío** un paso radicalmente nuevo y decisivo en el desarrollo del arte cinematográfico, dando origen a la primera película rigurosamente colectiva y nacional que se haya realizado nunca.²¹⁷

El proyecto sería encargado a Carlos Velo, una visión del país, que ya no sería de veinticuatro sino de treinta y seis horas; pero Teleproducciones atiende primero la producción de **Torero**. Entonces Zavattini regresa en julio de 1957 para continuar la idea de **México mío** que terminará sumiéndose en una especie de misterio, pues se hablará mucho de ella, pero en algún momento ya no habrá mención ni conocimiento sobre el destino de los guiones; sólo Jomí García Ascot menciona haber visto *rushes* de **México mío**:

México acaba de situarse en un primer plano mundial en la orientación y el arte cinematográficos mediante una producción sin precedentes en la historia del cine. En efecto, por primera vez en la historia los intelectuales más destacados de todo un país colaboran en la realización de un film (...) He tenido la oportunidad de ver una gran cantidad de *rushes* de **México mío**, filmados por diferentes camarógrafos en distintas y remotas partes de nuestro país. Son verdaderamente extraordinarias por su calidad fotográfica, por su expresión tanto de lo grandioso como de lo íntimo y personal, por su poesía, por su profunda percepción de la vida, y por su fidelidad a la realidad mexicana. La técnica usada es cinemascope, color y sonido estereofónico que proyectará en los cines de todo el mundo las pistas originales de sonido, muchas de las cuales –ya grabadas– revelan un mundo mágico de música y ritmos nunca antes recogidos por colección alguna (...) México, nuestro país, debe tener la película que merece. Y por los hombres que colaboran en ella y por lo que he visto realizado hasta ahora, **México mío** tiene todas las trazas de serlo.²¹⁸

El escritor italiano reconoce a México en su gente, y plantea desde su llegada la pretensión y conciencia de hacer cine, a partir de la propuesta del neorrealismo:

Al cine mexicano le espera un espléndido futuro, de cuyas realidades ya tenemos alentadoras pruebas. Si acepté venir, teniendo tanto trabajo en

²¹⁷ Jomí García Ascot; "México en el cine", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XII, núm. 9, mayo de 1958, 23

²¹⁸ *Ibidem*, p. 24

Roma, lo hice porque he visto, a través de múltiples manifestaciones de la vida nacional, que es el momento de la madurez mexicana en cuestiones cinematográficas. Vine porque siento que puedo hacer algo en este terreno considerando que se puede luchar y vencer contra un cine vecino, tan lleno de intereses y sentido comercialista. Ellos no tienen ambiciones artísticas. En cambio, nosotros tenemos una profunda conciencia del “hacer cine” de su valor como medio de expresión. Apenas he llegado me he sorprendido del profundo interés que todos los mexicanos tienen de los problemas nacionales, de la gran agudeza con que los visionan, aun cuando su solución no se pueda realizar objetivamente por lo pronto. Esta riqueza de análisis la he sentido fuertemente. Me he dado cuenta de esta gran lucha espiritual y de la participación que todos quieren tener en ella.

Por eso es que me ha seducido grandemente la oferta de trabajar en México. Cuando uno advierte que en una nación hay una inquietud tan avasalladora como la que aquí se percibe, es toda una aventura para el espíritu participar activamente en ella. Es luchar con el hombre, por el hombre y para el hombre. Es contribuir con algo en su definitiva estructuración y vivir intensamente en una época en que las batallas del espíritu pudiera pensarse que se han relegado al pasado, porque ahora todas las acciones se encaminan a la consecuencia de elementos materiales. Ya he visto películas mexicanas en las que se advierte un deseo constante de superación, un anhelo ferviente de alcanzar la plenitud artística, índice revelador de los pueblos que han llegado a la puerta de su grandeza. Hay quienes se contentan con fabricar las cosas, pero su utilidad es inferior, porque no han sido planeadas para satisfacer el hambre insaciable de belleza que todos llevamos dentro. Por todo eso debe inferirse que yo no he venido a México simplemente a ganar dinero.

Hace poco vi **María la Voz** [sobre cuento de Juan de la Cabada], de Julio Bracho. De tal manera me ha emocionado, que puedo decir que en su factura baten las alas del deseo de encontrar nuevos caminos. El cine mexicano va pasando del formalismo a la esencia. Va dejando atrás el afán inicial de todo aquél que establece contacto con las masas, únicamente para sacar provecho económico de ellas. Ya se han entendido que, al par que comercio, se puede hacer arte. Y en México es necesario hacerlo porque hay elementos suficientes de persona, paisaje, historia, tradición, color y equipo humanos para confeccionar un todo de calidad. Con esos elementos no es posible hacer “cualquier cosa” sino un cine colmado de excelencias.²¹⁹

Por su parte, Rosa Castro conmina a seguir la enseñanza del escritor italiano:

Tómenlas quienes trabajen el cine. Es la voz de un experimentado quien las da. Y a través de su conversación se desprende que, para salvar al cine mexicano es preciso: enfrentarse a la competencia universal con calidad; beber en la esencia de México y utilizar sus abundantes elementos para hacer una obra de arte. Todos quieren ver lo bueno y pagarán por ello; el extranjero puede venir a México, no solamente a ganar dinero, sino a participar en la aventura espiritual que significa colaborar con un país en hirviente formación,

²¹⁹ Rosa Castro; *op. cit.*, pp. 13-15

y los elementos mexicanos son valederos si se les presenta en un condimento de calidad y no en cantidad.²²⁰

Carlos Velo habla sobre el proyecto ***El anillo***, que luego sería nombrado ***Tenga su globo***:

Tengo un argumento sobre un hombre que recibe un anillo mágico, con el cual él puede pedir tres cosas. Es una historia muy chaplinesca, acerca de un obrero muy pobre (no sé si es guardián de la fábrica o algo así) y su familia está muy mal, los niños están enfermos, todas esas desgracias que ocurren, y un día se encuentra un anillo mágico.²²¹

Por su parte, Cesare Zavattini relata a Raquel Tibol, sobre su llamado para venir a nuestro país:

Creo que se me llamó por el gran deseo que hay en México de hacer un cine libre. Como soy un enamorado del cine libre, vine a resultar una ocasión para los mexicanos; seré uno de los tantos contribuyentes. Lo considero un hecho positivo al margen de mi persona. La rueda está en movimiento; la ha lanzado un grupo de gente que cree en el neorrealismo. En su obra he venido a participar. Ellos me dijeron: "Mira, observa y escribe sinceramente lo que quieras escribir". Ellos comprenden que México está maduro para producir y captar una obra realista cinematográfica verdaderamente importante.²²²

Fernando Benítez, director del suplemento cultural *México en la Cultura*, es integrado al equipo para trabajar el proyecto de guión sobre la expropiación petrolera que tanto interesó a Zavattini. Por su parte, Manuel Barbachano describe una de las ideas de esta historia:

Este tema (lo) debería protagonizar *Cantinflas*, del que Zavattini opinaba que era un gran mimo, un actor terriblemente desperdiciado por el cine comercial. Decía: "Rescatemos a este símbolo del pueblo mexicano y hagamos un gran film, y qué mejor tema que el del petróleo", e hizo un *soggetto*, una especie de esbozo de este film. La historia se iniciaba antes de la nacionalización del petróleo y terminaba con ésta; recuerdo una escena contada por Zavattini, donde estaban los ingleses jugando al tenis y *Cantinflas* debía mostrar que, antes el pueblo mexicano era simplemente un criado, un servidor de los dueños del petróleo, y luego, esa misma gente, esos llamados criados, son los dueños de esa industria y la echan adelante. Ese era el concepto general, lo que él llamaba el arco de la historia.²²³

Son los tiempos que en México se relee ***El perfil del hombre y la cultura en México***, de Samuel Ramos, al tiempo que irrumpe la lectura que sobre el

²²⁰ *Ibidem*, p. 16

²²¹ Tarcisio Gustavo Charraga Pineda y Elvia Vera Soriano; *op. cit.*, pp. 146-148

²²² Raquel Tibol; "Zavattini está mirando México", *México en la Cultura*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, México, núm. 335, 21 de agosto de 1955, p. 3

²²³ Tarcisio Gustavo Charraga Pineda y Elvia Vera Soriano; *op. cit.*, pp. 131-132

mexicano hace Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, sobre la dualidad entre lo individual y lo colectivo, lo nacional y lo universal, las batallas perdidas que le crean un sentimiento de inferioridad y esa búsqueda que Justo Sierra llama “del alma nacional”. Zavattini observa, se adentra en el “ser mexicano”, habla del mexicano y explica el porqué del método del neorrealismo en nuestro país:

Yo no he venido a esta tierra como político ni como teórico sino como un artista modesto que necesita documentar su imaginación. Y así voy amando a este pueblo del que tenía una imagen plástica que ahora me ofrece su humanidad verdaderamente rica, no tan particular como algunos pueden hacer creer en el terreno internacional, dado que los grandes problemas de México forman parte de un centro común. La diferencia está para mí en que los asuntos son muchos y no pocos. Está el tema de los braceros, del petróleo, del voto femenino, de la eficiencia del Seguro Social. No soy yo quien ha venido a descubrir estos problemas, son las personas con las que hablo las que me impulsan a resolver el film en torno a estos problemas, personas que creen debe hacerse un cine neorrealista de análisis social, de intereses sociales, de problemas nacionales y no un cine de evasión o escapismo. El neorrealismo no es una fórmula extranjera, es un caso de responsabilidad cívica; no se trata de molde artístico, se trata de exprimir mexicanamente la realidad del país, haciendo que el cine señale antes que nada la revolución interrumpida (...) el neorrealismo es un anhelo de los hombres progresistas que usan el cinematógrafo en todo lo que éste pueda rendir. La evolución cinematográfica de un país está condicionada a la conciencia que los realizadores tengan de la importancia de ese medio, en su aspecto espiritual y no técnico. Es necesario dar con la histeria que impulse al mexicano a continuar su revolución; para eso hay que empezar abandonando lo suntuoso, la tarjeta postal, los adornos, hay que analizar las necesidades medias del mexicano, sea un indio con sarape o un criollo sin sarape. La leyenda de la introversión es un pretexto para separarlo de otros pueblos que tienen muchísimos puntos comunes. Una actitud indiscutible de un gobierno auténticamente democrático es la de permitir que el cine ayude a identificar, a penetrar en el conocimiento de los problemas populares. Permitir al cine que vaya al encuentro de cualquier problema equivale a empezar a resolverlo. Prohibir que el cine vaya al encuentro de esos problemas denota un deseo de no resolverlos. Creo que la conferencia de Ginebra, al suavizar la tensión internacional, tendrá una influencia favorable en el desarrollo del neorrealismo (...) El cine puede ser el radar que localice y debe intervenir, para mejorar la educación y justicia social. Yo no estaré jamás contra un film que, a pesar de servirse de personajes imaginarios, sea el producto de intereses sociales morales, vivos y actuales, pero creo que al considerar la realidad del personaje se adquiere una responsabilidad de confrontación con el público infinitamente más perentoria. Sólo deseo que el asunto que realizaré aquí sirva de alguna manera al pueblo mexicano.²²⁴

La llegada de Zavattini, para trabajar en México tres argumentos destinados a la industria fílmica nacional, es importante desde el momento

²²⁴ Raquel Tibol; *op. cit.*, pp. 5-6

en que aglutina un inédito contingente de elite intelectual. México había presenciado una vez la propuesta de Serguei Eisenstein, luego el neorrealismo de Zavattini aparece como voluntad entusiasta que abre caminos concretos de evolución y propuesta. Para tratar de llevar a cabo lo que el escritor reconoce como, “el gran deseo que hay en México de hacer un cine libre”.²²⁵

4.3. Trascendencia del movimiento Nuevo Cine

Tiempo fértil, días de ventura en que un grupo de inconformes, cinéfilos irredentos, reclaman su lugar; quieren trascender su papel de meros observadores complacientes, y adquirir la responsabilidad de actores activos, críticos de una cinematografía en crisis y postuladores de la necesidad de buscar nuevos derroteros en la cinematografía nacional. Una generación de jóvenes creadores hace cine al andar. Cada uno de los miembros participantes dará vida al grupo Nuevo Cine, como consecuencia de una búsqueda venida de tiempo atrás, desde una crítica cinematográfica comprometida en dar a conocer el quehacer cinematográfico vanguardista de Francia, Alemania, Italia y Estados Unidos, con el propósito de reorientar –dice el historiador Luis González y González– “el análisis fílmico, que propuso nuevas formas de ver y producir filmes buenos y justos”,²²⁶ desde la revista que tomará el nombre del grupo, desde su pretensión por participar en la creación de un cine experimental aspirante a revelar las posibilidades de un nuevo cine mexicano. Anhelos de creadores de historias, postulantes de propuestas temáticas y estéticas que vitaminen de paso el cine industrial, agobiado por crisis tanto económica como de talento artístico.

José de la Colina revisa el contexto en que aparece el grupo unido no sólo por su cinefilia, sino por el compromiso de una generación: hacer Nuevo Cine; examina en un artículo para la revista dirigida por Luis Spota, *Espejo, Letras, Artes e Ideas de México*, la década 1956-1966, donde valora “la irrupción de una generación intelectual joven, al nivel, no ya del mero amateurismo o actividades marginales, como la crítica cinematográfica, sino la misma realización”,²²⁷ provocada paradójicamente por la problemática del cine mexicano, que se refleja en datos señalados por Emilio García Riera en ***Medio siglo de cine mexicano***, sobre la producción que de 1952 a 1959

²²⁵ *Ibidem*, p. 6

²²⁶ Luis González y González; “Una enciclopedia del cine mexicano”, *Tierra Adentro*, México, núm. 126, febrero-marzo del 2004, p. 50

²²⁷ José de la Colina; “El cine mexicano en los últimos años”, *Espejo, Letras, artes e ideas de México*, *Op. cit.* p. 12

desciende de 98 a 85 películas, oscilando en promedio noventa producciones anuales (1953, 77 filmes; 1954, 112; 1955, 83; 1956, 90; 1957, 90; y 1958, 104). Vicios de financiamiento y distribución desploman la producción en 1960, a 61 cintas.

Llega un momento en que no se recupera, en territorio nacional, ni el 30 % del costo de cada película, lo que significa que las contingencias del mercado extranjero condicionarán por entero la vida económica del cine mexicano. Por otra parte, el mercado sigue siendo el mismo de siempre y una serie de fenómenos políticos y económicos van, incluso, reduciéndolo. Ello es así, aun suponiendo que el público latinoamericano no se cansa de ver películas mexicanas, lo que es mucho suponer.

Desde hacía varios años era raro ver el nombre de algún nuevo director como responsable de la realización de un film. Si de 1938 a 1944 debutaron en el cine nacional 69 directores, de 1945 a 1958 debutarán sólo 14, y de esa fecha a la de la crisis debutan menos aún.

El fenómeno es grave porque no sólo los viejos prestigios han muerto o se han dedicado a intentos puramente comerciales, sino además porque el cine, como ningún otro arte, no puede progresar sin el libre juego de las generaciones, única política capaz de mantenerlo en un nivel de contemporaneidad.

En otro nivel, quizá más sintomático, también se llegó a un momento en que los actores y actrices célebres, de “taquilla”, es decir las “estrellas”, empezaban a ser las mismas de siempre y a envejecer, sin que en el plano de la interpretación aparecieran nuevos nombres (...)

Durante algún tiempo, las poderosas agrupaciones de técnicos, a fin de asegurar una cierta cantidad de trabajo para sus agremiados, mantuvieron una política restrictiva respecto a los ingresos, y congeladora respecto a los escalafones. Entre los actores, sucedió algo parecido, aunque nunca de modo tan acentuado. Por su parte, los directores se vieron acusados de ser una verdadera “mafia”, en la que una treintena de miembros se repartía el promedio de noventa películas anuales y procuraba no aceptar nuevos “competidores” (...) es indudable que gran parte de la responsabilidad del estado de cosas caía sobre los que propiamente se pueden llamar “industriales” del cine. Éstos se mantenían en la política de ir sobre seguro, explotando hasta la fatiga los valores de taquilla ya comprobados, tanto a nivel de argumento, de interpretación y de técnica como de dirección artística. Sus razones podían resumirse en una frase: “Nosotros le damos al público el cine que el público nos pide”.²²⁸

El panorama descrito explica una de las motivaciones que da origen al manifiesto de Nuevo Cine, atento a otro tipo de observador: “un público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los

²²⁸ Emilio García Riera. *Medio siglo de cine mexicano*. México; Revista *Artes de México*, Número 31, Volumen VI, Año VIII, 1960, pp. 10-11.

formidables medios de expresión de nuestro siglo”. El manifiesto lo suscriben el propio De la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel *Jomí* García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.

Al constituir el grupo Nuevo Cine, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cineclubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo un plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.

2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

3. La producción y libre exhibición de cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas.

De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.

4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:

a) Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.

b) Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cineclubes, tanto en Distrito federal como en provincia.

c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.

d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual de Nuevo Cine.

e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.

f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman,

Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6. La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los filmes y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo Nuevo Cine espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los formidables medios de expresión de nuestro siglo.²²⁹

Los firmantes asumen de inmediato el compromiso de publicar una revista especializada, “estudiando a fondo los problemas de cine”, enunciado en el Manifiesto publicado en enero de 1961, y que ve realizado el primer número en abril del mismo año con la suma de otros miembros deseosos de que en “el cine se produzca el libre juego de la creación”: José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina; más tarde otros como Ludwik Margules, Manuel González Casanova, Jorge Ibarguengoitia, Juan Manuel Torres, Sergio Martínez Cano, Tomás Macotela, Jorge Ayala Blanco y Tomás Pérez Turrent, algunos de manera fugaz y otros integrados como nueva generación.

Moisés Viñas ubica la fundación del Cine Club México del Instituto Francés para América Latina (IFAL) en 1948, como el primer punto de encuentro en el camino de quienes integran Nuevo Cine, pues a la etapa inicial –encabezada por el consejero cultural de la embajada francesa–, sigue la participación de Jomí García Ascot y José Luis González de León, impulsores de un cine apreciado más allá de un mero entretenimiento.

Cine Club es la revista de once números con que Cine Club Progreso generó una apuesta al *cineclubismo*, lamentablemente obstaculizado por las distribuidoras de películas y reducido al *campus* universitario, donde tendrá lugar el más ambicioso proyecto de crear un departamento, escuela y cinemateca, encabezado por Manuel González Casanova, y donde habrán de intervenir algunos miembros de Nuevo Cine.

El Manifiesto apuesta a uno de los campos de expresión en que varios de sus integrantes ya participan con anterioridad y sobre todo con una actitud receptiva de las influencias exteriores: la crítica cinematográfica, pues consideran que “el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad”, una opción tutelada por el maestro Francisco Pina, seguida por Carlos Fuentes (*Fósforo II, Revista de*

²²⁹ “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *op. cit.*, p. 34

la *Universidad de México 1953-1956*) y sistematizada por los españoles José de la Colina y Emilio García Riera, así como por los mexicanos Tomás Pérez Turrent, Jorge Ayala Blanco y Manuel González Casanova –quien escribió crítica cinematográfica en el suplemento cultural de *El Día, El Gallo Ilustrado* a principio de los sesenta (61-62)–, y que da continuidad a la mejor tradición de crítica de Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia; pero atenta a la lecturas venidas de los países donde se lleva a cabo un cine de vanguardia. En las páginas de *México en la Cultura* del periódico *Novedades* y publicaciones de la *Revista de la Universidad Nacional*, dio comienzo un crítica cinematográfica como un género literario, ensayo “riguroso en el que toda opinión debía sustentarse en el razonamiento, la información precisa y el buen gusto moldeado en las horas de cineclub”,²³⁰ del que participarían otros escritores como Carlos Fuentes, Eduardo Lizalde, Jomí García Ascot y Manuel Michel.

Emilio García Riera reflexiona sobre el quehacer crítico de Nuevo Cine en el artículo “La crítica y los picapedreros”:

(...) nuestra “Crítica de la crítica” no ha estado tanto en discutir los gustos cinematográficos de esos buenos señores, como a poner en evidencia, repito, su desconocimiento de lo que es el cine, sus errores columnas periodísticas dedicadas al cine! Tendríamos que estar en una torre de marfil y tener jugo de zanahorias en las venas para no rebelarnos y para no decir claramente que esos señores engañan al público haciéndose pasar tremendos de información, su total incompetencia y, en suma, su falta de honestidad profesional. ¡Y esos han sido los elementos que, con las excepciones señaladas por NC (Nuevo Cine) han monopolizado –y siguen monopolizando– las por concedores de cine. Por eso los combatimos y seguiremos haciéndolo.

Conviene apuntar que tal combate es hoy más necesario que nunca, dada la exclusión completa, en los “grandes rotativos”, de la crítica cinematográfica sería. Pues no otra cosa ha significado la renuncia de todo el equipo de *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, en solidaridad con Fernando Benítez, despedido arbitrariamente de su puesto de director del mismo. En el actual suplemento, hecho por un nuevo equipo que se encarga en cada número de demostrar por contraste las virtudes del antiguo, se le ha encomendado la crítica de cine, primero a una especie de moralista trasnochado (el señor Marco Antonio Millán) y después al actor teatral (Sergio Magaña) ¿A qué mayor comentario?

Cuando se consiga que la crítica de cine en México la hagan los críticos (mejores o peores, pero críticos), cuando los cronistas de estrellas se concreten a lo suyo, entonces ya será otro cantar. Entonces, en lugar de clamar airadamente contra los fariseos, quizá podamos polemizar en serio sobre cine con quienes tengan la autoridad suficiente para hacerlo. Mientras tanto, a riesgo de seguir pasando por “pedantes” y “enemigos gratuitos del

²³⁰ *Ibidem*, p. 15

cine mexicano” (calificativos favoritos de nuestros detractores), seguiremos empeñados en lograr que el cine llegue a tener el respeto que se merece.²³¹

Emilio García Riera comenzó a escribir en *México en la Cultura*; Jomí García Ascot, en *Revista de la Universidad*; José de la Colina, en *El Gallo Ilustrado*, además de Eduardo Lizalde integrado al equipo de Fernando Benítez, y Manuel Michel en *Letters Françaises*, participan de una renovación de la crítica, que tenía como único exponente, por su profesionalismo, al español Francisco Pina, que semana a semana escribía la crítica de las películas que valían la pena, y que José de la Colina recuerda como “el único que ejercía la crítica”:

Su crítica era lo que podríamos llamar “contenutista”, palabra que usábamos en esa época, es decir, una crítica orientada un poco hacia su contenido moral, político, de izquierda; por supuesto, la crítica casi toda ha sido de izquierda. Sin embargo, reconocíamos en Francisco Pina alguien que sí veía cine, no como un espectáculo curioso, al que un intelectual se acercaba con cierto espíritu de protección o paternalista, como al hermano menor de los fenómenos culturales, sino como algo muy serio. Pina trataba de defender lo que a su juicio era el buen cine y aunque implícitamente no atacaba al cine comercial, de hecho respondía a la otra parte de la prensa cinematográfica que sólo se ocupaba de las estrellas, a la que sólo le importaba el aspecto comercial o de gran espectáculo. Pina era, como ya dije, prácticamente el único que ejercía la crítica.²³²

José de la Colina reflexiona sobre la necesidad de fuentes de investigación para conocer el quehacer cinematográfico, ante un panorama de estudio reducido al trabajo de Emilio García Riera, ***El cine mexicano***, y la obra que entonces preparaba Jorge Ayala Blanco, ***La aventura del cine mexicano***;

pese a la proliferación de cine clubes, a la nueva manera y positiva orientación de la Dirección General Cinematográfica y el Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional, todo el que intenta estudiar a fondo el cine, nacional o extranjero, de cualquier época, con un mínimo rigor metódico. Es difícil tener los filmes al alcance, cuando no es posible, no hay publicaciones especializadas (salvo las revistas dedicadas a las “estrellas”); la documentación y los aportes críticos (sobre todo de parte del medio intelectual, que sigue desdeñando al cine como subcultura) son harto escasos. De ahí que al criticar o simplemente intentar una crónica del cine mexicano, se corran grandes riesgos de falta de perspectiva y de comisión de grandes errores. Incluso la falta de una visión general de la cinematografía de

²³¹ Emilio García Riera; “La crítica y los picapedreros”; revista *Nuevo Cine*, México, núm. 6, marzo de 1962, p. 3

²³² Rosa Nidia Rivera; ***El Grupo Nuevo Cine***, México, autora, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 71

otros países, debido a las deficiencias de la distribución comercial de los films, dificulta la visión del cine de nuestro país.²³³

Emilio García Riera escribe ***El cine mexicano*** (1963), como reflejo de la asimilación teórica revelada en las páginas de *Nuevo Cine*, la influencia *cahierista*, que considera al cineasta, al director, como un autor. Es la puesta anunciada en el manifiesto del grupo: “Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad (...) con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica”.

La noción *cahierista* que incluso el propio Georges Sadoul, el crítico e historiador comunista, cuestionó. Sadoul le caía mal a muchos de sus colegas porque les decía que esa idea era completamente absurda. Y tenía toda la razón del mundo en eso, aunque no la tuviera en otras cuestiones. Sadoul afirmaba que el trabajo del director en Estados Unidos, en Hollywood, era (y de hecho es) muy distinto al que se hace en Francia. En Francia los directores casi siempre tenían la iniciativa, aunque fueran churreros, ellos elegían las películas que iban a hacer. En Estados Unidos eran empleados en la mayor parte de los casos. Pues bien, de acuerdo con la idea *cahierista*, esos empleados tenían cualidades “de autor”. Puede darse el caso de algunos técnicos privilegiados (Raoul Walsh, y bueno, forzando mucho las cosas, si te da la gana, Michael Curtiz), pero de eso a verlos como autores de películas y sobre todo el delirio interpretativo que de ello derivaba, hay mucha diferencia. Si les gustaban las películas de Walsh, porque estaban bien hechas, los redactores de *Cahiers du Cinéma* y otras revistas francesas no se conformaban con decir eso: ¡qué bien realizadas están, qué buen ritmo tienen, qué bien contadas, qué naturalidad! No, tenían que decir que en las películas de Walsh “el hombre siempre enfrenta al destino” o todas esas generalidades (ahora se les llama “análisis cinematográfico”). Generalidades que son nada, utilizadas supuestamente para caracterizar el estilo de los cineastas. Eso eran deformaciones típicas de la época que yo compartí, hasta cierto punto. Yo tenía la idea, aunque siempre fui muy afecto a hablar de “estética, de que el deber de Gilberto Martínez Solares, de Miguel Morayta o Miguel M. Delgado (y estos hablando de cineastas que ahora he aprendido a apreciar, dentro de sus limitaciones y con muchas relatividades, porque a veces hicieron cosas interesantes), era asumir las responsabilidades de la creación; vamos, como Jean Renoir, algo de lo que el propio Renoir se hubiera burlado. Pero fueron los pecados de juventud que hoy me afectan mayormente, malo sería que continuara cayendo en eso como lo siguen haciendo algunos después de tantos años.²³⁴

Por su parte, José de la Colina abunda sobre los orígenes:

Lo que nos impulsó a unirnos fue la vergüenza que era el cine nacional, del cual no se podía hablar sin que se pensara que se atentaba contra el honor

²³³ José de la Colina; *op. cit.*, p. 14

²³⁴ Mónica Ornelas; “Entrevista con Emilio García Riera”, revista *Tierra Adentro*, México, núm. 80, junio-julio de 1996, pp. 16-17

de México. Esto hizo que algunas personas que de verdad empezaban a interesarse por el cine y que habían aprendido algo de la historia viendo las películas del IFAL, que por cierto dirigía excelentemente nuestro querido y malogrado amigo José Luis González de León, nos empezamos a reunir y hablar. Finalmente surgió la idea del grupo Nuevo Cine, y dijimos: 'Bueno vamos a hacer algo. En primer lugar vamos a ver si podemos hacer crítica y luego vamos a crear un ambiente'. Para crear este ambiente también empezaron a proliferar poco a poco los cine clubes y hay que concederle algún mérito a Manuel González Casanova, que fue el primero que se le ocurrió y que tuvo la voluntad de hacer un cine club que no me acuerdo si se llamaba Eisenstein o Pudovkin.²³⁵

En nuestra Universidad Nacional Autónoma de México, los cineclubes se fueron reproduciendo: cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras, el Cine Estudio de Arquitectura, cineclub Movimiento y el dominical Cine Debate Popular, que junto al del IFAL procrearon una generación de cinéfilos, que pareciera una condición necesaria para miembros de Nuevo Cine, "moldeados por horas cineclub". En los de la UNAM, estaban Tomás Pérez Turrent, Armando Bartra y Paul Leduc, y en cineclub México del IFAL, Salvador Elizondo, José de la Colina y Emilio García Riera.

Las primeras reuniones tuvieron lugar en el año de 1961, con la participación inicial de connotados creadores como Luis Buñuel, Manuel Barbachano Ponce y José Luis Cuevas, separados para que el grupo no admitiera influencia alguna, o señalamientos del tipo "Los chicos de Buñuel", ni compromisos con directores o productores; de ahí la salida de Barbachano Ponce y, tras él, la de Manuel Michel y Salomón Laiter, aunque estos últimos sí firmaron el Manifiesto de Nuevo Cine.

Luis Vicens, el mayor de Nuevo Cine, recibió en sus domicilios, primero en las calles de Dinamarca y Chapultepec, y luego en Puebla e Insurgentes, a los miembros que organizaron y editaron los siete números de la publicación aparecida en abril de 1961. Emilio García Riera lo recuerda en ***El cine es mejor que la vida***:

El grupo Nuevo Cine, editor de la revista, nació de hecho en 1960 a partir de unas primeras reuniones a las que asistieron, por cierto, Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas. Sin embargo, ninguno de ellos permanecería en el grupo; éste quedó constituido básicamente en un principio por quienes haríamos la revista: José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, José Luis González de León, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez, quien esto suscribe y, como administrador, Luis Vicens. El primer número de *Nuevo Cine* salió en abril de 1961 y el último en agosto de 1962, y es también de justicia consignar la ayuda prestada por nuestro formador, el imprescindible Vicente Rojo, y por la Librería Madero. Sin ellos, hubiera sido

²³⁵ Rosa Nidia Rivera; *op. cit.*, p. 71

del todo imposible sostener la revista, pese a su más apantalladora que efectiva lista de patrocinadores.²³⁶

Desde un principio, las reuniones del grupo atienden la máxima que es “Hay que hacer cine”, aunque los mecanismos fueran tardíos, pues desde un principio Nuevo Cine propugnó porque se diera apoyo a los grupos de cine experimental, y que la Sección de Técnicos y Manuales impulsó en 1964 el Primer Concurso de Cine Experimental, donde incluso algunos miembros del Nuevo Cine tuvieron intervención destacada y motivante: Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Manuel Michel, Salomón Laiter, Luis Vicens, Alberto Isaac, y otros impulsores del grupo en sus inicios: Luis Buñuel, José Luis Cuevas y Carlos Fuentes.²³⁷

García Riera se había inaugurado como crítico *México en la Cultura*, en el suplemento dirigido por Fernando Benítez, con un artículo sobre la complicidad entre la sección de directores del STPC y Banco Cinematográfico, situación que impedía la renovación del cine nacional. Luego escribió para *Artes de México*, la investigación **Medio siglo de cine**

²³⁶ Emilio García Riera; *El cine mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990, pp. 51-53

²³⁷ Nos reuníamos todos los sábados por la tarde en el despacho de Vicens y escribíamos protestas y resoluciones, a la vez que abominábamos de cualquier principio de organización para el grupo. Decíamos constantemente: “Hay que hacer cine”, pero no sabíamos exactamente cómo. Que si Alariste nos va a dar un *chance*, que si quién sabe; lo cierto es que sólo Jomí García Ascot realizó su *En el balcón vacío*, conmigo de coadaptador y dizque asistente. La película, ustedes los recordarán, aparece en los créditos como producida por la firma Ascot-Torre NC (Nuevo Cine).

Lo que sí conseguimos fue sacar una revista de periodicidad problemática y formada, como Dios manda, por Vicente Rojo. Los siete números (uno de ellos doble, dedicado a Luis Buñuel) de Nuevo Cine levantaron ámpula y deseo creer que despertaron inquietudes. A la distancia, aparece muy clara la influencia que la crítica francesa ejercía sobre nosotros a través de tres corrientes: los viejos *Cahiers du Cinéma* (Bazin, Doniol-Valcroze, Kast), los nuevos (Godard, Truffaut, etc.) y *Positif* (Kyrou y otros surrealistas). La “politique de l’auteur” se mezclaba en el culto al “amour fou” en forma no del todo desafortunada. El número de Buñuel, por ejemplo, resultó francamente bueno. Pero donde nos divertimos más fue en la sección “La crítica de la crítica”, que vapuleaba sin piedad a los “escritores” de cine. Los corajes de Ricardo del Río (Mirabal), Octavio Alba y Juan Tomás nos llenaron de regocijo y todavía son motivo de gratas añoranzas (...)

Organizamos un cineclub que se particularizó por su completa falta de sentido práctico. En la Sociedad de Arquitectos presentamos un ciclo dedicado a Edgar G. Ulmer que nos dejó perplejos, como perplejo se quedaba el público ante las esotéricas presentaciones con que Paul Leduc trataba de justificar la exaltación de tan misterioso cineasta. Después, hubo ciclos dedicados a Cukor (que no le gustaba a Elizondo), a Kazan (que no me gustaba a mí) (...) y a nadie más, por culpa del estado desastroso de nuestras finanzas.

La misma razón –las malditas finanzas– acabó con la revista. Y empezó el éxodo. Leduc y Pérez Turrent se fueron a París, Chagoya a Montreal, Torres a Lodz y, después, De la Colina a La Habana. Pero lo cierto es que el grupo estaba desanimado y cansado de que no pasara nada. Esa fue la razón principal de su desintegración.

Emilio García Riera; “Whatever happened with Nuevo Cine?”, *Revista de Bellas Artes*, México, núm. 5, septiembre-octubre de 1965, pp. 93-94

mexicano, y comenzó a escribir sobre Stanley Kubrick, Robert Aldrich y otros cineastas que otros críticos de la época no atendían y sobre todo a reflexionar sobre lo que él reconoce como las tres influencias francesas: los nuevos *Cahiers*, los viejos *Cahiers* y *Positif*, que señalan a Nuevo Cine el camino a revisar y proponer.

El grupo Nuevo Cine tuvo la importancia y el interés sobre todo de criticar a fondo esa idea complaciente que había olvidado la necesidad de que el cine mexicano se renovara. El grupo exigió la renovación del cine mexicano y, sobre todo, hizo la crítica a esa complacencia. Guiada también un poco por la sobrestimación del director, si te da la gana, que era una especie de modo de aquella época, crítica al fin. Una moda derivada de la influencia de *Cahiers du Cinéma*, aunque hasta cierto punto. Pero de cualquier manera, lo que pesaba más era la evidencia de que no se podía hacer otro cine sin que los directores se renovaran. Y en lo que desde luego estaban de acuerdo todos los miembros de Nuevo Cine es que el director es la pieza básica del cine. Puede verse como autor o no, puedes dejarte llevar por todas esas teorías a propósito de la importancia de la función del realizador de cine o no. Lo cierto es que sin buenos directores el cine no existe o, mejor dicho, sin buenos directores no hay buen cine.²³⁸

En ***El cine es mejor que la vida***, García Riera recuerda el encuentro y lecturas de *Cahiers du Cinéma* que nos muestra las influencias del cine vanguardista de Europa y Estados Unidos:

Llego yo un sábado, como solía, a la Librería Madero, a buscar mis *Letters Françaises*, y me atiende, pues ahí trabaja, otro compañero de la JSU, Pepín Carbó, alpinista, especialista en toda suerte de asuntos técnicos e hijo de José Carbó, que escribía de cine en *El Popular* y argumentos para los productores Calderón (a él se deben algunas cintas con Ninón Sevilla). Me dice Pepín (fallecido después prematuramente) que ha recibido una revista francesa de cine muy buena, que ya va por los cincuenta números, y me la muestra: tiene las tapas amarillas y se llama *Cahiers du Cinéma*. La hojeo. Me detengo en una filmografía de Anthony Mann. ¿Quién es Anthony Mann?, me pregunto, a pesar de que me suena el nombre. ¡Ah!, el director de ***Winchester 73***, y de esta otra, que también vi, y que estaba bien, y de esta otra, etcétera. Entonces, ¡hay que tomar en serio a ese director de “gringadas”! Y en cambio, al final de la revista, una de las breves notas sobre películas poco importantes despacha con ironía un film ¡de Jean Delannoy! *Mais, qu’ste-ce qu’il passe, alors?*, ¿qué les pasa a los franceses? Me llevo varios ejemplares de la revista a casa y me empiezo a enterar de una “*politique de l’auteur*” que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos “inconfesables” con los valores de la cultura cinematográfica, y que me “da permiso” de disfrutar a gusto ***Cantando en la lluvia***, por ejemplo, porque es una película de la que cabe hablar seriamente y muy bien, y que no fue hecha por unos gringos cualesquiera, sino por Stanley Donen y Gene Kelly, que merecen entrevistas y filmografías (...)

²³⁸ Mónica Ornelas. Op. cit., p. 17.

Lo que me causó la lectura de François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jaques Rivette o Eric Rohmer, nombres por mí conocidos aun antes de que los hicieran famosos las películas de la *nouvelle vague*, fue lo mismo la irritación y el reconocimiento. Quizá no tenían razón en muchas cosas, y quizás eran a veces demasiado provocadores y paradójicos, y quizá –como observó el propio Sadoul– concedían por error de información a muchos *matteur-en scene* norteamericanos una autonomía y una iniciativa que Hollywood no les daba, y de la que sí disfrutaban los cineastas franceses, pero la enseñanza que yo deduje de su ejemplo fue capital: si el cine ha sido tu placer de siempre, séle fiel a ese placer, y no te dejes enajenar por la cultura de la buena conciencia estética, social y política, aunque esa cultura se proclame a sí misma enemiga de la enajenación.²³⁹

El camino de Nuevo Cine es el trayecto seguido por una generación en distintos campos de creación; la aventura por la renovación podía observarse en la pintura, en el teatro, en la literatura, en la música. Los jóvenes rechazan el *statu quo* y dan la espalda al perfil cultural heredado por los gobiernos postrevolucionarios, fincados en un nacionalismo que parecía agotarse ante los cambios generados alrededor del mundo. Cada actor propuso mecanismos para contribuir en el desarrollo en México de nueva cultura cinematográfica, que incluía cineclub, filmoteca y “la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas”, como lo señala el manifiesto de Nuevo Cine, y que concreta Manuel González Casanova con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, donde varios miembros del grupo se incorporan como docentes: Salvador Elizondo (Análisis Cinematográfico), Manuel Michel –quien no perteneció al grupo– (Elementos de Edición y Teoría del Montaje), Manuel González Casanova (Cine Mexicano) y Emilio García Riera (Historia del Cine).

Moisés Viñas sintetiza los esfuerzos del grupo en la propuesta editorial de Nuevo Cine:

La lección de Nuevo Cine resulta así una moneda de dos caras, una estética y otra moral. Sin expresarlo entonces, fue primeramente una revuelta contra el dogma ideológico, que imponía, por ejemplo, que todas las películas soviéticas eran buenas, y que todas las cintas estadounidenses eran malas. Para ejercer esa revuelta fue necesaria la congruencia moral de reconocer, con ayuda de la política de autor, el valor de los gustos propios de un amante verdadero del cine, gustos que rescataban, con sobrada razón, mucho cine y muchos cineastas del enemigo.²⁴⁰

²³⁹ Emilio García Riera; *El cine mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990, pp. 92-93

²⁴⁰ Moisés Viñas; *op. cit.*, p. 17

4.4. Primer Concurso de Cine Experimental

El Primer Concurso de Cine Experimental promovido por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC) marca un hito histórico en el desarrollo del cine nacional, al margen de lo sucedido después de la llamada “época de oro”, que tanto proyectó al cine mexicano en el plano internacional. Dicho concurso intenta: renovar los cuadros de dirección, adaptación, interpretación, actuación, fotografía y todo cuanto integra un equipo cinematográfico; estimular a los productores para modernizar métodos de trabajo; modificar temática y estéticamente propuestas experimentales y alentar el estudio de la industria fílmica, además de aliviar la carencia de trabajo de los miembros del *staff*, trabajadores de la sección convocante de técnicos y manuales.

Jorge Durán Chávez, secretario general de la Sección de Técnicos y Manuales, explica el origen y destino del concurso:

Hace mucho tiempo, en 1946, un grupo de jóvenes, entre quienes estábamos Ícaro Cisneros, Juan José Merino, Servando González, Jesús Marín y yo, iniciamos lo que podría llamarse la “fuente” del cine experimental, con ayuda de los productores Luis Manrique, Gregorio Wallerstein y César Santos Galindo, realizando un cortometraje de Ícaro Cisneros. Desgraciadamente, no pasó de un intento, pues no tuvimos apoyo sindical. Después hubo otros intereses esporádicos, pero nada que condujera a un fin benéfico a la industria y al público. Estábamos convencidos, sin embargo, a pesar de los fracasos, que un concurso de ese tipo es magnífica escuela y fuente de aprovisionamiento de valores. Por tal, logré consolidar el objetivo con óptimos resultados, a pesar de la tremenda oposición que encontré en unos sectores y gracias a la amplia colaboración de otros. Creo que estos concursos son necesarios porque son nuevos y libres. El cinematografista tiene la oportunidad de realizarse totalmente, sin trabas, y lo que de ello surja será siempre beneficioso (...) Por otra parte, creo que presentar un cine nuevo, es ir creando una madurez dentro de los nuevos valores, que será muy benéfica, casi definitiva, en nuestra industria.²⁴¹

José de la Colina describe el contexto del cine mexicano previo al Concurso, como una “sucesión de esperanzas más frecuentemente defraudadas”, pero que reconoce un constante ejercicio de búsquedas, detonantes de propuestas como la que representa el mencionado concurso de cine experimental.

Desde su nacimiento, el cine mexicano ha sido una sucesión de esperanzas más frecuentemente defraudadas, o apagadas simplemente, que cumplidas. Su nivel de promesas más alto lo alcanzó entre los años 1935 y 1945; si bien como industria sobrepasó en los años siguientes aquel nivel, es evidente que, de entonces a la fecha, sufrió como arte un estancamiento y finalmente una

²⁴¹ Estela Matute; “Los trabajadores del cine”, *Cine Avance Internacional*, México, núm. 111, 24 de junio de 1966, p. 51

crisis de carácter grave. Crisis económica, crisis temática, crisis artística a final de cuentas.

Pero se percibía en el aire que algo tenía que ocurrir (...) y ocurrió. No una revolución, como ha querido el optimismo de algunos, pero sí un hecho que prefigura la imagen de un cine mexicano que esperamos ver algún día. No deja de ser significativo que ese hecho haya surgido gracias a la iniciativa de los responsables de la confección material del cine mexicano, a quienes el total derrumbe de éste afectaría de una manera directa y concreta, es decir, los obreros de la industria cinematográfica.²⁴²

No hay que olvidar que los obreros a los que se refiere De la Colina son los técnicos y manuales del STPC, quienes hacen la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental, y en ese ejercicio los escritores se inscriben, roban cámara. Las imágenes aparecen; José Luis Cuevas, un jugador de billar en la película ***En este pueblo no hay ladrones***, cuenta la anécdota de lo que significó ver a Juan Rulfo, a Luis Buñuel, a Gabriel García Márquez, a Carlos Monsiváis entre otros, como actores:

Los que hacíamos los papeles secundarios, o sea, los extras, éramos más conocidos que los actores principales; entonces, en un pueblo de México veo un cartel que estaba anunciando: Gabriel García Márquez y José Luis Cuevas en la película *En este pueblo no hay ladrones*.²⁴³

En tanto, Alberto Isaac, director de la película, comenta:

Mucho se me ha preguntado si la inclusión de un medio centenar de personajes del mundo intelectual en la cinta va a distraer la consecución de los hechos en sí, y he respondido que no. Pocos los reconocerán... y si resultara mal (...) la película será un documento dentro de veinte años, digamos... una galería de hombres de la época: José Luis Cuevas, Juan Rulfo, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Alfonso Arau, Octavio Alba, Abel Quezada, Amparo Dávila, Luis Vicens, Luis Rueda, Carlos Monsiváis, y tantos otros que me prestaron su presencia impagable.²⁴⁴

La participación de los escritores trasciende más allá del plano anecdótico encontrado en la película de Isaac; se suman a una propuesta renovadora, que adquiere una nueva dimensión cuando la Sección de Técnicos y

²⁴² José de la Colina; "Sobre el Concurso de Cine Experimental", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XIX, núm. 12, agosto de 1965, pp. 29-31

²⁴³ Alejandro Pelayo; "1964. Primer Concurso de Cine Experimental", segunda parte de la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***, Unidad de Televisión Educativa y Cultural- Secretaría de Educación Pública, México, 1984

²⁴⁴ María Luisa Mendoza; "Hablan los seis Lázarus que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 153, 20 de enero de 1965, p. III

Manuales da a conocer las bases del Primer Concurso de Cine Experimental:²⁴⁵

-
- ²⁴⁵ 1. El o los participantes deberán entregar a la Secretaría de Cultura de la Sección de Técnicos y Manuales, dos ejemplares del libreto a filmarse, para su selección.
2. Quien vaya a fungir como director deberá inscribir en la misma Secretaría de Cultura una lista del personal técnico y artístico que requiera su obra, así como una carta firmada por ellos, en la que manifiesten su conformidad de colaborar hasta el final de trabajo. Deberán anexar copia del convenio celebrado entre los componentes del grupo de trabajo y artistas por cuanto concierne a la repartición de utilidades, en caso de que su trabajo sea favorecido con uno de los cuatro premios que le permitirán la exhibición comercial de su película.
3. Podrán participar elementos profesionales y *amateurs*, siempre y cuando su libreto no sea parte de la fórmula ya explotada por el cine nacional.
4. El reparto artístico deberá estar formado exclusivamente por actores cuyo nombre no constituya una garantía comercial, dado que el valor del filme residirá precisamente en su concepción integral.
5. La Secretaría de Cultura de la Sección de Técnicos y Manuales, entregará una vez aprobado el libreto y cubiertos los requisitos, una carta al representante del grupo, dirigida al gerente general de los estudios y laboratorios fílmicos, a fin de que éste, a medida de sus posibilidades, otorgue las facilidades de laboratorio, sala de doblaje, equipo, etcétera, ofrecido en la inteligencia de que las personas sean trabajadores responsables del cuidado en el manejo de los objetos que les sean proporcionados, cuyos posibles desperfectos serán de la absoluta responsabilidad del grupo.
6. Una vez finalizado su trabajo en el conjunto, el representante del grupo deberá reportarlo a la Secretaría de Cultura, la que se hará cargo de la primera copia hasta que dé principio el trabajo de selección por el jurado que habrá de determinar los premios. Dicha copia, al final del concurso pasará a ser propiedad de la Sección de Técnicos y Manuales para la conformación de su cinemateca y no podrá ser exhibida sino en cineclubes y funciones particulares.
7. Las películas triunfadoras deberán pagar, del producto de su explotación comercial, los servicios de estudios y laboratorios que hayan recibido, así como las prestaciones de las distintas Secciones de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, más un pequeño porcentaje que será destinado integralmente al fondo del cine experimental en años venideros.
8. Se recomienda a los realizadores la utilización de escenarios naturales, en beneficio de su propio trabajo.
9. El material fotográfico correrá por cuenta de los grupos.
10. La Sección de Técnicos y Manuales orientará a los grupos que así lo soliciten para que puedan obtener ciertas facilidades en la distribución y exhibición de sus trabajos y si alguno de éstos lo amerita, será la propia sección la que inscriba dicha película en algún certamen internacional.
11. El plazo de inscripción será de dos meses, a partir de la fecha en que se dé a conocer esta convocatoria, y el de la filmación de seis meses, contando a partir de la clausura del periodo de inscripciones.
12. La Dirección General de Cinematografía y la Secretaría de Gobernación, ayudará a los grupos que hayan filmado como mínimo dos terceras partes de su película, con algunos rollos de película virgen.
13. La Sección de Técnicos y Manuales confía en que el sentido artístico y el buen gusto de los realizadores los conduzca por el verdadero camino del arte cinematográfico.
14. El jurado calificador estará formado por los siguientes personajes e instituciones que han sido invitados: Carmen Báez, Directora General de Cinematografía; Lic. Rodolfo Landa, Secretario General del STPC; Lic. Federico Heuer, Director del Banco Nacional Cinematográfico; Roberto Gavaldón, Director de cine; Emilio Fernández, Director de cine; Luis Buñuel, Director de cine;

Escritores, críticos, profesionales de las diversas ramas del cine y la televisión, directores de teatro y aficionados, vieron abierta una oportunidad para expresarse a través de un medio que por largos años negó el acceso. Lograron lo que García Riera relata:

Un día se produjo un fenómeno insospechado. Personas incapaces de dedicar un mínimo de atención a Ismael Rodríguez o a Roberto Gavaldón como “creadores”, se apasionan discutiendo las virtudes de Rubén Gámez, Alberto Isaac, Manuel Michel, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, como si se tratara de los consabidos Antonioni, Resnais, Bergman o Truffaut. Que yo sepa, es la primera vez que eso ocurre en México con respecto a directores mexicanos de cine.²⁴⁶

José de la Colina habla sobre la idea del Concurso de Cine Experimental, como la oportunidad para “renovarse o morir”, una apuesta para abrir un medio tradicionalmente cerrado:

Creo que es la mejor idea que ha aparecido en el cine mexicano quizá desde que existe. Esto porque ha permitido que en un medio cerrado y asfixiado por la misma gente que viene haciendo el mismo cine desde hace 20 ó 30 años, entre por primera vez una generación nueva con ideas, nueva sensibilidad y una manera de hacer el cine. La idea del concurso no puede decirse que sea revolucionaria, pues ahora la estructura de esa gigantesca difamación de México que es el cine mexicano no cambiará, ya todos los viejos fabricantes (productores, directores, argumentistas, etc.) de celuloide estúpido están tomando medidas para impedir el acceso de los jóvenes cineastas a las filas de la industria.

Tengo entendido que ni siquiera el hecho de que Isaac, Gámez, Gurrola, Guerrero, Laiter y Michel tengan ya su película, y que la mayoría de ellos hayan sido premiados, les dará acceso al reducido, que no selecto, club de “yo filmo, tú filmas, nosotros filmamos”, que es el sindicato de directores. Resultará grotesco e indignante ver que por argucias seudosindicales seguirán teniendo más derecho a hacer cine los Oroles, Díaz Morales y demás delincuentes estéticos que los cineastas arriba mencionados. De cualquier manera las películas de los jóvenes están allí, el público las verá y decidirá qué cine está más cerca de él y a la larga el cine mexicano tendrá

Gabriel Figueroa, Fotógrafo; Celestino Gorostiza, Director del INBA; Andrés Soler, dirigente de la Anda; Carlos Fuentes, Escritor; Rafael Solana, Escritor; Rufino Tamayo, Pintor; Sindicato Nacional de Redactores de la Prensa, Asociación Mexicana de Periodistas y Escritores Cinematográficos, Periodistas Cinematográficos Mexicanos, Asociación de Productores de Películas Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, Secciones 1 y 49 del STIC y Secciones de Autores y Adaptadores de Filarmónicos, de Compositores y de Técnicos y Manuales del STPC.

“Ponen en marcha la primera justa de Cine Experimental. Esta semana se dará a conocer la convocatoria”, *El Nacional*, México, 3 de agosto de 1964, p. 5

²⁴⁶ Emilio García Riera; “La primera consecuencia innegable del concurso: diez nuevos directores capaces de hacer un verdadero cine mexicano”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, pp. 2-3

que resolver la alternativa famosa de D'Annunzio: "Renovarse o morir", (alternativa que como tú sabes, D'Annunzio resolvió muriéndose).²⁴⁷

Los nuevos directores aprovecharon la ventaja fundamental de seleccionar libremente a sus colaboradores, actores, editores, fotógrafos, y en particular sus escritores. Emilio García Riera escribe al respecto de estos últimos:

¿Y los escritores y adaptadores? Fui uno de los segundos y veo su actividad tan al servicio del director que no puedo juzgar sus valores específicos. De cualquier manera, un concurso en el que participan Juan Rulfo, Juan García Ponce, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Vicente Melo, Juan de la Cabada (a pesar de que éste no estuvo conforme con la adaptación de su obra), e Inés Arredondo es sin duda un concurso auspiciado por lo mejor de nuestra literatura. Y, sin embargo, las discusiones han girado en torno a los realizadores, ninguno sintió la necesidad de apoyarse en el *oficio* de un Fernández Unsaín.²⁴⁸

El concurso tiene sus antecedentes en los certámenes previos de cortometraje experimental del STPC y de Pecime (Periodistas Cinematográficos de México); el noticiero **Cine Verdad** y las producciones de Gustavo Alatraste; el grupo Nuevo Cine y sus trabajos de crítica cinematográfica de alternativa, distante de la crónica de estrellas, y las experiencias de algunos de sus miembros como directores de cortos o largometrajes; la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; la intervención de escritores como Juan de la Cabada, Juan Rulfo, Elena Garro, Archivaldo Burns en ese cine experimental precursor de los años cincuenta, y en el reconocimiento de las vanguardias alrededor del mundo.

Salvador Elizondo es uno de los más entusiastas críticos que acaricia la obsesión de su generación –crear opciones al receso cinematográfico del país– procurando desde el conocimiento del otro cine –el experimental–, alternativas impregnadas de renovación en métodos de financiamiento y distribución, aliento de una decidida propuesta temática, distinta y aprehensiva de la realidad que viven, la provocación de una opinión pública basada en conceptos tales como "festival", "*cinema d'art*", "*sophisticated*" y "cineclub", reticente de una producción fílmica agotada. Apuesta a un cine experimental, que no *amateur*.

Jorge Durán Chávez, secretario de la Sección de Técnicos y Manuales, tiene detrás de sí la inquietud de generar un cine opcional, pues antes

²⁴⁷ Margarita García Flores; "Entrevista con José de la Colina. El concurso de cine experimental", *El Día*, México, 10 de julio de 1965, p. 9

²⁴⁸ Emilio García Riera; *op. cit.*, pp. 2-3

participó en la convocatoria que el STPC hizo en 1953, para un concurso de cortometraje experimental; ganó con **La azotea**. Una década después, en 1963, la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México (Pecime) llama al Primer Concurso de Cine Amateur, donde sobresalen dos de las promesas más avanzadas que dará el Concurso de Técnicos y Manuales: Juan García Ponce, adaptador, y Juan José Gurrola, director, quienes ganan con **La confesión de Stavroguin**; los otros lugares son obtenidos por Guillermo Saldaña y Eduardo Larios con **Mariana**, y **Carnaval chamula** (1959), dirigida por José Báez Esponda. En el mismo año del concurso de Pecime, Sergio Véjar filma una puesta en escena de la obra de teatro **Las troyanas**.

Elena Garro aportó el cuento para la realización de Archibaldo Burns, el cortometraje **Perfecto Luna** (1959); Juan Rulfo ejerce derecho de presencia en las imágenes del Valle del Mezquital fotografiadas por Rafael Corkidi para el corto de Antonio Reynoso, **El despojo**.

Manuel Barbachano a través de su noticiero **Cine Verdad** dio impulso a jóvenes que apostaban a un cine experimental, como Adolfo Garnica, quien comienza a destacar desde los años cincuenta, con **En defensa** (1953), **Ellos también tienen ilusiones** (1955), con Luis Magos Guzmán y premiada en el Festival Internacional de Cine Experimental de Cannes de 1956; cuarenta reportajes para **Cine Verdad** (1955), **Madera conservada** y **Fuerza de Progreso** (1957), **Viva la tierra** (1958), **Río arriba** (1961), **Una idea de oro** (1962) y un testimonio documental sobre el Congreso de Salud (1963).

Otras apuestas cinematográficas que nutren el entusiasmo del Concurso son los cortometrajes: de Carlos Toussaint, **El masoquista** (1962); Tito Davison, **Guelaguetza** (1961); Rolando Aguilar, **Del mar a la montaña** (1961); y los largometrajes: **Los pequeños gigantes** (1958), dirigida por Hugo Mozo (seudónimo del escritor norteamericano Hugo Butler refugiado en nuestro país, perseguido por el *macartismo*); Servando González filma **Yanco** (1960) y **Los mediocres** (1962), y el dirigente de la sección de directores del STPC, Alejandro Galindo, incursiona en el cine experimental con **La mente y el crimen**.

El protagonista de **En este pueblo no hay ladrones**, Julián Pastor, había fundado en 1964 con Ricardo Carretero y Mariano Sánchez Ventura, un grupo promotor de una propuesta independiente a través de los cortos: **Todos hemos soñado**, **Morir un poco** y **Los primos hermanos**.

Jorge Durán Chávez también escribió el argumento del sonado éxito comercial **Quinceañera** (1958), intervino como director de documentales, elaboró otro argumento que sería filmado por Servando González, **El escapulario** (1966), e inició desde principios de los sesenta, ya al frente de

Técnicos y Manuales, la producción de películas a fin de mantener fuentes de trabajo para los miembros del STPC, proyecto que concluyó al iniciar el rodaje de **Tirando a gol** (1966) y **La soldadera** (1966), cuando el Banco Cinematográfico suspendió el apoyo de financiamiento “debido a que no era posible una dualidad de trabajador y patrono”, y las películas se tuvieron que concluir con aportación privada, mientras la crisis de los trabajadores empeoraba. Al respecto, el propio Durán Chávez, como representante de la Sección de Técnicos y Manuales, conminaba al gobierno a definir su posición respecto a la industria, en un clima adverso que propicia en parte la organización del concurso:

El trabajador ha llegado al clímax de la desesperación, ante una situación que no tiene aparente remedio. Por tanto, ha asumido una actitud definitiva: exigirle al gobierno de una vez por todas defina su actitud: o es el cine una empresa de participación estatal que planee y tenga el fondo financiero para desarrollar y mantener la industria, o la abandona a la empresa privada, para que, como antes, se produzca la especulación dentro de ella.

Esto surgió con la necesidad que planteaba la situación, como antes decía y entre los propósitos, está el de mejorar la calidad comercial de los filmes. El objetivo básico fue el de aliviar el desempleo y el de crear un patrimonio de orden sindical en beneficio del trabajador. Al formar una competencia entre los productores, estos no arrebatan a los trabajadores sus medios de vida. De haberse llevado a cabo los planes, no se hubiera precipitado la crisis que ahora nos aqueja, pero el gobierno, que antes nos ayudó, ahora nos retira su apoyo.²⁴⁹

El Concurso concluyó la recepción de propuestas, el 30 de mayo de 1965, después de haber iniciado la odisea en agosto de 1964, cuando se publicaron las bases de la convocatoria de la Sección de Técnicos y Manuales, y quedaron listos para ser calificados diez largometrajes: **En este pueblo no hay ladrones**, de Alberto Isaac; **Amor, amor, amor** conformada con las realizaciones de José Luis Ibáñez, **Las dos Elenas** y **Un alma pura** de Juan Ibáñez; **Tajimara** de Juan José Gurrola; **La sunamita** Héctor Mendoza, y **Lola de mi vida** de Miguel Barbachano Ponce. **El viento distante**, integrada por las realizaciones de Salomón Laiter, **El parque hondo**; Manuel Michel, **Tarde de agosto**, y Sergio Véjar, **Encuentro. Mis manos**, de Julio Cahero; **El día comenzó ayer (Opus 65)**, de Ícaro Cisneros; **Llanto por Juan Indio**, de Rogelio Garza; **La tierna infancia**, de Felipe Palomino Rojas; **El juicio de Arcadio**, de Carlos Enrique Taboada; **Los tres farsantes**, de Antonio Fernández, **Amelia**, de Juan Guerrero (quien fue alumno de la primera generación del CUEC), y **Un ángel de mal genio**, de René Cardona Jr; y dos medimetrajes, **Una próxima luna**, de

²⁴⁹ Estela Matute; *op. cit.*, p. 51

Carlos Nakatani, y **La fórmula secreta** (antes **Koka kola en las venas**), de Rubén Gámez.

En el camino se queda **Un ángel de mal genio**, retirada por su director René Cardona Jr., y que se suma al proyecto fallido de **El necronauta** o **Viajero de la muerte**, guión cinematográfico presentado por el actor de televisión Guillermo Murray, que contaría con la participación de Augusto Benedico, Enrique Lizalde y Ada Carrasco.

El 20 de junio inicia la exhibición de las películas en el cine Versailles, propiedad de la Sección de Técnicos y Manuales. Francisco Pina evalúa el Concurso, y habla del principio de renovación propuesto por una generación joven, un alarde de talento desplegado por escritores, directores e intérpretes, para avanzar en el ideal del “nacimiento de un nuevo cine mexicano”:

En medio de este desolador panorama, ante el cadáver insepulto del cine nacional, ha surgido inesperadamente un rayo de esperanza, algo que puede ser como una brecha abierta en el muro obstaculizador de nuestra deplorable producción fílmica y ha de significar también, indudablemente, el principio de un cambio fundamental, la renovación urgente de las caducas y podridas estructuras del cine mexicano hoy.

Me refiero al Concurso de Cine Experimental, venturosamente organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la producción Cinematográfica, a cuyo secretario general, Jorge Durán Chávez, nunca le agradeceremos bastante el haber patrocinado y llevado a cabo esta generosa idea. Una idea que no sólo es generosa, sino también inteligente y fecunda, porque, en principio de cuentas, da la oportunidad de probar sus armas en el cine a hombres jóvenes y valiosos, de reconocido talento en la actividad que despliegan, ya sean escritores como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Gabriel García Márquez, Juan Vicente Melo, Sergio Magaña, Emilio García Riera, José Emilio Pacheco, o directores como José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Héctor Mendoza, Alberto Isaac, Manuel Michel, Juan Guerrero, Salomón Laiter, Sergio Véjar, Ícaro Cisneros, Rubén Gámez y algunos otros menos conocidos, pero impulsados igualmente por el deseo de abandonar el trillado camino de la rutina y el conformismo.²⁵⁰

4.4.1. Escritores participantes

El Primer Concurso de Cine Experimental es la apuesta a lo que Juan Rulfo anhela, la “libertad de filmar”, donde se

va a transformar la actitud de los directores básicamente. Vamos a ver un cine diferente ahora (...) Ya no imitan, sino que revolucionan. El producto cinematográfico mexicano ha sido estereotipado, sin aliento sin afán de

²⁵⁰ Francisco Pina; “El Concurso de Cine Experimental. ¿Nacimiento de un nuevo cine mexicano?”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 179, 21 de julio de 1965, p. 19

renovar, motivado por el comercialismo, no por el interés en el público y por el cine. Este concurso nos prueba que sí se puede hacer otro cine, personal, de acuerdo con las intenciones y actitudes de cada realizador, en vez de hacer un cine que no aporta nada, que no contiene ningún elemento de creación, que sigue nada más las instrucciones de los productores. El pueblo puede aceptar ese nuevo cine, puesto que no es una bola de tarados, como han creído muchos directores antes. La libertad de filmar tiene que ser positiva.²⁵¹

“Una poesía que sólo se puede alcanzar a través de lo vivido, de algo que vibra aún en nosotros”, es la tesis que José de la Colina reconoce al evaluar la sinceridad del cine realizado en el concurso, donde los creadores acuden a la “inteligencia del país”, a los escritores, a los actores universitarios, a las influencias del cine vanguardista realizado en Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos pero, sobre todo, a una proyección del “sentido de la vida de los jóvenes”.

En el certamen tuvieron un papel preponderante, por su número y su calidad, los filmes realizados por jóvenes sobre el sentido de la vida de los jóvenes. Así *Tajimara*, *Un alma pura*, *Amelia*, *El viento distante*, comenzaban por tener la virtud de una visión sincera y comprometida de los personajes y los conflictos íntimos que deseaban expresar. Esto, aparte de las diferencias en la calidad de esa expresión, es ya una conquista importante dentro de un cine donde los problemas de la niñez, la adolescencia y la juventud han sido abordados por gente madura y más que madura, predispuesta a los esquematismos paternalistas y sermones con que las edades tempranas han sido tratadas hasta ahora por el cine mexicano. Tanto las películas mencionadas como otras de temática muy distinta –*En este pueblo no hay ladrones* y *La fórmula secreta*– son además intentos de reflejar e interpretar una realidad mexicana actual, penetrada con una mayor o menor lucidez, con una mayor o menor aptitud creadora, pero tratada con honestidad, olvidándose de los tópicos o *clisés* habituales, o acordándose de ellos sólo para destruirlos. Si bien estos films presentan una imagen necesariamente parcial, individual o subjetiva, de la realidad total del país –y no podía ser de otro modo, pues los nuevos cineastas han comenzado, honestamente, por tratar de hablar de aquello que los rodea– es evidente que sus obras presentan ya una virtud común: la autenticidad. Autenticidad en la visión de las costumbres, de los medios ambientes, de las maneras de ser de los mexicanos de la clase media o de los pequeños pueblos sin historia, de sus problemas sentimentales, eróticos, vitales, autenticidad en la búsqueda de un estilo propio, en la que las influencias no llegan a imponer la imitación y son, en cambio, riquezas que asimila el cineasta.

Acaso una de las pruebas del subdesarrollo en que se halla el cine mexicano sea su falta, no digamos ya de creadores, sino por lo menos de tendencias definidas. En los últimos años hemos visto aparecer, en todos los países con industrias cinematográficas de consideración, movimientos y escuelas cuyos componentes se unen, pese a sus naturales peculiaridades como artistas, en torno a determinadas afinidades de tema, de posición moral, estética, política,

²⁵¹ Delia Selene de Dios y Vivian Lash; “Primeras interpretaciones. Industria fílmica e intelectuales”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, p. 4

etcétera, o bien de necesidades prácticas de la creación, relacionadas con los imperativos industriales o económicos del cine. Mientras hemos visto, últimamente, desarrollarse una tendencia del realismo crítico en Italia, la *nouvelle vague*, el *cinéma-vérité* y el cine paralelo en Francia, el *free cinema* en Inglaterra, el cine independiente y la *living camera* en Estados Unidos, en México no ha ocurrido nada semejante. Quizá este fenómeno se deba a que en realidad, desde la segunda posguerra, el cine mexicano no ha tenido, técnica, intelectual y formalmente, desarrollo alguno; se ha quedado fijo en una situación estática que ha ido deteriorándose y ha asfixiado todo intento aislado por superarla.

No se puede decir que los nuevos cineastas participantes en el concurso representen una tendencia o un movimiento, pues hasta ahora es problemática incluso su unión alrededor de unos mínimos objetivos comunes. Pero no puede dejar de verse como signo positivo el que, en general, surjan de núcleos más pertrechados intelectualmente (como cualquiera puede advertir, el nivel cultural de los consabidos cineastas mexicanos, aun de los más prestigiosos, es verdaderamente vergonzoso) y que casi todos ellos, en particular “*todos*” los premiados, hayan solicitado la colaboración de la inteligencia del país. Así por ejemplo, Rubén Gámez, pidió el texto de ***La fórmula secreta*** a Juan Rulfo y su lectura al poeta Jaime Sabines; Juan José Gurrola y Juan Guerrero, para realizar ***Tajimara y Amelia***, partieron de relatos de Juan García Ponce, en cuya adaptación participó el propio autor; Alberto Isaac basó ***En este pueblo no hay ladrones*** en un relato de Gabriel García Márquez, adaptado por el crítico de cine Emilio García Riera (además, en un aspecto menos importante, Isaac incluyó como actores a otros conocidos artistas e intelectuales); Salomón Laiter y Manuel Michel adaptaron en el tríptico ***El viento distante***, dos relatos de José Emilio Pacheco; Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez llevaron al cine dos historias de Carlos Fuentes, Héctor Mendoza un cuento de Inés Arredondo (...) Por lo demás, los nuevos músicos, los nuevos actores (formados en la gran mayoría de los casos en los grupos universitarios o experimentales de teatro), los nuevos artistas, en fin, tuvieron una gran participación precisamente en los filmes del certamen, que resultaron ser los mejores. De ello se puede concluir que, por primera vez en forma conjunta, los creadores e intérpretes de las más recientes promociones se interesaron de manera concreta y práctica en hacer cine. Si se quiere, no es bastante para hablar de una tendencia o un movimiento, pero sí para considerar que se ha dado un gran paso tendiente a mover el cine mexicano hacia las zonas de la inteligencia, de la sensibilidad y las preocupaciones de nuestro tiempo. Eso no es poca cosa.²⁵²

Idilio de palabra e imagen, los creadores acuden a la cita; al cine llegan por amor o por rebeldía. Viven el cine, crean y recrean una forma de vivir, así como describe María Luisa *La China* Mendoza al reunir en su artículo a quienes reconoce como “los seis Lázaros que tienen a cargo la difícil resurrección del cine mexicano”. Seis hombres jóvenes, el mayor de cuarenta años y el menor de veintinueve; dos nacidos en Mérida, Yucatán; tres en el Distrito Federal y uno en San Luis Potosí. Casi todos peinados

²⁵² José de la Colina; “Sobre el concurso de cine experimental”, *Op. cit.*, p.30

hacia adelante, a la nueva moda, a excepción de un par que luce la calvicie. Sólo uno con lentes. Seis hombres que concursan cada quien con una película experimental de largo metraje, convocados por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica: Alberto Isaac, periodista; Salvador Elizondo, novelista; Juan José Gurrola, director de teatro; Juan García Ponce, novelista; Miguel Barbachano, director de noticieros y documentales, e Ícaro Cisneros, ayudante de director y director de cortometrajes.

Todos en un entusiasmo identificados, todos hablando bien de todos y respetando las posibilidades de los demás para ganar los cuatro premios que instituye el concurso, todos temerosos de los jurados que vayan a ser nombrados, viendo de antemano, que si son los mismos que han hecho y deshecho el cine mexicano, están amolados. Todos opinando bien del concurso, Alberto Isaac editando ya su filme, Ícaro Cisneros a la mitad de la filmación, los demás preparándose con los últimos detalles para empezar a rodar su primera película, para vivir ese “nuevo mundo” que dice Isaac haber conocido durante su experiencia como director en Cuautla y sus alrededores. Todos guardando su derecho al misterio respecto a sus productores (sólo Elizondo confesó que Wallerstein los apoyaba a él y a José Luis González de León, ambos codirectores de su proyectada cinta **El método Czerny**) y el dinero con que contarán (sólo Isaac declaró: “he gastado cerca de ciento cincuenta mil pesos haciendo una película de medio millón”).²⁵³

La inquietud de una generación comprometida con los personajes y los conflictos íntimos que deseaban expresar, las experiencias de hombres como Manuel Barbachano, que al pretender un homenaje a Eisenstein a través del proyecto **México mío**, del guionista italiano Cesare Zavattini, permitió el contacto con el cine a escritores, algunos de ellos colaboradores de sus noticieros de **Cine Verdad**:

Resultó que el equipo de producción se fue enriqueciendo con colaboradores que al correr del tiempo se convirtieron en los hombres más importantes de la cultura nacional. Allí estaban Carlos Fuentes, Octavio Paz, José Luis Cuevas, Juan García Ponce, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, Gastón García Cantú, entre muchos otros. Para algunos de ellos éste fue su primer contacto con el cine [donde participaron años después como argumentistas, adaptadores y críticos cinematográficos].²⁵⁴

Los escritores pronto se encontraron con la magia del cine, se entusiasmaron como los personajes de **La región más transparente** (1958), en que Carlos Fuentes revela la fascinación del narrador por el cine; su encanto y las ganas de participar en ese medio de expresión:

²⁵³ María Luisa Mendoza; *op. cit.*, p. 2

²⁵⁴ Juan Pablo Becerra-Acosta Molina; “El cine es un trabajo colectivo: Manuel Barbachano Ponce”, revista semanal *Macrópolis*, México, 24 de diciembre de 1992, p. 56

Cuando la voz de Taboada volvió a tronar: –¡Ya está! Oyes, Simón, que Rodrigo se quede aquí una semana para escribir todo lo que acabamos de decir. Ya sabes, “mano”, diálogos poéticos, queremos hacer algo de calidad, por ejemplo, la chamaquita ésta, “dada al queso”, y el empresario se vienen a Acapulco un fin de semana y él hace comparaciones, que si el mar se parece a esto, que si las olas a lo otro, que si tu boca y las palmeras; mientras yo busco locaciones y tú piensas en la producción.

Dentro de una semana, podemos empezar los exteriores, y en dos más terminamos la película.

(...) Rodrigo abrió los ojos y sintió ganas de escribir sobre el firmamento rojizo la palabra “fin”.²⁵⁵

Al final “la región más transparente del aire” de Carlos Fuentes sucedía con más conjugaciones del tú: “tú que nada más te aguantas, tú que esperas en cucullas, tú que ya sientes las ganas...”. Al iniciar 1965, con todos sus “dueños de la noche, porque en ella soñamos” como en la novela de Fuentes, la esperanza cinematográfica está más que viva en el Primer Concurso de Cine Experimental. Al principio eran más de treinta y cinco películas inscritas, más de treinta como “tú que sientes las ganas” de salvar el cine mexicano.

Ganas de encontrar la fórmula secreta, una generación de escritores animase a la búsqueda, como dice Salvador Elizondo a María Luisa Mendoza, colaboradora de *La Cultura en México*, suplemento que dirige Fernando Benítez para la revista *Siempre!*, mientras filma una de las películas concursantes, que al final no será registrada, ***El método Czerny***:

Mi historia plantea el conflicto de un escritor ante el dilema o enigma que le ofrece un hecho cuya naturaleza él no puede discernir: no sabe si pertenece a la realidad o a una alucinación, si es la manifestación de un mundo paralelo del que nunca nos percatamos (...) esto rociado de pierna y baile. No pretendemos una película intelectual, sino eminentemente profesional y comercial. No es nuestro propósito entrar al cine de un modo exhibicionista e intelectualizado, queremos demostrar sólo que se puede hacer una buena película en el orden estrictamente comercial y contando con pocos medios.²⁵⁶

El método Czerny reúne en la dirección a Elizondo con José Luis González de León y su grupo Dédalus, y es resultado de provocaciones de una generación cinéfila, crítica, conocedora de las dolencias del cine nacional, formada en cineclubs y la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos de Acapulco, colaboradores y lectores de *Nuevo Cine* o *Cahiers du Cinéma*, que esperan participar de nuevo cine, son jóvenes la mayoría, universitarios, periodistas, novelistas, dramaturgos, caricaturistas, algunos ayudantes de director o directores de cortometrajes, noticieros y

²⁵⁵ Carlos Fuentes; ***La región más transparente***, México, Planeta, 2004, pp. 479-480

²⁵⁶ María Luisa Mendoza; *op. cit.*, p. 3

documentales, atraídos por la “nueva ola francesa”. Son algunos de ellos, como titula María Luisa Mendoza en su artículo para *La Cultura en México*: “Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano”, y no es que bastara con eso. Es que como lo señala en el mismo texto Ícaro Cisneros, promotor y participante del Concurso:

Pienso que debe hacerse una renovación absoluta. Es muy difícil decir que esto va a salvar al cine, pero es de esperarse que sea el Concurso una salida. Tampoco supongo que el cine experimental sea la solución, pero sí una gran libertad para nuevas ideas, tendencias, realizaciones, directores, autores, adaptadores, técnicos y actores.²⁵⁷

La experiencia del concurso es consecuencia y realización de las aspiraciones del grupo Nuevo Cine, el cual pretendió: “Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad”; es la provocación de una generación en un tiempo definitorio, donde los jóvenes son aventureros, hacen fluir el genio que les llama a “atreverse a”, son los promotores de lo que Carlos Fuentes define como la “segunda revolución mexicana”:

Yo encuentro que la juventud mexicana actual está realizando la segunda revolución mexicana, la revolución interna que faltaba. Contra formas de vida anquilosadas, y contra la pesada herencia feudal. En nuestras películas (las del Concurso), se refleja este conflicto crítico de las generaciones y se da movimiento a toda una actitud de la juventud a favor de la libertad personal, de la honestidad intelectual y del derecho a encontrar nuevas formas de relación.²⁵⁸

Por su parte, Elena Garro reconoce la contradicción generacional y reclama un lugar para los nuevos creadores: “Creo que los viejos después de este concurso, tendrán que hacer un acto de contrición y si no lo hacen habrá que mandarlos al ‘infierno’. ¿Sabe lo que es el ‘infierno’ en términos literarios? Es el archivo de los ilegibles”;²⁵⁹ y recuerda la trascendencia de su anécdota con jóvenes que le invitan a escribir una historia, que luego no se realizó, y su sorpresa de hablar con ellos sin escuchar las palabras “dinero”, “adulterio” y “charro”, repertorio imprescindible de cualquier cinta mexicana. “Había que hacer lo que uno quisiera y tomar el riesgo de ser uno mismo”, porque era la condición que definía a los jóvenes; libertad y cine venían como aventura:

El cine experimental es el único que merece el honroso título de cine aventurero. Cualquier experiencia o experimento es una aventura y la

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 5

²⁵⁸ Carlos Landeros; “Una revolución interna contra formas de vida anquilosadas, contra la pesada herencia feudal”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, p. 7

²⁵⁹ *Ídem*

aventura es la cualidad superior del hombre. Una obra de arte es una aventura. Los jóvenes no llegaron al concurso movidos por factores económicos, sino empujados por el espíritu batallador de los guerreros en una cruzada contra la academia vergonzosa y degradada en que se ha convertido el cine de *los viejitos*.²⁶⁰

La Cultura en México, que dirigía entonces Fernando Benítez, apoyó el concurso. José Emilio Pacheco era el jefe de redacción y dos relatos suyos –***El parque hondo*** y ***Tarde de agosto***– se filmaron para el tríptico ***El viento distante***; Vicente Rojo atendía la dirección artística del suplemento, y colaboraban, entre otros, Francisco Pina, Emilio García Riera (adaptador con Alberto Isaac del cuento de Gabriel García Márquez ***En este pueblo no hay ladrones***) y María Luisa Mendoza. En el número 153, el suplemento de *Siempre!* publica la fotografía donde “Juan Rulfo y Abel Quezada contemplan con asombro las trampas que en la cinta le hace Carlos Monsiváis a don Luis M. Rueda” en la película de Alberto Isaac, y es que como juzga José de la Colina: los premiados y no premiados “solicitaron la colaboración de la inteligencia del país” como escritores, argumentistas, adaptadores y hasta como actores y narradores, cada quien atendía su búsqueda de la fórmula secreta.

Manuel Michel apuesta con ***Tarde de agosto***, con la esperanza de superar experiencias aisladas y reducidas –pero valiosas–, como las de Manuel Barbachano como productor, y direcciones de Benito Alazraki (***Raíces***, 1953) y Carlos Velo (***Torero***, 1956); así como la experiencia del holandés residente en México Giovanni Korporaal (***El brazo fuerte***, 1958) y del director de fotografía Sergio Véjar (***Volantín***, 1961); participante en el concurso con ***Encuentro*** que completa junto a las realizaciones del propio Michel y ***El Parque hondo*** de Salomón Laiter el tríptico ***El viento distante***.

Otros jóvenes –escribe Manuel Michel en su obra ***Al pie de la imagen Crítica y ensayos***– han tratado de modificar los caminos trillados de nuestro cine con cortos y films en 16 mm. Pero no existe un movimiento ni organizado ni estructurado que ofrezca posibilidades de cambio a la situación. Son ensayos con más o menos éxito, pero aislados y perdidos en las arenas movilizadas del cine comercial (...) A través de él –I Concurso Experimental– se puede formar un núcleo de directores, escritores, técnicos y actores con ideas y sangre nuevas, con entusiasmo, con respeto al cine como medio de expresión. La esperanza de quienes aspiramos a un cine mejor está en gran parte depositada en los participantes de este concurso.²⁶¹

El concurso es consecuencia de una serie de intentos motivados por una crítica especializada al estado del cine mexicano, del agotamiento de un

²⁶⁰ *Ídem*

²⁶¹ Manuel Michel; ***Al pie de la imagen. Crítica y ensayos***, México, UNAM, 1965, pp. 287-288, ***Colección Cuadernos de Cine***

esquema de producción, es el reconocimiento de influencias del cine francés y el precursor intento de búsqueda llamado **México mío**, bajo la guía de un baluarte del neorrealismo italiano: el escritor Cesare Zavattini, quien reúne por vez primera a la intelectualidad nacional para un ejercicio colectivo cinematográfico promovido por Manuel Barbachano, sumado al empuje de una generación de jóvenes venidos de los cineclubes universitarios, admiradores del trabajo de Buñuel y aspirantes a ver un cine distinto, y precisamente aglutinados por primera vez en un grupo que definía su pretensión, Nuevo Cine.

Las distancias se rompen con el filo de la palabra, y los escritores hicieron posible lo que José de la Colina llamó “la colaboración de la inteligencia del país”. No se vivía situación inédita desde el intento de Manuel Barbachano Ponce para convocar a un conjunto de escritores, poetas, historiadores, filósofos, etnógrafos, sicólogos, biólogos, físicos, pintores y músicos al proyecto del guionista de **Ladrón de bicicletas**, Cesare Zavattini, que había llegado al país para proponer un paso radical y decisivo en el desarrollo del arte cinematográfico, fundir el alma nacional en **México mío**, y hacer lo que García Riera describe: “gracias a De Sica y Zavattini, la realidad invadía al cine, lo hacía su espejo fiel, descubría cuánto había que transformar al cine y a la realidad”.²⁶²

México mío ocurre como proyecto extraviado cuando Fuentes publica **La región más transparente** (1958), y sus personajes se animan a trascender en el tiempo-destino-aventura:

Conocer el destino es no tenerlo –declaró Rodrigo Pola al grupo que, atento y servicial, lo rodeaba–. El éxito en el cine es eso, una perpetua aventura, donde triunfa el que sabe dominar, el que sabe poner su talento al servicio de las grandes masas. Es evidente que en México ya existe un público enorme que pide cosas que lo entretengan, fáciles de digerir, pero con cierta clase. ¡Todos, estrellas, argumentistas, productores, nos debemos a ese público, nuestro público!.²⁶³

Elena Garro revisa el papel del escritor en el concurso, una oportunidad que más parece herencia de proyectos como **México mío** y el manifiesto de Nuevo Cine, porque los escritores acudieron también a la búsqueda de la fórmula secreta. José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Jaime Sabines, Inés Arredondo entre otros, pusieron su obra, su palabra para romper distancias entre una generación deseosa de no sólo contemplar al cine, sino de revelarlo, frente a un esquema inamovible, impuesto, que parecía tener agotadas la producción y reproducción de las expresiones del arte cinematográfico. La

²⁶² Emilio García Riera; **El cine es mejor que la vida**, México, Cal y Arena, 1990, p. 87

²⁶³ Carlos Fuentes; *op. cit.*, p. 479

autora de **Los recuerdos del porvenir** llama la atención sobre la importancia de los escritores en el cine, ante lo que parece omisión del jurado, que declaró desierto el premio de guión cinematográfico:

(...) ya que si no hubo mejor historia no hubo mejor película. Las películas se hacen en el papel y desconocer al escritor, es negar al cine en su totalidad. Es inevitable que la crítica en México, continúe desconociendo y renegando sistemáticamente de ese personaje oscuro y peligroso que es el escritor. Y sobre todo el escritor de cine,²⁶⁴

Y toma el caso particular de Carlos Fuentes y su presencia en el concurso, en un artículo para el suplemento *La Cultura en México*, que titula “Los crímenes se cometen en silencio”:

Durante los últimos meses las columnas de crítica literaria han elogiado dos cuentos de Fuentes: **Las dos Elenas** y **Un alma pura**. Los dos cuentos, adaptados para el cine por su propio autor, fueron llevados a la pantalla en dos brillantes películas y ¿qué sucedió? El jurado se negó a reconocer sus excelencias y declaró desierto el premio de la historia cinematográfica. La contradicción es tan evidente, que merece un análisis de los motivos de esta flagrante omisión (...)

Alguna vez dije de su primera novela que sus personajes y sus ambientes en claro oscuro, pertenecían más al género cinematográfico, que al novelístico. Sus dos películas: **Un alma pura** y **Las dos Elenas**, confirman aquel juicio externado hace varios años. El manejo a veces exterior de los personajes de sus novelas, entra en el cine con una precisión, que convierte a sus filmes en gran cine, ya que el cine tiene su propia lógica y su orden propio. Continúa siendo una incógnita, y ni siquiera sabemos si es arte, pero de lo que estamos seguros es de que el cine es imágenes. La anécdota cuenta, pues, en la medida en que esas imágenes nos la relatan. ¿Porqué de pronto es necesario ver la mano del héroe y no el rostro? No lo sabemos. Lo sabe el escritor de cine, que intuye que en ese instante toda la acción dramática se carga sobre esa mano misteriosa, que nos dice más que cualquier palabra, o cualquier otra imagen. *Los que hemos trabajado en el cine sabemos que el cine se hace desde el papel* (subrayado del autor). Cuando un cenicero se pone a vivir intensamente dentro de una cinta cinematográfica, es que el escritor desde su mesa de trabajo lo dotó de vida propia, lo volvió visible, lo cargó de energía y nos lo entregó en la pantalla como un objeto viviente. Es el escritor el que mueve, juega, hace llorar o amar de determinada manera desde determinado ángulo a las sombras siempre misteriosas, que después de un proceso complicado de cámaras, directores, actores, etc., se van a proyectar en la pantalla.

Si hay algo evidente, es que sin escritor no hay película, de ahí el desconcierto de la decisión silenciosa del jurado al negarse a otorgar el premio. Hay grandes escritores incapaces de escribir cine o de poner en cine sus propias obras y eso no los hace desmerecer como cuentistas o como novelistas. En cambio existe el escritor de cine nato y es el caso de Carlos Fuentes. Fuentes escribe con los ojos: su medio y su medida son la vista.

²⁶⁴ Elena Garro; “Los crímenes se cometen en silencio”, *ob. cit.*, p. XIV

Visualmente de una manera exacta lo que va a decirnos y pone en activo no sólo al verbo, sino al adjetivo. La virtud de Fuentes reside justamente en ese acto de malabarismo visual, en el que el idioma mismo se vuelve visible, para darnos cuentos que son matemáticamente cinematográficos. Desde su mesa de trabajo alimenta, como un brujo, con su muy personal y arbitraria visión del mundo y su destino, dos filmes extraordinarios. Pero, tal vez sea esta visión lo que molestó a los jurados y decidieron no juzgarlo (...)

Los ambientes, los cuartos, los árboles de las películas de Fuentes viven en un ángulo y un orden distinto del cine que hemos hecho. Hay quien lo acusa de hacer un cine europeizante, por el erotismo de sus historias. También podríamos acusar a los autores griegos de presentarnos historias de incestos y juegos de pasiones en vez de cuentos de sentimientos. Lo importante del cine de Fuentes no reside simplemente en el manejo de las pasiones, sino en la manera en la cual el escritor nos da el gesto, el amor, la protagonista o el instante en que interviene la palabra. El cine es el medio de expresión moderno por excelencia. Cuando Scott Fitzgerald describió sus cuentos y sus novelas, ya eran cine. Estaba inventando al escritor moderno, al joven que mira al mundo a través de un lente poderoso que agranda los menores gestos para devolvérselos graves y llenos de significación.

El defecto que encontramos en Fuentes como novelista, es que coloca la lente demasiado cerca del objetivo y sus cuentos y sus novelas resultan plagados de *close ups*. En cambio cuando escribe cine, coloca su cámara en el lugar exacto para la acción dramática y sus situaciones cinematográficas toman dimensiones que están más allá del patriotismo con el que han querido juzgarlo. Desde su trapezio mueve su cámara con una malicia perfecta y nos presenta un mundo atropellado, rebelde, que por carecer de padre lo convierte en un cine realmente mexicano, si esto consuela a los que buscan la mexicanidad a ultranza. A veces, Fuentes baja de su trapezio y desde la pista nos regala la tristeza del mundo ordenado en las butacas en la espera de un milagro. Carlos Fuentes no cree en los milagros celestiales, él tiene el orden de los hijos solitarios que escogen el infierno y como dice en sus películas, también en el infierno suceden los milagros, y ellos ocurren cuando descenden de la cuerda floja para mirarnos de cerca. Desde el centro de la pista escoge y deforma la cara de dos jovencitas y nos da la belleza especial de dos figuras femeninas cuyo diabolismo él fabricó: Julissa y Arabella.

En las cintas de Fuentes no encontraremos ni la rebelión aceptada de los años treinta, ni el orden del neorrealismo italiano, que son las dos formas de cine europeizante, que marca al cine mexicano de vanguardia. Fuentes escapa al liberalismo del siglo XIX y al comunismo humanista, de la post guerra italiana. Su rebelión es más profunda, todavía no está clasificada. Carlos Fuentes hizo un cine que viene directamente del desorden mexicano, sin importarle las escuelas; negarle el premio y la posibilidad de inventar un cine que nos descubra desde lo más secreto de nosotros mismos, es una responsabilidad que recae directamente sobre el silencioso jurado (...) pero ya dijimos antes: los crímenes se cometen en silencio.²⁶⁵

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 15

Las dos Elenas es realizada por José Luis Ibáñez y **Un alma pura** la dirige Juan Ibáñez, ambas para **Amor, amor, amor**. Ibáñez defiende la experiencia: “Mi película es experimental, no porque sea *amateur*, sino porque es una película de búsqueda”, y al defenderla define la aventura de los jóvenes del concurso.

Ocurre un generación de artistas hijos, jóvenes, rebeldes que no reconoce antepasados y que se subleva contra el destino del hombre y se convierte en casos singulares, así como Carlos Fuentes y todos aquéllos que se sumaron al concurso. Los escritores asumen el momento, cuando historia y cuerpo están en movimiento, así como describe García Riera un documental sobre Elvis Presley, en **El cine es mejor que la vida**: “En los sesenta se liberó el cuerpo”, el movimiento se hizo consigna de libertad.

Juan García Ponce recrea el entorno en novela y texto cinematográfico de **Tajimara**, así lo consigna su amigo Huberto Batis a pocos días de su muerte (el 27 de diciembre del 2003):

La literatura de Juan era un poco la reconstrucción de la vida erótico-social del tiempo en que éramos jóvenes. No sólo reflejaba la literatura europea de los años sesenta, sino el cine, especialmente el de la nueva ola francesa. De alguna manera la gente imitaba esas fiestas que aparecían, por ejemplo, en **Los primos (Les cousins)**, Claude Chabrol, 1959), que trata de un joven que recibe en París a su primo que viene de la provincia para estudiar, pero cae en una casa donde los inquilinos hacen fiestas, beben muchísimo y consumen drogas. Un actor que se parece a mí, Jean Paul Belmondo, junto con Alain Delon –que en realidad son Gérard Blain (Charles) y Jean-Claude Brialy (Paul)– apagan focos, prenden velas, tocan a Wagner, representan escenas de obras de teatro, cantan y luego se van todos en un auto por las carreteras a toda velocidad. En esa película las muchachas son muy condescendientes. Era un mundo orgiástico mucho más atractivo que el que presentaba Fellini en la **Dolce Vita**, esa decadencia con nobles escépticos y muy apachurrados. El final de **Los primos** era más bien trágico porque había varias muertes, pero nosotros imitábamos esas fiestas en casa de Juan (García Ponce) y de Vicente Melo y proyectábamos películas.²⁶⁶

La anécdota cuenta, trasciende una generación inquieta que se reunía en un ambiente de libertad, como **Tajimara** lo expresa. Huberto Batis prosigue el relato:

En una ocasión representamos **Amor sin barreras**. Juan Vicente Melo era el muchacho puertorriqueño que moría. Poníamos la música y la cantábamos mientras sosteníamos a Melo con las palmas hacia arriba. Las muchachas eran bellísimas: Pixie Hopkins; Meche Oteyza, la mujer de Juan; Estela Muñoz, que era mi mujer; Elena Aub, la mujer de Federico Álvarez, que parecía un hada. Federico se escandalizaba mucho y gritaba: “¡pero qué hacéis que Juan Vicente les mete mano!”, mientras nosotros bebíamos como

²⁶⁶ Magali Tercero; “La vida erótica en tiempos de Juan García Ponce”, *Milenio Semanal*, México, núm. 329, 5 de enero del 2004, p. 62

cosacos. Todo eso se reprodujo en la película **Tajimara** que Gurrola dirigió con el guión de Juan.²⁶⁷

Contexto propicio para crear un clima de renovación y búsqueda en los temas y en la estética del cine mexicano. La apuesta a lo otro: la producción independiente que Manuel Barbachano apoyó fue su antecedente, al igual que otras presencias y momentos: La huella de Buñuel, el cineclubismo, la enseñanza de Francisco Pina, Cesare Zavattini en México, la trascendencia del movimiento Nuevo Cine y el Primer Concurso de Cine Experimental, serán experiencias que motivarán la participación de los escritores y que se extenderá al cine industrial de los sesenta y setenta.

4.4.2. Películas ganadoras

La fórmula secreta triunfa, porque es la más experimental. Responde al llamado de hacer lo que desea su director Rubén Gámez, aprovechar “un material interminable de dónde hacer cine significativo como Orozco en la pintura, Paz, Garro, Rulfo y Fuentes en la literatura (...) Mi pretensión es crear realmente un cine mexicano, el mexicano de Juan Rulfo”,²⁶⁸ no hay diálogos pero tiene un texto del autor de **El llano en llamas**, narrado por el poeta Jaime Sabines.

El entorno descrito de un México no visto antes en el cine justifica la búsqueda, el de **La fórmula secreta**. “No la tomes, es lo que idiotizó a un pueblo entero”, era la expresión reiterada en el otro entorno, y que “sin duda animó a Rubén Gámez a titular su película **Coca cola en la sangre**, que posteriormente fue rebautizada como **La fórmula secreta**; dirección, fotografía, edición y guión de Rubén Gámez; música de Vivaldi, Stravinsky y Leonardo Velázquez. **La fórmula secreta** es una sucesión de imágenes que evocan mitos, influencias y limitaciones que marcan la vida del mexicano, y es la película triunfadora del Primer Concurso de Cine Experimental. Rubén Gámez, mejor director del Concurso, mejor edición y mejor adaptación musical.

En este pueblo no hay ladrones, basada en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez, obtuvo los premios de mejor actuación femenina, Rocío Sagaón; mejor actuación masculina, Julián Pastor; mejor fotografía,

²⁶⁷ *Ídem*

²⁶⁸ Carlos Landeros; *loc. cit.*, p. V.

Carlos Carvajal; mejor adaptación, Emilio García Riera y Alberto Isaac, y así como mejor sonido.

Amelia obtuvo el premio de mejor música original, Manuel Enríquez. Las revelaciones de actuación del certamen son las siguientes: femenina, Claudia Millán, por **La sunamita**; masculina, Sadi Dupeyrón, por **Mis manos**, e infantil, Rodolfo Magaña por **Tarde de agosto**. Menciones honoríficas a las actrices Pixie Hopkins por **Tajimara**, y Graciela Enríquez, por **En este pueblo no hay ladrones**. **La fórmula secreta** obtiene el primer premio con 37 puntos; **En este pueblo no hay ladrones**, 36 puntos; **Amor, amor, amor**, 19 puntos, y **El viento distante**, 18 puntos.

Rubén Gámez pertenece al grupo de apasionados por el cine que desde la década de los cincuenta intentó, desde trincheras independientes, la búsqueda de un cine diferente. Gámez acude al corto y medimetraje como medios de experimentación, propuesta que en mucho tuvo que ver Teleproducciones, S. A., de Manuel Barbachano Ponce. El realizador de **La fórmula secreta** atendió estudios de fotografía fílmica, que le permiten en la práctica hacer el primer reportaje cinematográfico filmado por un latinoamericano en China, donde recupera imágenes de los primeros años de la experiencia comunista en el documental **La China Popular** (1957). Tiempo después, con el patrocinio de Gustavo Alatríste, realiza **Magüeyes** (1962); también en ese año, otro de los participantes del concurso, Salomón Laiter, logra el corto **El ron**, producido por la empresa Bacardí.

El triunfador de **La fórmula secreta** cuenta la anécdota de la participación de Juan Rulfo, en el capítulo “1964. Primer Concurso de Cine experimental” de la serie **Los que hicieron nuestro cine**:

Juan Rulfo hizo una cosa maravillosa y yo traté de entrevistarme con él y lo logré. Lo convencí de que fuera a ver la película, a la cual le tenía que poner texto. Afortunadamente accedió y me lo hizo, como a los tres días me entregó Juan esa cosa maravillosa. ¡Imagínate! Me dio pena, pero le dije, oiga maestro sólo tenemos tres mil pesos para pagarle su texto, es todo lo que tenemos y nos va a perdonar. Él no lo aceptaba, no lo quería; él dijo: Yo no voy a cobrar por esto. Una noche estando en una esquina de Insurgentes se volteó y yo me valí de eso para meterle los 3 mil pesos, tres billetes de mil en la bolsa trasera del pantalón, solamente de esa manera pudimos pagarle al maestro su texto. Imagínate: tres mil pesos.²⁶⁹

José de la Colina ofrece la descripción crítica en las páginas del suplemento **El Gallo Ilustrado**, del periódico **El Día**; define a **La fórmula secreta** como un “filme-poema”, una “insólita exploración de la realidad mexicana a través de sus contradicciones y mitos”, mientras “las hermosas

²⁶⁹ Alejandro Pelayo; “1964. Primer Concurso de Cine Experimental” de la serie **Los que hicieron nuestro cine** (Video), documental de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, México, 1984

y contundentes palabras de Rulfo, dichas por Sabines, van configurando un recitativo místico”:

El film comienza con una cámara lanzada a recorrer el Zócalo, una y otra vez, frenética y circularmente como un animal perseguido en un espacio cerrado, del que es imposible salir. Filme-poema, en el que las imágenes se unen sin la intención de seguir un hilo narrativo, dramático o discursivo. **La fórmula secreta**, es una insólita exploración de la realidad mexicana a través de sus contradicciones y sus mitos. Las hermosas y contundentes palabras de Rulfo, dichas por Sabines, van configurando un recitativo místico, que cruzándose con el flujo de imágenes, concluye en una especie de catarsis visual, sonora, o en una ceremonia sagrada y profana. Gámez nos enfrenta primero a rostros áridos, hieráticos, indescifrables, recortados contra los paisajes minerales y secos del universo rulfiano: los paisajes de Luvina y Comala. Es la aceptación de lo mexicano como un misterio, y las palabras que parecen surgir de estos rostros suenan como vestigios de un lenguaje y una comunicación ya perdidos. Al pasar al mundo urbano todo se hace contradicción y absurdo: es el choque de razas, de culturas, de religiones, es el caos y el desencuentro, y tanto imágenes como palabras nos introducen en esa atmósfera de la que dio cuenta Octavio Paz en **El cántaro roto**. “He aquí a la rabia verde y fría y a su cola de navajas y vidrio cortado”. El montaje y la música dan a **La fórmula secreta** un ritmo compulsivo, en el que temas y *leitmotifs*, se agrupan en torno a la necesidad de convocar los mitos y destruirlos. Filme cruel en el que se nos hace asistir, fascinados de horror, a todo el rito de degüello y desollamiento de una vaca, que quizá representa el amor o a la madre. **La fórmula secreta** es un film rico en imaginación y en humor negro. Una verdadera relación.²⁷⁰

Tiempo de creación, cada narrador formula su texto: hace su búsqueda, porque al cine se llega por distintos caminos, como la imagen que queda para la posteridad en la película del segundo lugar. Las fichas de dominó se encadenan, los parroquianos encarnados por Carlos Monsiváis y Luis M. Rueda atienden discretos sus estrategias, administran la certeza de sus cuentas, así como Alberto Isaac y Emilio García Riera procuran la convicción de sus diálogos, mientras hacen la adaptación de **En este pueblo no hay ladrones**; entonces las frases se enlazan, como las cuentas del dominó:

- Este, don Ubaldo debe tener su guardadito.
- Pues fíjate, con tantas mesas de billar.
- ¿Quién será? Alguien de fuera.
- Debe ser, en este pueblo no hay ladrones.
- Es cierto que cargaron con todo.
- Se llevaron 200 pesos y las bolas de billar.

²⁷⁰ José de la Colina; “Los films del concurso”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, pp. 3-4

–Después vamos a tener que dormir con los ojos abiertos.

Contemplan el juego Abel Quezada y Juan Rulfo. Mientras se filma, la creación no tiene receso. Monsiváis, el de las trampas en el juego de dominó, recuerda la experiencia de ***En este pueblo no hay ladrones*** para la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***:

Es una película interesante por la capacidad de revivir momentos muertos, un momento muerto de la película es el sermón del sacerdote, el juego de dominó o las secuencias de la prostituta. Es la imagen de la provincia como una serie de momentos muertos, la esencia de la provincia como la esterilidad del tiempo, está muy bien descrita.²⁷¹

El concurso aprehende la visión que del mundo se hacen los jóvenes creadores, recupera sus lecturas de lo que cada uno observa en el imaginario colectivo del México rural y urbano de mitad de los sesenta, cuando irrumpen signos evidentes de cambios culturales, y una necesidad de realizar la búsqueda de otras formas para expresarse, distintas entre sí, como sucede con las películas triunfadoras ***La fórmula secreta*** y ***En este pueblo no hay ladrones***, y que Emilio García Riera distingue:

Hay que hacer finura como lo hace Alberto [Isaac], donde nos da una obra que podemos decir que no encaja en lo experimental, pero yo sí puedo decir que es un cineasta que no tiene obra previa. Ahí se expresa como un buen hacedor de cine, que vino a demostrarlo en el primer ejercicio, que es una película acabada. Creo que estas dos películas [***La fórmula secreta*** y ***En este pueblo no hay ladrones***] dan una proposición para que el cine mexicano hurgue por ahí. Creo además que industrialmente nos va mejor por el lado de ***En este pueblo no hay ladrones***, que es una película que podría llamarse convencional a diferencia de ***La fórmula secreta***, que es una película mucho más experimental o mucho más de búsqueda, y sobre la cual no se ha abordado mucho; no hay material de otras películas que puedan ser consecuencia de ***La fórmula secreta***.²⁷²

Alberto Isaac cuenta a María Luisa Mendoza en entrevista para *La Cultura en México*:

Hace mucho que yo quería hacer una película. El Concurso me decidió por muchos motivos, uno de ellos el económico. Es la única puerta que se ha abierto para el cine de casa, atrasado veinte años con aliento o sin él. Ya nadie puede hacer algo por él, está casi muerto (...) por ejemplo, ¿qué podría hacer Gavaldón? (...) para realizar el film recurrí a un grupo de amigos muy generosos, gracias a ellos pude financiar y realizar la cinta (...) Primero pensaba llevar a la pantalla otro argumento muy interesante, es cierto, pero más interiorista, más sutil. Resolví escoger esta historia por ser lineal, simple

²⁷¹ Alejandro Pelayo; "1964. Primer Concurso de Cine Experimental", segunda parte de la serie ***Los que hicieron nuestro cine*** (Video), documental de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, México, 1984

²⁷² *Idem*.

para así empezar de lo sencillo a lo complejo. Todo depende de cómo cuente la historia que eso es hacer, después de todo, cine.²⁷³

Emilio García Riera y Alberto Isaac escriben la adaptación basada en el cuento ***En este pueblo no hay ladrones*** del escritor colombiano Gabriel García Márquez; Carlos Carvajal atiende la fotografía; Nacho Méndez la música; la edición es de Carlos Savage, y los intérpretes son Julián Pastor, Rocío Sagaón, Graciela Enríquez, Luis Vicens, Antonio Alcalá, Luis Buñuel, María Antonieta Domínguez, Alfonso Arau, Héctor Ortega, Hugo Velázquez, María Castellón, Carlos Monsiváis, María Luisa Mendoza, Juan Rulfo, José Luis Cuevas y Gabriel García Márquez.

En este pueblo no hay ladrones cuenta la historia de Dámaso, un joven pasivo que vive con Ana, quien espera un hijo suyo. Aburrido, sin metas ni ambiciones en la vida, Dámaso decide robar y entra en la cantina del pueblo, único sitio donde se reúnen los hombres a jugar, a beber y a escuchar los partidos de béisbol. Pero, como el pueblo, el “club” es pobre y Dámaso no encuentra allí nada de valor, sino las bolas de marfil del billar, y las roba para llevarlas a la casa de Ana y las oculta en un hoyo abierto en el piso. El robo provoca un escándalo mayúsculo en aquel pueblo donde nunca sucede nada, y la culpa recae sobre un desconocido afectado por el albinismo –*El Albino*– llegado la noche anterior, a quien la policía golpea y encarcela. Sin aparentes remordimientos, Dámaso prosigue su vida con Ana, que lo mantiene. Una noche pelea con ella, se emborracha, ataca a un forastero y pasa la noche en compañía de una prostituta que tiene un hijo recién nacido. Al regreso a casa realiza lo que había planeado vagamente: devolver las bolas en vista de la inutilidad del robo y del creciente aburrimiento del pueblo, cuyos habitantes han perdido su única diversión. Ana, temerosa de que lo descubran, trata de convencerlo de que repare su falta del robo y él la rechaza a golpes. En el billar, cuando quiere regresar las bolas, Dámaso es sorprendido por el dueño, quien lo entrega a la policía “no por ladrón, sino por tarugo”. Ana queda esperándolo inútilmente en su casa.

Emilio García Riera recuerda en ***El cine es mejor que la vida***, al director de ***En este pueblo no hay ladrones***, a quien conoció en el cineclub del Instituto Francés para América Latina (IFAL). Hace alusión de que a Isaac le decían “la flecha de Colima” por sus hazañas deportivas en natación; culto cinéfilo que escribía críticas de cine y además era caricaturista de la sección de espectáculos del diario *Esto*, y del que tiempo después se convirtió en su director.

En 1964, Alberto me llamó para que escribiéramos ambos el guión de una película que él quería dirigir para el recién convocado Primer Concurso de

²⁷³ María Luisa Mendoza; *loc. cit.*, p. III

Cine Experimental. Como Alberto había tratado mucho a los refugiados españoles, se le ocurrió contar una historia real: la de una profesora, miembro de la emigración, que conoció el amor en circunstancias tardías y patéticas. Nos conmovimos y divertimos escribiendo esa historia, pero el resultado de nuestro trabajo no fue bueno.²⁷⁴

García Riera venía de la experiencia de *Nuevo Cine*, e interviene en el boletín *La Semana en el Cine* (1962-1966), editada con Gabriel Ramírez, Vicente Rojo y la Imprenta Madero, y al ejercer la crítica cinematográfica reunía las fuentes que le permitirían comenzar a escribir su monumental obra de la ***Historia documental del cine mexicano***. Participará más tarde con su amigo Alberto Isaac en dos adaptaciones ***En este pueblo no hay ladrones*** y más tarde en ***Los días del amor*** (1971).

Por aquel tiempo, se reunía continuamente en las casas de unos o de otros, y todas las tardes de domingo en la mía, en la calle de Baja California, un grupo de amigos formado, aparte de Alberto y de mí, por Vicente Rojo, José Luis González de León, *Jomí* García Ascot, Gabriel Ramírez, el muy joven Arturo Ripstein, Enrique Gilbert y dos escritores colombianos: Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez (...) cuyo gran talento conocíamos, pero no las enormes fama y fortuna que lo aguardaban, leyó en una de esas reuniones nuestro guión y movió la cabeza: “No sirve”. A cambio de ese juicio desalentador, nos dio, para que adaptáramos, su cuento ***En este pueblo no hay ladrones***, y de ahí salió la película ganadora del segundo lugar en el concurso.²⁷⁵

La anécdota se va conformando con la versión que amplía Alberto Isaac en la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***, en el capítulo titulado

“1964: Primer concurso de Cine Experimental”: “En ese mismo grupo del que hablaba, donde estaba Emilio García Riera, un asiduo concurrente era Gabriel García Márquez, que no era ni famoso ni rico como ahora y una gente muy generosa, muy cálida, me dijo: Toma el cuento que quieras, el de ***El Coronel no tiene quien le escriba*** o ***Los funerales de mamá grande***, entonces francamente me gustaban mucho, pero escogí el que era más fácil de traducir [***En este pueblo no hay ladrones***], porque no tenía ni vestuario, ni sets, ni locaciones que hubieran encarecido la producción, por eso se decidió ese cuento, que adaptamos García Riera y yo; se lo enseñamos a Gabriel, lo criticó, lo ajustamos pero nos quedaba corto, por lo cual no me arrepiento de haberle inflado con más incidentes. En la medida que siento que el cuento es una forma literaria tan redonda tan encerrada, que no admite adiciones, la película con todo y los defectos que tiene, está fiel al cuento.²⁷⁶

²⁷⁴ Emilio García Riera; ***El cine es mejor que la vida***, *ob. cit.*, p. 99

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 100

²⁷⁶ Alejandro Pelayo; “1964. Primer Concurso de Cine Experimental”, segunda parte de la serie ***Los que hicieron nuestro cine*** (Video), documental de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, México, 1984

José de la Colina, otro de los críticos cinematográficos venidos de *Nuevo Cine* también refiere la película de Alberto Isaac, en que está “el realismo de Isaac, acorde con el magnífico realismo literario de García Márquez”:

En este pueblo no hay ladrones basa su eficacia en una artesanía humilde, en un honrado descubrimiento del oficio, en una seriedad del lenguaje que resultan ejemplares. Evidentemente, los clásicos de Isaac son los grandes artesanos del cine de Hollywood, es decir, aquellos realizadores que no buscan hacer complicados juegos de cámara, sino que colocan la cámara en el único punto de vista posible, o como ha dicho memorablemente Howard Hawks, a la altura de los ojos del hombre, para dar testimonio de seres que se defienden por la acción, por sus relaciones con las cosas, con los demás hombres, por el espacio en que respiran. Esa modestia de creador es un respeto hacia los instantes de vida que tiene frente a él. El realismo de Isaac, acorde con el magnífico realismo literario de García Márquez, no rinde tributo a la sociología, ni al sermón moral, ni a los efectos plásticos, que comenzaron siendo la grandeza y terminaron resultando la miseria del cine mexicano. Isaac no se permite ninguna imagen que no esté justificada por el movimiento del tema, y cada lugar, cada personaje, cada momento, están filmados de acuerdo con su sentido en el relato, ni un plano más, ni un plano menos. De ahí que no haya notas falsas ni adornos inútiles, que todo sea funcional, que ninguna veleidad estética venga a turbar la limpidez de mirada, la lúcida observación de que el realizador se vale para hablar de cosas y seres que les interesan más que los efectos de estilo. Esa actitud es la que da su rara unidad al filme, y no es de extrañarse la difícil y lograda armonía del conjunto. No puedo terminar esta nota sin llamar la atención sobre algunos de los intérpretes, principalmente Julián Pastor, que ha logrado una inteligente identificación con el personaje, y Rocío Sagaón y Graciela Enríquez, que nos dan una dimensión inusitada, por verdadera, de dos personajes ya muy fatigados por el cine nacional: la madre y la prostituta. En una breve aparición como párroco de pueblo, Luis Buñuel hubiera merecido, en actuación, el premio a la revelación masculina de los últimos tiempos.²⁷⁷

Tres semanas de filmación, de una historia que ocurre en la costa, con personajes de pueblo que reciben la influencia de la capital: oyen sinfonolas, juegan billar, bailan *rock* o *chachachá*. Medio auténtico, legítimo, con valores de ingenuidad y pureza, sin *folklore* ni charros, presencia de gente común, con problemas contemporáneos de honda humanidad.

Hombres de tierra caliente que imitan a hombres de la ciudad en sus modos aparentes de hablar o vestir. Nunca forcé la realidad, la tomé como es y esto fincará diferencia de mi película con las del cine nacional totalmente traicionadas por lo general en ropas y situaciones.²⁷⁸

Había que triunfar después de haber tenido una actitud crítica ante el cine mexicano durante más de una década:

²⁷⁷ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

²⁷⁸ María Luisa Mendoza; *loc. cit.*, p. III

Quince años renegando y tirando del cine nacional, ahora sé que tengo los ojos de toda la gente puestos en mi película, así es que tengo la obligación de ganar (...). Hacer cine no es fácil, requiere muchas cosas que los cineastas de aquí han olvidado: un contacto exhaustivo con la producción mejor de todo el mundo, con el teatro en casa, un buen gusto básico, una cultura cada vez mayor, un deseo de hacer las películas bien, con método de verdad, sin exageraciones o caprichos de vestuario, peinado, decorado, etcétera.²⁷⁹

Indispensable para reconocer el cine llevado a cabo por los jóvenes del concurso, es la apreciación del maestro de una generación de críticos, Francisco Pina, que reconoce en Isaac “una inteligente y difícil actitud de renuncia a la ampulosidad” y el reconocimiento a la aportación literaria de García Márquez y adaptación de García Riera.

Los aspectos que más se han destacado ya en el filme de Isaac por algunos críticos tan jóvenes como autorizados –José de la Colina, Jorge Ayala Blanco y algún otro– son la deliberada sencillez y la buena artesanía con que el realizador ha llevado a la pantalla el excelente cuento de Gabriel García Márquez (...)

Con esto queda dicho que la actitud adoptada por Isaac, en su primera salida al campo de la creación cinematográfica, no es, ni mucho menos, tan modesta o poco ambiciosa como a simple vista parece. Porque es más inteligente y difícil –y también más encomiable– esa actitud de renuncia a los gestos ampulosos, a los vanos intentos de hacer algo “nunca visto”, para llevar a buen término con sinceridad y honradez –y, claro está, con talento– aquella obra que de veras se siente y que no escapa, por causa de una ambición falsa y desorbitada, a las posibilidades creadoras de quien las intenta.

No quiero decir con esto, naturalmente, que un cineasta joven, sobre todo si está dotado para ello, debe renunciar a las audacias y las innovaciones de toda clase que puede aportar realmente algo original o nuevo en la expresión cinematográfica, aun en el caso de que esta originalidad y esta novedad sean solamente relativas. Siempre he creído que sería una limitación y una torpeza no comprender, por ejemplo, los intentos –casi siempre afortunados– que realizan en este sentido cineastas como Truffaut y Godard, para no citar más que dos casos de los muchos que podrían citarse entre los nuevos y más inquietos realizadores del momento. Y también creo, desde luego, que una ambición desmedida y unas pretensiones carentes de fundamento, sin apoyo en el talento o en el genio, no pueden dar otro resultado que el más lamentable de los fracasos (...).

En este pueblo no hay ladrones. Para mí, el primer hallazgo positivo de este filme consiste en el hecho de que Isaac ha sabido ver, de manera radicalmente distinta a la habitual en el cine mexicano, aquellos elementos de la vida pueblerina que realmente pueden interesar, por la posibilidad que ofrecen de ser vistos con un auténtico humor, en el caso, claro está, de que el que observa posea este raro sentido. Y no me refiero al “verismo” o a la

²⁷⁹ *Idem.*

“propiedad” de los ambientes –cosas de un valor secundario– sino a la manera de ver y profundizar en las relaciones humanas. La mirada de Isaac no se queda en la superficie de las cosas y las personas, lo que le impide caer en ramplonerías y las banalidades de ese pintoresquismo, tan falso y tan prodigado en las viejas películas de nuestro cine. Esto lo aleja también de cualquier prurito melodramático, porque, conviene repetirlo, cuando un cineasta contempla el mundo con la mirada limpia de Isaac, está en todo caso a salvo de las aberrantes deformaciones en que puede incurrir el que se acerca a las cosas con mentalidad melodramática. Porque el melodrama suele estar más en el que mira que en lo que mira.

En este pueblo no hay ladrones es algo más y algo mejor que un simple cuadro costumbrista, más o menos bien pintado y observado. Creo que, exceptuando las películas de Fernando de Fuentes, ésta de Isaac es la más valiosa y convincente que se ha hecho en México sobre un tema enmarcado en el ámbito provinciano.

En la realización de esta película, Isaac tuvo el acierto de reforzar sus evidentes cualidades con dos factores: el estupendo cuento de García Márquez y la hábil adaptación que hizo García Riera.

Del premio que dio el Jurado a la brillante actuación de Rocío Sagaón y Julián Pastor, sólo cabe decir que fue de los más justos y merecidos. Estos dos notables intérpretes se perfilan ya como figuras relevantes del nuevo cine mexicano. Hay que mencionar también a Graciela Henríquez [quien encarna a Ticha] por la veracidad poco común que logra infundir a su episódico personaje.

Quiero decir, finalmente, que esta película me proporcionó también un gusto que no esperaba darme nunca: ver a Buñuel en la pantalla, como me lo he imaginado tantas veces, subido en un púlpito, vestido de cura y predicando un sermón furibundo contra la maldad y el pecado.²⁸⁰

²⁸⁰ Francisco Pina; “En este pueblo no hay ladrones de Alberto Isaac”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 187, 15 de septiembre de 1965, p. XIX



Juan Rulfo y Abel Quezada contemplan las trampas que en la cinta le hace Carlos Monsiváis a Don Luis M. Rueda. **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1964). Archivo personal de Julieta San Juan de Alcoriza. (Foto proporcionada por la señora San Juan, viuda de Alcoriza, para este trabajo).



Luis Buñuel desde el púlpito en escena de **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1964). Archivo personal de Julieta San Juan de Alcoriza (foto proporcionada por la señora San Juan, viuda de Alcoriza, para este trabajo).

El tercer lugar del concurso: las cinco historias de **Amor, amor, amor**. Dos cuentos que Carlos Fuentes incluyó en su libro **Cantar de ciegos** (1964): **Un alma pura** y **Las dos Elenas**, adaptadas por el autor y los directores Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez; **Tajimara** de Juan García Ponce, adaptada por él y Juan José Gurrola; **La sunamita** de Inés Arredondo, adaptación de la autora, Juan García Ponce y Héctor Mendoza, y **Lola de mi vida** de Juan de la Cabada, adaptación de Gabriel García Márquez.

Carlos Fuentes había participado en la adaptación del cuento de Juan Rulfo: **El gallo de oro** (1964), dirigida por Roberto Gavaldón, quien también

participó en el guión junto con Gabriel García Márquez; luego el autor de ***La región más transparente*** se vio dentro del concurso:

Como tengo la sensación de que llegué a la literatura como Minerva salió de la cabeza de Júpiter, totalmente armado con los genes, la disposición, la disciplina, las lecturas, el gusto, la obsesión de lo literario, puedo admitir que al cine llegué huérfano, desarmado, con silabario y andaderas. Para mí el mundo radica en la palabra, no en la imagen cinematográfica, y, en cuanto la palabra es sensorial, más en el olfato y el oído y el tacto que en la vista.²⁸¹

En las páginas de la *Revista de la Universidad de México*, entre 1953 y 1954, Fuentes ejerce su derecho de búsqueda. Concreta bajo el seudónimo de *Fósforo II* –la tradición de *Fósforo* la iniciaron Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes en 1915 en las páginas del semanario *España*–, renovar formas de la escritura en la crítica cinematográfica; comenta, crea y reflexiona literariamente sobre el cine que le toca ver. Crítico insatisfecho por lo visto y por lo no visto en la pantalla, propicia el acercamiento al cine vanguardista de la época, la *nouvelle vague* francesa y el *free cinema* inglés, influencia que además le permite elaborar imágenes en su literatura, precedentes importantes del concurso.

La crítica cinematográfica recupera la presencia de los escritores, luego de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Francisco Onís que inauguran desde España el comentario serio sobre el cine, y de miembros del grupo *Contemporáneos* como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet, y de los españoles llegados a México, Álvaro Custodio y Francisco Pina, sigue la generación de jóvenes que estudian los modelos de *Cahiers du Cinéma*, *Films and Filming* y *Positif*, y se agrupan en *Nuevo Cine*: José de la Colina, Jomí García Ascot, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y Emilio García Riera, que como señala Héctor Perea en su artículo “Carlos Fuentes: visiones paralelas ante el cine”, para el periódico *Reforma*:

El movimiento comandado por este pequeño grupo que pronto se dispersó en diversas actividades, países y publicaciones dejó no obstante un germen de inquietud en el medio que llevaría a la valoración del cine de autor, a la creación y mantenimiento de cineclubes que por la calidad de sus programas podían considerarse ya como factores ineludibles en la formación intelectual y estética de un amplio sector de estudiantes, profesores o gente común y corriente que habían dejado de ser comunes y de gustar de las diversiones corrientes. La primera escuela de cine mexicana, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la UNAM, nació también por entonces y bajo la influencia del mismo estímulo ambiental.²⁸²

²⁸¹ Héctor Perea; “Carlos Fuentes: visiones paralelas ante el cine”, *El Ángel*, suplemento dominical de *Reforma*, México, 29 de mayo de 1994, p. 14

²⁸² *Ibidem*, p. 15

Un alma pura es adaptada por el director Juan Ibáñez y el autor del argumento original es Carlos Fuentes, el celebrado internacionalmente Gabriel Figueroa atiende la fotografía, Luis Sobreyra la edición y Enrique Rocha y Arabella Arbenz son los protagonistas.

Un alma pura puso juntos a un autor cosmopolita experimental (Fuentes), a un director de teatro vanguardista (Juan Ibáñez) y a un fotógrafo de excelencia del cine industrial (Gabriel Figueroa). Y los tres se propusieron romper con las convenciones cinematográficas. La adaptación de este cuento –como sucedió más adelante en el caso de ***Los caifanes*** (1966), historia escrita por Fuentes expresamente para la pantalla– estaba inspirada en cinematografías en boga por entonces como la francesa, la inglesa y la *underground* estadounidense, y buscó en cierta forma lo que el propio Carlos Fuentes perseguía a través de la crítica cinematográfica, esa otra faceta intelectual y creativa de su trabajo, hoy casi olvidada.²⁸³

Un alma pura contiene la esencia de la pérdida del amor y el triunfo de la soledad. Alejándose del ambiente que percibe como hipócrita, burgués y mediocre, el joven Juan Luis viaja a Nueva York, donde ha obtenido un empleo en las Naciones Unidas; deja en México a su hermana Claudia, quien está ligada a él por una turbia relación sentimental. Juan Luis conoce a muchas mujeres, situación que le permite reconquistar su libertad auténtica, sin advertir que su hermana, por medio de una conexión epistolar, influye fatalmente en su vida. Al enterarse de que Juan Luis ha conocido a Clara, a quien ama realmente y con la que va a tener un hijo, Claudia envía a ésta una carta en la cual le da a entender que Juan Luis y ella han vivido un amor incestuoso. En un cine de Greenwich Village, el barrio bohemio, Clara muere después de ingerir una fuerte dosis de barbitúricos. Al enterarse, Juan Luis se suicida también y Claudia va a Nueva York a recuperar el cadáver de su hermano.

José de la Colina consigna a la obra de Juan Ibáñez como una consecuencia de las vanguardias cinematográficas del mundo, “ilusión de audacia y originalidad”:

Para contar las maquinaciones de una muchacha bien y la educación sentimental de un muchacho mexicano *ídem* en Nueva York, el adaptador y el director de ***Un alma pura*** han recurrido a una serie de procedimientos de la *nouvelle vague*, el *cinéma vérité* y la *living camera* que harán ilusión de audacia y originalidad a un cinéfilo que, como el mexicano, se encuentra abandonado de la mano de los exhibidores y desconoce los hallazgos del cine norteamericano y el francés en los últimos diez años. Ibáñez usa, (y abusa) de la cámara deambulatoria, de los efectos sorprendentes, de los apartes hacia el objetivo, etc. (...) Como quiera que sea, admitir la presencia del estilo *snob* en el futuro cine mexicano, e Ibáñez da muestra de un brío, de una desenvoltura y un sentido del ritmo poco comunes. Una prueba de su intuición

²⁸³ *Ídem*

cinematográfica reside en la excelente fotografía de su film, obtenida de un Figueroa al que se le hizo contrariar todos sus malos hábitos de *artífice plástico* del cine mexicano.²⁸⁴

Por su parte, Carlos Fuentes expresa que

El cine es esencialmente una labor de equipo y por eso es que para nosotros los escritores resulta particularmente difícil integrarse a una comunidad de trabajo. Estamos muy acostumbrados a trabajar en nuestra augusta soledad. Por fortuna había una absoluta compenetración de todos los elementos. Yo sentí en todo momento que había un nivel parejo de intención, de intuición y de sensibilidad en primer lugar con los directores Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez con quienes trabajé en absoluta armonía desde el momento inicial del rodaje de la película, y desde luego con Gabriel Figueroa con quien tuve una gran afinidad para lograr una fotografía no muy ilustrativa, sino completamente integrada al movimiento dramático de las dos películas y con los mismos actores de las películas, y desde luego con el productor Manuel Barbachano, que no es precisamente un productor sino un marciano, que da plenas libertades para rodearse de todo lo necesario y que tiene gran respeto para el director y escritor de una película.²⁸⁵

La segunda aportación de Carlos Fuentes para la producción de Manuel Barbachano, ***Amor, amor, amor***, es la adaptación de su cuento ***Las dos Elenas***, dirigida por José Luis Ibáñez, fotografía de Gabriel Figueroa, edición de Luis Sobreyra, e interpretación de Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Baz y Ángel Fernández. Ahora se trata de una pareja de jóvenes esposos de la alta burguesía que lleva una intensa vida social y familiar. La joven esposa, víctima del *snobismo*, escandaliza a sus puritanos padres con sus teorías sobre el amor compartido con dos hombres, es decir, el triángulo amoroso. Una tarde ella se queda dormida y el esposo conversa con su suegra acerca de la belleza de Veracruz, de donde ella procede, y quien le habla de su juventud tropical. Al día siguiente, la joven esposa inicia una jornada de fiestas, exposiciones y conferencias, mientras el esposo cumple una cita con su suegra, que lo espera en el lecho.

José de la Colina da seguimiento a todas las películas del concurso, y reconoce en ***Las dos Elenas***:

Una expresión del estilo de vida Zona Rosa, el trivial y lánguidamente patente relato de Carlos Fuentes, adaptado por él mismo (...) José Luis Ibáñez, de cuyo talento como director escénico tenemos muchas pruebas, agrava la superficialidad del relato con una dirección de actores que quieren ser a la Hollywood y se queda en convencional, poco estimulada por la falta de presencia de Julissa y Enrique Álvarez Félix. El film no rebasa una

²⁸⁴ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

²⁸⁵ Carlos Landeros; *loc. cit.*, p. VII

esquemática anécdota de *ménage à trois* cuya referencia al film de Truffaut, **Jules et Jim**, suena realmente con un tono suicida.²⁸⁶

Así como sucedió en la filmación de **En este pueblo no hay ladrones**, los creadores y sus amigos vuelven a tener llamado: Rafael Corkidi es el fotógrafo de la fiesta que llevan precisamente en el pueblo de **Tajimara**. El reparto de la película de Juan José Gurrola se amplía con la participación de los intelectuales:

Nuestros actores son: Pilar Pellicer, en primer lugar; Pixie Hopkins y Claudio Obregón. Además de un montón de gente conocida y amiga: Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, etcétera. Van a aparecer en una fiesta precisamente en el pueblo de **Tajimara** (...) por cierto que lo que ahora se dice todo el mundo al saludarse es: “¿no has tenido llamado?”.²⁸⁷

María Luisa Mendoza escribe sobre la obra de Gurrola al tiempo que conversa con el también director de **Tajimara** para *La Cultura en México*:

El talento de Juan José Gurrola está probado hace años y años. Su rebeldía de muchacho joven, el más joven entre los de esta encuesta de seis. Universitario por los cuatro costados es, además de muy buen director de escena, muy buen arquitecto, y a él le van muy bien todos los calificativos elogiosos del diccionario. Llega una tarde y se sienta confanzudo a hablar también elogiosamente, de la historia que filmará:

– **Tajimara** es un cuento de Juan García Ponce que siempre quise hacer película, una adaptación [creada por el mismo García Ponce] sensacional que me ha decidido, casi a dedicarme de lleno al cine. Ya había filmado un corto que formaba parte de **Los poseídos**, de Dostoiewsky, obra que puse en teatro; ese corto me valió el premio en el concurso de cine experimental de PECIME el año pasado (...) Y es curioso, siempre he estado alejado del cine, ni siquiera voy, a pesar de que para mí ha significado mucho más que el teatro por su adelanto, por su posibilidad de reflejar una realidad que en el foro se queda a medias.²⁸⁸

El proyecto original **Amor, amor, amor** está formado por tres historias: dirigidas por Miguel Barbachano, José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola, quien cuenta la anécdota:

Escogí **Tajimara** porque, además de sus muchas cualidades, de su hermosura, se presta perfectamente para incluirla en la película de tres historias con la que concursaremos. Una, ésta, la dirijo yo, otra Miguel Barbachano y la última José Luis Ibáñez (...) un día me llamó Carlos Fuentes para hablar del concurso y de la posibilidad de filmar nuestras tres historias. El proyecto era de Barbachano y Velo. García Ponce y yo hicimos la adaptación dos días antes de leérselas, y de ahí en adelante todo empezó a

²⁸⁶ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

²⁸⁷ María Luisa Mendoza; *loc. cit.*, p. III

²⁸⁸ *Ibidem*, III

marchar. Estamos entusiastas, contamos con todos los medios. Vamos a hacer una película buena, y a ganar, no creo que el artista tenga mayor responsabilidad que la de ser el mejor. Lo que importa es concursar. En Brasil, con una industria en crisis, se salva el cine por medio de los jóvenes que entran a trabajar. Nosotros pretendemos, con nuestra película, con las de los demás, convencer a los productores que hay manera de salvarse, que sí es posible la realización de películas buenas, bien hechas, mejores, dignas.²⁸⁹

Tajimara es una adaptación del director Juan José Gurrola y del autor del argumento original García Ponce; Antonio Reynoso es el responsable de la fotografía; de la música, Manuel Henríquez, y Luis Sobreyra de la edición. Los actores son: Pilar Pellicer, Pixie Hopkins, Claudio Obregón, Mauricio Davidson, Beatriz Sheridan, Joaquín Ximénez, José Alfonso Cepeda, Luis López, Susana Fisher y Lucía Guilmáin. Además de Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Fernando García Ponce.

Juan García Ponce describe:

Tajimara dura unos cuarenta y cinco minutos a lo sumo, y es la historia de la inocencia, de la imposibilidad de un recuerdo (...) Es una historia de amor que se contrapone y se explica una con la otra. No nos obliga a descubrir el alma nacional (...) damos por hecho que no hay alma nacional (...) sino sólo alma.²⁹⁰

En su adolescencia, Roberto, el de **Tajimara**, ha estado enamorado de Cecilia, como lo estuvieron, al parecer, casi todos sus compañeros. Diez años después, Cecilia y Roberto vuelven a encontrarse y establecen una atormentada relación sexual y sentimental turbada, por sus recuerdos y por la existencia vacía que ambos han llevado. Al mismo tiempo otra pareja de hermanos incestuosos, Julia y Carlos, habitan en **Tajimara**, donde se dedican a pintar cuadros que, por mimetismo, resultan casi iguales. Las historias y los aconteceres de ambas parejas se mezclan hasta que al final, en una fiesta de artistas, Julia participa a su hermano y amante que va a casarse con otro, y Cecilia anuncia a Roberto que se casará con un pretendiente de su adolescencia. Durante la boda de Julia, donde todos están presentes, Roberto abandona la iglesia y se pierde en la nada.

José de la Colina reconoce en **Tajimara** “el triunfo de la soledad y la muerte del amor”, cuya virtud es “una intuición aguda de las imágenes cargada de tensión emotiva”, pero el valor crece cuando se reconoce “el que una generación use al cine para dar la imagen, el sentimiento, los problemas, el modo de vida de esa misma generación”:

²⁸⁹ *Ídem*

²⁹⁰ *Ídem*

Tajimara, basado en un cuento original de Juan García Ponce, cuenta dos historias que de alguna manera son la misma: el triunfo de la soledad y la muerte del amor. Por medio de una complicada trama de irrupciones del pasado en el presente, vemos como dos parejas sufren y son destruidas por la incapacidad de la unión total, aun la unión que parecía predestinada por los lazos sanguíneos. En su incoherente y revelador discurso final, uno de los personajes dice, tomando de la mano a su hermana, que es también su amante, o que lo ha sido hasta entonces: “como dos gotas de agua, como una sola fuerza, y la lluvia se desprendió de la nube porque la unión era imposible y no podía ignorar la luz del sol”. El desencanto final es no sólo el desencanto ante la imposibilidad de la unión absoluta, sino ante la pérdida de una imagen mítica de la juventud, erosionada por el tiempo hasta que hay que reconocer que no es ya el mismo. De ahí el constante enfrentamiento entre imágenes del pasado e imágenes del presente, en un montaje que convierte toda historia en una tensión de tiempos que da al filme su tono desgarrado, casi histórico.

La virtud esencial de Gurrola es una intuición aguda de las imágenes cargada de tensión emotiva, en las que nada está dicho de manera narrativa o explícita, pero todo –el paso de los personajes, su dificultad de ser, de amar– tiene una presencia latente. Por sus imágenes y su montaje el filme transmite dentro de su unidad de ritmo y de tono, una sensación de desequilibrio perfectamente acorde con el sentido de la historia (aunque el narrador, en un rasgo de malicia que no es el único, nos diga que el sentido de la historia “es lo de menos”). La carreteras envueltas en la lluvia, las tardes grises, la intimidad de cuartos cerrados y con lecho revuelto, han encontrado en Gurrola una sensibilidad excepcional de pintor de ambientes. Pero la verdad, la sinceridad, el estremecimiento del filme, proviene antes que nada del tratamiento de los personajes, y particularmente de una dirección de actores nerviosa y anticonvencional, en la que los rostros y gestos están penetrados siempre en una ambigüedad inquietante. Desde luego, este filme debería haberse llevado algún premio por el conjunto de su actuación y especialmente por las de Claudio Obregón, Pilar Pellicer y Pixie Hopkins.

Como en el caso de **Amelia**, podemos decir que en **Tajimara** sucede algo absolutamente insólito en el cine mexicano: el que una generación use al cine para dar la imagen, el sentimiento, los problemas, el modo de vida de esa misma generación. De ahí, repetimos, su sinceridad, y que logre una poesía que sólo se puede alcanzar a través de lo vivido, de algo que vibra aún en nosotros.²⁹¹

El concurso se revela como una revuelta, que Juan José Gurrola la explica como un “choque” entre los actores del quehacer cinematográfico nacional:

Lo más importante del concurso es el choque que representa para todos los que por un lado han estancado al cine y por otro lado los que han querido levantar al cine mexicano. Es como la revelación de una serie de acontecimientos del cual cada uno tomará las lecciones necesarias. Tiene también el concurso, de que es una cosa amorfa, desigual, confusa, pero esto

²⁹¹ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

en última instancia no es negativo si se entiende esa ambigüedad y se produce a través de ella nuevas y más artísticas experiencias.²⁹²

Emilio García Riera escribe el artículo “Pequeña exploración de **Tajimara**”:

Tampoco es una simple adaptación del cuento en que se inspira. Por el contrario, resulta en cierto sentido su reverso. En la **Tajimara** literaria, Juan García Ponce maneja los elementos precarios y borrosos del recuerdo para tratar de darles un sentido a la luz de la reflexión moral. Tal afán de reconstrucción presupone, curiosamente la ausencia del cine. O sea, la ausencia de imágenes precisas e inequívocas, fieles a la realidad objetiva. En la **Tajimara** de Gurrola se crea una realidad objetiva que claramente trasciende un propósito de ilustración y que llega a contradecir, por su propia evidencia, la reflexión del personaje central.

Eso, naturalmente, no significa una traición. En todo caso, el cine hace surgir una nueva dimensión de los hechos que completa –en la medida precisamente, en que contradice– el texto literario. Resulta inevitable la referencia a un contrapunto que, como en tantos casos de buen cine, hace triunfar ciertos valores específicos de la imagen. Los gestos, las miradas, las presencias, los materiales en suma del recuerdo, imponen su existencia propia más allá de la reflexión moral que su evocación origina.

Y las imágenes son espléndidas. No me refiero tanto a su calidad fotográfica –que la tienen– como a la fuerza que de ellas se desprende. Una fuerza que se mide por su capacidad para suscitar en el espectador una suerte de prolongación. Es decir: al aparecer en pantalla la pareja formada por Pixie Hopkins y Mauricio Davidson (es un ejemplo) su simple presencia trasciende el papel anecdótico que le toca jugar. Cada personaje puede ser otra película, otra realidad y otro punto de vista. De ahí que la frase tomada del cuento “no es ésa la historia que quería contar”, cobre en la película un sentido muy especial. No sólo se adecua ahora a los distintos planos del recuerdo necesarios a la reflexión y no sólo da fe de las divagaciones en las que el recuerdo incurre. Lo más importante es que se resume una multiplicidad de dimensiones de lo real que los medios específicamente cinematográficos hacen evidente.²⁹³

Al proyecto original de tres películas de **Amor, amor, amor**, se suman las adaptaciones que se hacen de las obras de Inés Arredondo y Juan de la Cabada: **La sunamita** y **Lola de mi vida**.

El cuento de Inés Arredondo, **La sunamita**, dirigido por Héctor Mendoza, integra la cuarta historia de la película **Amor, amor, amor**, adaptación de su autora –Inés Arredondo–, el director –Héctor Mendoza– y Juan García Ponce; música de Rocío Sanz y fotografía de Antonio Reynoso. Mientras que Claudia Millán, Vicente Blanco y Milagros Real son los protagonistas.

²⁹² Carlos Landeros; *loc. cit.*, p. IV

²⁹³ Emilio García Riera; “Pequeña exploración de Tajimara”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 183, 18 de agosto de 1965, p. XVIII

La sunamita es la historia de una joven mujer soltera, Luisa, quien recibe un telegrama de su pueblo por medio del cual le participan que su viejo tío Polo está a punto de morir. Ella llega a su pueblo y durante varios días es obligada a escuchar relatos interminables del tío sobre sucesos de su vida y de habitantes del pueblo. El tío le hace entrega de las joyas de su esposa muerta y demás parientes, y al mismo tiempo propone casarse con ella *in artículo mortis* para que, como esposa legal, no tenga dificultades en heredar todos los bienes. Luisa se resiste en principio y al fin accede, pero debido a un extraño proceso sicofísico (en realidad Luisa le está prestando su propia vida), el viejo tío encuentra en la sensualidad de ella, la fuerza para seguir viviendo. Cada día más exigente, la hace suya y la obliga a llevar vida marital. Polo muere y Luisa queda mancillada, víctima de una sucia humillación. Al final camina por el parque vestida de luto.

La crítica de José de la Colina es dura, pues, para él, la ilustración del texto base no está correctamente efectuada:

Basado en un excelente cuento sobre la pérdida de la virginidad espiritual, el filme de Héctor Mendoza –también un estimable director teatral– fracasa por la ignorancia de los valores del encuadre, la interpretación y el montaje cinematográficos, los cuales no pueden ser compensados por una evidente honestidad en la narración de la historia. **La sunamita** necesitaba una profundidad del detalle y del gesto, una sabiduría del manejo de la cámara dentro de un ámbito cerrado y agobiadoramente íntimo de los que Héctor Mendoza carece. La elección de una actriz por completo inadecuada al personaje imaginado por Inés Arredondo y la abundancia de actitudes y recursos teatrales impiden que **La sunamita** sea siquiera una correcta ilustración del cuento original.²⁹⁴

Miguel Barbachano prosigue la búsqueda que desde hace años encabezaba la dinastía Barbachano, colabora en los noticieros *Cine Verdad* y *Tele Revista*, su cortometraje **La dulce sinfonía** que relata la vida cotidiana en la Ciudad de México, las calles, el parque, el mexicano, obtiene premio en la Reseña Internacional de Cine Etnográfico-sociológico, en Florencia, Italia. Filma el cuento original de Juan de la Cabada y Carlos Alberto Figueroa, adaptación de Gabriel García Márquez: **Lola de mi vida**, personificada por Jaqueline Andere, bella jovencita pueblerina que llega a la capital a trabajar de sirvienta en una casa de Las lomas de Chapultepec, ocupada por otras sirvientas y por su dueña, una nueva rica ociosa y cursi. Lola es acosada por un tamalero, que conoció en su llegada a la ciudad, y que logra hacerla su novia. La joven resiste sus avances y se conserva pura, ante lo cual el tamalero decide casarse con ella, pero el día de la boda, Lola es víctima del asedio de una compañera, y en la lucha rompe un objeto presuntamente de gran valor. Asustada, algo dentro de ella se ha

²⁹⁴ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

roto, huye de la casa y se pierde en la ciudad que la desconcierta, hasta que un hombre desconocido la obliga a subir con engaños a su automóvil, mientras tanto, el tamalero que se ha superado arreglando su carro de tamales, la busca inútilmente. En una calle de la ciudad que un día la vio llegar, la gente se amontona. Tirado está el cuerpo inerte de Lola, y unos policías detienen al hombre desconocido.

Versión de bolsillo del *Diario de una recamarera*, trasplantado al medio mexicano, o más bien al medio mexicano tal como lo ha visto siempre el cine nacional, este nuevo tratamiento de las tribulaciones de la virtud a través de las trampas del vicio capitalino, no es más que otra aportación a un cine populista comercial, en el que Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo han hecho ya todo lo que se podía hacer,²⁹⁵

advierte José de la Colina en su seguimiento de las películas del concurso.

Miguel Barbachano, sobre *Lola de mi vida*, expone a María Luisa Mendoza para *La Cultura en México*:

Lo importante del concurso es que algunos de los jóvenes directores en los que tengo una profunda fe, puedan hacer una obra de arte (...). Hay que dejarse de premios y festivales, lo que urge ahora es rehacer el cine mexicano. De entre todos los que participarán por lo menos dos o tres harán obra de arte y por eso vale el concurso, porque es una oportunidad a la que han contestado muchos enamorados del cine.²⁹⁶

En el seguimiento que por su parte José de la Colina hace del concurso para *El Gallo Ilustrado*, escribe sobre los tres medio metrajes del cuarto lugar: *El viento distante*, donde la mirada de los realizadores respectivamente está colocada a nivel de la mirada del niño en *El parque hondo*; hay una visión retrospectiva en la que la nostalgia toma el tono del respeto, y pudor en *Tarde de agosto*; mientras que *Encuentro*, de Sergio Magaña, no sale tan bien librada, entre otras cosas, porque no se resistió hacer concesiones al “melodrama arrabalero”.²⁹⁷

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 4

²⁹⁶ María Luisa Mendoza; *loc. cit.*, p. III

²⁹⁷ *El parque hondo*. El bello cuento de José Emilio Pacheco permite a Salomón Laiter darnos una imagen de la infancia, vista desde el interior, no desde esa falsa altura bonachona en la que se complacen los autores de filmes como *La guerra de los botones*, y de –para atenernos al concurso mismo– *La tierna infancia*. Después de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut era obvio que una historia de niños sólo podía verse de dos maneras: o con la mirada del realizador colocada al nivel de la mirada del niño, como es el caso de *El parque hondo*; o con una mirada retrospectiva en la que la nostalgia toma el tono del respeto, del pudor (como sucede en el film de Michel). Para narrar un pequeño crimen cometido entre niños y sus internas repercusiones en la conciencia de uno de ellos, para hacer sentir esa aura de soledad que en algún momento rodea a la infancia, Laiter escoge una forma fluida, un tiempo hecho de pequeños detalles íntimos y los va

El parque hondo es una adaptación del director Salomón Laiter sobre cuento homónimo de José Emilio Pacheco, fotografía de Sergio Véjar y Alex Phillips Jr., música de Raúl Lavista y Javier Bátiz, y edición de Carlos Savage. Los actores son: Rosa Furman, Darío, Emilio Ángel Dupeyrón, Carlos Jordán, Elvira Castillo, Olga Morris, *Marichú* de Labra. Es la historia de Darío, un niño solitario, que vive con una tía solterona, a quien, al parecer, sólo le interesa su hermoso gato. Un día el animal enferma y la tía ordena al niño que lo lleve al veterinario. En el camino, un compañero de Darío le aconseja quedarse con el dinero destinado al pago del veterinario y matar al gato, al que llevan al parque, pero en el momento en que se disponen a eliminarlo, el gato escapa y en su mente amenaza con regresar a la casa en la noche para perturbarlo.

Manuel Michel dirige y adapta el cuento homónimo de José Emilio Pacheco, **Tarde de agosto**; la fotografía es atendida por Armando Carrillo; Carlos Savage es editor, la música está a cargo de Raúl Lavista, y los intérpretes son: Rodolfo Magaña, Gloria Leticia Ortiz, Juan Félix Guilmáin, Luis Jasso, Ofelia Guilmáin, Sally Margolis. Narra la vida de un niño de

haciendo intensificarse, hasta que en las secuencias finales (la búsqueda de la gata, el temor a la aparición de ésta) llega a un atenuado expresionismo que no es más que la revelación de una violencia y un castigo pendientes sobre la imaginación del pequeño personaje. Quizá Laiter ha pecado de contención, de un deseo de transparencia que puede confundirse con ausencia de estilo, pero su sinceridad y fluidez para relatar con imágenes, hacen de este breve filme una muy simpática y prometedora ópera prima.

Tarde de agosto. Basándose también en un cuento de Pacheco, Manuel Michel ha escogido una técnica sencilla, pero una fórmula audiovisual compleja y difícil, para darnos una visión de un momento de la infancia. Esa fórmula resultaba riesgosa, porque el contrapunto de la narración (dicha en segunda persona y en tiempo pretérito) con la imagen (objetiva, inevitablemente en tiempo presente para el espectador) supone un difícil equilibrio entre lo narrado y lo visto. La incompreensión de tal procedimiento (valorado ya por los filmes de Bresson y por la cortina carmesí de Astruc) puede llevar a un cinéfilo incipiente a la idea de que está viendo un filme en que la literatura niega al cine. En realidad, en esta cinta, ni la literatura explica, ni la imagen ilustra la literatura (...). Una anécdota sencilla, que sería trivial a los ojos de un adulto olvidadizo, nos permite entrar en la zona de los ideales infantiles, de los primeros despertares a la sexualidad. El niño de **Tarde de agosto** se ha construido una imagen heroica de sí mismo y la pierde en un momento de debilidad –hay en este tema curiosas resonancias conradianas–, es decir: ha conocido prematuramente el sabor del fracaso viril. Michel se lanza más que Laiter y da una mayor emotividad a su film, aunque a veces recurra a ciertas elaboraciones demasiado cerebrales (fetichismo, voyeurismo, etc.). Su filme es un complemento magnífico del de Laiter, y está a punto de dar al largometraje una unidad que el cuento de Véjar hace imposible.

Encuentro. Véjar y Magaña echan mano de algunas connotaciones freudianas de la consabida poesía “populista” de una visión abstracta, ideal, de la adolescencia, para elaborar esta historia de *boy meets girl* con un deseo de autenticidad, atestiguado por la filmación en exteriores e interiores auténticos, pero negado por la falta de individualización de los personajes, por algunas incidencias del melodrama arrabalero, por una tendencia del director a echar a correr la cámara a la menor provocación o a conseguir efectos tan “apantalladores” y gruesos como esas bofetadas en negativo y positivo que recibe la heroína.

José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

catorce años, que se alimenta espiritualmente en la lectura de historias bélicas, imagina convertirse en héroe y su amor platónico es su hermosa prima. Cuando ella cumple veinte años y el niño se ve forzado a acompañarla a un paseo, en que ella está citada su novio, el pequeño chaperón sufre humillaciones por parte del novio de la prima, cuyo amor ha perdido por imposibilidad natural. Al día siguiente, el héroe y amante derrumbado quema su biblioteca de relatos épicos.

Manuel Michel, maestro del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, autor de libros sobre cine, además de crítico y director experimentado en cortos, declara para *El Nacional*:

El mejor estímulo que podemos recibir, si alguna de nuestras películas resulta triunfadora en el Concurso de Cine Experimental, es que nos abran las puertas para continuar en la profesión de cineastas, a la que siempre nos hemos dedicado con tanto entusiasmo (...) Estoy de acuerdo y me parece magnífico que se nos permita, en caso de premio, la explotación comercial de la película, que ocupe un lugar de honor en la Reseña Cinematográfica y que asista a los festivales europeos; pero esto no solucionará nada, mientras no haya una libre entrada a los sindicatos para continuar haciendo cine a nuestro gusto.²⁹⁸

Encuentro es la historia de un muchacho y una jovencita, que habitan en una miserable barriada, se encuentran en la calle, donde transcurre la mayor parte de sus vidas, y pasan juntos la tarde y parte de la noche, en diversos sitios de la ciudad, olvidando así por unas horas, y merced al amor que empieza a nacer en ellos, la angustiada y sórdida existencia que llevan en sus respectivos hogares. Al volver en la noche, después de un sinnúmero de peripecias, la muchacha encuentra a su padre muerto accidentalmente por su propio cuchillo. El adolescente es incapaz de hacer algo por ella, pues su padre se lo impide. La muchacha, desolada, huye de su casa y se lanza una vez más a la calle.

La adaptación es del director Sergio Véjar y Sergio Magaña, éste último autor del cuento homónimo. Alex Phillips Jr. es el fotógrafo, Carlos Savage el editor; la música es obra de Raúl Lavista, y los actores son: Elizabeth Dupeyrón, Rogelio Jiménez Pons, Antonio Arzate, Crístulo Guajardo y Rubén Márquez.

La quinta película por orden de calidad, según la votación general, resultó ser **Amelia**, de Juan Guerrero. Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, y el director adaptan la historia original del primero, **Amelia**, que trata de tres jóvenes amigos, que disfrutaban la vida a su manera, en un ambiente semibohemio, hasta que Jorge, uno de los integrantes del trío, convence a

²⁹⁸ "Concurso de T y M. Piden mayor comprensión los jóvenes cineastas", *El Nacional*, México, 18 de junio de 1965, p. 5

Amelia, la hace su amante y finalmente se casa con ella. Pero al poco tiempo, aburrido de su vida marital, nostálgico por su despreocupada existencia de soltero, el recién casado trata de recuperar su pasado y gradualmente abandona a su esposa para volver al lado de sus amigos. Jorge no ha soportado las responsabilidades del matrimonio y tiene miedo ante la idea de una posible paternidad. Amelia, que se ha quedado sola, desilusionada y triste, decide quitarse la vida. Una noche su esposo regresa a la casa y la encuentra muerta por efectos del gas que ella ha dejado escapar de la cocina. José de la Colina escribe sobre **Amelia**:

Desde el comienzo, la música lenta y reiterativa basada en un tema de Cimarrosa, el errar nocturno de Jorge por la ciudad, y luego la narración en *off*, indican que todos los hechos se volcarán bajo el significado de un suceso que presentimos irremediable. Tomándose todo el tiempo necesario para un desarrollo analítico de la historia, Guerrero hace de **Amelia** un filme intimista, de fluctuaciones e intermitencias interiores, pero sin acudir al “tratamiento psicológico”, respetando en sus personajes aquello que tienen de misterioso, de irreductible a clisés. **Amelia** o la imposibilidad de comunión; **Amelia** o la lenta, cotidiana, inconsciente destrucción de amor; un tema como se ve, que se reitera en la obra de García Ponce, y que de otro modo estaba en **Tajimara**, sólo que aquí la destrucción del amor es también la destrucción del ser que se ama. Tema tan sutil peligraba amenazado por todas las ambigüedades que contienen personajes en constante oscilación, incapaces de conocerse a sí mismos hasta el fondo, de saber el contenido real de sus actos. Así, la amistad de Jorge con sus compañeros de ronda nocturna, a la que recurre como un modo de romper el lazo con Amelia, se desplaza ligeramente en el film, hacia el tema involuntario de la homosexualidad, y esto quizá por algunas imprecisiones de la actuación, por lo equívoco de algunos diálogos descuidados. A la vez, la actuación exterior del protagonista masculino, su rigidez y aire de galán mundano impiden identificarlo con el personaje. Las escenas de vagabundo nocturno por la capital o por Acapulco son lo mejor del filme: filmadas con un tiempo, un oficio y una soltura notables, dicen más sobre el personaje que lo que el actor intenta (y no logra) comunicarnos. El final adquiere una carga dramática extraordinaria gracias a la presencia de Amelia (Lourdes Guerrero) en ese paulatino reconocimiento de la soledad. Más que en los paseos de Amelia por las calles, soberbiamente filmados también, con aciertos como ese final oscurecimiento del rostro de la muchacha, pienso en el plano que la muestra sentada a la mesa, comiendo desganada y sola observada por una cámara alejada como por respeto a su desesperanza. Un plano así, nada espectacular, nada adjetivo, pero cargado de una emoción contenida, indica la existencia de una verdadera mirada de cineasta. **Amelia** representa, en el cine mexicano, el ejemplo de una manera limpia y sincera de tratar el tema amoroso, sobrepasando el nivel de las conclusiones edificantes, las relaciones esquemáticas, la bisutería sensiblera y todos los trucos de esos filmes visiblemente inspirados en la filosofía de la Doctora Corazón.²⁹⁹

²⁹⁹ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

Los intérpretes de **Amelia** son Luis Lomelí, Claudio Obregón, Alberto Dallal, Lourdes Guerrero, Francisco Jambrina, Francisco G. Casanova, Angelines Torres, Ulises Carrión, Raúl Kampffer, *Trini* Silva y Elvia Laphan; la música es de Manuel Henríquez, edición de Carlos Savage y fotografía de Armando Carrillo.

Reiteradamente hemos de volver al crítico del momento para tener el pulso de esa época. José de la Colina, el joven crítico de cine, que fue colaborador de la *Revista de la Universidad de México* y Radio Universidad, que viene de participar como integrante del grupo de vanguardia Nuevo Cine, y que además será autor de los cuentos **Ven caballo gris** y **La lucha con la pantera**, la segunda llevada al cine por Alberto Bojórquez en 1974 y **Cuentos para vencer a la muerte**. Revisa la temática de las películas del concurso:

Desde luego los temas son muy diversos, pero si nos atenemos a las cuatro películas premiadas (**La fórmula secreta**, **En este pueblo no hay ladrones**; **Amor, amor, amor** y **El viento distante** e incluso **Amelia**, no premiada, pero que hay que tomar en consideración) creo que hay unos rasgos comunes: el intento de penetrar la realidad y las relaciones de los seres humanos sin estereotipos, clisés, ni ideas preconcebidas, tanto estética como moralmente, de lo que es “lo mexicano”. Gámez, por ejemplo, en su film-poema, utiliza las imágenes para exaltar y a la vez destruir los mitos y las contradicciones del alma mexicana: **La fórmula secreta** hace pensar en ciertos poemas de Octavio Paz, principalmente **El cántaro roto**. Isaac, **En este pueblo no hay ladrones**, realiza un estudio de un personaje mexicano, el macho, el buen mozo del pueblo, que hasta ahora había sido pretexto para las más fáciles proclamaciones viriloides, patrioterías y musicales, pero que él observa con una minucia inteligente y muy cargada de humor. En **Amor, amor, amor**, hay una gran desigualdad de niveles. Ni **Las dos Elenas**, ni **Lola de mi vida**, ni **La Sunamita** aportan gran cosa, pero **Un alma pura** y principalmente **Tajimara** tratan conflictos concretos de la juventud mexicana moderna, de cierta clase, desde su interior, con sinceridad y con un lenguaje cinematográfico adecuado y en ocasiones brillante. En cuanto a **El viento distante**, dejando aparte **Encuentro** de Sergio Véjar, que es un mal intento de cine popular con “pretensiones”, tanto Laiter como Michel, basados en cuentos de José Emilio Pacheco, ofrecen una visión desmitificada de la infancia que nos quita, sin embargo, su poesía. **Amelia** es un minucioso, implacable, análisis de la muerte del amor en una pareja, al que la emoción no le quita lucidez. No es tanto los temas como la manera de ver esos temas lo que nos hace defender este cine, frente a toda la morralla folklórica y la bisutería posromántica y el intolerable desfile de fatigados monstruos sagrados del actual cine mexicano.³⁰⁰

³⁰⁰ Margarita García Flores; “Entrevista con José de la Colina. El Concurso de cine experimental”, *El Día*, México, 10 de julio de 1965, p. 9

A las películas triunfadoras, *La fórmula secreta*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Amor, amor, amor* y *El viento distante*, además de *Amelia*, siguen las otras películas del concurso, que se quedaron en el camino.³⁰¹

³⁰¹ *Mis manos* (Dirección y adaptación de Julio Cahero, argumento de Pascual García Peña).

Digesto y caricatura involuntaria de todos los melodramas rurales del cine mexicano, *Mis manos* llega, a través del absurdo de las situaciones y la falta absoluta de dirección, al surrealismo por accidente. Es sin duda el peor filme de todo el concurso.

Una próxima luna (Dirección, adaptación y argumento de Carlos Nakatani). Producto de la mala asimilación del cine de Resnais, de la temible amalgama de la ingenuidad, torpeza, grandes ilusiones y falta de medios, este filme debió contentarse con su nivel de experimento casero y abstenerse de hacer el ridículo ante el jurado. En Nakatani, desgraciadamente la vocación, que parece tesonera, está huérfana de dones.

La tierna infancia (Dirección, argumento y adaptación de Felipe Palomino). La descendencia de esta difamación moral y sentimental de la infancia, *Corazón, diario de un niño*, que el sadismo de los adultos seguirá imponiendo como lectura en las escuelas, es al parecer inagotable. La moral parroquial, la ternura lacrimosa, la cursilería de la dirección hacen que el filme merezca su título.

El juicio de Arcadio (Dirección, argumento y adaptación de Carlos Enrique Taboada). Completo autor cinematográfico, Carlos Enrique Taboada aporta al cine mexicano el film de tesis. Su *Juicio de Arcadio*, especie de canto al Anticristo, realizado con la mediocre técnica de las telenovelas, actuando a través de estereotipos y posturas tribunicias, aquejado de un inagotable ímpetu parlamentario, de un argumento esquemático, simbólico, ejemplarizante, etc. Es el resultado de un inconformismo puramente retórico, mal aprendido en algún mediocre divulgador de *El único y su propiedad*. La técnica de Taboada podría definirse como el daguerrotipo parlante.

Los tres farsantes (Dirección y adaptación de Antonio Fernández, argumento de Carlos Enrique Taboada). Para llevar al cine el inconformismo de Peña de café que Taboada desplegaba ya en *El juicio de Arcadio*, Antonio Fernández, al parecer formado también en la televisión, dirige tres cuentos, cada uno de ellos enderezado contra una variante de la indignidad humana: la infancia falsamente inocente y desamparada (*El ladrón*), la falsa grandeza de los eruditos de la historia (*El erudito*), el falso heroísmo de los mártires patrios (*El héroe*). Anecdóticos, superficiales, mediocremente fotografiados y montados, los tres episodios no logran siquiera una sorpresa mecánica: sus finales son absolutamente previsibles.

Llanto por Juan Indio (Dirección y adaptación de Rogelio Garza, argumento de Antonio Monsel). Garza intenta crear una tensión de espera, dándole al argumento unidad de tiempo: todo sucede en el espacio de una noche, mientras llega el momento de fusilar a un indio alzado (en tiempos del porfirato). En ese lapso se nos van mostrando, mediante un convencional procedimiento alterno, los conflictos de diversos personajes, casi todos ellos oficiales del gobierno. Si dentro de su carencia de originalidad el filme pretende tener cierto rigor, y cierta visión neorrealista, las constantes referencias dramáticas y plásticas al "cine social" mexicano más fatigado por *El Indio*, Gavaldón, etc., así como por la tipificación lineal de los personajes (interpretados con todos los clichés de la telecomedia) colocan a la cinta en el nivel de la artesanía mediocre.

El día comenzó ayer / Opus 65 (Dirección y adaptación de Ícaro Cisneros, argumento de Axel Torres). En su intento de contar las tribulaciones de la virtud provinciana a través del *snobismo* capitalino (localizado en la "zona rosa"), Cisneros fracasa por el convencionalismo de su argumento (que añade algunas anotaciones estilo *La dulce vida* a una historia que calca, *Los primos*) y por mediocre técnica de su modo de hacer cine. Por lo demás, se ve que desconoce el medio de los personajes y a un planteamiento tímido del conflicto. Su héroe, un joven escritor con aspiraciones, que traduce *L'entranger* para una editorial que sólo publica novelas policíacas, es tan improbable como la pintura que lo seduce y los "intelectuales" que hablan del "amor chino" y arrojan perritos a peceras repletas de voraces pirañas

José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

José Luis Cuevas, joven pintor de vanguardia y actor secundario de ***En este pueblo no hay ladrones***, quien en esos momentos trabajaba en la creación de un guión para una película que pretendía realizar en Estados Unidos, de manera optimista habla sobre la trascendencia del Concurso:

Creo que el cine mexicano, debe cambiar sus rutas, precisamente en este momento, y aprovechar los valores que se revelaron en el pasado Concurso de Cine Experimental, del que ya han surgido de hecho los nuevos elementos del cine mexicano, que lo llevarán por rumbos acordes a nuestro tiempo, como Alberto Isaac, Rubén Gámez, Salomón Laiter, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Manuel Michel, José Luis Ibáñez y Miguel Barbachano; con ellos ha surgido una gran esperanza, no sólo para una minoría, como se ha tratado de hacer creer, sino para el gran público, que sostuvo nueve semanas ***En este pueblo no hay ladrones***; cinco semanas ***La fórmula secreta***, a pesar de tratarse de una película surrealista, un tanto difícil para el público en general, y once semanas ***Amelia***, de Juan Guerrero. Creo que en sus manos está la justa dimensión internacional y contemporánea del cine.³⁰²

4.4.3. Consecuencias del concurso

El concurso en lo inmediato sirvió para comprobar que la propuesta de una nueva generación revitalizaba el quehacer cinematográfico. Esto, sin embargo, no fue suficiente ya que, más que considerarlo como una oportunidad para renovar temática y estéticamente el cine mexicano, se vio como una amenaza al *statu quo*. Así lo reconoce José de la Colina, y con voz profética hace un balance:

El Concurso de Cine Experimental de largo metraje, organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, no puede considerarse, desde luego, como una revolución, pero sí como un gran paso adelante en la promoción de un nuevo cine mexicano. Y digo que no puede considerarse como una revolución porque el Concurso, organizado por Ícaro Cisneros, a quien corresponde una gran parte del honor que por ello conquista su sindicato, no viene a alterar la estructura inamovible, por carcomida que esté, de nuestro cine. Creemos que los viejos elementos responsables de la actual crisis cerrarán filas para impedir el paso de esa gente nueva que ha demostrado, en gran parte, que tiene más derecho que ellos de hacer cine, simplemente porque al margen de las consideraciones del sindicalismo, hacen un cine mejor.³⁰³

La libertad temática es esencial dentro del concurso, una revuelta contra las convenciones, contra lo visto ya, para modificar el criterio de lo “experimental”, definido por José de la Colina como “aquel cine que, con medios no comerciales y no convencionales, trata de explorar una nueva

³⁰² Estela Matute; “José Luis Cuevas. Un pintor habla de cine”, *Cine Avance Internacional*, México, núm. 110, 17 de junio de 1966, p. 62

³⁰³ José de la Colina; *loc. cit.*, pp. 3-4

temática o bien los viejos temas con una mirada nueva”,³⁰⁴ aunque distante del realizado en otros países cuya industria cinematográfica es posible a partir de la unión de criterios estéticos y recursos económicos. En Francia, Italia, Estados Unidos, Inglaterra se experimenta en grandes proporciones y se estimula al mismo tiempo una búsqueda por medios marginales o complementarios del cine comercial.

El concurso habilitó a los participantes en tareas de búsqueda no sólo de métodos cinematográficos y propuestas temáticas, sino también en las tareas de acopiar recursos materiales y económicos, obtener facilidades para la filmación provistas por los organizadores, conseguir equipos mínimos y créditos de parte de estudios y laboratorios, gracias al aval del STPC, y lograr que casi todos los colaboradores (adaptadores, argumentistas, intérpretes, fotógrafos, maquillistas, etcétera) aceptaran trabajar por retribución sujeta a la explotación de la película, o por el gran hecho de ser una generación de amigos, la satisfacción personal de colaborar en un proyecto alternativo para el cine mexicano.

De los treinta y un grupos inscritos, muchos se quedaron a medio camino; otros ni siquiera empezaron por falta de financiamiento o por otras razones; pero llegaron al final doce películas, lo que arroja un 40 por ciento de realizaciones efectivas. Si se tiene en cuenta que dos de ellas están compuestas por cinco cuentos una [**Amor, amor, amor**], y por tres la otra [**El viento distante**], hay un total de dieciséis realizadores, la inmensa mayoría de los cuales tuvieron por primera vez la oportunidad de dirigir una película.³⁰⁵

El balance que hace el crítico e investigador García Riera, reconoce en el concurso la “necesidad absoluta de un cine de realizadores”, que no se cumplirá mientras persista la postura cerrada de la Sección de Directores, y plantea la “necesidad de una renovación generacional”:

Pero el concurso ha revelado evidencias imposibles de desconocer. Y una por encima de cualquier otra: la existencia de diez nuevos directores, cuando menos, capaces de hacer un cine digamos menos malo que el que se hace en México. Entre esos diez hay quien es demasiado tímido o demasiado presuntuoso; hay quien desconoce la técnica cinematográfica y hay quien hace trampas con ella, etc. Pero todos han demostrado un buen gusto, una cultura y una inteligencia muy superiores a la de la inmensa mayoría de los realizadores del llamado cine comercial.

No sé si estamos en presencia de una futura generación de realizadores nacionales. Vamos a suponer incluso que no, que ninguno de los concursantes tiene tamaños suficientes para llegar a ser el tan esperado por muchos Bergman o Resnais mexicano (en lo personal, yo preferiría un nuevo

³⁰⁴ *Ídem*

³⁰⁵ José de la Colina; “Sentido y balance del concurso”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, núm. 159, 11 de julio de 1965, p. 2

De Fuentes a la altura de esta época). Aun así se ha demostrado la necesidad absoluta de un cine de realizadores, del cine que expresa un punto de vista personal, si es que de verdad se quiere llegar al nuevo espectador, el mismo que ha dejado de ver –y de hacer rentables– las películas mexicanas.

Ante todo ello, el señor Alejandro Galindo, autoridad máxima de la Sección de Directores del STPC, ha elegido el mejor momento para hacer unas declaraciones tan previsibles como increíbles. Ha dicho sin ambages que ellos –los directores ya canonizados por la mencionada sección– van a defender a como dé lugar su *modus vivendi*. “La papa”, como vulgarmente se dice.

Debe agradecerse al señor Galindo tanta franqueza. Ahora, todo está claro. No se trata de que los directores de antes se sientan más hábiles que los de ahora, ni que sepan cómo llegar mejor “al corazón de nuestro querido público”, ni nada de eso. Se trata de quedarse con el hueso, y para eso está el sindicato, ¡para eso!, para que ellos puedan seguir haciendo “churros” tranquilamente, se sacrificaron los mártires de Chicago.

Naturalmente en el fondo nadie quiere quitarles su hueso ni hacer sus “churros”. Pueden respirar tranquilos. El problema está en que si hay entre nosotros un Orson Welles o un Eisenstein en potencia, puedan hacer su **Kane** o su **Potemkin** sin que venga un señor apoltronado a quitarles tal derecho en nombre de los intereses sindicales. Lo que se trata de demostrar no es la necesidad de eliminar a los churreros, sino la de que estos coexistan con los que no lo son. Y el concurso ha probado que estos últimos existen. Por lo tanto, la coexistencia será inevitable, a menos de que las autoridades y los productores cierren los ojos a la realidad.

Una vez dije –perdónese la autocita– que creía tanto en el cine experimental como en la música o la pintura “experimentales”. O sea, nada. Creo en el buen cine, comercial o no. El experimento de Técnicos y Manuales ha consistido en dar a elementos nuevos la oportunidad de demostrar que son mejores que los viejos. Y quizá lo son incluso en el terreno comercial, porque la crisis del cine mexicano no lo ha provocado Gurrola o Isaac, sino sus antecesores. El concurso, más que revelar nuevos conceptos y formas en la expresión cinematográfica ha venido a plantear la urgencia de una renovación generacional en el cine, lo que importa tanto a efectos estéticos como industriales. Si esa urgencia no existiera desde hace mucho, la industria (y no hablemos del arte) no pasaría por tan severas crisis.³⁰⁶

Por otro lado, el Concurso de Técnicos y Manuales de 1964-1965, canaliza las experiencias para un ambiente prometedor en el desarrollo de la cinematografía nacional. Sin embargo, en 1965 advierte lo contrario y confirma lo señalado por García Riera, la cerrazón de la Sección de Directores, pues sólo fueron admitidos en esa sección del STPC encabezada por Alejandro Galindo, el actor Abel Salazar y el triunfador de **La fórmula secreta**, Rubén Gámez.

³⁰⁶ Emilio García Riera; “La primera consecuencia innegable del Concurso: diez nuevos directores capaces de hacer un verdadero cine mexicano”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, p. V

Debutan en la producción regular, Arturo Ripstein con la adaptación de Gabriel García Márquez, **Tiempo de morir**, y otro participante del concurso, que ya pertenecía al sindicato, Ícaro Cisneros con **Tirando a gol**; Óscar Menéndez realiza **Todos somos hermanos**, de la productora marginal Cine Independiente de México, y Felipe Cazals, presentaba cortometrajes sobre arte: **Alfonso Reyes**, **Mariana Alcanforado**, **Que se callen** y **Leonora Carrington** o **El sortilegio irónico**. Otra promesa del concurso, Juan José Gurrola dirige cortometrajes sobre los pintores **José Luis Cuevas**, **Alberto Gironella** y **Vicente Rojo**, tríptico sobre la creación artística. Ambos directores, Cazals y Gurrola fueron promovidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Departamento de Radio, Televisión y Grabaciones de la UNAM.

Las películas ganadoras del concurso acuden a festivales internacionales, **El viento distante** y **En este pueblo no hay ladrones** obtienen Velas de Plata en el Festival de Locarno, Suiza.

En ese contexto de búsqueda, el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección Nacional de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas lanzan la convocatoria para el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, encaminado a “patrocinar el surgimiento de un nuevo cine y de verdadera calidad”. El número de argumentos y guiones originales fue de 229: Salvador Novo, Fernando Macotela y Juan J. Ortega, entre otros miembros del jurado, dieron en septiembre de 1966 los resultados: el primer lugar a la obra de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, **Los caifanes**; el segundo lugar a **Ciudad y mundo**, escrita por Mario Martini (autor de **El muro y la trocha**, cuya adaptación cinematográfica se llamó **Viento negro**) y Salvador Peniche, y el tercer premio a **Pueblo fantasma** de Juan Tovar, Parménides García Saldaña y Ricardo Vinós, además de recomendar la realización de otros once argumentos, entre los que destacan **Mariana**, de Juan Guerrero, sobre una historia de Inés Arredondo; **La fiesta del mulato**; **El sol secreto**; **La verdad**; **Rodolfo**, **Fito**, **Zitio**; **El Calacas**; **Más lejos**, de Nancy Cárdenas; **A orillas del Papaloapan**; **El negro Mauro**; **El ruido** y **La senda**, pero sólo se realizaron **Los caifanes** y **Mariana**.

Otra consecuencia del concurso, es la convocatoria para una segunda edición, cuyos resultados no cubren las expectativas generadas, en parte debido a los nuevos obstáculos a que se tiene que enfrentar la organización. Se abrigaba la esperanza de que el segundo concurso fuera mejor, Emilio García Riera esboza en *La Cultura en México*, la promesa generada por el primer concurso, porque ya hay un “público para un cine nuevo”:

Supongamos, además, que con esas películas no se permiten el lujo de aburrir al público. Ya se sabe que hay un cine llamado “de calidad” que

impide, en nombre casi siempre de la cultura, el acceso del público a esa misma calidad, pretextando de antemano la incompreensión del espectador. Naturalmente, el espectador ideal no existe ni existirá. No se puede esperar que una película inteligente será agotada en sus últimas implicaciones estéticas o ideológicas por un público que, precisamente por ser público, no se aboca fácilmente a la reflexión. Pero un cineasta que se precie de tal no puede desistir *a priori* de provocar en el espectador determinadas reacciones emocionales e intelectuales con una trama intensa y bien narrada. Las películas del primer concurso, al ser exhibidas comercialmente, han demostrado que hay público para un cine nuevo. Nada nos impide suponer, dada la experiencia adquirida, que los resultados del segundo concurso pueden y deben ser mucho más brillantes e interesantes para todos. En primer lugar, para el público mismo.

El segundo concurso de cine experimental puede ser el acontecimiento en gran medida definitivo para la imposición de esa lógica. Si no lo es quizá será el tercer concurso, el nuevo cine se impondrá de cualquier manera, tarde o temprano. Porque no puede haber otro cine en el futuro que un nuevo cine.³⁰⁷

Había fe o esperanza pero la realidad terminó por impedir los avances: se impusieron los directores. El Segundo Concurso de Cine Experimental vuelve a ser convocado por la Sección de Técnicos y Manuales, con apoyo de otras secciones del STPC: de filarmónicos, autores y adaptadores y de actores, con oposición de las secciones de directores y compositores, pues cada rama del sindicato desea imponer sus condiciones en el proyecto del reglamento; además de la situación que Jorge Durán, secretario de Técnicos y Manuales señala como otro factor más de desventaja, la indefinición del gobierno en materia cinematográfica:

Lo que nos aniquila es la incertidumbre. Si nos dijeran de una buena vez que las autoridades van a tomar el toro por los cuernos y resolver la situación que está en sus manos, o bien si en caso contrario se nos dijera que el Gobierno no va hacer nada y que todo se terminará de ir a la barranca, podríamos respirar en paz. Pero está la incertidumbre que nada ha resuelto. Si el Gobierno quiere perder su inversión de mil millones de pesos que tiene en el cine, que lo diga. Los trabajadores que ahora vivimos de esa industria nos pondremos a buscar otro medio de subsistencia. Lo irritante es este lento agonizar del cine. Los productores no quieren producir (creen que se les quiere eliminar), los exhibidores cierran salas en el Distrito Federal y pronto empezarán a hacerlo en el interior del país. La situación es gravísima, pero lo más grave de todo es la inactividad. Se no echa encima el alud y nadie mueve un dedo.³⁰⁸

³⁰⁷ Emilio García Riera; "Ante el segundo concurso", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 238, 7 de septiembre de 1966, p. XIX

³⁰⁸ "Hemos llegado ya al límite: ¿Vida o muerte para el cine?", *Esto*, México, 18 de junio de 1966, p. 2.

Francisco Pina hace una defensa de *Juego de mentiras*, dirigida por Archibaldo Burns, coproductor en los filmes *Refugiados en Madrid* (1937) y *La noche de los mayas* (1939) y que había realizado el corto *Perfecto Luna* (1954).

Después de ver esta singular película, es fácil explicarse la actitud del jurado que, en esta ocasión, declaró vacantes algunos premios del concurso, renunciando así voluntariamente a la oportunidad que tuvo de hacer justicia un filme como *Juego de mentiras*, merecedor del primer premio por diversos motivos.

Debo confesar, en primer término, que jamás había visto una película hecha en este país que me hubiera producido una sensación tan profunda de auténtica mexicanidad. En efecto: se trata de una obra de raíces tan mexicanas, que le obliga a uno a verla con una actitud muy particular, porque a partir de los primeros planos se tiene la intuición de que vamos a ver algo verdaderamente insólito –y sin la más remota semejanza– con lo que se acostumbra a hacer dentro de nuestro cine tradicional.

Con un asunto como el de este filme y un realizador al uso (es decir, con características opuestas a las de Burns) el resultado habría sido uno de esos melodramas abrumadores de los que tanto ha abusado nuestro cine. Pero *Juego de mentiras* no es un vulgar melodrama ni una de esas películas de horror (que no horrorizan a nadie). Es la fascinante y extraña historia –narrada con una sobriedad y una profundidad poco comunes– de las relaciones existentes entre una señora de la burguesía y una mujer del pueblo que ha estado a su servicio durante un tiempo. Es también un sorprendente, agudísimo estudio psicológico de dos personajes femeninos, que acaso fuera imposible encontrar en alguna parte del mundo, fuera de México (...)

Burns tiene una manera nueva y distinta de entender en México, de hacer y entender el cine. Y es por eso que *Juegos de mentiras* puede calificarse como la primera obra de cine verdaderamente nuevo, no obstante que a muchos pueda parecerles tradicional (en el peor sentido de esta palabra) por el hecho de no tener esos trucos pueriles y esos cubileteos de falso genio que engañan solamente a los filisteos (...)

El argumento para este filme se lo proporcionó a Burns una obra teatral de Elena Garro y su transcripción en forma de cuento (*El árbol*). No es necesario haber leído este inquietante relato para estar de acuerdo con Ayala Blanco cuando dice (en su libro *La aventura del cine mexicano*) que “la historia fue tomada con gran inteligencia”.³⁰⁹

El primero y cuarto lugares del segundo concurso quedaron desiertos; *El mes más cruel*, de Carlos Lozano logró el segundo premio y Archibaldo Burns consiguió el tercer lugar con *Juego de mentiras*, filme basado en el cuento *El árbol* de Elena Garro, y tras el fallo la desaparición de la propuesta de Técnicos y Manuales. No habría una tercera versión.

³⁰⁹ Francisco Pina; “Juego de mentiras”, *Proxinoscopio (hombres y cosas del cine)*, México, UNAM, Dirección de difusión cultural, Cuadernos de cine, número 19, 1970, pp. 81-82.

Al concluir el segundo concurso, aún contra los saldos negativos, prevalece el ánimo de profecía que dice Emilio García Riera:

Las obras maestras no abundarán –no han abundado nunca en ningún cine– pero sí las películas dignas de discusión y análisis. No creo que todo lo dicho sea demasiado utópico. Es lo que ha sucedido en el cine de muchos países habitados por seres humanos, en última instancia muy parecidos a los que habitan en México. Sé perfectamente que todas las fuerzas caducas se movilizan y se movilizarán para retardar un proceso de cualquier forma inevitable. Pero sería absurdo dejar de ver que estas fuerzas, con todo y seguir siendo fuerzas, están obligadas a ceder por lógica misma de los acontecimientos.³¹⁰

Porque las experiencias de los concursos de cine experimental en México, el manifiesto de Nuevo Cine, el cine independiente de producciones Barbachano, la presencia de los escritores en el quehacer cinematográfico y la crítica revitalizada que reconoce las aportaciones de las vanguardias en el mundo, detonan alicientes en una generación que desea un nuevo cine mexicano.

Con el concurso sucede lo que José de la Colina consignó: “El que una generación use al cine para dar la imagen, el sentimiento, los problemas, el modo de vida de esa misma generación”.³¹¹ Irrumpe una oferta temática y estética, provista por escritores como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Inés Arredondo, Gabriel García Márquez, Juan García Ponce, Juan de la Cabada y José Emilio Pacheco, que desmitifican la manera que el cine industrial tenía para ver los mismo temas, apuestan a un análisis de emociones frente a lo que De la Colina llama “morralla *folclórica* y la bisutería posromántica y el intolerable desfile de fatigados monstruos sagrados del actual cine mexicano”. La inquietud de una generación comprometida con los personajes y los conflictos íntimos que desean expresar, amenazan el *statu quo*, porque plantean la urgencia de una renovación generacional en el cine.

4.4.4. Acercamiento a los guiones y películas ganadoras

A comienzos de los años sesenta el cine mexicano estaba estancado en una crisis temática y estética, además, la producción bajó un cincuenta por ciento. Para renovar filas y obtener nuevas propuestas en 1964, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica lanzó la convocatoria para el Primer Concurso de Cine Experimental. El jurado recibió 12 largometrajes terminados que fueron, en gran medida, financiados por los propios realizadores y sus colaboradores. Si bien es cierto la experiencia de

³¹⁰ Emilio García Riera. *Op. cit.*, p. XIX. “Ante el segundo concurso”, *ob cit.*

³¹¹ José de la Colina; “Los films del concurso”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, pp. 3-4

llevar a cabo este concurso no trascendió más allá de la segunda versión de 1967, el hecho de acercarnos a estas manifestaciones nos ayudará a comprobar que hubo una búsqueda real en la temática y el tratamiento, en donde los escritores contribuyeron de manera decisiva.

En el siguiente apartado tomaremos las dos películas ganadoras del primero y segundo lugares del primer certamen.

4.4.4.1. La fórmula secreta

El jurado, integrado entre otros por el poeta Efraín Huerta, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, el escritor Luis Spota, el músico Manuel Esperón y el actor Andrés Soler, otorgó el primer premio a **La fórmula secreta**, película presentada por Rubén Gámez quien trabajaba como fotógrafo de cine publicitario y tenía una sólida carrera como documentalista y director de cortometrajes.

La cinta cuyo título original era **Coca Cola en la sangre**, utilizó formas narrativas totalmente innovadoras en la cinematografía mexicana. Esta película hace un insólito retrato, con metáforas y alegorías de los mitos del pasado, los símbolos que sobreviven, el carácter y la identidad del pueblo mexicano y su realidad enfrentada a la sistemática invasión de la cultura norteamericana, a través de la dominación económica. La película de Rubén Gámez representa un cine político antiimperialista a partir de una vertiente post-surrealista.

Es un mediometraje de 42 minutos, en blanco y negro. Según el realizador Felipe Cazals, **La fórmula secreta** es la película más moderna del cine mexicano:

Porque la intuición cinematográfica de Rubén, aunada a su grandísimo profesionalismo y su conocimiento cinematográfico se embonaron perfectamente. Es un acierto que pasen los años y lo único que descubrimos son más virtudes.³¹²

A decir de la mayoría de los críticos de la época **La fórmula secreta** fue la única de todas las participantes, de carácter eminentemente experimental, ya que las secuencias que la integran no narran una anécdota propiamente dicha y su desarrollo no obedece a una lógica estricta.

Sucesión delirante de visiones que asaltan a un mexicano moribundo a quien se le está haciendo una transfusión con Coca Cola, **La fórmula secreta** sólo cuenta con palabras de Rulfo en dos de sus diez episodios, en dos de sus diez ráfagas de lirismo. En ambas ocasiones, invadiendo el agreste fondo, imponiendo a la fuerza su presencia en un devastado paisaje lleno de grietas

³¹² Felipe Cazals; "Otro cine mexicano 1937-2002", en: Enrique Krauze; (video), México, Editorial Clío, 2002

como de “fin del mundo”, aparecen figuras de campesinos indígenas mirando con persistencia, enigmáticamente, a la cámara. Éste procedimiento determinará, dos lustros después, la dimensión brechtiana de **Canoa** [Dir. Felipe Cazals, guión escrito por Tomás Pérez Turrent].

En el primero de esos episodios, los campesinos se encuentran de pie, impenetrables. En el segundo, (...) los campesinos suben una hilera por una ladera montañosa; en seguida vuelven a aparecer, desfallecidos, formando con sus cuerpos una especie de serpiente monstruosa de una veintena de eslabones a lo largo de una grieta, o yacen inanimados, con los brazos en cruz sobre el pecho, caídos de espaldas sobre las rocas del paisaje, mientras emergen imágenes súbitas, invocadas subliminalmente, de estatuas piadosas de la iglesia churrigueresca de Tonanzintla. El texto de Rulfo, escrito *a posteriori*, motivado por el entusiasmo del literato al ver la intensidad poética de las imágenes captadas por su amigo Gámez, se escucha siempre en medio de un violento, incesante resoplido del viento.³¹³

Una pista escuchada al revés con la voz de Jaime Sabines, una lección de inglés balbuceada por una voz infantil y órdenes militares incomprensibles dictadas en lo que suena a inglés, además de Antonio Vivaldi, Igor Stravinsky y música sacra de Leonardo Velázquez son los ricos elementos sonoros que utiliza Gámez para acrecentar el dramatismo de las imágenes.

El tema central de **La fórmula secreta** podría ser la pérdida de identificación del mexicano con su propio ser. Gámez, cineasta explícitamente comprometido, evoca, con cólera y arbitraria obstinación, los mitos ancestrales, coloniales hispánicos y modernos que enajenan la reificada individualidad del mexicano actual. El peso de las figuras paterna y materna, el peso de la servidumbre atávica, el peso de la religión católica impuesta con sangre, el peso de lo sagrado y, por último, la invasión del modo de vida y la economía norteamericanos, son los incentivos para la diatriba de Gámez. **La fórmula secreta**, prisionera de su propio sistema de signos, semeja una pesadilla monstruosa, a menudo insoportable. Las metáforas visuales se imponen de una manera casi fisiológica. El director (y fotógrafo) desencadena la crueldad: nos conduce en un vértigo incontenible hasta las raíces de nuestro ser nacional, y nos regresa de improviso hasta nuestros días, como si los dos tiempos fuesen uno solo y se prolongaran entre sí.

El rampante revolotear de una ave enloquecida que da vueltas en círculo por la Plaza de la Constitución, una transfusión de sangre con Coca-Cola, la invasión cósmica de una salchicha interminable, el impersonal mundo concentracionario de la industria, un obrero estibado como costal de harina, una res destazada con música celestial que se convierte en el padre-patrón y la madre bendicidora de quien la lleva a cuestras, y la persecución por las calles citadinas de un burócrata por un charro a caballo que lo laza y lo estrella contra el pavimento, son algunas de las escenas que participan en este desfile de imágenes asfixiantes. Y como contrapartida al dinamismo y a la furia de esas imágenes, aparecen los seres humanos, obreros y campesinos, los hombres huecos que habitan esa tierra baldía: figuras

³¹³ Jorge Ayala Blanco; “Juan Rulfo: El despojo, La fórmula secreta. Dos textos para cine”, México, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, núm. 738, 30 de marzo de 1976. p. II

inmóviles, pasivas y acusadoras de mestizos que miran hacia la cámara fijamente, rodeados por un campo estéril o por el contorno grotesco de una marca fabril (...).³¹⁴

4.4.4.1.1 Las participaciones de Juan Rulfo y Jaime Sabines

El texto que acompaña algunas de las imágenes más reveladoras es del escritor Juan Rulfo, creado especialmente para la película, a petición de Gámez una vez que terminó de rodarla, y recitado por el poeta Jaime Sabines, mismo que sirve como contrapunto a la agresividad de las imágenes que construyen secuencias a la manera de párrafos poéticos.

Son dos episodios-clave que acompañan el texto de Juan Rulfo. Estos dos pasajes en la voz de Jaime Sabines, que suenan a acusación airada son planteados de cara al espectador, e invade el agreste fondo, imponiendo por la fuerza su presencia en un devastado paisaje lleno de grietas, donde aparecen figuras de campesinos indígenas mirando con persistencia a la cámara.

En el primer episodio, los campesinos se encuentran de pie, impasibles, como dominados por una inmovilidad casi hierática dentro de la cual parecen palpitar con dificultad, después de insistir demasiado, luchando en silencio porque los lentos movimientos de la cámara sobre su eje no los deje fuera del encuadre, mientras sopla el viento se escucha la voz de Sabines, la de todos los desamparados:

LA FÓRMULA SECRETA

(Poema para cine)³¹⁵

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.

³¹⁴ Jorge Ayala Blanco; *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968, pp. 306-307

³¹⁵ Según lo anotado por Jorge Ayala Blanco, con autorización de su autor, *La Cultura en México* ofreció a sus lectores dos textos escritos para cine, obras de Juan Rulfo, “éstos son rigurosamente inéditos y corresponde a las películas experimentales”: *El despojo* (Dir. Antonio Reinoso, 1960) y *La fórmula secreta* (Dir. Rubén Gámez, 1964). De los cuales aquí reproducimos el texto leído por Jaime Sabines y escrito por Juan Rulfo para *La fórmula secreta*.

Jorge Ayala Blanco; “Juan Rulfo: El despojo, La fórmula secreta. Dos textos para cine”. *ob cit* p. II

Justo es señalar que fue de Carlos Monsiváis la idea de elaborar una versión rítmica de este singular texto rulfiano, como lo mencionó Ayala Blanco, creador de la presentación y notas de los textos cinematográficos de Rulfo, cuando publicaron una primera versión en el suplemento *La Cultura en México (Siempre!)*, México, núm. 738, 30 de marzo de 1976), y que para el pulimento de la segunda versión presentada por Jorge Ayala Blanco (*Juan Rulfo: El gallo de oro y otros textos de cine*, México, Era, 1980, pp. 121-125) recurrieron a la asesoría de José Emilio Pacheco.

La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al
hambre.

Y aunque digan que el hambre
repartida entre muchos
toca a menos,
lo único cierto es que todos
aquí
estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos.

Según parece
ya nos viene de a derecho la de malas.

Nada de que hay que echarle nudo ciego a este
asunto.
Nada de eso.
Desde que el mundo es mundo
hemos echado a andar con el ombligo pegado al
espinazo
y agarrándonos del viento con las uñas.

Se nos regatea hasta la sombra,
y a pesar de todo así seguimos:
medio aturdidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario a testerazos,
siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir más el rescoldo.
Aunque bien sabemos
que ni ardiendo en brasas
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados.
Tal vez esto tenga compostura.

El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.

No es que seamos alzados,
ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna.
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la
covacha,
o arrancar pa' l monte
cada vez que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en
enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra
como un relámpago de muertos,
entonces
tal vez llegue a todos el remedio.

En el segundo episodio, más allá de la mitad del filme. El texto de Rulfo, tan exasperado como las imágenes a las que hace resonar, también se escucha siempre en medio de un rabioso, incesante resoplar del viento, una letanía:

II
Cola de relámpago,
remolino de muertos.
Con el vuelo que llevan,
poco les durará el esfuerzo.
Tal vez acaben deshechos en espuma
o se los trague este aire lleno de cenizas.
Y hasta pueden perderse
yendo a tuestas
entre la revuelta oscuridad.
Al fin y al cabo ya son puro escombros.
El alma se ha de haber partido
de tanto darle potreonos a la vida.
Puede que se acalambren
entre las hebras heladas de la noche.
O el miedo los liquide
borrándoles hasta el resuello.

San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida.

Ruega por nosotros.

Ánimas benditas del purgatorio.

Ruega por nosotros.

Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.

Ruega por nosotros.

Santo Dios, Santo Inmortal.

Ruega por nosotros.

Ya están todos pachiches de tanto que el sol
les ha sorbido el jugo.

Ruega por nosotros.

Santo san Antoñito.

Ruega por nosotros.

Atajo de malvados, punta de holgazanes.

Ruega por nosotros.

Sarta de bribones, retahila de vagos.

Ruega por nosotros.

Cáfila de bandidos.

Ruega por nosotros.

Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.

A través de vigorosos contrastes visuales y sonoros, ***La fórmula secreta*** trascendió la dimensión regionalista. Gámez hizo una gran película. Un cine lleno de poesía, lleno de humor, compromiso y crítica al *statu quo*.

Como hemos abundado, en los años sesenta la industria del cine mexicano estaba tan desvalida, tan tirada a la calle que cualquier película paralela que tuviera dos centímetros de dignidad debía de romper con todo. Este fue el caso de la película de Rubén Gámez. Pese a todo, no evitó que su exhibición en cines comerciales resultara precaria y desventajosa económicamente para su productor, Salvador López, provocando su quiebra, además de que su director desistió de toda creación fílmica y volvió a su antigua actividad de camarógrafo de filmes publicitarios y de propaganda gubernamental. Finalmente, Rubén Gámez publicó en 1974 un libro de cuentos, ***La tierra de mi madre*** (editado por Taller Editorial), fuertemente influidos por el lenguaje de Juan Rulfo.

La fórmula secreta puede considerarse como la correspondencia estética más relevante lograda por el cine mexicano (independiente, por supuesto) del mundo de Juan Rulfo y constituye una verdadera obra maestra olvidada de nuestro cine nacional. Podemos concluir que ***La fórmula secreta*** hizo figura de ruptura.

A continuación presento un análisis libre de las imágenes que acompañan el texto de Rulfo en la película. Esto servirá para constatar cómo el talento del escritor se materializa en el cine. La mayoría de los siguientes fotogramas fueron reproducidos a partir de la película de Rubén Gámez, propiedad de la Filmoteca de la UNAM. La manera como las pongo a su consideración es la siguiente: primero el fotograma, seguido del poema creado por Juan Rulfo –dicho por Jaime Sabines–, y debajo de cada imagen, mi interpretación a manera de guión.

PARTE I



VOZ EN OFF:

*Ustedes dirán que es pura
necedad la mía,
que es un desatino lamentarse
de la suerte,*

1.- Plano americano. Campesino en el desierto, en medio de la nada. El viento sopla. Paneo a su derecha para sacar de cuadro al campesino. Paisaje de páramo. El campesino insiste en no quedarse fuera, camina hacia la izquierda y se instala nuevamente al centro de la toma. La cámara se desplaza hacia la izquierda para dejarlo otra vez fuera de cuadro. Paisaje de páramo e insistente sonido de viento. El campesino, persistente, se desplaza hacia su derecha para ser tomado por la lente. Ya en el centro de la toma, cuando lo vemos todos, Sabines toma la voz de ese hombre y habla por todos los campesinos que nos vamos a encontrar en este desierto.



Foto tomada del libro de Jorge Ayala Blanco (presentación y notas), *Juan Rulfo. El gallo de oro y otros textos para el cine*; México, Biblioteca Era, 2000. s/p.

2.- Plano general. (Toma abierta). Paisaje de grietas profundas donde los campesinos están dispersos. Hay uno acostado sobre un montículo, recargado y viendo a la cámara. Los demás se encuentran parados o sentados dentro de las grietas, viendo de frente. En último término dos campesinos sentados hacia el horizonte voltean a vernos. Paneo a la derecha de la cámara hace un recorrido por el paisaje de grietas.

*y cuantimás de esta tierra
pasmada*

donde nos olvidó el destino.

*La verdad es que cuesta
trabajo aclimatarse al hambre.*

*Y aunque digan que el hambre
repartida entre muchos toca a
menos,*

*lo único cierto es que todos
aquí*

estamos a medio morir



*y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos.*

3.- El viento sigue soplando. Paneo de la cámara hacia la su derecha; detiene su recorrido y presenta a otro campesino que también nos mira fijamente.



4.- C.U. *Close up*: cara de ángel que nos sirve de preámbulo para la siguiente toma. Persiste el sonido del viento.



5.- Toma de acercamiento a piedras del paisaje. Paneo a la derecha de la cámara hasta encontrar a otro campesino, tomado de las rodillas para arriba (plano americano). Está recargado de espaldas en una roca. Las manos en el cinturón. Nos observa desafiante. La cámara sigue hacia la derecha hasta enfocarlo más al centro; detiene su camino.

Según parece

*ya nos viene de a derecho la
de malas. Nada de que hay
que echarle nudo ciego a
este asunto.*

Nada de eso.

*Desde que el mundo es
mundo*

*hemos echado a andar con el
ombligo pegado al*

espinazo

*y agarrándonos del viento
con las uñas.*

*Se nos regatea hasta la
sombra,*

*y a pesar de todo así
seguimos:*

*medio aturdidos por el
maldecido sol
que nos cunde a diario a
testerazos,*



6.- *Medium shot* de piedras. Paneo a la derecha del camarógrafo hasta encontrar a otro campesino en plano cercano, del pecho hacia arriba. La cámara detiene su recorrido hasta que el campesino está en el centro. Nos ve con insistencia.



*siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir más el
rescoldo.*

*Aunque bien sabemos
que ni ardiendo en brasas
se nos prenderá la suerte.*



7.- Ángel que sirve de contraste para dar paso nuevamente al campesino anterior.



8.- El campesino mira hacia abajo.



Pero somos porfiados.

9.- El mismo campesino levanta la cabeza y nos vuelve a mirar.



Tal vez esto tenga compostura.

10.- Dos campesinos sentados en medio del páramo voltean hacia la cámara.



11.- *Close up*, cara de un ángel. El viento no deja de estar de fondo.



12.- Campesino entre las rocas. La separación entre ellas forma un camino, él está en medio sentado en cuclillas en dirección hacia la izquierda del camarógrafo. Plano americano de la cintura hacia arriba. Voltea hacia la cámara y nos mira. El viento sopla.



13.- Ángel visto de la cintura hacia arriba. Se le ven las manos y lo rodea el decorado churrigueresco, característico de la capilla de Tonanzintla. Persiste el sonido de viento.



Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

14.- *Two shot*. En ligero contrapicado, la cámara enfoca a dos campesinos que nos miran. Están sentados sobre las piedras del páramo. En segundo plano están otros dos campesinos. La cámara sigue su recorrido hacia atrás.

El mundo está inundado de gente como nosotros,



de mucha gente como nosotros.

Y alguien tiene que oírnos,



La cámara se detiene en la siguiente pareja de campesinos; los sombreros de los anteriores están a cuadro.

*alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten
nuestros gritos.
No es que seamos alzados,
ni es que le estemos pidiendo
limosnas a la luna.*



15.- Corte a *medium shot* de ángel.

*Ni está en nuestro camino
buscar de prisa la covacha,
o arrancar*



16.- Corte a *two shot* de ángeles.

*pa'í monte
cada vez que nos cuchilean los
perros.
Alguien tendrá que oírnos.*



17.- *Two shot* de los mismos ángeles al revés.



18.- Ángel en medio del decorado churrigueresco.

*Quando dejemos de gruñir
como*



*avispas en enjambre,
o nos volvemos cola de
remolino*

Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

19.- Cuerpos caídos en las piedras forman dos hileras que confluyen para formar una cadena de cuerpos que desciende entre las grietas. Los hombres yacen inertes.



20.- Paisaje de piedras. Todo es desolación.

*o cuando terminemos por
escurrirnos sobre la tierra
como un relámpago de
muertos, entonces
tal vez llegue a todos el
remedio.*



21.- Último *close up* de ángel en esta primera parte. Nunca deja de oírse el viento. Termina la primera parte del poema de Rulfo en voz de Jaime Sabines.

PARTE II

INICIA LA SEGUNDA PARTE DEL POEMA CINEMATOGRAFICO ESCRITO POR RULFO



VOZ EN OFF:

*Cola de relámpago,
remolino de muertos.*

1.- Abre con acercamiento de cara de ángel, para dar paso a un grupo de campesinos que suben una pendiente del mismo páramo. Apenas los distinguimos. Sólo se percibe levemente una hilera de sombreros.

2.- La imagen no la pudimos presentar aquí debido a la mala resolución de la imagen tomada directamente de la película.

Los campesinos siguen en ascenso en medio de la oscuridad.

*Con el vuelo que llevan,
poco les durará el esfuerzo.*

*Tal vez acaben deshechos en
espuma*

*o se los trague este aire lleno de
cenizas.*

*Y hasta pueden perderse
yendo a tientas
entre la revuelta oscuridad.*

*Al fin y al cabo ya son puro
escombro.*

*El alma se ha de haber partido
de tanto darle potreones a la vida.*

*Puede que se acalambren
entre las hebras heladas de la
noche.*

*O el miedo los liquide
borrándoles hasta el resuello.*



3.- Corte, acercamiento a detalle de imagen de santo.

***San Mateo amaneció desde ayer
con la cara ensombrecida.***

Ruega por nosotros.



Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

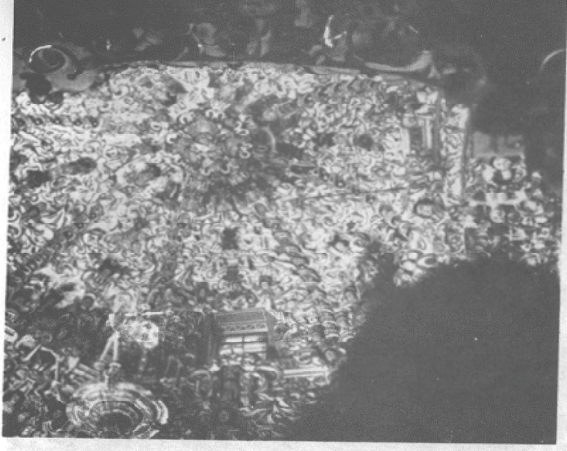
4.- Campesino que emerge de entre las piedras como si fuera una de ellas.

Ánimas benditas del purgatorio.

Ruega por nosotros.

***Tan alta que está la noche y ni
con qué velarlos.***

Ruega por nosotros.



***Santo Dios, Santo inmortal.
Ruega por nosotros.***

Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

5.- Sigue *Plano general* de la cúpula de la capilla de Tonanzintla.



***Ya están todos pachiches de
tanto que el sol
les ha sorbido el jugo.
Ruega por nosotros.***

Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

6.- Plano general de cuerpos entre las grietas.



***Santo san Antoñito.
Ruega por nosotros.***

7.- Acercamiento a imagen de santo.



Foto: Archivo de la Filmoteca de la UNAM.

8.- Campesino yace inerte encima de las piedras.



Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

9.- Otro más de los campesinos que yace tumbado en las piedras.

Atajo de malvados, punta de holgazanes.

Ruega por nosotros.

Sarta de bribones, retahila de vagos.

Ruega por nosotros.



***Cáfila de bandidos.
Ruega por nosotros.***

Foto tomada de: Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, s/p.

**10.- Le sigue uno más que también desfallece
sobre las rocas.**



***Al menos éstos ya no vivirán
calados por el hambre.***

**11.- Finaliza el poema con esta toma de
acercamiento a la cara de un campesino que
yace inerte.**

En ***La fórmula secreta***, la literatura se convierte en imagen en movimiento.

Como ya lo adelantamos, el poema de Juan Rulfo se imprimió en una especie de programa de mano, sin firma, y se repartió a la entrada del cine Regis durante el estreno del filme (11 de noviembre de 1965). Hoy la película y el poema han adquirido valores no previstos por sus creadores.

Representa a la distancia una prolongación de las agresivas imágenes de Gámez en el espíritu de su colaborador literario. Constituye un ordenamiento original y una personalísima interpretación rulfiana del filme, que alcanza resonancias filosóficas y estéticas con admirable sequedad.³¹⁶

El círculo se cierra: fin de una época e inicio de otra. Experimentación que se hace poesía. Poesía y cine se unen: “Poesía en movimiento”, combinación de talentos: Gámez, Rulfo, Sábines abren brecha.

4.4.4.2. ***En este pueblo no hay ladrones***

A lo largo de este apartado, mostraré el proceso de creación de ***En este pueblo no hay ladrones***, segundo lugar del Primer Concurso de Cine Experimental (1965), a partir del cuento de Gabriel García Márquez, del guión de la película (proporcionado para esta investigación por Julieta San Juan viuda de Alcoriza) y de las imágenes que extrajimos del filme propiedad de la Fimoteca de la UNAM.

El guión de Emilio García Riera y Alberto Isaac es filmado en noviembre de 1964; cuenta la historia del robo de las tres bolas de una mesa de carambola de un billar de un pueblo y sus consecuencias en la vida de sus habitantes.

Cuando José de la Colina dice que los directores del concurso acuden a la “inteligencia mexicana”³¹⁷, se refiere a la colaboración de creadores, particularmente de los escritores en sus obras cinematográficas y, sin lugar a dudas, el proyecto que más atraería a esta *inteligencia* es ***En este pueblo no hay ladrones***, donde Alberto Isaac, a más de contar con la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez y adaptación de Emilio García Riera, reúne en el reparto a Luis Buñuel, Juan Rulfo, José Luis Cuevas, Luis Vicens, Luis M. Rueda, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, Ernesto García Cabral, Emilio García Riera, María Luisa Mendoza, Abel Quezada, Héctor Ortega, Arturo Ripstein, Gabriel García Márquez, Carlos Payán, Vicente Rojo, entre otros amigos.

³¹⁶ Jorge Ayala Blanco; ***Juan Rulfo. El gallo de oro y otros textos para cine***, ob. cit., p. 120

³¹⁷ José de la Colina; “Los films del concurso”, ob. cit., 3

Los personajes siguientes fueron anotados por Alberto Isaac con su puño y letra en el guión original, proporcionado para esta investigación por Julieta San Juan, viuda del realizador –el que cito en lo sucesivo–, junto con el cuento de García Márquez:

Dámaso, Julián Pastor; Ana, Rocío Sagaón; Escobosa, Antonio Alcalá; Juan Luis, José Luis Cuevas; mirón, Luis M. Rueda; don Ubaldo, Luis Vicens; mujer de fuera, Leonora Carrington; doña Concha, Argentina Morales; cura, Luis Buñuel; Gerardo, Carlos Carvajal; Pimentel, Hugo Velásquez; Salcedo, Vicente Barrera; *Chueco*, Agustín Gómez; hombre I, Víctor Fosado; hombre II, Carlos Monsiváis; viejo, Ernesto García Cabral; vecino, Emilio García Riera; vieja, María Luisa Mendoza; Teresa, Blanca Salazar; *Ticha*, Graciela Henríquez; mesero, Héctor Ortega; hombre III, Alfonso Aráu; hombre campesino I, Juan Rulfo; hombre campesino II, Abel Quezada; muchacha (amiga de Escobosa), Amparo Dávila; locutor (voz); voces (varias).

A la lista se agregan los créditos, que aparecen en la película, de: *Nacho Méndez*, música; Carlos Savage, editor; Rogelio González, Gerente de Producción. El diseño de títulos es de Vicente Rojo, sobre foto de Carlos Payán; fotos fijas de Georges Vinaver, y el reparto lo completan: Juan Águila, Adrián González, Lucero Rueda, Elda Peralta, Alberto Isaac, María Antonieta Domínguez, Octavio Alba, Edelmira Sandoval, Beatriz Cristina Sa, Alejandrina Villafuerte, Marisa Salinas, Betty Sámano, Beatriz Palomino, Juan Estrada, Francisco Riera, María Cristina de Corona, María de García, Lucrecia Rebetz, Alicia Berigua, Mario Castellón, Javier de la Cruz, Gabriel García Márquez, Nancy Vicens, Asunción Stoumpignan, Edelmira Barajas, Antonio Alcalá. Voces de José Zepeda, (que da voz a Don Ubaldo interpretado por Luis Vicens), y Eugenia Avendaño, (voz de Teresa, interpretada por Blanca Salazar). La película fue producida por El Grupo Claudio.

Emilio García Riera recuerda en *El cine es mejor que la vida* al director de *En este pueblo no hay ladrones*, y el origen de su aventura cinematográfica en el concurso:

En 1964, Alberto me llamó para que escribiéramos ambos el guión de una película que él quería dirigir para el recién convocado Primer Concurso de Cine Experimental. Como Alberto había tratado mucho a los refugiados españoles, se le ocurrió contar una historia real: la de una profesora, miembro de la emigración, que conoció el amor en circunstancias tardías y patéticas. Nos conmovimos y divertimos escribiendo esa historia, pero el resultado de nuestro trabajo no fue bueno.³¹⁸

³¹⁸ Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, México, Ed. Cal y arena, 1990, p. 99.

García Márquez leyó el guión y lo desaprobó, a cambio de ese juicio recomendó la adaptación de uno de sus cuentos y ellos optaron por ***En este pueblo no hay ladrones***. De ahí salió la película ganadora del segundo lugar en el concurso.

La anécdota se va conformando con la versión que amplía Alberto Isaac en la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***, en el programa titulado “1964. Primer Concurso de Cine Experimental”:

En ese mismo grupo del que hablaba, donde estaba Emilio García Riera, un asiduo concurrente era Gabriel García Márquez, que no era ni famoso ni rico como ahora; gente muy generosa, muy cálida, me dijo: “Toma el cuento que quieras”, el de ***El Coronel no tiene quien le escriba*** o ***Los funerales de mamá grande***, entonces francamente me gustaban mucho, pero escogí el que era más fácil de traducir [***En este pueblo no hay ladrones***], porque no tenía ni vestuario, ni sets, ni locaciones que hubieran encarecido la producción, por eso se decidió ese cuento, que adaptamos García Riera y yo; se lo enseñamos a Gabriel, lo criticó, lo ajustamos, pero nos quedaba corto, por lo cual no me arrepiento de haberle inflado con más incidentes. En la medida que siento que el cuento es una forma literaria tan redonda tan encerrada, que no admite adiciones, la película con todo y los defectos que tiene, está fiel al cuento.³¹⁹

SINOPSIS

El guión de ***En este pueblo no hay ladrones*** cuenta la historia de Dámaso, un joven holgazán, esmerado en el cuidado de su persona, en particular de su peinado. Es el “Jorge Negrete-Pedro Infante” de un pueblo de la provincia costeña de México; vive con Ana, quien trabaja como lavandera para mantenerlo y tiene seis meses de embarazo esperando un hijo suyo. Aburrido, se ha formulado como meta en la vida salir del pueblo y “vivir en grande”; para conseguirlo Dámaso decide robar. Entra en el billar-cantina, lugar de esparcimiento de los hombres del pueblo, único sitio donde se reúnen los hombres a jugar, a beber y a escuchar los partidos de béisbol. Pero, como el pueblo, el “club” es pobre; Dámaso no encuentra allí nada de valor, sólo las tres bolas de marfil del billar, las hurta para llevarlas a la casa de Ana, donde las oculta primero en un cajón y luego en un hoyo bajo la cama. En una noche se le viene a la mente “el mejor negocio del mundo”, ir de pueblo en pueblo robando bolas de billar para venderlas en otro, al fin que “en todos los pueblos hay un salón de billar”.

El robo de las bolas de billar provoca un escándalo en ese pueblo donde nunca sucede nada, y es magnificado por los propios habitantes del pueblo que propagan la noticia, exagerada por don Ubaldo que dice que también

³¹⁹ Alejandro Pelayo; “1964. Primer Concurso de Cine Experimental”, segunda parte de la serie ***Los que hicieron nuestro cine***, documental de Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, México, 1984.

fueron tomados doscientos pesos de su cajón y secundado por el cura que lo ve como un merecido castigo a un lugar de pecado. La culpa recae sobre un desconocido, *El Albino*, llegado la noche anterior, a quien el pueblo y la policía golpean en una función de cine. Sin aparentes remordimientos, Dámaso prosigue su vida con Ana, que lo mantiene y cuida con esmero. Una noche se emborracha, ataca a un forastero y pasa las horas en compañía de *Ticha* –prostituta del pueblo–, otra de las mujeres que lo admira, procura, que trabaja en el salón de baile y tiene un hijo recién nacido. De regreso a casa, discute y pelea con Ana sobre lo que en un momento habían planeado vagamente: devolver las bolas en vista de la inutilidad del robo y del creciente aburrimiento del pueblo, pues los habitantes han perdido su única diversión. Ana, temerosa de que lo descubran, trata de convencerlo de que repare su falta en otro momento, pues se encuentra borracho y terco, pero él la rechaza a golpes. En el billar, cuando quiere regresar las bolas, Dámaso es sorprendido por el dueño, don Ubaldo, quien opta por entregarlo a la policía “no por ladrón, sino por tarugo”. Ana continúa esperándolo vanamente.

La sinopsis corresponde al guión *En este pueblo no hay ladrones*,³²⁰ basado en un cuento homónimo, incluido en el libro *Los funerales de la mamá grande* del escritor colombiano Gabriel García Márquez, publicado en 1962, que Emilio García Riera y Alberto Isaac adaptaron, para que éste último dirigiera la película que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental.

En *Elementos del discurso cinematográfico*, Lauro Zavala señala:

El mejor análisis de una adaptación no necesariamente debe retomar el subtexto de la obra literaria, con la cual se establece una relación pretextual, sino que toda adaptación merece ser estudiada en términos propios de su especificidad cinematográfica, considerando al texto literario como un palimpsesto, es decir, como una obra perteneciente a un lenguaje artístico completamente distinto del cinematográfico.³²¹

El análisis que a continuación presentamos atenderá al principio que reconoce cada una de las obras como producto de un lenguaje distinto, y consistirá en identificar las estructuras de la historia, el tema, los personajes, el protagonista, el antagonista, el escenario, los diálogos, tanto del cuento como del guión, que enfatizan el enriquecimiento del texto literario a través de la adaptación.

En el proceso de traslación, la historia es enriquecida en su adaptación cinematográfica, porque recrea un ambiente de la provincia mexicana,

³²⁰ La edición utilizada para esta investigación corresponde a: Gabriel García Márquez; *En este pueblo no hay ladrones*, en: *Los funerales de mamá grande*, México, Diana, 2002, 157 pp.

³²¹ Lauro Zavala; *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2003, p. 61

diseña imágenes que revelan ese tedio somnoliento de un pueblo, tema del relato, sólo alterado por el robo de unas bolas de billar, y la aparición de un hombre albino, “ave de mal agüero” en el imaginario colectivo, que es un cambio notable, puesto que en el cuento se trata de un hombre negro, además de incluir el personaje del cura, definido especialmente para la participación de Luis Buñuel como actor en el film.

Por su parte, Carmen Sofía Brenes nos ofrece algunos elementos que los escritores deben desarrollar para llevar a la pantalla sus historias. En su obra **¿De qué tratan verdaderamente las películas?**, aborda el proceso de elaboración del guión y reconoce las posibilidades que se multiplican tanto como hay gente dedicada a escribirlos. El trabajo inicia con una idea, que luego será articulada en términos de personajes en acción:

Algunos profesionales describen la sinopsis como una expansión en forma narrativa que ocupa generalmente una extensión máxima de dos folios y contiene el resumen de la historia. Luego viene el *outline*, un desarrollo de la historia escena a escena que permite fijar el esqueleto que luego sustentará a los personajes y sus diálogos. Se trata, según algunos, de una fase imprescindible porque da la visión global de la historia al proveer al autor de una lista de escenas que serán como el catálogo de acontecimientos, incidentes y sucesos que constituyen el esqueleto del relato. Por último, se puede escribir el *treatment*, un relato de la historia completa, una escena tras otra, escrito en prosa. Es, según dicen algunos, el único ‘momento literario’ de todo el proceso de escritura de un film.³²²

Este “momento literario” es el realizado por Emilio García Riera y Alberto Isaac en el guión de **En este pueblo no hay ladrones**, donde desarrollan la caracterización verosímil de los personajes. Por esa razón en este acercamiento a la película a través del trabajo realizado por los adaptadores, ponderaremos las líneas del guión y la intertextualidad con la obra de García Márquez. Veremos cómo los escritores definen a sus personajes y sus relaciones en el guión, comparándolos con el cuento, además de ilustrar los fragmentos del *script* con imágenes del film, que ratifican nuestra idea de que el guión es la base fundamental para la realización de la película, pues la dirección de Alberto Isaac da seguimiento a la idea y diálogos de aquél, dando como resultado una muy buena película, extraída de una adaptación extraordinariamente bien construida.

Dámaso es el personaje detonador de la idea que pone en relieve el tedio visto en la provincia mexicana. Joven holgazán que, para trascender, roba las bolas del único billar del pueblo.

³²² Carmen Sofía Brenes; **¿De qué tratan realmente las películas?/ Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión**, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001, p. 47

Dámaso es el mejor jugador de billar del pueblo, pero ésta última es una cualidad que los escritores del guión no destacan más, pues se preocupan por resaltar la apariencia y cuidado personales, presentándolo como un *gigoló* provinciano. El personaje es descrito de la siguiente manera:

EN EL GUIÓN



3.- M.S. PAN.

Dámaso, recién bañado, cuidadosamente peinado y con el cabello reluciente, viste ropa corriente pero limpia. Tiene el bigotillo bien cortado y fuma. Es alto, moreno, de ojos claros y tiene unos veinte años. Tiene una actitud displicente...

Los adaptadores aprehendieron los rasgos que en el cuento proporcionó el escritor Gabriel García Márquez, para representar a Dámaso, y que en la película quedarían representados por el joven actor Julián Pastor.

EN EL CUENTO:

Tres meses antes cumplió 20 años, el bigote lineal, cultivado no sólo con un secreto espíritu de sacrificio sino también con cierta ternura, puso un toque de madurez en su rostro petrificado por la viruela. Desde entonces se sintió adulto.

Emilio García Riera recuerda a Julián Pastor como la persona idónea para encarnar a Dámaso:

me llamó mucho la atención, precisamente, esa escena en la que Julián Pastor se peinaba, él era un muchachito hijo de españoles que languidecía en el Café Quiroz de la Zona Rosa, porque una muchacha (amiga mía, por cierto) lo había dejado; entonces estaba flaco (...) era un muchacho que se le encontraba lánguido, apático por el mal de amores. Entonces yo vi que

estaba perfecto para el personaje y, sí, estuvo muy bien; es más, ya nunca volvió a estar tan bien en el cine.³²³

La tarea de traslación del cuento al guión, permite a los autores recrear un pueblo de la provincia mexicana, pero con personajes desestereotipados, que se nutren de realidad y mitos. El hijo del realizador, Claudio Isaac, hace este examen:

No sólo por la mirada de García Márquez, sino por la suya propia –la de los autores del guión–, irrumpe en el cine mexicano, gracias a los personajes de la trama de ***En este pueblo no hay ladrones*** una serie de figuras que no existían en el cine mexicano. Antes, la provincia en el cine mexicano eran cantinas con hombres vestidos de charros interpretando canciones rancheras. Esta es la primera vez que aparece el tipo envaselinado que se preocupa excesivamente por su peinado (una especie de padrote provinciano en un pueblo misérrimo), así como los prostíbulos, las prostitutas miserables, los pequeños terratenientes, etcétera, estos personajes corresponden a una provincia que no tiene nada que ver con el cine mexicano de entonces.³²⁴

Los personajes no son Pedro Infante o Jorge Negrete, pero éstos son mitos que influyen, nutren la historia, se dejan ver en planos distintos, fortalecidos por los diálogos del protagonista Dámaso con sus mujeres: Ana y *Ticha* (“muchacha”, en el cuento):

EN EL CUENTO:

Ana y Dámaso:

–¿Tienes moneda?

–Soy rico –contestó Dámaso de buen humor–. Tengo los doscientos pesos.

Ana se volteó hacia la pared, sacó del seno un rollo de billetes, y le dio un peso a su marido, diciendo:

–Toma, Jorge Negrete.

Muchacha y Dámaso:

Una muchacha abandonó su pareja en el centro del salón y se acercó a Dámaso.

–¿Qué hubo Jorge Negrete?

Dámaso la sentó a su lado. El cantinero, empolvado y con un clavel en la oreja, preguntó en falsete:

–¿Qué tomamos?

– [Dámaso] Nada.

–[Muchacha] Es por cuenta mía.

³²³ Emilio García Riera; “Alberto Isaac: inteligencia, humor y honestidad”, *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre, 1998, pp. 35-36

³²⁴ Claudio Isaac; “Las pasiones de Alberto Isaac”, *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre, 1998, p. 29

EN EL GUIÓN



Rocío Sagaón (Ana) y Julián Pastor (Dámaso).

Ana y Dámaso

81.- Continúa.

Dámaso acaba de ponerse la camisa, se mira en el espejo y volviéndose con rapidez finta juguetonamente con gestos de boxeador pegándole suavemente en las costillas a Ana.

Ana se vuelve de espaldas. Saca de entre sus senos un paliacate que envuelve dinero y le da unas cuantas monedas a Dámaso.



Julián Pastor, Héctor Ortega (mesero) y Graciela Henríquez (Ticha).

Ticha y Dámaso

144.- M.S. (REV)

Vemos de frente a Dámaso y a Ticha, la muchacha.

Dámaso no contesta. Entra a cuadro el cantinero. Es un homosexual de no muy obvios modales pero de rostro maquillado. Lleva chancas de madera.

ANA:

¿Tienes dinero?

DÁMASO:

Soy rico. Acuérdate que tengo los 200 pesos.

ANA:

Toma, Pedro Infante.

TICHA:

¿Qui 'ubo, Pedro Infante?

MESERO:

¿Qué toman?

TICHA (A DÁMASO):

¿Qué tomamos?

DÁMASO:

Nada...

TICHA:

Es por cuenta mía.

Las mujeres (Ana, Teresa y *Ticha*) contribuyen al fortalecimiento de la figura del “cinturita” del pueblo, el envaselinado y holgazán que cuida en extremo de su peinado, recreando con ello lo que Leonardo García Tsao llama “una forma de vida punteada por la callada desesperación, el prejuicio mezquino y la monotonía”.³²⁵

Los autores del guión dibujan la relación entre Dámaso y Ana: subordinación, admiración y complicidad son valores que se mezclan en la historia de la pareja:



78.- M.C.U.

Ana observa con atención y deleite en dirección a Dámaso.



79.- M.C.U.

Dámaso se peina con gran ceremonia y cuidado frente al espejo redondo amplificador. Cuando termina grita en dirección a Ana. Entra a cuadro Ana; se mira la parte trasera de la cabeza. Se peina la nuca cuidadosamente. Se alisa el pelo y se vuelve a revisar.

DÁMASO:

¡Ana! ¡El espejo!

³²⁵ Leonardo García Tsao; “Alberto Isaac, el cineasta”, *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre, 1998, p. 16



80.- M.S.

Dámaso vuelve la espalda al espejo redondo y cogiendo el otro que le ha traído Ana, se mira la parte trasera de la cabeza. Se peina la nuca cuidadosamente. Se alisa el pelo y se vuelve a revisar.



81.- M. S.

Ana le seca la nuca a Dámaso con una mano amorosamente y él lo acepta con toda naturalidad. Con la otra mano Ana le tiende la camisa a cuadros planchada y él empieza a ponérsela. Ana lo mira arrobada y después ve su propia imagen en el espejo y cambia de expresión.

DÁMASO:

¡Ana! ¡El espejo!

DÁMASO:

¿Qué hora es?

ANA:

Pues como la una. Te echaste tus tres horitas de costumbre arreglándote.

Quando Dámaso se mira al espejo expresa su libertad, hace lo que quiere. Toma conciencia de que las cosas no pueden seguir igual, en ese instante

plantea la necesidad de actuar, de tomar decisiones radicales y romper el orden.

El proceso de traslación del cuento que hacen los autores del guión, desplegó los recursos narrativos del diálogo y la descripción de un momento del cuento, que el escritor García Márquez escribe con llaneza, pero que, al ser trasladados, se convierten en una de las secuencias que más llamaría la atención de los espectadores.

EN EL CUENTO:

Como siempre, Dámaso necesitó tres horas para arreglarse. Primero fue la talla milimétrica del bigote. Después el baño en el chorro del patio. Ana siguió paso a paso, con un fervor que nada había quebrantado desde la noche en que lo vio por primera vez, el laborioso proceso del peinado. Cuando lo vio mirándose al espejo para salir, con la camisa de cuadros rojos, Ana se encontró madura y desarreglada. Dámaso ejecutó frente a ella un paso de boxeo con la elasticidad de un profesional. Ella lo agarró por la muñecas.

Este párrafo del cuento brinda además de la escena del peinado, otros elementos que los guionistas aprovecharán: el afeitado milimétrico del bigote, el baño en el chorro del patio y la idea formulada por el dueño del salón de billar, don Ubaldo (don Roque en el cuento): el supuesto robo de doscientos pesos, que magnificará el acontecimiento en la vida del pueblo.

EN EL GUIÓN:



[En la película: Dámaso en el patio lee una historieta a la sombra de un añoso árbol].

DÁMASO:

¿Qué pasó?

ANA:

Que además de ladrón eres embustero.

DÁMASO:

¿Por qué?

INTERIOR CUARTO, Día

70.- F.S.

Dámaso está tumbado sobre la cama con la camisa puesta sobre los hombros. Fuma y a los pies de la cama hay varias colillas. Entra Ana sonriendo, se quita el trapo de la cabeza y se enjuga un poco el sudor de las sienes. Al verla entrar, Dámaso se incorpora.

Ana se acerca a la cama y se palpa la espalda a la altura de los riñones.



71.- M.S.

Dámaso escucha a Ana en actitud expectante.

Ana hace un gesto de creerle después de mirarlo a los ojos fijamente. Dámaso se sienta en la cama y golpea con un puño la palma de su otra mano.

Ana se ríe acercándose a él. Dámaso acaba también por reír acercando la cabeza al vientre de ella.

ANA:

Porque me dijiste que no había nada en el cajón.

DÁMASO:

No había nada.

ANA:

Había 200 pesos.

DÁMASO:

¿Quién dijo eso? ¡Sólo había 25 centavos!

DÁMASO:

¡Qué viejo bandido! Se está buscando que le rompa el hocico.



EXTERIOR PATIO, DÍA.

72.- M.S.

Dámaso, con camiseta y una toalla en el cuello se enjabona y se rasura.

Ana pasa fugazmente por detrás al tiempo que habla; él conserva la expresión impassible.

ANA: (OFF) (con pausa)

Dicen que la policía busca un fuereño en la lancha semanal y que anoche lo vieron dando vueltas por la plaza... Dicen que no lo han podido encontrar por ninguna parte. Puede que hasta ya se haya ido.



VOZ FEMENINA: (OFF) (la joven TERESA)

Yo lo vi, es un albino con ojos de conejo cuyo. Se pone unos lentes oscuros. ¡Condenado! Blanco como la leche.

ANA: (OFF)

¿Tú lo viste?

VOZ FEMENINA: (OFF) (TERESA)

Sí, se me quedó viendo fijo, fijo, fijo y parpadeaba. Dicen que con el sol se quedan ciegos.

73.- M.C.U.

Dámaso se seca la cara mirándose al espejo. Desatornilla el rastrillo, saca con cuidado la navaja y procede a recortarse con ésta las puntas del bigote muy cuidadosamente.



74.- F.S.

Sale Dámaso de su casa envuelto sólo con un trapo grande. Lo sigue Ana. Llega a un compartimiento de tejamanil que sirve para bañarse. Como regadera funciona una lata de petróleo con agujeros. Ceremoniosamente, Dámaso entra en el compartimiento al tiempo que da el trapo a Ana, como cumpliendo con un rito. Ana cierra la puerta de acceso.



[En la película es la joven Teresa la que recibe el balde de agua de manos de Ana].

DÁMASO:

Brrr ¡Qué frío!

Blanca Salazar (Teresa) y Julián Pastor (Dámaso).

75.- P.A.

Ana está subida en un silla junto al compartimento en el que Dámaso se va a bañar. Recibe de Teresa, que entra a cuadro, dos cubetas con agua, una tras otra, y arroja el contenido de éstas en el bote grande. Empiezan a caer las gotas de agua sobre Dámaso, que se estremece y grita. Teresa cada vez que trae el bote echa miradas furtivas y no muy obvias a los intersticios del compartimento.



76.- M.C.U.

Dámaso abre la puerta del compartimento mientras cae todavía agua. Entran a cuadro las manos de Ana sujetando el trapo. Dámaso sale corriendo y gritando alocadamente.



77.- F.S.

Dámaso entra corriendo y gritando a su casa, cubierto por el trapo mientras Ana y Teresa se lo quedan mirando.

78. M.C.U.

Ana observa con atención y deleite en dirección a Dámaso.

En la película, la voz femenina en *off*, corresponde a Teresa, además de que ésta es quien arroja el agua mientras se da el baño Dámaso. Este pasaje revela otro de los virtuosismos, momento culminante del guión que enriquece la imagen del protagonista, arropándolo con la figura de un emperador romano de pueblo.

Dámaso es el protagonista, y éste es definido por Carmen Sofía Brenes como el personaje caracterizado por tener un deseo de alcanzar un objetivo determinado:

En la mayor parte de los guiones bien contruidos, el autor dirige desde el principio la atención del espectro hacia uno de los personajes; y lo dibuja como un sujeto que desea apasionadamente algo; poder, venganza, pan, el amor de una mujer, la paz del espíritu, gloria, escapar del perseguidor. Cualquiera que sea el objetivo, lo importante es que el deseo de alcanzarlo sea muy intenso.³²⁶

En la historia de ***En este pueblo no hay ladrones*** el objetivo del protagonista es salir del pueblo, localizado en la costa mexicana, y al igual que muchos otros pueblos éste tiene un embarcadero; cuando Dámaso ve gente subir y bajar con bultos en la lancha, externa fastidio de vivir en ese lugar: “Cualquier martes me largo en una de éstas”, dice a Escobosa, amigo y confidente, con la sentencia: “Nomás quiero comprar cosas... vivir en grande. Ver por ahí”.

³²⁶ Carmen Sofía Brenes; *op. cit.*, p. 81

EN EL GUIÓN:



Antonio Alcalá (Escobosa) y Julián Pastor (Dámaso).

16.- PA. TRAV.

Dámaso y Escobosa caminan por la calle de un pueblo pequeño. Pasan frente a un embarcadero. Hay gente subiendo con bultos a la lancha. Dámaso hace un gesto en su dirección.



Antonio Alcalá, Julián Pastor y Leonora Carrington.

ESCOBOSA:

¿Qué te pasa hoy que andas tan callado?

DÁMASO:

Cualquier martes me largo en una de éstas.

ESCOBOSA:

¿Y hacer qué? Ya viste lo que le pasó al Chato... Aquí te va bien, hombre.



DÁMASO:

Nomás quiero comprar cosas... Vivir en grande. Ver por ahí...

ESCOBOSA:

Ya quisiera yo pasarla tan “cachetona” como tú.

En el cuento aparece ese objetivo que los autores trasladan al guión: “Nomás quiero comprar cosas... Vivir en grande”, deseo que el protagonista cree lograr al idealizar “el mejor negocio del mundo”. Aunque sus proyectos para conseguirlo se desvanecerán, Dámaso imagina la manera de lograr su aspiración, cree que las bolas de billar le brindarán la solución.

EN EL CUENTO:

A la hora de acostarse, Dámaso estaba excitado.

–Se me ha ocurrido el mejor negocio del mundo –dijo.

Ana comprendió que él había molido un mismo pensamiento desde el atardecer.

–Me voy de pueblo en pueblo –continuó Dámaso–. Me robo las bolas de billar en uno y las vendo en el otro. En todos los pueblos hay un salón de billar.

–Hasta que te peguen un tiro.

–Qué tiro ni qué tiro –dijo él–. Eso no se ve sino en las películas.

Plantado en la mitad del cuarto se ahogaba en su propio entusiasmo. Ana empezó a desvestirse, en apariencia indiferente, pero en realidad oyéndolo con una atención compasiva.

–Me voy a comprar una hilera de vestidos –dijo Dámaso, y señaló con el índice un ropero imaginario del tamaño de la pared–. Desde aquí hasta allí. Y además, cincuenta pares de zapatos.

–Dios te oiga, dijo Ana.

EN EL GUIÓN:

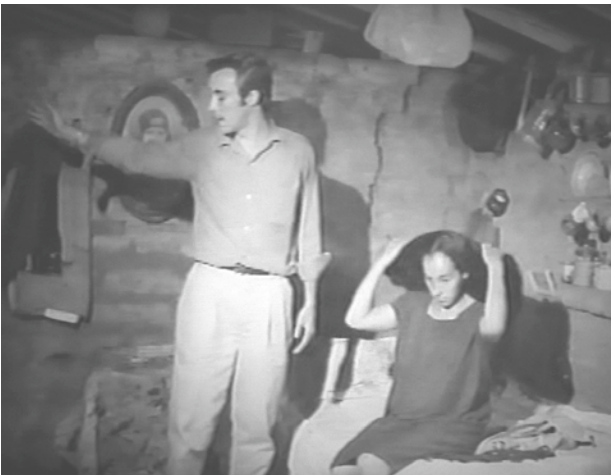


123.- M.S.

Ana observa con tierna incredulidad.

Se quita el cigarro de la boca.

Dámaso se queda rumiando sus palabras, mientras Ana sale de cuadro.



124.- P.S.

En primer término, Ana se quita trabajosamente el vestido por la cabeza, quedando en fondo.

Se sienta en la cama, se quita los zapatos y empieza a quitarse las horquillas del pelo. Mientras tanto, al fondo, Dámaso sigue hablando con gestos excitados.

DÁMASO:

Se me ha ocurrido un gran negocio.

DÁMASO: (golpeándose la palma de la mano)

Me voy de pueblo en pueblo, me clavo las bolas de billar en uno, y las vendo en otro. En todos los pueblos hay un salón de billar.

ANA:

Hasta que te peguen un tiro.

DÁMASO:

¡Qué tiro ni qué tiro! Eso sólo se ve en las películas.

DÁMASO:

Me voy a comprar una hilera de trajes de aquí a acá (indicando con la mano el espacio de toda una pared). Y como cincuenta pares de zapatos.



125.- M.C.U. DB

Ana se suelta el pelo y se vuelve sonriente a mirar a Dámaso, entre incrédula y compasiva.

La historia sólo se puede tramar a la luz del protagonista y su objetivo, el cual debe ser único y capaz de producir una oposición que dé origen al conflicto y generar una respuesta emotiva en el espectador, que depende de la naturaleza del objetivo, que en Dámaso ha sido señalado como esa aspiración a salir del pueblo y conseguir recursos económicos “para vivir en grande”. El protagonista está caracterizado por ser el personaje que toma decisiones dentro de la historia, las cuales producirán el conflicto; la decisión origen del conflicto tiene que ver con el robo de las bolas de billar, planteada tanto en el guión como en el cuento desde el principio y cuyo ambiente describen los autores de la adaptación, éste es un ambiente que “Dámaso recorre completamente apartado”, un rincón del billar, “mientras al fondo sigue confusa la discusión”. El protagonista da vueltas por el billar observándolo todo y desinteresado por el incidente, preámbulo de que algo trama, como se observa en la secuencia inicial:

EN EL GUIÓN:



Antonio Alcalá de camisa a rayas y, con camisa a cuadros Luis M. Rueda (mirón)

2.- F.S.

Junto a la mesa hay dos jugadores (gente del pueblo, rural); uno de los dos es Escobosa, amigo de Dámaso, el mejor jugador del pueblo, que le ha dado partido al otro, Juan Luis, que es quien tiene el turno. Al lado, dos mirones sentados en sillas altas observan el juego...



Antonio Alcalá, José Luis Cuevas (Juan Luis, jugador de billar) y Luis M. Rueda.

6.- Escobosa hace la última carambola, muy fácil, golpeando fuertemente las bolas.

JUAN LUIS:

¡El pilón!

ESCOBOSA:

¡Ya estuvo! ¡Ahí mueres!



ESCOBOSA:

¡Caite con la apuesta, Juan Luis!

JUAN LUIS: (sonríe irónicamente)

¡Jo...! Te faltaban como diez. Le has estado jugando al alambre.

ESCOBOSA: (riendo y tronando los dedos)

Ándale, caite con tus veinte pesos...

7.- M.S:

Escobosa anota violentamente con el taco las últimas carambolas en el alambre. Juan Luis entra a cuadro junto a Escobosa.



MIRÓN: Órale, Juan Luis; no seas chiva.

8.- P.A.

Los mirones desde sus asientos observan la escena y uno de ellos dice:



9.- P.A.

Dámaso recorre completamente apartado un rincón del billar, mientras al fondo sigue confusa la discusión.



JUAN LUIS: (al mirón)

¡Los mirones son de palo! (A Escobosa) ¡A ver, cuéntamelas!

10.- F.S.

Escobosa y Juan Luis discuten en primer término mientras los mirones observan. Al fondo Dámaso da vueltas por el billar observándolo todo y desinteresado por el incidente.



ESCOBOSA:

Qué te voy a contar. ¡Dame mis 20 pesos!

JUAN LUIS:

Pos ahí te los regalo, hasta eso. Yo sé lo que es necesidad.

ESCOBOSA:

No. A mí me das el dinero bien. Yo te gané a la ley.

Juan Luis arroja despectivamente sobre la mesa dos billetes que saca de la bolsa de la camisa; uno de ellos cae al suelo.

Juan Luis hace un gesto despectivo y se dirige a colocar el taco en su lugar.



JUAN LUIS:

¡Órale!

11.- La cámara situada a muy bajo nivel, enfoca la parte inferior de la mesa de billar. Escobosa entra a cuadro y se agacha. Con una mano se apoya sobre su taco y con la otra recoge el billete.

En segundo término entran a cuadro las piernas de Juan Luis. Escobosa mete rápidamente el taco entre ellas y Juan Luis cae con un golpe sordo.

Al seguir la propuesta de análisis de Carmen Sofía Brenes, tiene que definirse la decisión del protagonista, que si bien es reconocido su propósito de abandonar el pueblo, pues cuando Dámaso ve gente subir con bultos a la lancha, externa ese fastidio de vivir en ese lugar: "Cualquier martes me largo en una de éstas", dice a Escobosa, con la sentencia:

“Nomás quiero comprar cosas... Vivir en grande. Ver por ahí”. Para alcanzar esa meta, Dámaso, previa decisión, entra de noche al billar, esculca y sale con “una bolsa en la mano”, que traerá consecuencias no sólo para él sino para todo el pueblo.



INTERIOR BILLAR, NOCHE

23.- F.S. TRAV.

Dámaso abre la puerta. Entra un poco de claridad. Se santigua, cuando ve que la puerta tiende a abrirse se quita un zapato para atrancarla. Empieza a buscar con una linterna y llega donde están los tacos.



24.- M.S.

Dámaso toma un taco, lo sopesa y lo vuelve a dejar cuidadosamente en su lugar. Vuelve el rostro y sale de cuadro.



25.- C.S. REV. (PAN) (DI)

Desde el punto de vista de la linterna vemos los objetos que ésta ilumina: una sinfonola, una radioconsola, escobas, trapos, taburetes. Vemos una caja. Entra a cuadro la mano de Dámaso y abre la caja. La cámara se acerca para que veamos el interior de la caja: contiene cosméticos usados.



26.- C.S. (PAN)

La linterna sigue avanzando y revelando diversos objetos, todos inútiles y viejos. Llega hasta el mostrador y luego pasa detrás de éste donde vemos que hay más botellas y vasos, sifones, tablas rotas, periódicos viejos.

27.- M.C.U.

Vemos el rostro de Dámaso, apenas iluminado por el reflejo de su propia linterna.



28.- M.C.U.

Las manos de Dámaso abren un cajón en el que sólo hay 25 centavos. Los toma, luego los deja y cierra el cajón.

Hasta este momento del guión, los autores describen la decisión del protagonista de entrar a la cantina, pero aún no se revela el objeto que sustrajo del lugar, y sólo es posible verlo en la secuencia de la llegada de Dámaso y su diálogo con Ana:



CALLE. NOCHE.

29.- F.S.

Dámaso camina en dirección a cámara con una bolsa en la mano. En el trayecto oímos cantar unos gallos. Dámaso llega frente a una puerta de rejas y la abre al empujarla.



INTERIOR PATIO. NOCHE.

30.- P.A. PAN.

Dámaso entra en el patio y camina hacia una puerta al fondo. Saca de una maceta un llavín grande y abre la puerta de madera.



INTERIOR CUARTO. NOCHE.

31.- F.S.

Dámaso entra al cuarto. Es una habitación pequeña. En una esquina hay un camastro pobre y al lado un cajón, que hace las veces de buró, con un quinqué encima de él. En el centro, una mesa que sirve también para planchar. Una cazuela cubre un plato. Dámaso mira hacia la cámara con cierta inquietud y hace un gesto tranquilizador.



DÁMASO:

Te dije que no me esperaras.

ANA:

Me dormí sentada. Soñé que abrían la puerta y te echaban dentro del cuarto bañado en sangre.

32.- F.S.

Ana está recostada sobre la cama completamente vestida y con zapatos. Es una mujer de unos 35 años y con un embarazo de seis meses. Mira hacia cámara y luego, un poco más abajo, el bulto que trae Dámaso. Mientras tanto éste entra a cuadro y toma a Ana por la parte superior del vestido.

Dámaso toca madera supersticiosamente y deja sobre la cama el envoltorio. Sale de cuadro. Ana sigue sus pasos como fascinada.



33.- M.S.

Ana abre el envoltorio, ve las bolas de billar y las observa intrigada. Las toca.



ANA:

¿Y eso para qué sirve, Dámaso?

DÁMASO: (encogiéndose de hombros)
Para jugar billar.

44.- P.A.- PAN.

Dámaso vuelve abrochándose el pantalón, mientras Ana sigue mirando las bolas.



Dámaso se acerca, echa dentro del envoltorio la linterna y el instrumento que usó para quitar el candado. Abre un baúl que está al lado de la cama y con ambas manos mete el envoltorio en el fondo del mismo, bajo otros objetos. Cierra el baúl...

Esta mezcla de fascinación, curiosidad y angustia de Ana, ha sido recreada por los autores del guión, enriquecida a partir de la descripción no sólo del lugar y los objetos, sino también de las emociones desatadas en la cantina-billar y, por su puesto, en la casa de Ana, dado que en el cuento, García Márquez describe desde el inicio ese estado emocional que nos revela pormenores de los personajes, del protagonista y su decisión:

EN EL CUENTO:

Dámaso regresó al cuarto con los primeros gallos. Ana, su mujer, encinta de seis meses, lo esperaba sentada en la cama, vestida y con zapatos. La lámpara de petróleo empezaba a extinguirse. Dámaso comprendió que su mujer no había dejado de esperarlo un segundo en toda la noche, y que aún en ese momento, viéndolo frente a ella, continuaba esperando. Le hizo un gesto tranquilizador al que ella no respondió. Fijó los ojos asustados en el bulto de tela roja que él llevaba en la mano, apretó los labios y se puso a temblar. Dámaso la asió por el corpiño con una violencia silenciosa. Exhalaba un tufo agrio.

Ana se dejó levantar casi en vilo. Luego descargó todo el peso del cuerpo hacia delante, llorando contra la franela a rayas coloradas de su marido, y lo tuvo abrazado por los riñones hasta cuando logró dominar la crisis.

–Me dormí sentada –dijo–, de pronto abrieron la puerta y te empujaron dentro del cuarto, bañado en sangre.

Dámaso la separó sin decir nada. La volvió a sentar en la cama. Después le puso el envoltorio en el regazo y salió a orinar al patio. Entonces ella soltó los nudos y vio: eran tres bolas de billar, dos blancas y una roja, sin brillo, estropeadas por los golpes.

Cuando volvió al cuarto, Dámaso la encontró en una contemplación intrigada.

–¿Y esto para que sirve? –preguntó Ana.

Él se encogió los hombros.

–Para jugar billar.

Volvió a hacer los nudos y guardó el envoltorio, con la ganzúa improvisada, la linterna de pilas y el cuchillo, en el fondo del baúl.

Dámaso ha tomado la decisión –robar las bolas de billar– en esa búsqueda por alcanzar su meta –obtener recursos que le permitan salir del pueblo– aunque con ello da origen a lo que Brenes considera otra de las cualidades del protagonista: provocar una oposición que da origen al conflicto, y caminar hacia el tercer elemento definitorio del protagonista: “la respuesta emotiva que nacerá en el público depende de la naturaleza del objetivo del protagonista. Si es heroico, la respuesta será de admiración; si es quijotesco, producirá regocijo; si es detestable, odio, etc.”,³²⁷ y que en el caso de Dámaso podría ser propenso a provocar el sentimiento de lástima, pues conforme la historia avanza, el deseo de salir del pueblo crece en la medida que la decisión tomada le complicó la vida; estaríamos ante un acto de reversión, pues su meta cada vez resulta más distante.

³²⁷ Carmen Sofía Brenes; *op. cit.*, p. 81

Brenes dice que “es preciso que el objeto del deseo del protagonista sea difícil de alcanzar, pero posible [verosímil]”,³²⁸ de ahí que los autores del guión generen las consecuencias de lo que he llamado la “decisión del protagonista” –el robo de las bolas de billar– lo cual provoca la polémica, la angustia, la ruptura de estadio monótono de los habitantes del pueblo. Además de las relaciones que el propio protagonista va a tener con otros personajes, en este caso con su aliada, Ana, y sus antagonista, don Ubaldo, aunque en ocasiones él mismo parece ser su contrario. De igual modo, Isaac y García Riera diseñan y recrean esa conciencia del pueblo que se ve personificada con el cura.

Ana, protagonizada por Rocío Sagaón, ganadora del premio a mejor actuación femenina del concurso, es la pareja de Dámaso: “Es una mujer de unos 35 años y está embarazada de seis meses”, y es quien descubre lo hurtado del billar. Ana espera a Dámaso con temor; creía que lo iban a traer muerto, y todo “para salir con tres mugrosas bolas de billar”. Ella tenía la creencia de que en ningún otro lado habían “tantas cosas como en un salón de billar”, pero Dámaso refuta: “Eso creía yo también. Pero estando allá adentro resulta que no hay nada que valga la pena. Una bola de chivas sin valor”, aunque por tratarse de “la primera vez, la cosa no salió tan mal”.

La noticia irrumpe la pasividad del pueblo, el hecho del robo de las bolas de billar se expande en un creciente rumor, el imaginario colectivo construye sus versiones, los obstáculos están llamados a generar el conflicto en la historia, y los autores del guión recrean este ambiente:

EN EL GUIÓN:



ANA:

No han hablado de otra cosa en toda la mañana (sirve más café). Los hombres se fueron para la plaza hace rato.

48.- M.S. (REV.)

En primer término Dámaso, de espaldas; está sentado y a su lado Ana le sirve café, un plato y un pan. Al fondo, junto a la puerta, varias de las vecinas hablan y hay movimiento de los niños.

³²⁸ *Ibidem*, p. 82

Alguien se asoma al cancel de hierro y grita algo que, como todo lo anterior, resulta ininteligible. Junto al ciego hay otras dos mujeres hablando. Dámaso deja de comer y presta atención a lo que están diciendo.

Los niños salen corriendo.



49.- M.S. (REV)

Dámaso toma su café mientras observa en dirección a cámara a las mujeres que hablan.



Blanca Salazar (Teresa) y Julián Pastor (Dámaso).

A su lado, Ana también mira en la misma dirección. Dámaso, al terminar su café, enciende un cigarro.

50.- F.S.

Dámaso se para y fuma recargado en un sostén del techo. Ana empieza a planchar. Aparece Teresa, una chica de unos 13 años.

Un poco violentamente, Dámaso se mete en su casa.

DÁMASO:

¡Teresa!

DÁMASO:

¿Qué pasa?

TERESA:

¡Uy! Fíjese que anoche se metieron al billar y cargaron con todo. Rompieron el candado con todo y se llevaron la puerta, se llevaron los palos esos con los que pican las bolas, le quitaron las patas y se llevaron los trapos verdes y las otras mesas y todo. Hasta eso... ¡Cómo dijeron que se llama!: los cosméticos. Y luego hasta cargaron con los focos. Bueno, todo, todo, todo...

DÁMASO: (interrumpiéndola)

¡Chin!

Doña Concha, interpretada por Argentina Morales, define el nuevo panorama del pueblo: “Hace mucho que la gente no se alborotaba así. Hasta que va tener chamba el alcalde”.

La recreación que han formulado los guionistas partió del pasaje siguiente:

EN EL CUENTO:

Contra la pared posterior, separados del patio por un tabique de lata, Ana había instalado un anafe para cocinar y calentar las planchas, y una mesita para comer y planchar.

Cuado vio acercarse a su marido puso a un lado la ropa planchada y quitó las planchas de hierro del anafe para calentar el café. Era mayor que él, de piel muy pálida, y sus movimientos tenían esa suave eficacia de la gente acostumbrada a la realidad.

Desde la niebla de su dolor de cabeza, Dámaso comprendió que su mujer quería decirle algo con la mirada. Hasta entonces no había puesto atención a las voces del patio.

–No han hablado de otra cosa en toda la mañana –murmuró Ana, sirviéndole el café–. Los hombres se fueron para allá desde hace rato.

Dámaso comprobó que los hombres y los niños habían desaparecido del patio. Mientras tomaba el café, siguió en silencio la conversación de las mujeres que colgaban la ropa al sol. Al final encendió un cigarrillo y salió de la cocina.

–Teresa –llamó.

Una muchacha con la ropa mojada, adherida al cuerpo, respondió al llamado.

Parecía minuciosamente informada. Explicó cómo dismantelaron el establecimiento, pieza por pieza, hasta llevarse la mesa de billar. Hablaba con tanta convicción que Dámaso no pudo creer que no fuera cierto.

–Mierda –dijo, de regreso a la cocina.

García Márquez ofrece la definición del personaje de la mujer del protagonista: “gente acostumbrada a la realidad”, y que los adaptadores también van redefiniendo conforme transcurre la historia, para hacerla un personaje importante de la trama. Ana se ocupa de lavar la ropa a varios habitantes del pueblo, a doña Concha y al cura, “un hombre alto, lánguido” interpretado por Luis Buñuel. Mientras Ana camina, recoge las teorías que con motivo del robo en el billar se han generado, una de ellas la escucha de una conversación entre el cura y sacristán Gerardo:

EN EL GUIÓN:



GERARDO: (OFF)

Llegó en la lancha del martes. Una vez lo vi pasar por la iglesia pero no se santiguó. Luego luego pensé que sería un hereje. ¡Y con esa pinta que tiene! Parece que Dios nos marca a los hombres malos. “¡Cuidate de los buenos, que los malos yo te los señalaré!”

CURA: (OFF)

Es un asunto muy grave... Muy grave.



62.- M.C.U.

Ana oye la conversación en *off* del cura y del sacristán.

Es la aparición de uno de los personajes con que García Riera e Isaac enriquecen la historia de García Márquez, anécdota que cuenta el director de la película ***En este pueblo no hay ladrones***:

En el caso de Buñuel, él me dijo desde antes de prever la película (...): “Yo hago un papel, siempre que me pongas de guardia civil o de cura”. En la película no había cura (...) entonces se hizo el papel (...) que no estaba en el cuento. Yo escribí el sermón, valiéndome de citas ortodoxas, casi directamente de la Biblia y un poco de alusiones a lo que estaba ocurriendo. Fue el único papel que se escribió especialmente.³²⁹

³²⁹ Entrevista del grupo 35 mm. “Alberto Isaac”, *Diorama en la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 4 de mayo de 1969, p. 7

María Luisa *La China* Mendoza, quien también participó en la cinta, recuperó el momento de la intervención inédita en la cinematografía mundial del director Buñuel como cura:

En este pueblo no hay ladrones es el título del film que dirige Alberto Isaac, que ya empezó a rodarlo en una iglesita de Coyoacán que se llama San Francisco. Se adelantó la denominada manivela porque Luis Buñuel, sacerdote de fervorín en el reparto, tenía que salir de México rumbo a Europa a filmar, a su vez, una película.

Luis Buñuel habló apenas unas palabras ante la cámara. No quiso arriesgarse a más porque él mismo confesó en alguna ocasión a sus íntimos: “Yo creo que mejor me rajo porque he ensayado frente al espejo y todo me sale horrible, titubeo, lo hago lento...”. ¡El Buñuel que ha dado al mundo cinematográfico las mejores actuaciones de muchos consagrados! Entonces, el ojo de la cámara se posa en él cuando está empulpitado y luego recorre la nave llena de fieles. Fieles que son: Rocío Sagaón –la primera actriz–, Ernesto García Cabral, la señora García Riera, Leonora Carrington y (...) “gente del pueblo” o sea los “de a de veras”, como quien dice.

Buñuel, pues, en el pulpito. Ayudándolo, de sacristán, Octavio Alba.³³⁰

EN EL GUIÓN:



Octavio Alba (sacristán) y Luis Buñuel (cura).

INTERIOR IGLESIA, DIA.

**129.- M.C.U. a L.F.S. DOLLY BACK LATERAL.
TILT-DOWN-PA.**

El cura dice el sermón:

CURA:

¡Es el dedo de Dios! En esto se ve claramente la voluntad del Altísimo. No por casualidad se ha producido el hurto en un lugar donde tiene asiento el vicio, la maledicencia y el ocio. El ladrón, a la vez que cometía un acto reprobable a los ojos de Dios y de los hombres, estaba actuando guiado por Satanás, contra el propio Satanás.

³³⁰ María Luisa Mendoza; “En este pueblo si hay directores: Alberto Isaac dirige a Luis Buñuel”, *El Día*, Sección cultural, 28 de octubre de 1964, p, 8.



Octavio Alba, Ernesto García Cabral –abajo– y Luis Buñuel.

La cámara empieza a retroceder y a ver los rostros de la gente.



La cámara encuadra y se detiene frente a Ana, que está en una banca trasera al lado del pasillo.

¡Esta es la paradoja divina! ¡El pecado castigando al pecado! Una manzana podrida que es sacada del cesto de las manzanas buenas, por una mano pecadora. ¡Extraños caminos escoge la justicia del Señor! Reflexionemos, hijos míos. ¿Qué consecuencia podemos extraer de esto?, ¿qué enseñanza?

El ladrón comete un delito, delito por el que la ley de los hombres lo está castigando ya. Más tarde se enfrentará con la Justicia Divina que se encargará, no de mortificar su carne, sino su alma inmortal. Pero ese ladrón, en el fondo, ha hecho un bien al pueblo privándolo de un instrumento de pecado. El centro de ocio, de disipación y de relajamiento; ese lugar donde se bebe alcohol, se blasfema, donde el hombre se olvida de Cristo y de su familia, perdiendo miserablemente un tiempo que debería emplear en el trabajo fecundo y purificador, ha recibido, por designio de Dios y de la misma mano de Satanás, un terrible golpe. (Tose) La santa Biblia lo dice: salmo 82, cántico y salmo de Asaf: “Ya ves cuanto ruido meten Tus enemigos. Y cómo andan con la cabeza erguida los que te aborrecen. Urdieron contra Tu pueblo malvados designios y han maquinado contra Tus santos. Vinieron a parar en ser estiércol para la tierra. Agítalos, ¡oh, Dios mío!, como a una rueda. O como la hojarasca al soplo del viento; como fuego que abrasa a una selva, cual llama que devora los montes: así los perseguirás con el soplo de Tu tempestad y en medio de Tu ira los aterrarás. Cubre sus rostros de ignominia; y así, ¡oh, Señor!, reconocerán Tu nombre”.

El robo de las bolas detonó un conflicto, sobresaltó la vida cotidiana del pueblo. El protagonista es Dámaso, pero el antagonista puede ser él mismo, el pueblo y don Ubaldo. Para definir al contrario, Sofía Brenes retoma el estudio de David Howard y Edward Mabley, *The Tools of Screenwriting*, sobre teoría dramática:

Cuando Howard habla del protagonista y el antagonista como los dos personajes claves de la historia, explica que en la premisa dramática básica “alguien quiere intensamente algo pero tiene dificultades para alcanzarlo”, el “alguien” es el protagonista. Mientras que el antagonista será la “dificultad” que activamente se opone a que el protagonista logre su objetivo. Estas dos fuerzas opuestas son las que dan lugar al conflicto.³³¹

La decisión tomada por Dámaso no le ha permitido conseguir su meta, aún piensa que vendiendo las bolas de billar lo logrará; por el contrario, le salieron al paso obstáculos: los dimes y diretes de la gente del pueblo, sumados al tedio que se intensifica porque los hombres se aburren cada vez más; la mentira de don Ubaldo sobre el supuesto robo de 200 pesos; la inestabilidad del protagonista mismo y la aparición de un personaje *sui generis* en la vida de un pueblo, esa ave de mal augurio, el extraño, la otredad, no sólo por su llegada sino también por su apariencia física: *El Albino*.

En una entrevista, Alberto Isaac responde a la interrogante que le hiciera José de la Colina de por qué escogió un albino, que casi no aparece en la historia, pero que es eje de los sucesos, y que en el cuento de García Márquez se trataba de un negro:

Para evitar implicaciones raciales, que no existen en México. Además de que yo tengo fascinación por los albinos y siempre pongo uno en mis películas. En *Los días del amor* [1971] aparece una muchacha albina que tuvo que buscar por todo Colima. En *el rincón de las vírgenes* [1972] puse a dos hermanas albinas, muy bonitas bajo un parasol en la playa,³³²

pero además el personaje de *El Albino* responde a esa construcción del imaginario social rural de ver en el extraño, no sólo por ser fuereño sino por su condición natural, al ave del mal augurio. Así sucede y es el mismo pueblo quien le va concediendo esa atribución, y va irrumpir en la historia en uno de los escenarios que fascinan a los adaptadores: el cine dentro del cine.

³³¹ Carmen Sofía Brenes; *op. cit.*, p. 75

³³² José de la Colina; “Alberto Isaac habla de *Los días del amor* y la noches de congoja del cineasta”, *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1972, pp. 4-5

EN EL GUIÓN:



Gabriel García Márquez (boletero del cine) y Julián Pastor.

EXTERIOR PUERTA CINE, NOCHE.

89.- F.S.

Dámaso y Salcedo llegan a la puerta del cine. Se oye el sonido de la película (una de Luis Sandrini). A la puerta del cine, sentado en una silla que se apoya en la pared, está el cuidador adormilado. Dámaso se dirige a él. El cuidador asiente y Dámaso chifla fuerte. Desde dentro del cine, se oye un chiflido similar.



Antonio Alcalá y Julián Pastor.

INTERIOR CABINA DE CINE. NOCHE.

90.- P.A.

Escobosa está al lado del proyector, en camiseta. En las paredes de la cabina hay fotos semipornográficas, anuncios de cine, etc. Entran a cuadro Dámaso y Salcedo.

Salcedo se acerca para que Dámaso lo deje ver y ambos sueltan la risa. Se oyen también risas del público.

DÁMASO:

Vamos a ver a Escobosa...

SALCEDO:

¡Quiubo, Escobosa!

ESCOBOSA:

¡Quiubo!

DÁMASO: (asomándose a un agujero que da al cine)

¿Y ahora qué estás pasando?

ESCOBOSA:

Una de éste, de Sandrini.



SALCEDO:

No vayas a meter el rollo que no es, como la otra pasada.

ESCOBOSA:

En éstas ni se fijan.

91.- M.S.

Termina el rollo de película y al interrumpirse la proyección se oyen chiflidos y gritos del público. Escobosa procede al cambio de rollo con toda naturalidad. Salcedo y Dámaso lo observan al fondo.



INTERIOR CINE, NOCHE.

92.- TOP SHOT.

Vemos la pequeña sala de cine a oscuras y lleno de gente. Silban y gritan. De la caseta de proyección, al fondo, vemos salir un haz de luz. Los chiflidos disminuyen, pero no se interrumpen del todo.



ESCOBOSA:

Aquí pasa algo. Prende la luz, Salcedo.

93.- M.S.

Escobosa, Salcedo y Dámaso siguen en sus posiciones anteriores viendo la película. De pronto se produce un ruido inusitado. Los tres amigos bajan la mirada hacia donde se encuentra el público.



VOCES: (OFF)

¡Ratero! ¡Ratero!

INTERIOR SALA DE CINE, NOCHE

94.- TOP SHOT.

Vemos la sala de cine por un segundo a oscuras, hasta que se prende la luz que viene de los lados. Es una luz grosera que ilumina una sala de cine sin techo, con sillas de tijera ocupadas por los espectadores.

94.- Continúa

Se ha hecho una especie de círculo y se ven sillas volcadas. Un policía está inclinado y otro, de pie, golpea con un cinturón de gran hebilla a un hombre caído. Es *El Albino*. Hay gritos de mujeres. La gente trata por todos medios de ver la escena. *El Albino* rueda por entre las sillas y

por un momento escapa a los policías que siguen tras él. La gente lo deja pasar como si se tratara de un animal salvaje. Al tratar de incorporarse, *El Albino* es tomado por dos policías que caen sobre él, golpeándolo. Por un momento sólo vemos las cabezas de la gente que se acerca. Al incorporarse los policías con *El Albino*, vemos que éste, de gran estatura, está sujeto con el cinturón a manera de ligadura.

En medio de la sala de cine irrumpe el personaje antagonista al grito de “¡Ratero! ¡Ratero!”, *El Albino*, a quien el pueblo señala como el autor del robo de las bolas de billar, hecho que detonó el conflicto de la historia, ante la simulación del verdadero responsable, Dámaso, convertido en espectador de su linchamiento.



INTERIOR CABINA, NOCHE.

95.- Dámaso, Salcedo y Escobosa se dan vuelta sin hablar y se precipitan a la puerta de la cabina.



Junto a Julián Pastor, Gabriel García Márquez.

EXTERIOR CINE, NOCHE.

96.- F.S.

Salcedo, Dámaso y Escobosa salen precipitadamente por la puerta sobresaltando al cuidador que estaba dormido. Por un segundo, los amigos están a la expectativa mientras se oye un murmullo creciente desde dentro.

De golpe, las cortinas se abren y sale un tropel de gente acompañando con empujones y gritos al albino y a los policías.



97.- TOP- SHOT

En un acercamiento vemos pasar entre el gentío la cabeza del albino y distinguimos a Dámaso que lo sigue con la mirada hasta que el primero sale de cuadro. *El Albino* lleva la camisa rota y en su cara manchas de suciedad y sangre. Se oyen gritos confusos. Al salir *El Albino* de cuadro, todos se aquietan y miran en dirección a él. Escobosa aparece y grita.



ESCOBOSA:

¡Bueno, vamos a seguir la película!

Nadie se mueve.



INTERIOR SALA CINE, NOCHE.

98.- C.U.

Vemos el rostro de Dámaso desde fuera de la cabina, asomado muy serio por el agujero que lo enmarca y al lado el haz del luz que sale del otro agujero. Oímos las risas del público. Dámaso no ríe.

Claudio Isaac recuerda la pasión de su padre por el cine. Se sabe que su tío en Colima era dueño de una sala, y él se colaba a las funciones desde chiquillo. Cuando velaron las cenizas de Alberto Isaac, en la Pinacoteca de Colima, el pintor Chávez Carrillo, que es un poquito mayor que él, recordó haberlo visto paseando por los pasillos del cine como si fuera el dueño: “subía a la cabina de proyección y cosas por el estilo, con el aplomo del dueño pese a que era un niño de pantalones cortos. Su pasión por el cine lo transformó de cinéfilo a cineasta y fue primordial, porque no creo que nada

le entusiasmará tanto como el cine”.³³³ La vida es recreada, y el cine que de niño Isaac vio, lo recuperó en el guión al lado de otro apasionado por la cinematografía, Emilio García Riera, de quien basta mencionar tan sólo el título de uno de sus libros, ***El cine es mejor que la vida***, para ilustrar su pasión. La recreación del cine que hacen García Riera e Isaac en el guión parte de esa fascinación que también proyectó el escritor colombiano en el cuento, aunque en éste la película que mencionan es de *Cantinflas* y en el guión es película de Luis Sandrini:

Hablando de béisbol, sin ponerse de acuerdo ni enterarse previamente del programa, entraron al cine.

Daban una película de *Cantinflas*. En la primera fila de la galería, Dámaso rio sin remordimientos. Se sentía convaleciente de sus emociones. Era una buena noche de junio, y en los instantes vacíos en que sólo se percibía la llovizna del proyector pesaba sobre el cine sin techo el silencio de las estrellas.

De pronto, las imágenes de la pantalla palidieron y hubo un estrépito en el fondo de la platea. En la claridad repentina Dámaso se sintió descubierto y señalado, y trató de correr. Pero en seguida vio al público de la platea, y a un agente de la policía, el cinturón enrollado en la mano, que golpeaba rabiosamente a un hombre con la pesada hebilla de cobre. Era un negro monumental. Las mujeres empezaron a gritar, y el agente que golpeaba al negro empezó a gritar por encima de los gritos de las mujeres: “¡Ratero! ¡Ratero!”. El negro se rodó por entre el reguero de sillas, perseguido por dos agentes que lo golpearon en los riñones hasta que pudieron trabarlos por la espalda. Luego el que lo había azotado le amarró los codos por detrás con la correa y los tres lo empujaron hacia la puerta. Las cosas sucedieron con tanta rapidez, que Dámaso sólo comprendió lo ocurrido cuando el negro pasó junto a él, con la camisa rota y la cara embadurnada de un amasijo de polvo, sudor y sangre, sollozando: “Asesinos, asesinos”. Después apagaron las luces y se reanudó la película.

Dámaso no volvió a reír. Vio retazos de una historia descosida, fumando sin pausas, hasta que se encendió la luz y los espectadores se miraron entre sí, como asustados de la realidad. “Qué buena”, exclamó alguien a su lado. Dámaso no lo miró.

–*Cantinflas* es muy bueno –dijo.

La corriente lo llevó hasta la puerta. Las vendedoras de comida, cargadas de trastos, regresaban a casa. Eran más de las once, pero había mucha gente en la calle esperando a que salieran del cine para informarse de la captura del negro.

El robo de las bolas de billar, la captura del albino-negro, han modificado la vida del pueblo, que aparece como otro de los obstáculos de Dámaso, pues se ha generado un ambiente de exageración y mentira, que no hace más que profundizar el conflicto. La mujer de Dámaso camina “siguiendo

³³³ Claudio Isaac; *loc. cit.*, p. 29

las voces” entre la curiosidad, las versiones y la sentencia de una mujer, que dice: “En este pueblo no hay ladrones”.



PLAZA, DIA.

63.- F.S.

Ana, con el canasto vacío apoyado en un costado, se acerca a la puerta frontera del billar, donde no hay nadie. Un gato pasa enfrente de ella.

64.- M.S. (REV)

Ana mira a la cámara intrigada. Se oyen murmullos fuertes que ella percibe. Camina saliendo de cuadro.



VOZ I:

No, mano; este don Ubaldo debía tener su guardadito.

VOZ II:

Hazte de cuenta que habían de ser miles de pesos.

VOZ III:

Pos claro, con tantos años.

65.- F.S.- DI

Frente a la puerta forzada del billar hay un nutrido grupo de gente hablando con gran animación mientras el carpintero, con un lápiz en la oreja y una cinta métrica en la mano, toma medidas. Vemos como Ana da vuelta a la esquina y se acerca al grupo. La cámara la sigue hasta encuadrarla en MCU rodeada de otras cabezas. Ana mira en dirección a la puerta.



VOZ I:

No se sabe todavía, dicen que ha sido uno de fuera.

MUJER:

Tuvo que ser. En este pueblo no hay ladrones. Todo mundo conoce a todo el mundo.

66.- B.C.U.

Fragmentos de la puerta donde aparece el boquete.

67.- M.C.U.

Ana mira a la cámara en dirección al boquete con un vago orgullo en la mirada. La rodean los curiosos. Ana mira de soslayo a los lados, siguiendo las voces.



ANA: (asintiendo)

¡Hey! (Al viejo) ¿Es cierto que cargaron todo?

VIEJO:

Se llevaron 200 pesos y las bolas de billar (el viejo observa fijamente a Ana). Dentro de poco habrá que dormir con los ojos abiertos.

ANA: (nerviosa, apartando la mirada)

Ana vuelve la cabeza con una sonrisa forzada, sudando. A su lado, se coloca un viejo muy arrugado.

“Todos quedan en silencio”. Con esta frase los guionistas delinean el ambiente que dejó el robo en el pueblo, construyen las circunstancias que acrecientan el conflicto. El silencio se convertirá en tedio, una especie de agonía del pueblo, mientras Dámaso se pasea como un ladrón extraviado en sí, sumido en sus pensamientos, eludiendo una realidad.



EXTERIOR PLAZA, NOCHE.

82.- F.S.

Dámaso y otros tres amigos –Salcedo, *El Chueco* y Pimentel– están frente al salón de billar, cerrado, que es custodiado por un policía desde la esquina. El policía detiene el paso y mira al grupo.

83. M.S.

Los amigos están aburridos.

Todos quedan en silencio.

PIMENTEL:

Ya vámonos. Ni modo... ¿Cuánto tiempo estará esto cerrado por el robo?

SALCEDO:

Yo lo que siento es que no vamos a oír el partido en el radio de don Ubaldo.

CHUECO:

Ni modo, Pimentel.

PIMENTEL:

Oyes, ¿y si vamos con Lobato? El tiene radio, ¿no?

CHUECO:

Sí, sí tiene.

SALCEDO:

Pero se fue en la lancha del martes.

El ambiente pintado es fúnebre, acentuado con la aflicción del dueño del salón del billar, quien se ha convertido en otro de los antagonistas de Dámaso, quien dice de él “Viejo bandido”, aunque en cierto momento sus miradas se cruzan a manera de reclamo por parte de Dámaso, pues él sabe que los doscientos pesos que reclama el dueño no existían.



Luis Vicens (don Ubaldo).

INTERIOR SALÓN DE BILLAR, DIA.

107.- F.S. (TILT-UP)

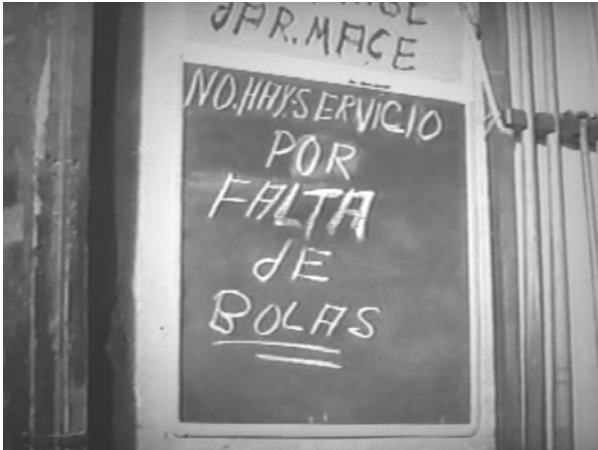
Un trapo se agita ante la cámara, cubriendo la pantalla. Unas manos lo alisan en el momento en que cubre la mesa de billar. La cámara se eleva y vemos que quien alisa el trapo es don Ubaldo, que tiene los anteojos sobre la frente. Después, don Ubaldo se dirige a la puerta de su establecimiento, descorre los pasadores, la abre con ruido y entran seis hombres, uno de los cuales estaba sentado en la banqueta. No dicen nada.



Luis Vicens, Abel Quezada (campesino II), atrás Luis M. Rueda y Juan Rulfo (campesino I).

108.- P.A.- PAN

La cámara sigue a los tipos que se acercan a un letrero.



109.- C.S.

Vemos que el letrero dice: “No hay servicio por falta de bolas”.



HOMBRE: (en voz muy baja)

No hay servicio por falta de bolas.

Carlos Monsiváis (hombre II), Abel Quezada y Juan Rulfo.

110.- P.A. (REV.) PAN.

Vemos de frente a los dos que leen el letrero. Los otros cuatro se acercan desde atrás. Uno de los primeros mueve los labios en silencio, mientras lee el letrero. Después se retira y su lugar lo ocupa uno de atrás, que se quita el sombrero para leer y lo sostiene contra el pecho. Otro, al lado, lo observa esperando a que se lo lea.



Luis Vicens, Luis M Rueda, Abel Quezada, Carlos Monsiváis y Juan Rulfo.

Mientras tanto el que se retira pasa junto a la mesa mirándola y pasando la mano por encima del paño. La cámara lo sigue. Tiene el rostro compungido. Al fondo, vemos a don Ubaldo que entrega una caja de dominó a uno de los presentes.



Luis Vicens (don Ubaldo).

111.- M.S.

Don Ubaldo se vuelve a mirar al fondo, donde se oye el ruido de las piezas de dominó. Después vuelve la mirada a los demás y empieza a acarrear sillas.



Luis M. Rueda, Abel Quezada, Juan Rulfo y Carlos Monsiváis.

112.- M.S.

Un hombre, el primero que leyó el letrero, está sentado en un taburete alto. Otro llega fumando y se sienta en el taburete de al lado.

HOMBRE I:

¡Qué raro!

HOMBRE:

Sí, ¿verdad? Parece velorio.



113.- P.A.-PAN

Don Ubaldo sigue cargando sillas en el momento en que entra por la puerta Dámaso. Don Ubaldo sale de cuadro hacia la izquierda y vuelve a entrar para encontrarse con Dámaso, que le pone la mano en la espalda afectuosamente.



Don Ubaldo sigue caminando y enchufa la sinfonola, saliendo después de cuadro; Dámaso lo sigue, deposita una moneda en la sinfonola y de espaldas a ella, con las manos en los bolsillos, mira enfrente suyo. Empiezan a sonar las notas de “Por un amor”, un poco flojas. Don Ubaldo vuelve a pasar con mazos de baraja en las manos, dice algo a Dámaso inaudible por el sonido de la música. Dámaso se vuelve para bajar el sonido. Don Ubaldo levanta los brazos.

DÁMASO:

¡Qué friega, don Ubaldo!

DON UBALDO: (como recibiendo el pésame)

Ya ves (se baja los lentes a los ojos).

DÁMASO:

¿Qué?

DON UBALDO:

Mientras llegan las bolas.

DÁMASO:

¿Cuándo llegan?



114.- M.S.

Dámaso se queda sólo mirando en dirección de don Ubaldo, que ha salido de cuadro.

Hay una pausa. Don Ubaldo entra a cuadro secándose el sudor de la frente con la manga.

DON UBALDO:

Antes de un mes. Ya las encargué.

DÁMASO:

Para entonces habrán aparecido las otras.

DON UBALDO: (OFF)

No, no van a aparecer.

DON UBALDO:

Tienen al detenido sin comer desde el sábado y no ha querido decir dónde están (pausa). Las ha de haber enterrado Dios sabe dónde.



DÁMASO: (con la voz más baja)

¿Y los 200 pesos?

DON UBALDO:

Tampoco aparecen. Sólo le encontraron treinta.

115.- M.S.

Dámaso se sobresalta casi imperceptiblemente y los dos se miran a los ojos.

Siguen manteniendo la mirada a los ojos, con expresión ambigua.

La presencia de los antagonistas es poderosa. Don Ubaldo y su mentira de los doscientos pesos han magnificado el conflicto. Esta situación será llevada hasta el desenlace, donde Dámaso perderá su deseo de “vivir en grande”, todo “por bruto”, pues él mismo se convirtió en su peor antagonista. Carmen Sofía Brenes explica:

Si el protagonista encuentra la oposición en un personaje diferente a él surge un conflicto externo y por tanto visible fácilmente. Pero si, junto a la oposición externa, el personaje central encuentra dificultades dentro de sí mismo que le hacen problemático alcanzar lo que busca, nos hallamos ante un conflicto interno.³³⁴

Dámaso complicó su vida, a pesar de que en cierto momento platicó con Ana acerca de la manera de devolver las bolas; parecía que lograría un momento de redención.

Luego de estar en el salón de baile con *Ticha* y haber reñido con un fuereño, Dámaso se dirigió a su casa donde discutió y peleó con Ana. Arrebatado de sí, salió con las bolas de billar para ir a dejar al salón de billar:

³³⁴ Carmen Sofía Brenes; *op. cit.*, p. 75



INTERIOR BILLAR. NOCHE

262.- F.S.

Dámaso entra, se santigua, se quita los zapatos y con ellos atranca la puerta. El salón está muy iluminado por la luna.



263.- C.U.

Dámaso respira hondo y contempla con serenidad la sala.



DÁMASO: (OFF)

¡Sáquese!

264.- F.S. (PAN)

Dámaso camina. Se oyen ruidos de ladrillos sueltos. Dámaso enciende la linterna que mueve de izquierda a derecha.

265.- C.S. (TRAV.)

La luz de la linterna pasa sobre diversos objetos. Detrás de unas cajas hay un gato que asoma la cabeza.

Dámaso le grita al gato pero éste no se inmuta; la linterna sigue moviéndose.



266.- M.S.

Dámaso sigue empuñando la linterna cuando de pronto se enciende la luz del local. Dámaso se sobresalta y vuelve el rostro hacia la cámara.



Luis Vicens (don Ubaldo) y Julián Pastor (Dámaso).

267.- F.S. (REV)

De un extremo del salón, don Ubaldo, en calzoncillos, envuelto en un sarape, con una barra de hierro en la mano, sin gafas ni dientes postizos, avanza al encuentro de Dámaso que está quieto y aterrado.



DON UBALDO:

¡Muchacho!

DON UBALDO:

¿Qué haces aquí?

DÁMASO:

Nada...

268.- P.A.-PAN

Don Ubaldo hace gesto de reconocer a Dámaso.

Don Ubaldo se acerca más y Dámaso queda en cuadro, ya más sereno.



DON UBALDO:

¿Qué traes?

DÁMASO:

Nada...

DON UBALDO: (gritando)

¿Qué llevas ahí?

DON UBALDO:

No puede ser.

Dámaso cambia de posición con un imperceptible movimiento del cuerpo.

Don Ubaldo da un paso hacia delante y levanta la barra.

Dámaso respira hondo y le enseña el bulto que trae en la mano. Don Ubaldo, sin bajar la barra, alarga la mano desocupada y palpa el bulto, comprendiendo.



DÁMASO:

Venía a devolvérselas.

DON UBALDO: (acariciando las bolas)

¡Claro!

269.- M.S. (PAN)

Don Ubaldo deja la barra sobre la mesa de billar y abre el paquete. Contempla las bolas. Dámaso ha quedado detrás de él.



270.- C.U.

Dámaso se ve sereno y triste.



271.- M.S.

En primer término, sugerencia de Dámaso. Don Ubaldo se vuelve y lo mira de frente, con expresión distinta. (Pausa) Don Ubaldo tiene una media sonrisa.

Don Ubaldo vuelve a agarrar la barra.

DON UBALDO: (OFF)

¡Así es que éste era el milagro! ¡No puedo creer que seas tan bruto!

DON UBALDO:

¿Y los doscientos pesos?

DÁMASO:

No había nada en el cajón (pausa).

No había nada (pausa). No había nada.



DON UBALDO:

Pues ahora mismo le vas a contar ese cuento a la policía.

DÁMASO:

Usted sabe que no había nada.

Dámaso se seca en el pantalón el sudor de las manos.



DON UBALDO:

Habían doscientos pesos. ¡Y ahora te los van a sacar del pellejo; no tanto por ratero, sino por bruto!

Don Ubaldo entra a cuadro blandiendo la barra y obligando a Dámaso a caminar hacia la puerta.



La cámara sigue el movimiento de ambos hombres y cuando éstos pasan junto a la mesa, vemos las bolas de billar.

La propuesta de análisis que realicé, a partir de los principios enunciados por Brenes en *¿De qué tratan realmente las películas?*, me llevó al reconocimiento de la definición de un personaje, el protagonista, representado por Dámaso, que a través de la historia adquirió sentido, vida propia: quiso declarar su independencia, buscó, desafió, amó, temió; aunque, al final, su destino fue perder. Este desenlace del protagonista también fue delineado por el escritor colombiano García Márquez. Seguidamente lo presento, haciendo la observación que en el cuento el dueño del salón de billar se llama don Roque.

EN EL CUENTO:

No tuvo ninguna precaución mientras no estuvo en el solar baldío, frente a la puerta falsa del salón de billar.

Esta vez no tuvo que servirse de la linterna. La puerta sólo había sido reforzada en el sitio de la argolla violada. Había sacado un pedazo de madera del tamaño y la forma de un ladrillo, lo habían reemplazado por madera nueva, y habían vuelto a poner la misma argolla. El resto era igual. Dámaso tiró el candado con la mano izquierda, metió el cabo de la lima en la raíz de la argolla que no había sido reforzada, y movió la lima varias veces como una barra de automóvil, con fuerza pero sin violencia, hasta cuando la madera cedió en una quejumbrosa explosión de migajas podridas. Antes de empujar la puerta levantó la hoja desnivelada para amortiguar el rozamiento en los ladrillos del piso. La entreabrió apenas. Por último se quitó los zapatos, los deslizó en el interior junto con el paquete de las bolas, y entró santiguándose en el salón anegado de luna.

En primer término había un callejón oscuro atiborrado de botellas y cajones vacíos. Más allá, bajo el chorro de luna de la claraboya vidriada, estaba la mesa de billar, y luego el revés de los armarios, y al final las mesitas y las sillas parapetadas contra el revés de la puerta principal. Todo era igual a la primera vez, salvó el chorro de luna y la nitidez del silencio. Dámaso, que hasta ese momento había tenido que sobreponerse a la tensión de los nervios, experimentó una rara fascinación.

Esta vez no se cuidó de los ladrillos sueltos. Ajustó la puerta con los zapatos, y después de atravesar el chorro de luna encendió la linterna para buscar la cajita de las bolas detrás del mostrador. Actuaba sin prevención. Moviendo la linterna de izquierda a derecha vio un montón de frascos polvorientos, un par de estribos con espuelas, una camisa enrollada y sucia de aceite de motor, y luego la cajita de las bolas en el mismo lugar en que la había dejado. Pero no detuvo el haz de luz hasta el final. Allí estaba el gato.

El animal lo miró sin misterio a través de la luz. Dámaso lo siguió enfocando hasta que recordó con un ligero escalofrío que nunca lo había visto en el salón durante el día. Moviéndola hacia delante, diciendo: "Zape", pero el animal permaneció impasible. Entonces hubo una especie de detonación silenciosa dentro de su cabeza y el gato desapareció por completo de su

memoria. Cuando comprendió lo que estaba pasando, ya había soltado la linterna y apretaba el paquete de las bolas contra el pecho. El salón estaba iluminado.

–¡Epa!

Reconoció la voz de don Roque. Se enderezó lentamente, sintiendo un cansancio terrible en los riñones. Don Roque avanzaba desde el fondo del salón, en calzoncillos y con una barra de hierro en la mano, todavía ofuscado por la claridad. Había una hamaca colgada detrás de las botellas y los cajones vacíos, muy cerca de donde había pasado Dámaso al entrar. También eso era distinto a la primera vez.

Cuando estuvo a menos de diez metros, don Roque dio un saltito y se puso en guardia. Dámaso escondió la mano con el paquete. Don Roque frunció la nariz, avanzando la cabeza, para reconocerlo sin los anteojos.

–¡Muchacho! –exclamó.

Dámaso sintió como si algo infinito hubiera por fin terminado. Don Roque bajó la barra y se acercó con la boca abierta. Sin lentes y sin la dentadura postiza parecía una mujer.

–¿Qué haces aquí?

–Nada –dijo Dámaso.

Cambió de posición con un imperceptible movimiento del cuerpo.

–¿Qué llevas ahí? –preguntó Don Roque.

Dámaso retrocedió.

–Nada –dijo.

Don Roque se puso rojo y empezó a temblar.

–¿Qué llevas ahí? –gritó, dando un paso hacia delante con la barra levantada. Dámaso le dio el paquete. Don Roque lo recibió con la mano izquierda, sin descuidar la guardia, y lo examinó con los dedos. Sólo entonces comprendió.

–No puede ser –dijo.

Estaba tan perplejo, que puso la barra sobre el mostrador y pareció olvidarse de Dámaso mientras abría el paquete. Contempló las bolas en silencio.

–Venía a ponerlas otra vez –dijo Dámaso.

–Por supuesto –dijo don Roque.

Dámaso estaba lívido. El alcohol lo había abandonado por completo, y sólo le quedaba un sedimento terroso en la lengua y una confusa sensación de soledad.

–Así que éste era el milagro –dijo don Roque, cerrando el paquete–. No puedo creer que seas tan bruto.

Cuando levantó la cabeza había cambiado de expresión.

–¿Y los doscientos pesos?

–No había nada en la gaveta –dijo Dámaso.

Don Roque lo miró pensativo, masticando en el vacío, y después sonrió.

–No había nada –repitió varias veces–. De manera que no había nada.

Volvió a agarrar la barra, diciendo:

–Pues ahora mismo le vamos a echar ese cuento al alcalde.

Dámaso se secó en los pantalones el sudor de las manos.

–Usted sabe que no había nada.

Don Roque siguió sonriendo.

–Habían doscientos pesos –dijo–. Y ahora te los van sacar del pellejo, no tanto por ratero como por bruto.

El último elemento en que hemos enfatizado a través de la revisión del guión y cuento, es la percepción que deja el protagonista, que Brenes señala como uno de sus condiciones determinantes, y que definimos como un sentimiento lastimoso, vemos a Dámaso con mirada compasiva, pues él mismo se convirtió en su perdición. Todos los elementos hasta aquí reconocidos: el protagonista, los antagonistas, el escenario, el objetivo, la decisión de robar unas bolas de billar, nos deja el tema de ***En este pueblo no hay ladrones***: el tedio, la monotonía de la gente de un pueblo que se rompe con el “gran robo”; que se magnifica en el final con una enorme dosis de soledad que devuelve al pueblo a su estado primigenio, donde no pasa nada. En el cuento, esta soledad fue descrita con una dureza de sentimientos encontrados, con la imagen de Ana en penumbra, sentada y tristemente resignada.

Ana permaneció en el suelo, aturdida por el dolor, y esperó a que algo ocurriera en su vientre. Del otro lado de la pared la llamaron con una voz que parecía de una persona enterrada. Se mordió los labios para no llorar. Después se puso de pie y se vistió. No pensó –como no lo había pensado la primera vez– que Dámaso estaba aún frente al cuarto, diciéndose que el plan había fracasado, y en espera de que ella saliera dando gritos. Pero Ana cometió el mismo error por segunda vez: en lugar de perseguir a su marido, se puso los zapatos, ajustó la puerta y se sentó en la cama a esperar.

En las líneas finales del guión, podemos apreciar un poema de imágenes que marcan la soledad de Ana, que también es la soledad del pueblo, y que conjuga el realismo cinematográfico de Isaac y García Riera con el realismo literario de García Márquez.

EN EL GUIÓN:



INTERIOR CUARTO. NOCHE.

273. F.S.

Ana, vestida, está sentada al borde de la cama con la mirada perdida. Saca un pañuelo, se suena y lo vuelve a guardar. Cruza los brazos y se mece casi imperceptiblemente. Sigue con la mirada extraviada, el *shot* se prolonga hasta que sale la palabra "fin".

CAPÍTULO 5

LA LITERATURA Y EL CINE EN MÉXICO (1960-1978)

5.1. Antecedentes y contexto de la crisis en la producción cinematográfica en México

Un ciclo se cerró: el cine mexicano atravesaba la crisis más grande de su historia. Con una producción que había fluctuado entre 78 y 124 películas anuales en los últimos veinte años, en 1963 sólo se realizaron 42.³³⁵

Después de la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano monopolizaba prácticamente la distribución y la producción de películas en español de los países de América Latina. México supo sacar ventaja de tres circunstancias históricas: 1) la guerra civil española de 1936 puso al contrincante más peligroso fuera de combate por varios años. Se trataba de conquistar los mercados cinematográficos naturales del idioma y España ya no era el principal productor. México se beneficiaba de paso con el exilio de

³³⁵ Federico Heuer; *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 17

numerosos técnicos, actores, escritores y creativos en general que vinieron a engrosar las filas de la industria cinematográfica en expansión. 2) la Segunda Guerra Mundial produjo una escasez de equipo y, sobre todo, de película virgen. El proveedor, que era Estados Unidos, prefirió favorecer a México en detrimento de la Argentina, que mantenía una posición ambigua en la lucha contra el Eje. El peronismo acabó por estrangular el cine argentino, entonces todavía en auge, y muchas de sus figuras más importantes emigraron. Y 3) el gran desarrollo tecnológico que había alcanzado el cine mexicano: desde 1929 con el cine sonoro sistema Vitaphone, pasando por el grado de maestría de los técnicos y realizadores, desarrollada en el primer lustro de los treinta donde se produjo un cine de alta calidad técnica; hasta producir **Allá en el rancho grande** (Fernando de Fuentes, 1936) que dio inició a la internacionalización del cine mexicano, fue otra circunstancia que favoreció a la industria cinematográfica mexicana.

Hacia 1936, México continuaba siendo un país esencialmente agrícola; de población mayoritariamente rural, con escasas carreteras, en el que la tradicional cultura campesina todavía predominaba. Los centros industriales aún no alcanzaban un desarrollo suficiente para alterar esa situación. En esas circunstancias correspondió a una película de ambiente campirano el sentar las bases para que el cine nacional conquistara los mercados de habla hispana.

Allá en el rancho grande habría de convertirse en película-guía de la producción nacional. Esta cinta muestra claramente una adopción de las exitosas fórmulas de Hollywood: un héroe y una heroína atraviesan diversos obstáculos para alcanzar el final feliz. La fórmula se adapta al ambiente folclórico mexicano y se completa con canciones, bailables y paisajes.

Además de abrir los mercados hispanos, esta cinta hizo a los productores mexicanos más conscientes de la necesidad de un cine realizado a partir de temas y situaciones más mexicanas.

Como ya lo mencionamos, los productores mexicanos aprovecharon la participación de las grandes potencias en la Segunda Guerra Mundial para atacar los mercados de habla hispana. Se presentaba una coyuntura favorable para la industria mexicana: Hollywood se abocó al cine de propaganda bélica, destinado a convencer a sus públicos habituales de la justicia de la causa aliada. Manuel Michel afirmó: “mucho contribuyó la poca aceptación de las cintas de propaganda norteamericana por parte del público de América Latina”.³³⁶

³³⁶ Manuel Michel; *El cine y el hombre contemporáneo*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1979, p. 162

Con tan favorables condiciones, se inició el período de auge que llegó hasta 1945 y que se conoce como “época de oro del cine mexicano”. En esta época, cuajan los elementos que dieron al cine mexicano un gran prestigio comercial. La coyuntura favorable se explotó mediante la imitación del *star system* hollywoodense: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, David Silva, Pedro Infante, Mario Moreno *Cantinflas*, Blanca Estela Pavón, Gloria Marín, Joaquín Pardavé, serían, entre otros, las estrellas que con sus nombres en las marquesinas atraerían al público hacia las salas de proyección de México y del mundo de habla hispana.

En 1941 el Estado mexicano intervino para fortalecer la industria fílmica mediante la creación del Banco Cinematográfico, institución encargada de proporcionar financiamiento a los productores privados. La política del organismo se orientó a facilitar los créditos preferentemente a los proyectos que ofrecieran mayores expectativas utilitarias, con lo que se descuidaron las posibilidades de función social que el cine podría haber brindado. Esto redundaría en una mayor concentración de capitales al interior de la industria fílmica y dejaría pocas oportunidades a las compañías pequeñas, hechos que serían de consecuencias significativas para el futuro del cine nacional.

Desde aquel momento, la batalla parecía definitivamente ganada para México: sus empresas cinematográficas pasaron a ejercer en América Latina un papel semejante al que ejercían, en una escala mundial, las empresas norteamericanas. Fue entonces cuando se creó el sistema de financiamiento llamado de los “anticipos” para asegurar que las películas fueran estrenadas por ellos: las distribuidoras de filmes mexicanos de Venezuela, Cuba, Colombia, Perú, etcétera, adelantaban una cantidad de dinero ante el proyecto que se les presentaba de una producción no realizada todavía. El dinero se entregaba en razón y proporción de los nombres de estrellas y directores bajo contrato del productor. La película se filmaba rápidamente y se enviaba lo antes posible a los distribuidores.

Esta fue la época de bonanza económica para el cine mexicano y, consecuentemente, el origen de todos sus vicios. Los productores se enriquecían sin arriesgar su capital. Sin embargo, varios acontecimientos precipitaron la caída. A partir de 1945, la expansión del cine mexicano en el mercado internacional decreció. El fin de la guerra supuso un nuevo incremento de la producción norteamericana. Hollywood regresaba por sus fueros.

El 3 de marzo de ese mismo año se fundó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM, en

adelante sólo STPC) que, como se verá más adelante, habría de ser otro de los factores que influirían en la situación del cine nacional de la posguerra.

El retorno de Hollywood después de la Segunda Guerra Mundial, la aparición de la televisión, la reconstrucción de las industrias cinematográficas española y argentina para recuperar algunos mercados, aunados al hecho de que el *star system* mexicano fue víctima del tiempo al ser incapaz de lanzar con éxito nuevas y suficientemente atractivas figuras para sustituir a las viejas, fueron factores que influyeron en la debacle.

En 1945 las pérdidas calculadas en 200 millones de pesos demostraban que la industria fílmica nacional había entrado en período crítico. Jesús Grovas, uno de los productores de la época, vaticinaba que la crisis se agudizaría al afirmar: “Puedo asegurar que el ochenta por ciento de las producciones realizadas en este año no se amortizarán”.³³⁷

Efectivamente, la “época de oro” había llegado a su fin. En adelante se hablaría continuamente de la “crisis del cine nacional”.

En la crisis también jugó un papel preponderante la situación sindical de la industria del cine en México, que alcanzaba no sólo a los técnicos sino también a los directores, guionistas y argumentistas. Prácticamente de 1945 a 1963, las películas filmadas se las repartieron un número limitado de directores. Siempre los mismos.

Las condiciones impuestas por el STPC a los productores, desalentaron la realización de cintas, impulsando a los empresarios a bajar costos mediante tiempos de rodaje más breves; se optó por filmar las películas en otros países latinoamericanos en donde no existían sindicatos que estipularan obligaciones de esta forma la producción anual comenzó a disminuir progresivamente hasta derrumbarse.

Ante esta situación que afectaba las fuentes de trabajo, el STPC, optó por proteger el empleo de sus miembros mediante la restricción del acceso de nuevos elementos, especialmente en la sección de directores, lo que obstaculizó la renovación estética y temática del cine nacional. “Mientras en los siete años anteriores a la sindicalización iniciaron su carrera 69 directores, en los catorce años siguientes no debutarían sino 17”.³³⁸

El cine mexicano necesitaba desesperadamente nuevos cuadros, pero los viejos se protegían a través de los sindicatos: tanto el STPC como el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), no

³³⁷ Alberto Ruy Sánchez; *Mitología de un cine en crisis*, México, La red de Jonás – Premià editora, 1981, p. 57

³³⁸ Emilio García Riera; *Medio siglo de cine*, revista *Artes de México*, número 31, Vol. VI, Año VIII, 1960, p. 10

permitían la promoción de nuevos integrantes –incluidos los escritores–, más que en casos muy contados.

Habría que agregar que los estatutos de la sección de directores del STPC señalaban que

como condición para ser miembro de la Agrupación el que una persona que pretende dirigir una película de largometraje, tenga en primer lugar, antecedentes cinematográficos, y por otra parte, que consiga de un productor la firma de un contrato para dirigir la película, con la condición de que dicha película tenga un mínimo de cinco semanas de filmación.³³⁹

Federico Heuer, quien fuera director del Banco Cinematográfico, destacaba este aspecto en el amplio informe que presentó sobre la industria mexicana del cine en 1964. Como punto número 6 en el diagnóstico que hizo a la rama de directores, por ejemplo, señalaba a la falta de renovación de los cuadros, además del sistema de financiamiento, como una de las causas del deterioro de la industria:

Freno a la incorporación de Nuevos Valores al Cine. El grueso de la responsabilidad, en cuanto al estancamiento artístico del cine mexicano, corresponde básicamente y por igual, a la actitud sindical y a los resultados de la operación en la práctica del sistema de financiamiento establecido por el llamado “Plan Garduño”.

Factor contribuyente a los problemas a los que se enfrenta por lo común el cine mexicano, radica fundamentalmente en el hecho de que desde hace 20 años [1944] que contratan a los mismos directores y a los mismos escritores cinematográficos para realizar una película, con los mismos artistas que generalmente cantan las mismas composiciones y haciendo los papeles de galanes y jóvenes que hacían hace 20 años.

La falta de renovación artística explica el estancamiento en la idea, en la concepción y realización cinematográficas y la trivialidad de los argumentos, que han dado por resultado un estancamiento general y cuyos frutos obvios son los de un cine de poca calidad artística, que ha sido característica de esta industria mexicana en los últimos años.³⁴⁰

Cabe mencionar que el “Plan Garduño” instaurado en 1953, fue creado “para la racionalización que tanto necesitaba la industria mexicana del cine para recuperar su salud”.³⁴¹ Dicho plan consistió en centralizar la actividad de los distribuidores subordinándolos a la administración del Banco Nacional Cinematográfico (BNC); se crearon cuatro nuevas compañías distribuidoras a las cuales se asociaron obligatoriamente productores privados y dueños de laboratorios.

³³⁹ *Ibidem*, p.12

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 210

³⁴¹ Alberto Ruy Sánchez; *op. cit.*, p. 60

En el período presidencial de Adolfo Ruiz Cortines el Estado mexicano adquirió los Estudios Churubusco, mientras varios inversionistas privados se establecían en los Estudios América, que ofrecían mejores perspectivas económicas por no hallarse sujetos al SPTC sino al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

La producción de los años cincuenta se estabilizó en un promedio de 100 películas por año, rodadas en un máximo de tres semanas cada una y realizadas con criterio comercial, situación que iba en detrimento de la calidad. Por si esto fuera poco, la crisis del cine mexicano se agravó debido al deterioro creciente del sistema de producción. Los productores, siempre confiados por el estupendo sistema de hacer películas con el dinero de otros, en lugar de reinvertir en la industria del cine, prefirieron situar sus capitales en otros ramos como el inmobiliario. Nunca invirtieron en los pilares de la industria como en la fabricación de película virgen, por ejemplo. Así, de la noche a la mañana, se llegó a un punto cero: primero la devaluación de la moneda de los países latinoamericanos que contribuían en mayor grado; después, con una política de defensa de divisas en otros países, quedaban aún más reducidos los anticipos. A esto se sumaba la revolución cubana, que eliminaba de un golpe otra de las fuentes importantes de ingresos. Así, el mercado quedó restringido al territorio mexicano y las zonas de habla hispana en el sur de los Estados Unidos.

Por lo que toca a la calidad y cualidad de las historias para ser llevadas a la pantalla, ya Federico Heuer, en el trabajo que hemos venido citando, hacía un exhaustivo diagnóstico sobre el tema y dilucidaba la crisis de calidad en los argumentos:

La calidad en los argumentos cinematográficos mexicanos plantea el hecho evidente de las limitaciones que se imponen, o mejor aún, el hecho de que no son los escritores destacados de México, los que escriben los argumentos cinematográficos mexicanos. En el capítulo correspondiente ya se mencionó la baja participación que recibe el argumentista, el bajo presupuesto a que tiene que ceñirse el productor dadas las condiciones corrientes en los mercados. Esto da por resultado el formalismo banal en el argumento.³⁴²

Heuer abundó en este aspecto señalando otros problemas:

La explicación y solución es más profunda aún y estriba en el hecho de que el grueso de los directores, escritores, camarógrafos y adaptadores, jóvenes o viejos, son el resultado de una improvisación, de circunstancias particulares que los hicieron participar en el cine y no el producto de auténtica preparación técnica y académica que demanda una industria seria para producir a un ritmo industrial.

³⁴² *Ibíd.*, p. 207. En lo que hace al renglón de los costos de producción, los argumentistas y adaptadores recibían sólo el 3.8 % del presupuesto total de una producción: 23.0 miles de pesos, en 1952; 64.4 miles de pesos, en 1962. *Idem*, p. 34.

Esa improvisación explica el simplismo, la falta de originalidad y de estructuración adecuada en el argumento cinematográfico de la mayor parte de las películas mexicanas, así como las soluciones de tipo convencional y de desarrollo muchas veces pueril a esas historias cinematográficas.

Estos hechos han producido un cine ingenuo, que si bien satisface los requisitos mínimos de diversión para los grupos sociales de la más escasa cultura o de forma de vivir provinciano, este tipo de cine no realiza sus funciones fundamentales, como es la de divertir, dignificar y educar, pero lo que es peor, en el terreno de la realidad, el tipo de cine que se hace actualmente, no puede ser el arma con que se intente la conquista de los mercados cinematográficos ricos, como son los de Europa Occidental y de Norteamérica.³⁴³

La crisis de la industria cinematográfica en México se agudizó. Uno de los evidentes síntomas de esa agudización fue el marcado aumento en la producción de “series de episodios” filmadas en los Estudios América. Dichas series habían comenzado a realizarse desde fines de los cincuenta como un paliativo a la crisis: resultaban baratísimas e implicaban la contratación no de los trabajadores del STPC (únicos facultados por la ley para trabajar en los equipos de rodaje de las películas profesionales de largometraje), sino de los del STIC que, de acuerdo a la legislación, sólo podían colaborar en cortos y documentales.

5.1.1. Ventana hacia la renovación y búsqueda

En medio de las dificultades que enfrentaba el cine mexicano surgió un movimiento embrionario, resaltado en este trabajo en capítulos anteriores, que se esforzó en romper un círculo vicioso que mantenía la producción mexicana. Este movimiento aspiraba a proponer un nuevo cine mexicano que respondería a exigencias culturales y estéticas diferentes.

Crecía la aversión por los “churros”. Desde publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la Cultura*, del diario *Novedades*, una nueva crítica ya no se sentía obligada, como casi toda la anterior, a defender al cine nacional por el simple hecho de ser mexicano. Al contrario: planteaba la necesidad urgente de un cambio radical con hincapié en la importancia del director como responsable básico o autor de las películas. En eso, se hacía eco de la más atendida crítica extranjera, sobre todo de la francesa. Algunos de esos críticos –Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera– formaron en 1961 el grupo Nuevo Cine junto con Luis Vicens y, entre otros, varios aspirantes a directores de cine: José Luis González de León, Salomón Laiter, Manuel Michel y Rafael Corkidi. El

³⁴³ *Ídem*, p. 208.

grupo editó una revista también llamada *Nuevo Cine* que sólo llegó a siete números, pero que logró llamar la atención y provocar el encono de los defensores interesados del cine mexicano convencional. Fueron afines al grupo el escritor Carlos Fuentes –que hizo también crítica cinematográfica bajo el seudónimo de *Fósforo II*– los pintores José Luis Cuevas y Vicente Rojo, el productor Manuel Barbachano Ponce y los realizadores Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Por otra parte, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) prosperó en los sesenta un importante movimiento de cineclubes y se creó en 1963 la primera escuela de cine en el país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dirigida por Manuel González Casanova.

La Reseña de Festivales Cinematográficos, que se celebraba en México desde 1958 –en la capital, en Acapulco o en ambos lugares–, familiarizó a un amplio público con las obras de cineastas muy celebrados, como los italianos Visconti, Fellini, Rossellini y Antonioni, el sueco Ingmar Bergman y los franceses Resnais, Godard y Truffaut.

Un miembro de *Nuevo Cine*, García Ascot, comenzó en 1961 la realización a lo largo de un año (sólo se trabajaba en ella los fines de semana) de ***En el balcón vacío***, cinta de una hora de duración filmada en 16 mm. La película se basó en unos textos de María Luisa Elío, esposa de García Ascot, sobre sus experiencias de niña durante la guerra civil española y de adulta ya emigrada en México.

Tanto Elío y García Ascot, como la mayoría de quienes intervinieron, eran refugiados españoles. ***En el balcón vacío*** no tuvo nunca estreno comercial, pero al pasar en exhibiciones privadas y en dos festivales europeos, que le dieron sendos premios –FIPRESCI en el Festival de Cine de Locarno, Suiza, 1962; y Jano de Oro en la Reseña de Cine Latinoamericano en Sestri, Levante, 1962– mereció elogios por su calidad de testimonio más emotivo que político de una emigración. Experiencias como la de García Ascot motivaron a otros creadores a participar en esta nueva etapa.

El clima cultural creado por Nuevo Cine, las actividades de la UNAM y la Reseña de Acapulco influyeron en un considerable sector de la clase media ilustrada mexicana, y aun en los medios oficiales. Al empezar en 1964 el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz, el nuevo director de Cinematografía, perteneciente a la Secretaría de Gobernación, Mario Moya Palencia, se mostró más sensible que sus antecesores a las presiones renovadoras del cine mexicano, y de esta manera comenzaron a sentarse las bases para intentar modificar la mala imagen de la cinematografía nacional. Las nuevas autoridades fílmicas apoyaron la celebración, en 1965, del citado Primer Concurso de Cine Experimental, convocado en 1964 por la

Sección de Técnicos y Manuales del STPC y siendo secretario general de aquella Jorge Durán Chávez. El concurso resultó de una coincidencia de descontentos: por una parte, la Sección de Técnicos y Manuales tenía sus razones para buscar nuevos caminos, dado el brutal descenso de la producción regular y la abierta violación del laudo de Ávila Camacho con las “series” del STIC; por la otra, la mayoría de quienes realizaron las cintas del concurso participaban de la más radical actitud crítica frente al cine mexicano rutinario.

El balance del certamen hizo evidente varias situaciones: en primer lugar, que en México sí existía talento cinematográfico capaz de desarrollar un nuevo cine, una nueva estética fílmica a la altura de las circunstancias sociopolíticas del país; en segundo lugar, que el relevo generacional estaba garantizado a excelentes niveles.

El concurso tuvo una virtud principal: demostró con sus mejores resultados –los de Gámez, Isaac, Gurrola, así como los de Ibáñez, Guerrero, Michel y Laiter– que el buen gusto, la cultura y la inteligencia podían suplir ampliamente al largo y penoso aprendizaje técnico pretextado como requisito principal para acceder a la realización de cine. Además, algunas cintas del concurso acertaron a reflejar un nuevo clima cultural mexicano caracterizado por la vocación mundana y el rechazo de las limitaciones localistas; así como la participación en varias películas de personajes significativos de la cultura como argumentistas, adaptadores y guionistas ilustró ese reflejo.³⁴⁴

Cuando otras naciones lanzaban sus últimas olas, México discutía –no sin oposición– el derecho de dirigir películas de una primera.

Esta primera ola, surgida de jóvenes de café y libro, nació con ese primer concurso y entró en situación francamente adversa. Sus miembros habían escrito demasiado, hablado demasiado –¿qué otra cosa podían hacer, si no les dejaban ser parte del cine?– y tenían, por ello, demasiados enemigos: frases tales como: –¡ahora vamos a ver lo que hacen los inteligentes! y, –¡ya que son tan cultos, que lo demuestren!, fueron una lógica resonancia de esa actitud crítica.

Estaban obligados, no a experimentar con calma, si no a crearse a sí mismos, a ir madurando detrás del megáfono. No creo que en ninguna otra parte del mundo se haya creado una situación semejante jamás. Salieron los nuevos directores y escritores como si les hubieran abierto de pronto las puertas a la libertad de acción.

³⁴⁴ Emilio García Riera; *Breve historia del cine mexicano/ Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa-Conaculta-Imcine-Canal 22-Universidad de Guadalajara, 1998. p. 238

En el terreno de la escritura de las historias para ser llevadas a la pantalla, los creadores de argumentos, diálogos y guiones no era gente familiarizada con este arte. Los novelistas jóvenes improvisaron y cometieron, por lo tanto, los errores que cabía esperar: los diálogos fueron pretenciosos; fallaron en el intento de crear mundos sofisticados y en la imitación del cine prestigioso europeo, entre otras cosas.

Sólo quedaba permitir a esta nueva generación de cineastas el acceso a la anquilosada estructura industrial, detentada ya no sólo por los miembros de la antigua burguesía cinematográfica sino por sus hijos y demás herederos, los que también habían comenzado a filmar durante los sesenta sin el menor ánimo de renovación, con la excepción de Arturo Ripstein, hijo de productor. Las nuevas expectativas encontraron fuertes oposiciones, pero ello no evitó que en 1967 se realizara el Segundo Concurso de Cine Experimental, en el que participaron sólo siete películas, y del que surgió otro talento comprobado, el de Archibaldo Burns, realizador de la cinta ***Juego de mentiras*** o ***La venganza de la criada***, basada en el cuento ***El árbol*** de Elena Garro.

Un dato sintomático: las mejores películas de ambos concursos se basaron en relatos y aportaciones de escritores mexicanos o radicados en México, integrantes también ellos de una nueva generación de literatos: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Elena Garro.

Los que surgieron de los concursos de cine experimental abrieron brecha a los que con muchas dificultades venían atrás. Se creó un camino por el cual pudieran entrar quienes habrían de suceder algún día a los veteranos. El cine mexicano parecía dispuesto, por fin, a comprender que no tenía directores para la eternidad. Y esto, el que la primera ola metiera algunos directores en la profesión, fue importante. Es cierto que después del concurso ni Alberto Isaac (***Las visitas del diablo***, 1967), ni Juan Ibáñez (***Los caifanes***, 1966), ni Juan Guerrero (***Mariana***, 1967), ni Manuel Michel (***Patsy, mi amor***, 1968) consiguieron una película de éxito internacional, pero se hicieron a sí mismos incluso entre recelos y rencores, entre críticas mal intencionadas y miradas socarronas. Se hicieron de la única manera que se les permitió: en ambiente hostil y dirigiendo de golpe y porrazo filmes profesionales. No hubo experimentos previos, ni maestros prácticos, ni un proceso racional. Tuvieron que asaltar el fuerte a estacazos y estrenar sus respectivas películas profesionales.

Muchos críticos fueron a ver estas obras con el mismo espíritu de exigencia que hubiera justificado el último filme de Fellini y con muchas ganas de ver cuatro fracasos. Los incidentes previos hicieron que muchas personas, ligadas a la industria del cine, se sentaran en la sala oscura tal y

como si fueran a presenciar un combate en el cual los malos eran derrotados. Ellos, por supuesto, estaban a favor del bien.

Por otra parte mucha gente joven convirtió, a su vez, estos filmes en banderas. Los filmes de Isaac, Ibáñez y Guerrero fueron incluidos en la Reseña de Acapulco. Al hacerlo se les pidió más de lo que podían dar de sí. Pero se estableció una jerarquía indiscutible; éstas películas, por muchos defectos que les señalaron, eran “otra cosa”. Estaban fuera del cine habitual de México. Y esto era algo. O, mejor dicho, era mucho.

En estas producciones, los escritores tuvieron un papel protagónico: Carlos Fuentes creó, junto con Juan Ibáñez, el guión de **Los caifanes**. Por su parte, el guión de **Mariana** fue escrito por Juan García Ponce, Juan Guerrero e Inés Arredondo, sobre una historia de Inés Arredondo; mientras, **Las visitaciones del diablo** fue escrita por Alberto Isaac, sobre novela homónima de Emilio Carballido; y **Patsy, mi amor** se basó en un argumento de Gabriel García Márquez.

En 1969 se les unió Jorge Fons con la comedia ranchera **El quelite**, escrita por Fons y Gustavo Sáinz, basada en la pieza teatral de Alfonso Anaya. Al año siguiente, Salomón Laiter hizo su aparición con **Las puertas del paraíso**, cinta escrita por el realizador y el poeta Eduardo Lizalde, sobre la obra de Elena Garro.

Por otro lado, el cine independiente de corto, medio y largo metraje se cultivó de manera notable, como en los casos de **Fando y Lis** (1967), de Alexandro Jodorowsky; **La manzana de la discordia** (1968) y **Familiaridades** (1969), ambas de Cazals; **Los nuestros** (1969), de Jaime Humberto Hermosillo; **Mictlán** (1969), de Raúl Kampffer; **Anticlímax** (1969) de Gelsen Gas; **Los adelantados** (1969), de Gustavo Alatriste y Arturo Ripstein; **La hora de los niños** (1969), **Crimen** (1970) y **La belleza** (1970), las tres de Ripstein; **Reed: México insurgente** (1970), de Paul Leduc; **Crates** (1970), de Alfredo Joskowicz; **Quizá siempre sí me muera** (1970), de Federico Weingartshofer; **Tómalo como quieras** (1970), de Carlos González Morantes; **Los meses y los días** (1970), de Alberto Bojórquez, entre otros.

En otras palabras, la nueva generación de cineastas mexicanos se hacía sentir cada vez más no obstante que la industria tradicional no brindaba amplias oportunidades y a pesar de que hacer cine fuera de los cánones profesionales no resultaba una tarea estimulante en términos económicos, ya que por lo general todos esos productos apenas si lograban colarse a las pantallas de los cineclubes o de las llamadas salas de arte.³⁴⁵

³⁴⁵ Eduardo de la Vega Alfaro; **La industria cinematográfica mexicana/ Perfil histórico-social**, México, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 51

En el marco de esta actividad cultural sobresale el movimiento estudiantil–popular de 1968 que representó un parteaguas en la historia política nacional. Interesado en limpiar la imagen del Estado mexicano, empañada por los hechos violentos de 1968, el régimen encabezado por Luis Echeverría Álvarez (1970–1976) se planteó como necesidad prioritaria el uso de toda la maquinaria propagandística para proyectar las “bondades” de la llamada “apertura democrática”.

La renovación de los instrumentos de legitimación ideológica fue un aspecto importante de ese cambio de tono, porque el poder público puso mayor empeño en la urgencia de restaurar su credibilidad. Por ello su interés por aglutinar en torno suyo a los sectores más críticos e influyentes.

Por lo que respecta al medio cinematográfico, esta urgencia se complementaba a la perfección con las demandas de los jóvenes cineastas (muchos de ellos militantes o simpatizantes del movimiento estudiantil–popular) que, incorporados o no al sector industrial, requerían de espacio y apoyo para la configuración de un “nuevo cine mexicano”.

Este fenómeno fue claramente detectado por los dirigentes gubernamentales y, en septiembre de 1970, siendo todavía presidente electo Luis Echeverría Álvarez, ratificó como director del Banco Nacional Cinematográfico precisamente a su hermano Rodolfo, encomendándole la tarea de reestructurar la industria fílmica lo suficiente como para que ésta sirviera de manera eficaz a los intereses ideológicos de la “apertura democrática”. El juego de reconciliación y cooptación en el medio fílmico alcanzaría sobre todo a la nueva generación de realizadores, quienes poco a poco se vieron beneficiados por una reestructuración que entre los años 1970–1977 atravesó por varias etapas.³⁴⁶

Durante la gestión del presidente Echeverría ocurriría algo único en el mundo:

la virtual estatización del cine nacional en un país no gobernado por comunistas. Con esta estatización –mayoritaria, no total, y forzada en buena medida– culminó en 1976 una época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas.³⁴⁷

Según De la Vega Alfaro en su libro ***La industria cinematográfica mexicana***, la estatización no resultó de un plan previo, sino de una situación coyuntural. Para empezar, el Banco Nacional Cinematográfico fue beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a cargo de José López Portillo, con una inversión de mil millones de pesos. Ese dinero

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 54

³⁴⁷ Emilio García Riera; *op. cit.*, p. 278

serviría para mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, o sea, para fortalecer el aparato técnico y administrativo del cine nacional.

La reconstitución en 1972 de la academia encargada de dar los Arieles fue una de las medidas tomadas por el Estado para fortalecer la base cultural del cine. La siguieron otras: en 1974 se inauguró la Cineteca Nacional, que debía existir por ley desde 1949, y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975.

Como estrategia de ese proceso de intervención estatal en la producción cinematográfica, en 1972 los viejos Estudios Churubusco (“los más grandes de América Latina”) se convirtieron en entidad de patrocinio fílmico luego de ser adquiridos por el Estado; un año antes se había fundado otra empresa oficial: el Centro de Producción de Cortometraje de los propios Estudios Churubusco, con el fin de estimular un cine documental “de compromiso con la realidad”, según rezaba el documento que respaldó la creación de la institución. En el año de su conversión en entidad productiva, los Estudios Churubusco financiaron, con el decidido apoyo del BNC, más de veinte películas, la mayoría de las cuales fueron realizadas por directores y técnicos nuevos. Ante la reticencia de los viejos productores, el Estado había tenido que convertirse él mismo en promotor y mecenas de un nuevo cine.

La intervención del Estado se hizo tan necesaria, que en 1974 se fundó la empresa Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), órgano oficial de producción fílmica que desplazó a los Estudios Churubusco; y DASA Films (Directores Asociados, S. A.), cooperativa creada por un grupo de cineastas para producir conjuntamente con el Estado. En 1975 inician sus labores otras dos empresas fílmicas de participación estatal: Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I (CONACITE I) y CONACITE II, esta última formada con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y los Estudios América, comprados por el Banco Nacional Cinematográfico en 1975.

Además, gracias a la intervención estatal en el sector de la producción, debutaron en formatos profesionales poco más de veinte directores. Los logros más evidentes corrieron a cargo de seis directores, todos ellos exponentes de un escaso pero auténtico “nuevo cine mexicano”: Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Paul Leduc y Eduardo Maldonado.

Cazals lograría notoriedad con sus películas ***Los que viven donde sopla el viento suave***, ***Canoa***, ***El apando*** y ***Las poquianchis***; Ripstein lo haría también con ***El castillo de la pureza***, ***Lecumberri*** y ***El lugar sin límites***; Hermosillo con ***El cumpleaños del perro***, ***La pasión según Berenice***, ***Matinée*** y ***Naufragio***; Fons con su relato breve ***Caridad*** y con sus

largometrajes **Los cachorros** y **Los albañiles**; Leduc con su excelente documental **Etnocidio/ Notas sobre el Mezquital**; y Maldonado con **Jornaleros**. La mayoría de estas obras condujeron al cine por nuevas vertientes, más modernas e innovadoras.

Pero lo más importante fue que el cine realizado por la nueva generación de cineastas y apoyado por el Estado logró llamar la atención del público y, por otro lado, recuperó en cierta medida el prestigio internacional del cine mexicano al obtenerse una buena cantidad de premios en festivales y muestras organizadas en diversos países.

El cine mexicano pudo así contar con una generación de cineastas conscientes de una labor histórica innovadora, apoyados por escritores dispuestos a quedar en segundo plano.

5.2. Los escritores incorporados al cine mexicano de los sesenta y setenta

*El cine tiene mil maneras de vivir.
Una de ellas es la escritura.*³⁴⁸

Escritores que han incursionado en el cine como guionistas o argumentistas han revelado el carácter de sus creaciones. Uno de ellos ha sido Juan Tovar quien afirma:

El guión es la dimensión literaria del film. Pero se impone recalcar, en nombre de la humildad que nunca sale sobrando: sólo la dimensión literaria –imprescindible pero insuficiente–. Una base, un esqueleto para sustentar la poesía cinematográfica, que siempre está más allá de esa literatura inevitablemente ancilar. Claro, un buen guión es poético por derecho propio y, por tanto, defendible como producto literario; pero no evitará que, en manos de un mal director, desemboque en una mala película. Pues la poesía del guión anticipa, pero no realiza, la poesía filmica en sí, del mismo modo que esta última no podrá cristalizar si le falta el sustento que la dimensión literaria proporciona.

El guionista es, en cierto sentido, el primer espectador del film. Lo que hace al escribir es describir lo que ve, la obra futura en cuya existencia cree a pie juntillas, ignorando por el momento la nada desdeñable probabilidad de que jamás llegue a la pantalla o de que, una vez allí, resulte muy distinta de la que él ha visto. En todo caso, espera que sea todavía mejor.³⁴⁹

Para los escritores incursionar en el cine, a pesar de que su labor creativa quede en un plano secundario a la hora de atribuir autoría al filme, ha sido

³⁴⁸ Gustavo García. "Presentación del guión de Salomón Laiter y José Emilio Pacheco: **El obsceno pájaro de la noche** (guión cinematográfico)", revista bimestral de cine *Intolerancia*, México, núm. 5, septiembre-octubre, 1996. pp. 29-40.

³⁴⁹ Juan Tovar; *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ UNAM, 1990, p. 62

todo un reto. La mayoría de las películas de los sesenta y setenta donde los directores se asociaron con escritores valiéndose de sus argumentos, adaptaciones y guiones en más de una forma, fueron películas que abandonaron los viejos argumentos, tan falsos como intrascendentes, a la vez que renovaron una técnica que, a fuerza de repetirse y copiarse a sí misma, permanecía impermeable a las corrientes cinematográficas contemporáneas.

Es el caso de los escritores que se asociaron con Arturo Ripstein. En casi todas sus películas de la época que nos interesa enfatizar, el realizador les atribuye una función determinante a los escritores. En **Tiempo de morir** (1965) se asoció con Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez; en **Los recuerdos del porvenir** (1968) con Elena Garro; en **La hora de los niños** (1969) con Pedro Miret; en **El castillo de la pureza** (1972) con José Emilio Pacheco, con quien trabajó también en **El santo oficio** (1973), **Foxtrot** (1975) y en el documental **Lecumberri/ El palacio negro** (1976); **El lugar sin límites** se basa en la novela homónima de José Donoso, mientras que el argumento de **La viuda negra** (1977) está basado en la pieza teatral **Debiera haber obispos** de Rafael Solana; **Cadena perpetua** (1978) está basado en la novela **Lo de antes**, de Luis Spota, cuya adaptación Ripstein trabajó con Vicente Leñero; y **La tía Alejandra** (1979) cuyo argumento es de Delfina Careaga y Sabina Bergman, adaptación de Vicente Leñero y el realizador. Todos ellos son escritores muy diferentes, pero pueden ser calificados de la misma manera –como en su momento lo reconocía Ripstein–: son buenos.

Lo anterior es más que evidente en la entrevista que le hiciera José de la Colina en 1973:

–Tu colaboración con escritores, antes de hacer tus experimentos radicales de autor en **Crimen**, **La belleza** y **Exorcismos** [los tres de 1970], ¿se debía a un sentimiento de no poder volar con alas propias?

–No, yo creo mucho en la colaboración.

–Pero después de esos filmes que imaginaste tú solo, buscaste a José Emilio Pacheco para **El castillo de la pureza**. ¿Por qué?

–Creo que no hubiera podido hacer ese filme yo solo. Yo tenía los ingredientes del guión, pero necesitaba una mano maestra para cocinarlo, José Emilio es el colaborador ideal porque no trata de hacer él la película. Siempre está redondeando las escenas que yo planteo. Conoce estructura dramática y esto es esencial para **El castillo de la pureza** y para **El santo oficio**. Pero de ninguna manera tiene las pretensiones de realizar vicariamente la película. Esa es la colaboración ideal para cualquier director.³⁵⁰

³⁵⁰ José de la Colina; *Excelsior*, México, 27 de enero de 1973, p. 4B

En la década de los sesenta y la primera mitad de los setenta, la irrupción de cineastas mexicanos, la mayoría de ellos formados en escuelas de cine o en las diversas corrientes del cine experimental o independiente, fueron apoyados por escritores de la talla de Juan de la Cabada, Emilio Carballido, Hugo Argüelles, José Revueltas, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero, José Agustín, José de la Colina, Juan Tovar, Elena Garro, Gustavo Sáinz, Carlos Illescas y Luisa Josefina Hernández.

Ripstein dirigió en **HO** uno de los dos episodios –el otro pertenecía a Alcoriza– de la producción independiente filmada en Brasil **Juego peligroso** (1966); este episodio fue escrito por Gabriel García Márquez. Mientras que la tercera película industrial de Ripstein, **Los recuerdos del porvenir** (1967) se basó en una novela de Elena Garro sobre la lucha cristera.

Felipe Cazals también rompió con la rutina en su primer largometraje independiente, **La manzana de la discordia** (1968) donde contó con la estrecha colaboración del escritor René Avilés Fabila en la creación del guión.

En 1970, Paul Leduc realizó su primer largometraje, **Reed: México insurgente**, película independiente y guión escrito por Juan Tovar y Paul Leduc, sobre libro **México insurgente** del periodista y escritor norteamericano John Reed. Otra de las películas en donde participó Juan Tovar en la creación del guión fue **El medio pelo** (Carlos Velo, 1970), sobre comedia homónima de Antonio González.

En 1970, Salomón Laiter realizó **Las puertas del paraíso**, basada en un guión escrito por Laiter y el escritor Eduardo Lizalde, basada a su vez en la obra de Elena Garro.

Otras cintas en donde participaron activamente los escritores fueron: en los tres episodios de **Trampas de amor** (1968), realizados por Tito Novaro (**El dilema**), Manuel Michel (**Ivonne**) y Jorge Fons (**La sorpresa**). **Las pirañas aman en cuaresma** (1969), y **La primavera de los escorpiones** (1970), ambas de Francisco del Villar, se basaron en un argumento de Hugo Argüelles. La película de Roberto Gavaldón **Las figuras de arena** (1969), está basada en un argumento de Hugo Butler adaptada por el director y Hugo Argüelles. **La mujer de a seis litros** (1966), realizada por Rogelio A. González para el productor Gustavo Alatraste, guión de Ricardo Garibay basada en tres cuentos de Maupassant, Leónidas Andréiev y Ricardo Garibay, respectivamente.

En 1966, el productor Manuel Barbachano Ponce encomendó a Carlos Velo, debutante en la industria, la dirección de una ambiciosa versión de **Pedro Páramo**. La gran novela de Juan Rulfo fue adaptada por Barbachano, Velo y Carlos Fuentes.

El debutante Juan Guerrero realizó antes de su fallecimiento prematuro sus dos únicas películas industriales: **Mariana** (1967), basada en un cuento de Inés Arredondo, que adaptaron Juan García Ponce y el director, y **Narda o el verano** (1968), sobre cuento homónimo de Salvador Elizondo.

Carlos Velo dirigió a partir de una comedia costumbrista de Antonio González Caballero **El medio pelo** (1970), adaptada por el autor, el director y Juan Tovar.

Cazals ilustró en **Canoa** (1975) un argumento de Tomás Pérez Turrent basado en hechos reales derivados de los sucesos de 1968. **Canoa** tuvo buen éxito de público y ganó en el Festival de Berlín (1976) el premio especial del jurado. En su siguiente película, **El apando** (1975), Cazals alcanzó igual o mayor intensidad y fuerza; era la adaptación de José Revueltas y José Agustín. Por su parte, **Las poquianchis** (1976), basada en otro argumento de Pérez Turrent, cuenta la historia, también basada en hechos reales, de unas criminales explotadoras de mujeres en el Bajío. Cazals realizó también **El jardín de tía Isabel** (1971) y **Aquellos años** (1972), sobre un argumento de José Iturriaga adaptado por Carlos Fuentes y el propio Cazals.

Por su parte Jaime Humberto Hermosillo realizó **La pasión según Berenice** (1975), **La verdadera vocación de Magdalena** (1971), **El señor de Osanto** (1972), **The Master of Ballantrae**, adaptada por el director y José de la Colina, **El cumpleaños del perro** (1974) y **Matinée** (1976).

Jorge Fons realizó **Los albañiles** (1976), premiada con el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1977, basada en una novela y pieza teatral de Vicente Leñero. Otras películas de este realizador fueron: **Caridad**, integrante de la cinta **Fe, esperanza y caridad** (1972); los otros episodios fueron **Fe** de Alberto Bojórquez y **Esperanza** de Luis Alcoriza, mientras que **Los cachorros** (1971), estuvo basada en una novela de Mario Vargas Llosa.

Alberto Isaac dirigió **Los días del amor** (1971), con guión del realizador y Emilio García Riera y **El rincón de las vírgenes** (1972), divertida tragicomedia rural basada en narraciones de Juan Rulfo.

Además del medimetraje independiente **Recodo del purgatorio** (1975), producido por el CUEC, José Estrada dirigió en la época **El profeta Mimí** (1972), sobre argumento de Arturo Rosembueth y **Maten al león** (1975), adaptación de una divertida novela de Jorge Ibarguengoitia.

Alberto Bojórquez se basó en relatos de José de la Colina para su primera película estatal, **La lucha con la pantera** (1974). Por su parte, Alfonso Arau dispuso de un amplio presupuesto estatal para filmar **Calzonzin Inspector** (1973), multitudinaria cinta cómica inspirada en la historieta **Los**

Supermachos de Eduardo del Río *Rius*, donde Juan de la Cabada y Arau escribieron el argumento.

Sergio Olhovich debutó con **Muñeca reina** (1971), adaptación de un cuento de Carlos Fuentes; en tanto, Gabriel Retes hizo lo mismo con la película estatal **Chin chin el teporocho** (1975) sobre una novela de Armando Ramírez.

Un realizador que años antes había hecho cintas independientes recibió su primera oportunidad industrial: Jomí García Ascot dirigió **El viaje** (1976), sobre una historia de Sergio Galindo. Antes, Burns realizó la cinta independiente **Juan Pérez Jolote** (1973), versión del libro antropológico de Ricardo Pozas sobre los indios tzotziles de Chiapas.

Por su parte, Rafael Corkidi realizó **El despojo** (1960), con argumento de Juan Rulfo; otras fueron **Ángeles y querubines** (1971), **Auandar Anapu** (1971) y **Pafnucio Santo** (1976). Corkidi fue fotógrafo de sus películas y autor de los argumentos junto con el poeta Carlos Illescas.

Juan López Moctezuma, hombre de teatro y locutor de radio y televisión, dirigió con evidente influencia de Jodorowsky y manifiesto gusto por el cine de horror **La mansión de la locura** (1971), sobre un cuento de Edgar Allan Poe, adaptado por el realizador y el poeta Carlos Illescas; **Mary, Mary, Bloody Mary** (1974) y **Alucarda, la hija de las tinieblas** (1975), sobre novela homónima de Sheridan Lefanu.

Servando González dirigió **El elegido** (1976), sobre una pieza del guatemalteco Carlos Solórzano y **Los de abajo** (1976), nueva versión de la novela de Mariano Azuela.

Francisco del Villar, después de dirigir y producir por su cuenta **El festín de la loba** (1972), guión de Vicente Leñero, trabajó para el Estado: los resultados fueron **El monasterio de los buitres** (1972), sobre una pieza de Vicente Leñero (**Pueblo rechazado**); **Los perros de Dios** (1973), guión de Josefina Vicens; y **El llanto de la tortuga** (1974), película póstuma del director con un guión de su propia autoría y del escritor Vicente Leñero.

Después de realizar varias cintas intrascendentes como dos comedias de producción estatal, **El premio del amor** (1972) y **Yo amo, tú amas, nosotros...** (1972), Rafael Baledón se puso serio para dirigir en 1975 dos películas de Conacine basadas en argumentos dignos de mejor suerte: **El hombre del puente**, sobre una historia del Julio Alejandro, y **Renuncia por motivos de salud**, sobre una historia de Josefina Vicens.

Benito Alazraki, después de dirigir en España la coproducción **Las tres perfectas casadas** (1971), sobre la pieza de Alejandro Casona, debutó para el estado con **Balún Canán** (1976), sobre una novela de Rosario Castellanos.

José Bolaños dirigió para el Estado una nueva versión de **Pedro Páramo** (1976) y el veterano Roberto Gavaldón realizó **Doña Macabra** (1971), comedia de humor negro, sobre un argumento de Hugo Argüelles; **El hombre de los hongos** (1975), coproducción con España sobre un obra de Sergio Galindo y **Las cenizas de un diputado** (1976), guión realizado por Hugo Argüelles y Gavaldón, sobre argumento de Argüelles.

Falta por mencionar, entre los autores mexicanos adaptados por el cine de la época, a Luisa Josefina Hernández, cuya pieza **La plaza de Puerto Santo**, dio base a la película estatal de ese nombre dirigida en 1976 por Toni Sbert. El adaptador de la pieza fue Emilio Carballido, uno de los muchos escritores distinguidos que trabajaron con argumentistas o adaptadores para el cine nacional del sexenio.

Al reanudarse la entrega de los Arieles, la aportación de los escritores que participaron en el cine de la época fue reconocida por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Los argumentos y las adaptaciones que fueron premiadas de 1972 a 1977 fueron los siguientes. Por lo que fue a los argumentos: en 1972, Alfonso Arau, Emilio Carballido, Héctor Ortega y Pancho Córdova por **El águila descalza**; en 1973 José Emilio Pacheco por **El castillo de la pureza**; en 1975, Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza por **Presagio**; en 1976, Tomás Pérez Turrent por **Canoa**. En lo referente a las adaptaciones fueron premiadas las siguientes historias: en 1972, Emilio Carballido, Héctor Ortega y Pancho Córdova por **El águila descalza**; en 1973, Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco por **El castillo de la pureza**; en 1974, Josefina Vicens por **Los perros de Dios**; en 1975, Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza por **Presagio**; en 1977, Josefina Vicens por **Renuncia por motivos de salud**.

Hasta aquí hemos mencionado algunas cintas donde la participación de los escritores fue fundamental. A continuación presentaremos una semblanza de cada uno de los escritores que consideramos imprescindibles para la confirmación del planteamiento inicial de nuestro trabajo de investigación, pues gracias a la intervención de éstos últimos fue que se pudo llevar a cabo una búsqueda y renovación temática, al igual que estética del cine mexicano de los sesenta y setenta. Para dichas semblanzas retomamos pasajes y la filmografía de la investigación **Escritores del cine mexicano sonoro**.³⁵¹

El orden en el que presentamos estas semblanzas se basa en seis grupos generacionales:

³⁵¹ Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila; **Escritores del cine mexicano sonoro**, México, Facultad de Filosofía y Letras/ UNAM, Programa PAPIIT, 2003, cd-rom y página electrónica: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx>

- 1) José Revueltas y Juan de la Cabada, los veteranos que incursionaron en épocas anteriores; sin embargo, su participación con realizadores del llamado “nuevo cine” fue más libre y decidida.
- 2) Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Ricardo Garibay, Inés Arredondo, Elena Garro y Jorge Ibargüengoitia. Pertenecientes a la generación de medio siglo, decidieron incursionar en el cine como un medio más de expresión donde dar rienda suelta a la creación.
- 3) Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent, José de la Colina, Salvador Elizondo, *Jomí* García Ascot, Juan Vicente Melo y Eduardo Lizalde. Otro grupo en su mayoría ligado a Nuevo Cine.
- 4) Juan García Ponce, Juan Ibáñez, José Emilio Pacheco y Juan José Gurrola. Todos ellos participantes de la experiencia en el Primer Concurso de Cine Experimental.
- 5) Gustavo Sáinz y José Agustín, escritores de “la onda”; y
- 6) Vicente Leñero, Carlos Illescas, Paco Ignacio Taibo I, Juan Tovar, René Avilés Fabila, Sergio Galindo y Luisa Josefina Hernández: periodistas, poetas y escritores, convertidos en guionistas. Fascinados también por proveer al futuro realizador las imágenes del filme. Nada más y nada menos, si se piensa que esas imágenes, a su vez, han de contener, comentar y describir personajes, situaciones y acciones, esto es, la dramaturgia cinematográfica.

José Revueltas

Se inició como escritor de cine en 1944 cuando Gabriel Figueroa lo invitó a trabajar para que adaptara *El mexicano*, de Jack London. Dentro de las adaptaciones realizadas por Revueltas, podemos enumerar *Cantaclaro*, de Rómulo Gallegos; *La otra*, de Ryan James, premio Ariel 1947 por la mejor adaptación; *Que dios me perdone*, de Xavier Villaurrutia y otras como *La ilusión viaja en tranvía* que adaptara con Luis Alcoriza y Juan de la Cabada. Pero seguramente la más significativa, por lo que representa en su vida personal, es *El apando*, escrita por Revueltas como novela adaptada posteriormente por él mismo y José Agustín.

Llamado cariñosamente por sus amigos *El Pájaro*, uno de ellos, Efraín Huerta, alguna vez se refirió así de él:

Otro ser humano con bastantes ideas de cine es el *Pájaro* José Revueltas a quien fuera de México se le considera como uno de los dos o tres más brillantes novelistas de México (...).

El Pájaro es un genio. De repente le fallan los diálogos, pero en general es un hombre que sabe sostener el interés dramático en todas sus formas. Novelista puro, sabe crear situaciones, desarrollarlas y resolverlas. Con Roberto Gavaldón hizo la adaptación de un cuento de Ryan James, ***La paloma muerta*** y lograron ***La otra***.³⁵²

Revueltas se desempeñó también como profesor de cine. En 1961 dio clases en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en Cuba. Allá por 1964 dio clases de guión en el recién creado Centro Universitario de Estudio Cinematográficos (CUEC). Los alumnos de Revueltas realizaron una filmación colectiva sobre el anillo periférico y sus aspectos humanos. Compartió cátedra en aquella época con Manuel Michel, Emilio García Riera, Salvador Elizondo, Manuel González Casanova y Manuel Álvarez Bravo, entre otros.

Por otro lado, resulta difícil imaginar lo que pensaba José Revueltas cuando exponía sus guiones a los juicios de los productores ya que siempre fue un hombre de espíritu rebelde y combativo. Sin embargo, algo muy significativo se deja ver en *Revista de la Universidad* publicada en julio de 1968, cuando Revueltas escribió sobre otro excelente escritor y amigo suyo, Juan de la Cabada:

Cuando Juan escribe una película, es capaz de cualquier cosa, la más inverosímil, con tal de sustraerse a esa “colaboración” insistente, tozuda, impaciente de los productores (...) No existe nada más torturante que ésta sádica presencia de los productores en el desarrollo de una película, en la fase que corresponde al escritor de cine, esto es, al escritor a quien compete organizar los materiales, siempre más o menos dispersos, y en todo caso de una repelente y ofensiva tosquedad, del “argumento”, o peor aún, de lo que se llama una “idea de producción” que no representa nada en absoluto, y que el escritor ha de construir, estructurar, a partir de cero, hasta que su trabajo concluya bajo la forma de un “libreto de filmación”.³⁵³

Finalmente, aunque esto no se llegó a concretar, José Revueltas también estuvo tentado a dirigir una película. Ya en 1958 se daba la noticia del hecho:

José Revueltas, el argumentista y escritor, está preparando una película experimental que dirigirá, y que será filmada en el mes de agosto, en Nayarit, con argumento de él mismo, titulado ***Rayito de oro***, con artistas experimentales (...) Ésta será la primera película que dirigirá Revueltas y espera con ella demostrar su capacidad en esa línea.³⁵⁴

Dentro de su obra ensayística, destaca aquélla donde plasma el enorme interés que tenía por el cine: ***El conocimiento cinematográfico y sus***

³⁵² Efraín Huerta; “Llamado a las 7”, revista *Cinema Reporter*, 21 de agosto de 1948, p. 18

³⁵³ José Revueltas; en: revista trimestral *Otro Cine*, México, número 5, enero-marzo 1976, p. 31

³⁵⁴ Revista *Cinema Reporter*, México, núm. 1042, julio de 1958, pp. 7-8

problemas (México, Era, 1981. Antes de la edición en Era, esta obra de Revueltas había sido publicada por el Departamento de Actividades Cinematográficas –encabezado por Manuel González Casanova– dependiente de la Dirección de Difusión de la UNAM, en 1965). Nuestro escritor formó junto con Roberto Gavaldón una de las parejas creativas más importantes del cine mexicano del tipo escritor–director, una relación ideal que produjo películas tales como **La otra** (1946), **A la sombra del puente** (1946), **La diosa arrodillada** (1947), **La casa chica** (1949), **Rosaura Castro** (1950), **Deseada** (1950), **En la palma de tu mano** (1950), **La noche avanza** (1951), **El rebozo de Soledad** (1952), **Las tres perfectas casadas** (1952), **Sombra verde** (1954) y **La escondida** (1955).

Otras obras que hay que destacar aquí son sus guiones publicados:

Revueltas, José y Agustín, José; **El apando**, México, Plaza y Valdés, 1995.

Revueltas, José; **Zapata/ Guión cinematográfico**, México, Plaza y Valdés, 1995.

Revueltas, José; **Tierra y libertad**, México, Era, 1981.

Mientras que dentro su filmografía de la época podemos señalar:

México 68/ Instantáneas (Rafael Corkidi, 1968), guión: idea de Rafael Corkidi, prólogo: José Revueltas, epílogo: Salvador Novo.

2 de octubre, aquí México (Óscar Menéndez, 1968–1970), guión: Óscar Menéndez y consejo integrado por presos políticos, supervisión de los textos: José Revueltas, voz del narrador: Sergio de Alba.

Preferencias (Mario Luna, 1975), guión: Mario Luna, sobre relato homónimo de José Revueltas.

Zona roja (Emilio Indio Fernández, 1975), guión: Emilio Indio Fernández y José Revueltas, sobre argumento de Emilio Indio Fernández.

El apando (Felipe Cazals, 1975), guión: José Revueltas y José Agustín, basado en la novela homónima de José Revueltas.

Juan de la Cabada

De la Cabada se inició formalmente en el cine en 1951 trabajando con Luis Buñuel, Luis Alcoriza y José Revueltas en la adaptación de **Subida al cielo**:

La buena adaptación del colectivo logró salvar un argumento más o menos débil que contaba la historia de unos “Adán y Eva” cachondos (Lilia Prado y

Esteban Márquez) abandonados en el paraíso de las costas de Guerrero, que resultó un buen entretenimiento lleno de humor y desenfado.³⁵⁵

Su adaptación de ***La ilusión viaja en tranvía*** (Luis Buñuel, 1953) resultó un elemento integral de la obra:

es importante señalar cómo la cinematografía permite la participación colectiva del escritor (que generalmente ejerce su oficio en la más absoluta de las soledades, a no ser que como Juan de la Cabada sea más un cuentero que un cuentista).³⁵⁶

Después de ***Las señoritas Vivanco*** (Mauricio de la Serna, 1958) y ***El brazo fuerte*** (Giovanni Corporal, 1958), en 1960 colaboró en ***Simitrío***, de Emilio Gómez Muriel, melodrama edificante que recibió en San Sebastián, España, el premio Perla del Cantábrico a la Mejor Película de habla castellana. De 1951 a 1959 colaboró en otras películas como ***Maratón de baile*** (René Cardona, 1957), ***La tijera de oro*** (Benito Alazraki, 1958), ***Subida al cielo*** (Luis Buñuel, 1951), ***María la Voz*** (Julio Bracho, 1954), ***Canasta de cuentos mexicanos*** (Julio Bracho, 1955) y ***Sonatas/ Aventuras del marqués de Brandomín*** (Juan Antonio Bardem, 1959).

En 1964, De la Cabada participó como profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM.

En el Primer Concurso de Cine Experimental, Juan de la Cabada participó en ***Lola de mi vida*** (Miguel Barbachano Ponce, 1965), primera historia de la película ***Amor, amor, amor***. Guión: Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez, Miguel Barbachano Ponce, basado en cuento de Carlos A. Fernández y Juan de la Cabada.

En 1967 participó en ***La chamuscada/ Tierra y libertad*** (Alberto Mariscal, 1967), guión: Luis Alcoriza, Juan de la Cabada.

Su regreso al cine mexicano se dio hasta la siguiente década:

En 1973 regresa al cine para colaborar con Eduardo del Río (*Rius*) y Alfonso Arau en el argumento de ***Calzonzin Inspector***, basada en la pieza del escritor ruso Nicolás Gogol. La película recrea a los personajes de la historieta ***Los Supermachos*** y obtuvo el premio a lo mejor del Tercer Mundo en el festival del Cairo en 1976 [...] En 1975 colaboró con Luis Alcoriza en la adaptación de ***Las fuerzas vivas***, que satiriza las absurdas reacciones de una élite pueblerina ante la llegada de la Revolución, obtuvo premio al mejor guión en el festival de Cartagena, Colombia, en 1976.³⁵⁷

³⁵⁵ Jorge Pérez-Grovas; "Juan de la Cabada, tradición visual", sección cultural de la revista *Punto*, México, 6 de octubre de 1998, p. 23

³⁵⁶ *Ibidem*

³⁵⁷ *Ídem*

Finalmente, en 1977 una obra suya dio origen a **Llovizna** (Sergio Olhovich, 1977), guión: Sergio Olhovich, sobre cuento de Juan de la Cabada.

Carlos Fuentes

Su primera incursión como guionista fue por invitación del productor Manuel Barbachano Ponce, en la película **El gallo de oro** (Roberto Gavaldón, 1964). Para finales de 1964, el Primer Concurso de Cine Experimental representó la participación de jóvenes directores e intelectuales y artistas, en el cine mexicano. Ellos dirigían, escribían, adaptaban y actuaban. En el certamen Carlos Fuentes participó en dos proyectos: **Un alma pura (Los bienamados)**, Juan Ibáñez, 1965) y **Las dos Elenas (Amor, amor, amor)**, José Luis Ibáñez, 1965), cinta ganadora del tercer lugar del concurso.

De dicha participación el mismo escritor reconoció que:

El cine es esencialmente una absoluta compenetración de todos los elementos. Yo sentí en todo momento que había un nivel parejo de intención, de intuición y de sensibilidad en primer lugar con los directores Juan y José Luis Ibáñez desde el momento inicial del rodaje de la película; y desde luego con Gabriel Figueroa con quien tuve una gran afinidad para lograr una fotografía no muy ilustrativa, sino completamente integrada al movimiento dramático de las dos películas y con los mismos actores de las películas, y desde luego con el productor Manuel Barbachano, que no es precisamente un productor sino un marciano, que da plenas libertades para rodearse de todo lo necesario y que tiene gran respeto para el director y escritor de una película.

El resultado del concurso ha probado que el cine mexicano puede producir películas "A" [se refería al nivel de calidad]. En todos los países se produce no más de un ocho o diez por ciento de películas de calidad y el concurso ha demostrado que existen los productores, los directores, los actores y los elementos técnicos capaces de producir un cine a la altura de los mejores del mundo.

Yo siempre he insistido en que la reestructuración del cine mexicano no es un problema técnico sino esencialmente humano y social (...) En nuestras películas [las del concurso], se refleja este conflicto crítico de las generaciones y se da movimiento a toda una actitud de la juventud a favor de la libertad personal, de la honestidad intelectual y del derecho a encontrar nuevas formas de relación.³⁵⁸

El resultado de dicho concurso fue muy discutido, pues el jurado declaró desierta la premiación al mejor argumento. Elena Garro, por ejemplo,

³⁵⁸ " Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es ya una realidad", *La Cultura en México* , suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, p. VII

discutía que si la película en la que intervino Carlos Fuentes había obtenido el tercer lugar, cómo era posible que se ignorara al escritor y mostró su descontento por este motivo, en el artículo que ya hemos mencionado con anterioridad, publicado en el suplemento cultural de la revista *Siempre!*, titulado “Los crímenes se cometen en silencio”.³⁵⁹

En 1965, Fuentes Macías participó en *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein) y, en 1966 en *Pedro Páramo*, de la que el mismo director, Carlos Velo, refiere a Beatriz Reyes Nevares, sobre el trabajo con los escritores de la adaptación; y de cómo le hicieron Carlos Fuentes, Manuel Barbachano y él, para hacer en cine una novela tan complicada.³⁶⁰

De 1966 a 1967 Carlos Fuentes escribió con Juan Ibáñez el guión de *Los caifanes*. Con esta historia ambos ganaron el concurso de argumento al que convocó el Banco Cinematográfico. Estaban a punto de iniciar el rodaje y Juan Ibáñez se refería a las cualidades dramáticas de éste:

–En la película aparecen el pícaro y el señor?

–Claro, Carlos Fuentes y yo nos dimos cuenta de que, de la contraposición de los dos saldría el conflicto dramático. De su convivencia es de donde parten todas las líneas argumentales del gran teatro del *Siglo de Oro*. Los caifanes pobres de la cinta toman contacto, como te expliqué, con los caifanes ricos (...).

–¿Cómo se las arreglaron Carlos y tú para escribir este argumento?

–Carlos tenía mucha experiencia y muchas notas. Desde que hizo *La región más transparente* se fijó en el problema de la expresión del mexicano y anduvo por los barrios, sorprendiendo conversaciones y conversando él con Los caifanes. Nos reunimos en Italia y ahí trabajamos en el argumento. Me vine a México y hemos seguido juntos la tarea, por carta. Nos entendemos muy bien. Los dos sabemos cuál es el objetivo.³⁶¹

Además, Fuentes incursionó en la dirección junto con Héctor Casillas, en el cortometraje *Enigma compartido* (1974). Este cortometraje participó en el Primer Festival de Cine Erótico de 1974. También obtuvo el Premio Indio Fernández, celebrado en 1977 en la Ciudad de Guadalajara, Jalisco.

Las películas de la época en las que Fuentes participó son las siguientes.³⁶²

³⁵⁹ Elena Garro; “Los crímenes se cometen en silencio”, *loc. cit.*, p. XIV

³⁶⁰ Beatriz Reyes Nevares; “Pedro Páramo cobra vida completa”, revista *Siempre!*, México, núm. 565, 23 de marzo de 1966, pp. 44-45

³⁶¹ Beatriz Reyes Nevares; “Juan Ibáñez habla de *Los caifanes*”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 251, 7 de diciembre de 1966. p. XVI

³⁶² Para mayor detalle sobre las técnicas y la temática cinematográficas presentes en seis novelas de Carlos Fuentes, ver: “Un cinéfilo empedernido: Tiempo, espacio y mito cinematográficos en la

El gallo de oro (Roberto Gavaldón, 1964), guión: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Roberto Gavaldón, sobre argumento de Juan Rulfo.

México, México. Soy México (François Reichenbach, 1965), texto y narración: Carlos Fuentes.

Un alma pura (Los bienamados), Juan Ibáñez, 1965), guión: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, con base en cuento homónimo de Carlos Fuentes (incluido en su libro **Cantar de ciegos**).

Las dos Elenas (Amor, Amor Amor), José Luis Ibáñez, 1965), guión: Carlos Fuentes, con base en cuento homónimo de Carlos Fuentes.

Tiempo de morir (Arturo Ripstein, 1965), guión: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, sobre argumento de Gabriel García Márquez.

Pedro Páramo (Carlos Velo, 1966), guión: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, basado en la novela homónima de Juan Rulfo.

Los caifanes (Juan Ibáñez, 1966), guión: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez.

Muñeca reina (Sergio Olhovich, 1971), guión: Sergio Olhovich y Eduardo Luján, con base en cuento homónimo de Carlos Fuentes.

Aquellos años (Felipe Cazals, 1972), guión y diálogos: Carlos Fuentes y Felipe Cazals, sobre argumento de Carlos Fuentes y José Iturriaga.

¿No oyes ladrar a los perros? (François Reichenbach, 1974); guión: Jacqueline Lefebvre, Noel Howard y François Reichenbach, sobre argumento de Carlos Fuentes; inspirado en cuento homónimo de Juan Rulfo. Cortometraje **Enigma compartido** (Héctor Casillas y Carlos Fuentes, 1974), guión: Carlos Fuentes y Héctor Casillas.

Gabriel García Márquez

En 1955 García Márquez aprovechó su estancia en Europa como corresponsal, para estudiar cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Su gusto por el séptimo arte se nutrió con el neorrealismo italiano de Vittorio de Sica, Luchino Visconti y Roberto Rossellini. Según el propio García Márquez, la figura más influyente en su trabajo posterior como guionista fue uno de los creadores más distinguidos de ese movimiento cinematográfico, Cesare Zavattini, considerado entre los mejores guionistas de aquellos años.

narrativa de Carlos Fuentes”, en J. Patrick Duffey; **De la pantalla al texto/ La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte**, México, UNAM, 1996, pp. 69-101

En 1954 participó por primera vez en el cine: codirigió el cortometraje **La langosta azul** junto con Luis Vicens y Álvaro Cepeda. En 1961 llegó a México, donde encontró una industria fílmica en transición: El cine mexicano estaba en declive. De forma paralela a esta crisis el creciente interés de un nuevo público, en su mayoría universitario, por un cine más inteligente, empujaba a la industria cinematográfica a renovarse. Fue en ese contexto que García Márquez comenzó su carrera como narrador cinematográfico, al tiempo que se desempeñaba como publicista y periodista.

En 1964 recibió sus primeros encargos fílmicos, la adaptación y el guión de las películas **Lola de mi vida (Amor, amor, amor)**, **La viuda** (Miguel Barbachano Ponce, 1964) y **El gallo de oro** (Roberto Gavaldón, 1964), basada en el relato de Juan Rulfo. Para la adaptación de esta obra, García Márquez contó con el auxilio de Carlos Fuentes en la creación de los diálogos. Siguió **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1965), adaptación de su cuento homónimo, escrita en colaboración con Emilio García Riera y el director. Esta cinta obtuvo el segundo lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental.

El primer argumento que escribió expresamente para ser llevado al cine fue **Tiempo de morir** (Arturo Ripstein, 1965), para el cual colaboró de nueva cuenta con Carlos Fuentes. Volvió a trabajar con Ripstein con la creación del argumento y el guión de **Juego peligroso** (1966), basada en dos cuentos de su autoría: **HO** y **Divertimento**. Cabe mencionar que en la adaptación de **HO**, colaboraron Pancho Córdova y Jorge Ibargüengoitia sin recibir el crédito correspondiente. Después escribió el argumento original de **Patsy, mi amor** (Manuel Michel, 1968). Fue precisamente en la década de los sesenta cuando se desempeñó como profesor de guión en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM.

Sobre guiones y argumentos suyos, Luis Alcoriza dirigió **Presagio** (1974), Felipe Cazals **El año de la peste** (1978) y Jaime Humberto Hermosillo **María de mi corazón** (1980).

Asimismo, García Márquez fue uno de los principales impulsores del nuevo cine latinoamericano, el cual tuvo gran auge en la década de los ochenta. Con ese propósito, dirigió la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano con sede en Cuba. También participó en la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

García Márquez recibió dos Arieles de plata en 1975 por **Presagio** (Luis Alcoriza, 1974): uno por mejor argumento original y otro por mejor guión cinematográfico, ambos compartidos con Luis Alcoriza. En 1980, **El año de la peste** (Felipe Cazals, 1978) ganó el Ariel de oro por mejor película y el Ariel de plata al mejor guión cinematográfico (este último compartido con Juan Arturo Brennan).

La relación de García Márquez con el cine nunca ha sido enteramente satisfactoria para el escritor. Sin embargo, al referirse a ***En este pueblo no hay ladrones*** (1964), dijo:

fue el primer cuento mío que se adaptó para el cine. Recuerdo que Emilio [García Riera] y Alberto [Isaac] me vinieron a ver con el guión de la película que pretendían filmar para el concurso. Tuve que darles mi opinión: “es una mierda”, pero como faltaba sólo un mes para que cerrara la convocatoria, les ofrecí mi cuento y lo adaptaron muy bien. La película me gustó mucho, aunque creo que la fotografía no era del todo buena.³⁶³

Con respecto a su labor de guionista para cine, *Gabo* expresó que

somos un matrimonio mal avenido. No podemos estar juntos ni separados. El hecho es que en el cine no hay escritores, todavía es un arte subalterno, y depende de la literatura en este sentido. Será realmente un arte cuando el director “escriba” directamente los temas con imágenes.³⁶⁴

Por otro lado, su opinión sobre el papel que juega el guionista dentro de una producción la esboza en su artículo ***En la penumbra del escritor de cine***, donde asegura que el destino del escritor de cine

está en la gloria secreta de la penumbra, y sólo el que se resigne a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura. Ningún trabajo exige una mayor humildad (...) De los escritores de cine nadie sabe quiénes son, a menos que sean conocidos como escritores de otra cosa, y hasta en este caso ellos mismos tienen la tendencia de pensar que su trabajo para el cine es secundario. Un recurso para comer.³⁶⁵

Su filmografía en México es la siguiente: ***El gallo de oro*** (Roberto Gavaldón, 1964); guión: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Roberto Gavaldón, sobre argumento de Juan Rulfo.

En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1964); guión: Alberto Isaac, Emilio García Riera, con base en cuento homónimo de Gabriel García Márquez.

Lola de mi vida (Miguel Barbachano Ponce, 1965); guión: Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez y Miguel Barbachano Ponce, sobre argumento de Carlos A. Figueroa y Juan de la Cabada. ***Tiempo de morir*** (Arturo Ripstein, 1965); guión: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, sobre argumento del primero. ***Juego peligroso*** (Arturo Ripstein, 1966). Dos

³⁶³ Ana María Amado y Gustavo Montiel Pagés; “García Márquez escribe un guión sobre el Canal de Panamá para Gavras” parte II, *Unomásuno*, México, 22 de julio de 1978, p. 24

³⁶⁴ Ana María Amado y Gustavo Montiel Pagés; “Con la congelación de directores, el perdedor es el cine mexicano: Gabriel García Márquez” parte III, *Unomásuno*, México, 23 de junio de 1978, p. 24

³⁶⁵ Raquel Peguero; “El destino del guionista está en la penumbra”, *La Jornada*, México, 6 de marzo de 1997, p. 26

cuentos de García Márquez: el primero, **HO**, guión: Gabriel García Márquez, Pancho Córdova y, sin crédito Jorge Ibargüengoitia; sobre argumento de Gabriel García Márquez. El segundo, **Divertimento**, guión: García Márquez, sobre argumento de él mismo.

Cuatro contra el crimen (Sergio Véjar, 1967); guión: Alfredo Ruanova y Gabriel García Márquez, sobre argumento de Fernando Galiana.

Patsy, mi amor/ La entrega de una adolescente (Manuel Michel, 1968), guión y diálogos: Manuel Michel, sobre argumento de Gabriel García Márquez. **Presagio** (Luis Alcoriza, 1974); guión: Luis Alcoriza, sobre argumento de Gabriel García Márquez.

El año de la peste (Felipe Cazals, 1978); guión: Gabriel García Márquez y Juan Arturo Brennan, basado en la novela **El diario del año de la peste** de Daniel Defoe; diálogos: José Agustín Ramírez, Gabriel García Márquez y Juan Arturo Brennan.

Juan Rulfo

En 1959 colaboró en el cortometraje **El despojo**, realizado junto con Antonio Reynoso. Mientras que en 1962 Emilio Fernández dirigió **Paloma herida**, donde Rulfo colaboró como argumentista y coguionista.

En 1964 se estrenó la película **El gallo de oro**, dirigida por Roberto Gavaldón, sobre una historia escrita por Rulfo. Además de que en ese mismo año, se filmó **La fórmula secreta**, dirigida por Rubén Gámez. La participación de Juan Rulfo en este mediometraje, que resultó triunfador en el Primer Concurso de Cine Experimental, consistió en la elaboración de un texto poemático. Muy entusiasmado por la convocatoria a este concurso, participó como actor incidental en la cinta **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1964), justamente este filme obtuvo el segundo lugar en ese mismo certamen. Los versos de **La fórmula secreta** fueron presentados con la voz en *off* del poeta Jaime Sabines.

Sobre su intervención en esta película, Rulfo diría:

Yo la única película que hice se llamó **La fórmula secreta**. Originalmente se llamaba **Coca-Cola en la sangre**, pero le quitaron ese título porque pensaban que nadie iba a verla. Es la historia de un hombre que le están inyectando Coca-Cola en lugar de suero y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz y la Coca-Cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película ANTI. Es anti-yanqui, anti-clerical, anti-gobiernista, anti todo....³⁶⁶

³⁶⁶ “Juan Rulfo examina su narrativa”, *La Semana de Bellas Artes*, México, núm. 30, 20 de junio de 1978, pp. 2-7

De las creaciones de Rulfo especialmente escritas para el cine, *El gallo de oro* fue retomada por Arturo Ripstein bajo el título de *El imperio de la fortuna* en 1985.

En diversas ocasiones su obra ha sido llevada al cine. Tenemos las siguientes adaptaciones: *Talpa* (1950), filmada por Alfredo B. Crevenna. Por su parte, Alberto Isaac y el francés Françoise Reichenbach realizaron dos largometrajes producidos por el Estado en la época echeverrista: *El rincón de las vírgenes*, filmada en 1972 (versión de los cuentos *Anacleto Morones* y *El día del derrumbe*) y *¿No oyes ladrar a los perros?* (1974). En esta última colaboró Carlos Fuentes.

En la película de Alberto Isaac, *El rincón de las vírgenes* el paisaje cambia, pues a diferencia de los páramos secos y desolados, en la cinta prevalece un ambiente bucólico y festivo:

yo busqué el trópico, los árboles, el agua... el erotismo más a flor de piel. Entonces era una traición calculada, yo se lo advertí a Rulfo. Todos aquéllos que hacen la crítica de que mi película no es Rulfo tienen razón, sin embargo conservé cierto espíritu de él, ya que mi cinta no deja de ser profundamente mexicana –apuntó el cineasta–. La historia de Lucas Lucatero es la que liga los dos cuentos que yo usé y que pertenecen a *El llano en llamas*, además de una narración verbal que me hizo Juan Rulfo.³⁶⁷

Posteriormente, el universo rulfiano fue retomado para dos experimentos fílmicos: *Los murmullos* (Rubén Gámez, 1974) y *Que esperen los viejos* (José Bolaños, 1976). En 1978, José Luis Serrato, alumno del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) realizó una cinta de 40 minutos, basada en el cuento *El hombre*. Gastón T. Melo filmó para la Universidad Anáhuac, una nueva versión del cuento *Talpa* con una duración de 22 minutos (1982). En tanto, en 1984, en el marco del Programa de Superación Académica del Centro Universitario de Educación Cinematográfica (CUEC), en coproducción con el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, Mitl Valdés adaptó el cuento *El hombre*, bajo el título de *Tras el horizonte*.

De la gran novela del escritor, tanto Carlos Velo (*Pedro Páramo*, 1966) y José Bolaños, quien la subtítulo *El hombre de la luna* (1976), la han adaptado. En esta segunda versión participó Juan Rulfo en el trabajo de guión, sin embargo, no tiene el crédito correspondiente.

La obra de Juan Rulfo también ha sido adaptada para la televisión: *Diles que no me maten* (1973), *Luvina* (1974) y *¿No oyes ladrar a los perros?* (1974), de Antulio Jiménez Pons para la serie *Canasta de cuentos mexicanos* del Canal 13 y *Pedro Páramo* (1977).

³⁶⁷ Alejandro Pelayo; "La provincia como discurso fílmico", *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre de 1998, pp. 10-11

A continuación detallamos la filmografía en donde el escritor participó:

El despojo (cortometraje de Antonio Reynoso, 1958–1960), guión: con base en textos de Juan Rulfo.

Paloma herida (Emilio *Indio* Fernández, 1962), guión: Juan Rulfo, sobre argumento de Emilio *Indio* Fernández.

El gallo de oro (Roberto Gavaldón, 1964); guión: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, sobre argumento de Juan Rulfo.

La fórmula secreta (cortometraje de Rubén Gámez, 1964), guión: Rubén Gámez, con base en textos de Juan Rulfo.

Pedro Páramo (Carlos Velo, 1966); guión: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, basado en la novela homónima de Juan Rulfo.

El rincón de las vírgenes (Alberto Isaac, 1972); guión: Alberto Isaac, con base en cuentos **Anacleto Morones** y **El día del derrumbe** de Juan Rulfo.

¡Diles que no me maten! (cortometraje de Antonio Jiménez Pons, 1973), guión: Luis Moreno, con base en cuento homónimo de Juan Rulfo.

¿No oyes ladrar a los perros? (François Reichenbach, 1974); guión y diálogos: Carlos Fuentes, sobre una adaptación de Jacqueline Lefebvre, Noel Howard, François Reinchenbach, inspirados en cuento homónimo de Juan Rulfo.

Que esperen los viejos/ Emigrantes (cortometraje de José Bolaños, 1976), guión: José Bolaños, basado en texto de Juan Rulfo.

Pedro Páramo/ El hombre de la media luna (José Bolaños, 1976–1977), guión: José Bolaños, basado en la novela homónima de Juan Rulfo.

Elena Garro

En 1954 comenzó a trabajar en el cine como guionista. Sobre esta tarea la propia Elena Garro comentó:

El primero que hice con Julio Bracho fue **Historia de un gran amor**, sacado de una novela de [Pedro Antonio de] Alarcón que se llama **El niño de la bola**. Tuve mucho éxito. Luego ya hice muchos [guiones].

–¿Y todos se llevaron al cine?

–Casi todos. **Las señoritas Vivanco**, que era muy gracioso, lo hice con Juan de la Cabada. Pero lo echaron a perder, porque yo escribía un guión y venía alguien, que nombraba el director, para que lo corrigiera, entonces le echaba como tierra, lo volvía horrible. Le quitaba todo el humor porque era de gran risa. Cabada y yo cuando lo escribimos nos revolcábamos en el suelo de la

risa. Otros guiones que hice fueron **La escondida**. Hice uno pero no se filmó, **Renuncio a la gloria**.³⁶⁸

Otras películas en las que Elena Garro participó son: **Perfecto Luna** (Archibaldo Burns, 1959), guión: Archivaldo Burns, sobre argumento de Elena Garro.

Sólo de noche vienes (Sergio Véjar, 1965); guión: Manuel Zecena Diéguez, Elena Garro y Sergio Véjar, sobre argumento de Elena Garro.

Juego de mentiras/ La venganza de la criada (Archibaldo Burns, 1967), guión: Archibaldo Burns, con base en cuento **El árbol** de Elena Garro.

Los recuerdos del porvenir (Arturo Ripstein, 1968), guión: Julio Alejandro y Arturo Ripstein, basado en la novela homónima de Elena Garro.

Las puertas de paraíso (Salomón Laiter, 1970), guión: Salomón Laiter y Eduardo Lizalde, sobre argumento de Elena Garro.

Emilio Carballido

Su carrera en la cinematografía mexicana comenzó con la filmación de **Rosalba** (Humberto Gómez Landeros, 1954), adaptación de su pieza teatral **Rosalba y los llaveros**. Le siguió **Felicidad** (Alfonso Corona Blake, 1956), sobre una pieza homónima también de su autoría. Sin embargo, no fue sino hasta **La torre de marfil** (Alfonso Corona Blake, 1957) –con un guión de Julio Alejandro de Castro, basado en un argumento suyo y de Luisa Josefina Hernández– y **Cabaret trágico** (Alfonso Corona Blake, 1957) –basado en un argumento suyo– que inició una carrera productiva que se ha extendido hasta el siglo XXI con **Escrito en el cuerpo de la noche** (Jaime Humberto Hermsillo, 2000), película basada en una obra y un cuento de su autoría. Ha tenido múltiples reconocimientos por su labor como escritor de historias para cine: Premio Menorah de Oro 1961, por el guión de **Macario** (Roberto Gavaldón, 1959); dos Arieles de Plata en 1972: mejor argumento original y mejor guión cinematográfico por **El águila descalza**.

Otras de las películas en las que participó fueron:

Rosa Blanca (Roberto Gavaldón, 1961), guión: Phil Stevenson, Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, con base en cuento homónimo de Bruno Traven.

Días de otoño (Roberto Gavaldón, 1962), guión: Julio Alejandro y Emilio Carballido, con base en cuento **Frustration** de Bruno Traven.

³⁶⁸ Patricia Lopátegui; "Con los recuerdos de Elena Garro y Helena Paz", semanario México, núm. 1140, 6 de septiembre de 1998. p. 62

Los signos del Zodiaco (Sergio Véjar, 1962), guión: Emilio Carballido, sobre pieza homónima de Sergio Magaña.

The Time and the Touch (Benito Alazraki, 1962), guión: Benito Alazraki y Emilio Carballido.

Domingo salvaje (Francisco del Villar, 1966), guión: Emilio Carballido y Francisco del Villar, basado en la novela **Savage Holiday**, de Richard Wright.

Las visitas del diablo (Alberto Isaac, 1967), guión: Alberto Isaac, basado en la novela homónima de Emilio Carballido.

Al rojo vivo (Gilberto Gazcón, 1968), guión: Gilberto Gazcón y Emilio Carballido. **El águila descalza** (Alfonso Aráu, 1969); guión: Alfonso Aráu, Emilio Carballido, Héctor Ortega y **Pancho** Córdova, sobre historieta homónima de Alfonso Aráu y Héctor Ortega.

Los novios (Gilberto Gazcón, 1969), guión: Emilio Carballido y Gilberto Gazcón. **Reed: México insurgente** (Paul Leduc, 1970); guión: Juan Tovar, Paul Leduc y Emilio Carballido, basado en libro **México insurgente** de John Reed; diálogos adicionales: Carlos Castañón.

El esperado amor desesperado (Julián Pastor, 1975), guión: Emilio Carballido, basado en la pieza teatral **La danza que sueña la tortuga** de él mismo.

El hombre de los hongos (Roberto Gavaldón, 1975); guión: Emilio Carballido, Tito Davison y Roberto Gavaldón, sobre argumento de Sergio Galindo.

El niño y la estrella (Gilberto Martínez Solares, 1975), guión: Emilio Carballido y Gilberto Gazcón, sobre argumento de Jesús **Murciélago** Velázquez y Gilberto Gazcón.

La plaza de Puerto Santo (**Toni** Sbert, 1976), guión: Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, con base en obra homónima de Luisa Josefina Hernández.

La güera Rodríguez (Felipe Cazals, 1977); guión: Julio Alejandro y Emilio Carballido.

Hugo Argüelles

Realizó sus primeros guiones con la colaboración de Julio Alejandro de Castro y Emilio Carballido. Hizo propuestas innovadoras para el cine mexicano como escribir para la primera película que tratara el tema homosexual en México: **La primavera de los escorpiones** (Francisco del Villar, 1971).

A continuación transcribimos algunos pasajes de una entrevista que concedió en 1991, donde habla de su experiencia en el cine:

–¿Como empezó a escribir guiones para cine?

–Al trabajar con *Paco del Villar* en 1962. Fue mi director y productor, el que me abrió las puertas del cine mexicano en grande, me filmó mis obras de teatro ***El tejedor de milagros*** [Premio PECIME a la mejor película en 1962] y luego ***Los cuervos están de luto*** [Premio PECIME a la mejor película en 1964] pero como yo estaba empezando, colaboraron conmigo en ambos guiones Julio Alejandro [de Castro] y Emilio Carballido. *Paco* y yo teníamos diferencias constantes, nos peleábamos; finalmente me fui a trabajar con [Gregorio] Walerstein y a través de este productor conocí a [Roberto] Gavaldón (al que yo admiraba mucho). El primer guión que hice con Gavaldón fue ***Las figuras de arena*** luego ***Doña Macabra*** y después ***Las cenizas del diputado***. Del Villar me busca y regreso con él para hacer ***Las pirañas aman en cuaresma***, volvemos a tener otra desavenencia y me voy; hago varias adaptaciones para Gregorio Walerstein. (...) En 1973 regreso nuevamente con *Paco del Villar* y hacemos ***La primavera de los escorpiones***. Creo que mis guiones más populares son ***Los cuervos están de luto*** y ***El tejedor de milagros*** (adaptaciones de mis obras de teatro), pero para el cine especialmente, escribí ***Las pirañas aman en cuaresma***, ***La primavera de los escorpiones*** (1971) y ***Las figuras de arena*** (1969); que, han pasado los años y me siguen gustando.

–¿Cómo es ese paso de manejar diferentes géneros y estilos en guiones de cine, teatro y televisión?

–Me encanta estar experimentando, ser autor de muchos géneros y manejar todos los estilos existentes, y así hacer combinaciones y mezclas. Por ejemplo, hace tres días que tengo una tentación: escribir una obra de teatro infantil, pero de humor negro. A nadie se le ha ocurrido tal cosa, y esto es lo que me motiva en principio: El deseo de experimentar.

–¿Ahora está trabajando algún guión?

–No, porque no creo en el cine mexicano que se está haciendo desde hace muchos años, como no estoy de acuerdo, no hago nada para él.³⁶⁹

A propósito de la publicación del guión ***Las pirañas aman en cuaresma***³⁷⁰, el director y escritor de cine José Buil, repasó con vehemencia el quehacer cinematográfico de Argüelles, y para finalizar destacó que:

Argüelles es un autor que poco a poco se fue haciendo un sitio en nuestra memoria colectiva y no fue a través del teatro, sino de la televisión y el cine, donde llenó un espacio de imaginaria popular, al grado que hoy día mucha gente recuerda a ***Doña Macabra*** o ***Las pirañas...*** o ***Los cuervos...*** o ***Las***

³⁶⁹ Socorro González Ocampo y Ana María Jaramillo; “La experiencia de un guionista” (entrevista con Hugo Argüelles), *Nitrato de Plata*, México, núm. 6, julio-agosto de 1991, pp. 7-11

³⁷⁰ Hugo Argüelles; ***Las pirañas aman en cuaresma*** (Guión cinematográfico); Guadalajara, Jal. México, Editorial Ágata, Colección Cine, 1993. 133pp.

urracas, sin saber que su autor se encuentra aún disfrutando de la sublime celebridad que es el anonimato.³⁷¹

Finalmente –abundó Buil– hay que anotar el empeño de Editorial Ágata que se atreve a editar un guión para una película, en medio de un ambiente en contra, que desprecia y considera al libreto cinematográfico como todo, menos como literatura, es decir, como algo escrito sólo para los que hacen la película, como si un guión no contara en el corpus de una obra autoral, como si el lenguaje que lo teje estuviera muerto.³⁷²

Dentro de la filmografía en la que Argüelles participó destacan:

El tejedor de milagros (Francisco del Villar, 1961), guión: Julio Alejandro de Castro, basado en una pieza homónima de Hugo Argüelles.

Las figuras de arena (Roberto Gavaldón, 1969), guión: Roberto Gavaldón y Hugo Argüelles, con base en una historia de Hugo Butler.

Las cadenas del mal (José Díaz Morales, 1969), guión: Hugo Argüelles. Gregorio Walerstein (a) *Mauricio Wall*, Julio Alejandro. (Sin crédito para Hugo Argüelles, sin embargo está en el registro SOGEM).

La amante perfecta (José Díaz Morales, 1969), guión: Hugo Argüelles.

Una mujer honesta (Abel Salazar, 1969), guión: Rafael García Travesí, sobre argumento de J. Valdés y Hugo Argüelles.

Rosas blancas para mi hermana negra (Abel Salazar, 1969), guión: A. Malerbs,

Las pirañas aman en cuaresma (Francisco del Villar, 1969), guión: Hugo Argüelles.

Los ángeles de la tarde (José Díaz Morales, 1970), guión: Hugo Argüelles.

Elena y Raquel (Abel Salazar, 1970), guión: Hugo Argüelles.

Hoy he soñado con Dios (Julián Soler, 1971), guión: Hugo Argüelles.

Los perturbados (Fernando Durán Rojas, 1971), guión: Hugo Argüelles.

La primavera de los escorpiones (Francisco del Villar, 1971), guión: Hugo Argüelles, Francisco del Villar.

Doña Macabra (Roberto Gavaldón, 1971), guión: Hugo Argüelles, Roberto Gavaldón, sobre argumento de Hugo Argüelles.

Un camino/ Un camino sin retorno (One Way, Jorge Darnell, 1972);

³⁷¹ José Buil; “La otra escritura de Argüelles”, *La Jornada Semanal*, suplemento dominical de *La Jornada*, México, núm. 237, 26 de diciembre de 1993, p. 30

³⁷² *Ibídem*

guión: Giovanni Fago, Hugo Argüelles y Jorge Darnell, sobre argumento de Jorge Darnell.

Negro es un bello color (Julián Soler, 1973), guión: Julio Alejandro de Castro y Abel Salazar, sobre argumento de Hugo Argüelles.

Los cuervos están de luto (Francisco del Villar, 1975), guión: Julio Alejandro de Castro y Francisco del Villar, basado en una pieza homónima de Hugo Argüelles.

Los amantes fríos (1975). 3 cuentos de Hugo Argüelles: **El soplador** (Julián Soler), **El difunto al pozo y la viuda al gozo** (Julio Bracho) y **Los amantes fríos** (Miguel Morayta). Guión: Hugo Argüelles.

Ricardo Garibay

Ingresó al cine en 1955 como argumentista, adaptador y supervisor de diálogos. Trabajó junto a los directores Ismael Rodríguez, René Cardona, Rogelio A. González y Roberto Rodríguez. En 1957 colaboró como argumentista junto con Roberto Rodríguez y José Luis Celis en la película **La sonrisa de la Virgen**. Realizó el argumento de **Ladrón que roba a ladrón** en 1959. En este mismo año adaptó el guión de la película **Caperucita roja**. En la década de los sesentas realizó diferentes argumentos y adaptaciones como: **El siete de copas**, **Los hermanos del Hierro** y **Ánimas Trujano/ El hombre importante**.

Escribió la novela **Par de reyes** (1983) a partir de un guión cinematográfico de su autoría: **Los hermanos del hierro**; quizá por ello denota la influencia del lenguaje cinematográfico en la ambientación y la caracterización de los personajes.

Otra obra donde está presente la influencia del lenguaje cinematográfico es **El gobierno del cuerpo** (1972) que reúne cuentos eróticos y guiones, en donde abordó las relaciones de pareja, el divorcio, el alcoholismo, la prostitución y el pseudo-intelectualismo, entre otros temas. Además del tratamiento psicológico de los personajes, destacaban la ironía y el humor de su lenguaje.

Para 1996, después en la presentación de su libro **Treinta y cinco mujeres**, Ricardo Garibay expresó que se dedicó al guionismo por 35 años porque tenía que vivir de algo, pero finalmente se liberó de él y nunca más, según sus propias palabras, volvería al cine.

Además, precisó que, en su opinión, los escritores en el cine no valen nada:

Son unos lacayos de quien pone los dineros y de quien dirige. No veo un cine donde se busque el arte de la contemplación del ser humano; todavía se

busca no perder el dinero entregado para la producción y no tocar determinados tabúes.³⁷³

En su obra ***Diálogos mexicanos***³⁷⁴, Garibay también reflejó con gran ironía la relación de los escritores con los productores de cine.

En las casi dos décadas que nos ocupan, este escritor creó historias tales como:

El siete de copas (Roberto Gavaldón, 1960), guión: Roberto Gavaldón, sobre argumento de Ricardo Garibay.

Los hermanos del hierro/ Los llaneros (Ismael Rodríguez, 1961), guión: Ismael Rodríguez, sobre argumento y diálogos de Ricardo Garibay.

Ánimas Trujano/ El hombre importante (Ismael Rodríguez, 1961); guión: Ismael Rodríguez y Vicente Oroná; colaboración de Ricardo Garibay, basado en la novela ***La mayordomía*** de Rogelio Barriga Rivas.

Así era Pedro Infante (Ismael Rodríguez, 1963), guión: Ricardo Garibay, colaboración de Pedro de Urdimalas.

La mujer de a seis litros (Rogelio A. González, 1966), guión: Ricardo Garibay, sobre cuentos de Guy de Maupassant, Leonidas Andreiev y Ricardo Garibay.

El caballo bayo (René Cardona, 1966), guión: Ricardo Garibay.

La noche del halcón/ Cuando vivas conmigo (Rogelio A. González, 1967); guión: José Bolaños, Ricardo Garibay, Mario Hernández, José María Fernández Unsaín y Carlos Enrique Taboada; sobre argumento de José Bolaños, Ricardo Garibay y Mario Hernández.

Valentín de la Sierra (René Cardona, 1967), guión: Ricardo Garibay.

El ogro (Ismael Rodríguez, 1969); guión: Antonio Méndez y Ricardo Garibay, sobre argumento de Ismael Rodríguez; diálogos: Ricardo Garibay.

Trampa para una niña (Ismael Rodríguez, 1969); guión: Ismael Rodríguez y Ricardo Garibay, sobre argumento de Ismael Rodríguez, basado en idea de Antonio Méndez; diálogos: Ricardo Garibay.

El sabor de la venganza (Alberto Mariscal, 1969), guión: Toni Sbert, sobre argumento de ***Los hermanos del hierro*** de Ricardo Garibay.

Los marcados/ Los sanguinarios (Alberto Mariscal, 1970), guión: Mario Hernández y Antonio Tony Aguilar, diálogos adicionales: Ricardo Garibay.

³⁷³ “La armó en grande. La mujer: ¡admirable! El cine: ¡una cloaca!: Ricardo Garibay”, *Ovaciones*, México, 26 de febrero de 1996, p. 18

³⁷⁴ Ricardo Garibay; ***Diálogos mexicanos***, ob. cit. p. 39

Emiliano Zapata (Felipe Cazals, 1970), guión: Mario Hernández y Tony Aguilar, diálogos adicionales: Ricardo Garibay.

Baja California, paralelo 28 (Carlos Velo, 1975), guión: Ricardo Garibay.

México Norte (Emilio *El Indio* Fernández, 1977), guión: Emilio *El Indio* Fernández y Ricardo Garibay, sobre argumento del primero.

Inés Arredondo

Justo antes de morir, Inés Arredondo concedió una entrevista a Mauricio Carrera para la *Revista de la Universidad de México*, misma que la escritora quiso revisar para corregir:

Diez días antes de su muerte, Inés Arredondo me citó, para entregarme las “correcciones” de la que es quizá la última entrevista que concediera a algún medio informativo.

Con su estilo tan personal, quería que cada palabra anotada fuera exactamente el significado de sus pensamientos y sus vivencias. Jamás aceptó los sinónimos para sus cuentos, como tampoco para sus conversaciones y menos aún en las entrevistas. Cuidó en esta última las frases hechas, los puntos anotados y sobre todo el no comprometer a tal o cual persona relacionada con su vida sentimental.³⁷⁵

En esta entrevista, también comenta su participación en el cine :

–*Mariana* fue un fracaso tan rotundo que todos nos quedamos muy tristes, dice. [Se refiere a la película que sobre el cuento homónimo dirigiera Juan Guerrero]. Por supuesto, eso no fue obstáculo para que yo siguiera queriendo con todo mi corazón a Juan. Fue una lástima, porque la primera parte, la de la infancia, es preciosa. La segunda no. Pixie Hopkins, que hizo de Mariana adulta, no era la adecuada. No tenía la mirada de Mariana: “esa mirada que es todo el silencio, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos”.

–Leí un artículo de Juan García Ponce sobre esa película donde decía que Cecilia Ímaz, que la hizo de Mariana adolescente, sí era Mariana...

–¡Ah! Era estupenda esa muchacha. Nunca en su vida había pensado en el cine o en el teatro, trabajaba en un banco, pero hizo muy bien el papel: resultó una maravilla. Si alguna vez llega a ver la película (la pasan de vez en cuando en el 13, aclaró), vea únicamente el principio y cuando aparezca en la pantalla un caballo a galope, apague su televisor. Lo demás no vale la pena.³⁷⁶

Arredondo participó en dos películas: **La sunamita**, perteneciente a **Amor, amor, amor** (Héctor Mendoza, 1965); guión: Inés Arredondo, Juan García

³⁷⁵ Mauricio Carrera; “Me apasiona la inteligencia”, *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 467, vol. XLIV, núm. 467, diciembre de 1989, p. 70

³⁷⁶ *Ibidem*, 72

Ponce y Héctor Mendoza, con base en cuento de Inés Arredondo. Además de **Mariana** (Juan Guerrero, 1967), guión: Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Guerrero, con base en cuento de Inés Arredondo.

Jorge Ibargüengoitia

En 1966 Jorge Ibargüengoitia trabajó en el guión de la película **Juego peligroso** (Arturo Ripstein) junto con *Pancho* Córdova y Gabriel García Márquez; cabe mencionar que tanto Ibargüengoitia como Córdova no recibieron créditos por dicha participación.

De Ibargüengoitia hay que destacar las adaptaciones de sus obras que son:

Maten al león (José Estrada, 1975), guión: José Estrada, basado en la novela homónima de Jorge Ibargüengoitia.

Estas ruinas que ves (Julián Pastor, 1978), guión: Jorge Patiño, basado en la novela homónima de Jorge Ibargüengoitia.

Dos crímenes (Roberto Sneider, 1993), guión: Roberto Sneider, basado en la novela homónima de Jorge Ibargüengoitia.

Jomí García Ascot

José Miguel García Ascot. Poeta, ensayista, cineasta y publicista. Nació en Túnez el 24 de marzo de 1927 y murió el 14 de agosto de 1986 en la Ciudad de México.

Llegó a México en 1939. Estudió la licenciatura y la maestría en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ejerció la docencia en esta misma Facultad, así como en el Mexico City College y en el Instituto Francés de América Latina (IFAL).

Fundó el Cine Club de México en el IFAL en 1948 junto con Jean François Ricard. Entre 1953 y 1957 fue director de documentales y de las revistas cinematográficas *Cine Verdad*, *Telerrevista* y *Cámara*, producidos por Manuel Barbachano Ponce. Formó parte del grupo Nuevo Cine. Participó en 1961 en la película **Cuba 58** como director de los episodios “Los novios” y “Un día de trabajo”.

En 1961 dirigió y editó la película **En el balcón vacío**, considerada por algunos críticos como la primera película mexicana experimental. Este filme nunca fue exhibido comercialmente, obtuvo los premios de la crítica internacional en el Festival de Locarno en 1962 y el Jano de Oro en Sestri, Levante, en 1963. Sobre esta película José María Espinasa comenta:

El guión de la película fue escrito por García Ascot y Emilio García Riera

sobre textos narrativos y líricos de María Luisa Elío, entonces esposa del realizador; ellos, y otros exiliados republicanos españoles, como el fotógrafo José María Torre y la casi totalidad de los actores no profesionales, lograron hacer de **En el balcón vacío** un ejemplo, que en rigor resultó único, del cine de exilio o de los transterrados.[...]

En el balcón vacío está dedicada “a los españoles muertos en el exilio” y esto anuncia su tono elegíaco, la textura autobiográfica y nostálgica de su argumento. [...] Más que una narración documental o dramática, es un poema narrativo.³⁷⁷

Colaboró con artículos de crítica de arte y de crítica cinematográfica en los suplementos *México en la Cultura* de *Novedades*, *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, y en la revistas *Siempre!*, *Nuevo Cine*, *Plural*, *Diálogos*, *Vuelta*, *Dicine* y en la *Revista de la Universidad de México*. Fue uno de los fundadores y director de la revista literaria *Presencia*. De 1961 a 1963 fue productor y director de comerciales como creativo de la agencia de publicidad Noble y Asociados. Entre 1963 y 1977 fue director creativo y vicepresidente de Mc Cann Erikson Stanton.

Las películas en las que participó fueron:

Raíces (Benito Alazraki, 1953), guión: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, *María Elena Lazo* = Elena Urrutia, Jomí García Ascot y Fernando Espejo, sobre varios cuentos de **El diosero**, de Francisco Rojas González.

Un día de trabajo (Jomí García Ascot, 1960), guión: Jomí García Ascot y José Hernández.

Los novios (Jomí García Ascot, 1960), guión: Jomí García Ascot, René Jordán, sobre idea de José Macip.

En el balcón vacío (Jomí García Ascot, 1961), guión: María Luisa Elío, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, sobre argumento de María Luisa Elío.

El viaje (Jomí García Ascot, 1976), guión: Jomí García Ascot y Emilio García Riera, con base en cuento **Me esperan en Egipto**, de Sergio Galindo.

Emilio García Riera

Realizó los guiones para las películas **En el balcón vacío** (Jomí García Ascot, 1962), **En este pueblo no hay ladrones** (Alberto Isaac, 1965), **Los días del amor** (Alberto Isaac, 1971) y **El viaje** (Jomí García Ascot, 1976).

³⁷⁷ José María Espinasa; “ Jomí García Ascot: el largo caminar hacia el otro”, *México en la Cultura* , suplemento dominical de *Novedades*, México, 24 de agosto de 1986, p. 16

Sobre la escritura de cine, García Riera comentó:

hay dos enemigos [de los escritores]: el poco pago y la censura, que irremediadamente provoca el reflejo de la autocensura. (...) Por otra parte, la crítica ha desestimado el trabajo del escritor cinematográfico, por seguir demasiado al pie de la letra la idea del cine de autor, que procedía de los que hicieron los *Cahiers du Cinéma*. Allí hay un equívoco. Aquella política fue propuesta por críticos que después fueron directores. En aquellos jóvenes había la vocación del realizador, de ahí una sobreestimación del papel del director. Tal sobrevaloración fue muy evidente en casos estadounidenses; por ella surgieron prestigios discutibles, como el de Nicholas Ray o el de Otto Preminger (...) El argumentista, sin estímulo económico, ni siquiera tenía el estímulo crítico. Esta carencia es el tercer enemigo del escritor cinematográfico. Últimamente, al revisar cine mexicano, me culpo de haber dejado de advertir sobre los trabajos de Fernando Galiana, por ejemplo.³⁷⁸

Antes de su muerte, García Riera había terminado una segunda parte de su biografía e iba a recibir el doctorado *Honoris Causa* de la Universidad de Guadalajara, y el *Mayahuel de Oro* en la Muestra de Cine Mexicano de 2003, que surgió también por impulso suyo.

El también perteneciente al grupo Nuevo Cine participó como escritor en las siguientes películas:

En el balcón vacío (*Jomí* García Ascot, 1961), guión: María Luisa Elío, *Jomí* García Ascot y Emilio García Riera, sobre argumento de María Luisa Elío.

En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1964), guión: Alberto Isaac y Emilio García Riera, con base en cuento homónimo de Gabriel García Márquez.

Los días del amor/ Gabriel (Alberto Isaac, 1971), guión: Alberto Isaac y Emilio García Riera, sobre argumento de Alberto Isaac.

El viaje (*Jomí* García Ascot, 1976), guión: *Jomí* García Ascot y Emilio García Riera, con base en cuento ***Me esperan en Egipto*** de Sergio Galindo.

José de la Colina

José de la Colina fue uno de los iniciadores del grupo Nuevo Cine, que también creó la revista homónima. De la Colina describió su pasión por el cine:

Soy cinéfilo desde que tuve uso de mirada, es decir: de antes de tener uso

³⁷⁸ Juan José Reyes; "El cine, de lo mejor de la vida/ Entrevista con Emilio García Riera", *Textual/ Revista de Letras e Ideas de El Nacional*, México, vol. III, núm. 27, julio de 1991, pp. 24-30

de razón. Luego desde los 12 años escribía un diario donde apuntaba y comentaba, no “la vida”, sino lo que veía en el cine. Finalmente, escribir de cine se convertiría en mi modo de ganarme la vida, porque era lo que me pedían. Pero me parece ahora que nunca hice crítica de cine, sino ensayos literarios sobre películas y cineastas. Más que analizar las obras, o discutir las, me interesaba escribir sobre lo que me sugerían. Muchas veces traté mis “críticas” como si fueran cuentos, o ensayos líricos o humorísticos.³⁷⁹

También incursionó como actor en la cinta ***En el balcón vacío*** (1961). Como guionista y argumentista cabe mencionar cintas como ***El señor de Osanto*** (1972), ***Naufragio*** (1977) y ***El corazón de la noche*** (1983).

De su labor como escritor para el cine, él mismo ha puntualizado en ***Los transterrados en el cine mexicano***:

Quien escribe estas páginas (...) es el autor de los cuentos que el joven cineasta Alberto Bojórquez filmó bajo el título de uno de ellos, ***La lucha con la pantera***, una película fallida; adaptó además para el buen realizador Jaime Humberto Hermosillo historias de Stevenson, ***El señor de Osanto***, y de Conrad, ***Naufragio***. Esta última película, bien tratada por la crítica ganó además varios premios Ariel, uno de ellos por su argumento.³⁸⁰

Las películas en donde José de la Colina participó como escritor fueron:

Los nuestros (Jaime Humberto Hermosillo, 1969), guión: Jaime Humberto Hermosillo y José de la Colina.

Fe, esperanza y caridad (Alberto Bojórquez, ***Fe***; Luis Alcoriza, ***Esperanza***; Jorge Fons, ***Caridad***, 1972), guiones: Julio Alejandro, ***Fe***; Luis Alcoriza, ***Esperanza***, basado en una idea de José de la Colina; Jorge Fons, ***Caridad***, sobre argumento de Luis Alcoriza.

El señor de Osanto (Jaime Humberto Hermosillo, 1972); guión: José de la Colina y Jaime Humberto Hermosillo, basado en la novela ***The Master of Ballantrae*** de Robert Louis Stevenson.

La lucha con la pantera (Alberto Bojórquez, 1974), guión: Alberto Bojórquez, con base en cuento homónimo de José de la Colina.

Naufragio (Jaime Humberto Hermosillo, 1977); guión: Jaime Humberto Hermosillo, sobre argumento de José de la Colina y Jaime Humberto Hermosillo inspirado en el cuento ***Mañana*** de Joseph Conrad.

El corazón de la noche (Jaime Humberto Hermosillo, 1983), guión: José de la Colina y Jaime Humberto Hermosillo sobre argumento de José de la

³⁷⁹ Patricia Vega; “Nunca hice crítica de cine, sino ensayos. Indignante, cómo nos sirven el cine en México”: De la Colina”, ***La Jornada***, México, 19 de enero de 1988. p. 24

³⁸⁰ José de la Colina; “Los transterrados en el cine mexicano”, ***El exilio español en México / 1939-1982***, México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 679

Colina.

Salvador Elizondo

Elizondo formó parte del grupo Nuevo Cine. Cultivó la crítica cinematográfica y entre sus contribuciones a los cuadernos de la UNAM se recuerda la dedicada a Luchino Visconti (1963). Impartió clases a las primeras generaciones del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Su participación como director es breve con sólo una película: **Apocalipsis 1900** (1965).

Elizondo aplicó los conocimientos que adquirió en su primera etapa cinematográfica en la literatura: “El primer libro largo e importante que escribí, **Farabeuf**, es un intento de fundir fragmentos de un contexto a otro por medio del procedimiento de montaje. Y nada más”.³⁸¹

Por su parte J. Patrick Duffey, en **De la pantalla al texto**, resalta la obra de Salvador Elizondo y la importancia que el cine tiene en ésta:

[su] devoción [...] por el cine se inició realmente hacia finales de los años cuarenta, cuando él se hallaba en Europa. Y como afirma en su *Autobiografía*: “Fue aquella estancia en Europa la que hizo nacer en mí la afición por el cine.” Frecuentaba los “cine-clubs” de París y empezó a concebir el cine como forma artística equiparable a la literatura en su capacidad para expresar la experiencia humana: “El cine había alcanzado una madurez tal que podía ya competir con las demás artes figurativas como testimonio cabal de la experiencia humana”. Al regresar a México en 1961, Elizondo fue invitado por la Facultad de Filosofía y Letras a fin de que diera una plática sobre Eisenstein, y al poco tiempo colaboró para que saliera *Nuevo Cine*, revista que a lo largo de sus siete números (abril de 1961–agosto de 1962) sostuvo un diálogo vigoroso entre los cineastas del “*establishment*” y los periodistas, y a la vez promoviera una renovación del cine mexicano. [...] Durante este período, Elizondo publicó varios ensayos sobre cine, incluyendo una reseña de **L’année dernière à Marienbad**, de Alain Resnais, en cuyo libreto intervino Alain Robbe-Grillet como coautor. En 1963, fomentó aún más su interés por el cine, publicando un libro sobre el director italiano, Luchino Visconti. Sus apreciaciones sobre la forma en que Visconti utiliza tanto la toma a distancia como el primer plano fueron relevantes para los subsecuentes trabajos literarios de Elizondo, sobre todo en el caso de **Farabeuf, o la crónica de un instante** (1965). Ésta, su primera y más ampliamente leída novela, tiene que ver más con el cine que lo que hasta ahora los críticos han enseñado. Elizondo escribió la novela al tiempo que concluía su libro sobre Visconti y mientras hacía la película de **Apocalypse 1900**. De hecho la novela tuvo sus orígenes en ciertos aspectos de este filme. Las ilustraciones de técnicas de amputación que se hallan en el libro del doctor H. L. Farabeuf, **Précis de Manuel Operatoire**,

³⁸¹ “Eventos de la Feria Internacional del libro/ Elizondo, Galeano y Ramírez en Guadalajara”, *El Nacional*, México, 27 noviembre de 1991, p. 19

desempeñan un papel importante en la cinta. Estas técnicas macabras son ejemplo de la extraña ciencia, de fines de siglo, que Elizondo trata de exponer en **Apocalypse 1900**. En **Farabeuf** alude a las mismas ilustraciones a fin de remarcar la extraña combinación de belleza y violencia que se puede apreciar en la fotografía de un hombre chino sometido a tortura, aunque aparentemente en éxtasis, así como en las mórbidas aunque también soberbiamente precisas ilustraciones realizadas por un tal doctor Farabeuf. Sin embargo, la influencia cinematográfica más significativa en **Farabeuf** fue la asimilación que logró Elizondo de las tomas a distancia y los grandes acercamientos practicados por Visconti.³⁸²

Entrevistado por Mary Carmen Sánchez para el suplemento cultural **Sábado** del diario *Unomásuno* de abril del año 2000, Salvador Elizondo resume su experiencia en el cine:

—¿Cuándo comenzó a interesarse por el cine?

—Ya hace mucho que me alejé del cine, me interesó en su momento, hace 40 años. Fue una etapa de mi vida como cualquier otra. Mi relación con el cine data de mi primera infancia. Mi padre era productor cinematográfico; prácticamente viví esos años en un estudio de cine. Fui testigo ocular de la Época de oro del cine mexicano. Vi ese esplendor, así de cerca, de primera mano. Pero me temo que el cine ha dejado de interesarme. Tampoco puedo revivir las emociones que me produjo porque ha pasado mucho tiempo desde que me ocupaba del fenómeno cinematográfico y mi vida ha cambiado. Intenté hacer cine, fracasé, y con los conocimientos que había adquirido asumí de modo exclusivo la literatura. Porque mi interés en el cine se deriva del fracaso como pintor. De actividades estrictamente visuales llegué a la escritura. Pasé de la pintura al cine, y habiendo fracasado en ambas llegué a la literatura.

—¿Cómo le fue con **Apocalipsis 1900**?

—Ni bien ni mal (...) simplemente prefiero pensar que no existe. Esa película la hice y la edité con mis propias manos. **Apocalipsis 1900** es una cinta hecha con tomas de grabados científicos de finales del siglo XIX, un juego de montaje para narrar vagamente una historia. Ciertas voces en *off* hacían alusiones literarias en francés; esto debido a que pensábamos enviarla al Festival de Cine Experimental de Avignon. Estas voces tenían como fondo la música de París de fines de siglo, canciones de Ivette Gilbert y una sonata de César Frank. En las primeras imágenes aparecen algunos personajes de Proust. Fue un acontecimiento cultural entre un grupo de amigos, nada más.

—Si realizara un **Apocalipsis 2000**, ¿cómo lo haría ahora?

—Ahora es más fácil hacer cine, con cámaras de esas de televisión y los nuevos aparatos. Por el sistema antiguo de la película, el enrollado, me tomó dos años hacer esa filmación. Con una cámara de televisión en una semana la hubiera hecho, con todas las disolvencias y montajes.

³⁸² “Voyeurismo cinematográfico: Juan García Ponce, Salvador Elizondo y la estética de La escritura”, en: J. Patrick Duffey; **De la pantalla al texto/ La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte**, México, UNAM, 1996, pp. 109-110

Y a la inversa de ese montaje transportado a la literatura: ¿qué resultó de llevar **Farabeuf** al cine?

Fue un fracaso. En el caso de **Farabeuf** resulta imposible la adaptación. Una vez cedí los derechos a un productor de apellido Barranco, hace más de 30 años. Llegó a presentarme un *script* enorme y absurdo; empezaba con un poema de Octavio Paz e incluía ídolos prehispánicos, etcétera. Yo pensaría, en cambio, en las películas de los autores del *nouveau roman*, el Alan Resnais de **El año pasado en Marienbad**, por ejemplo. Esta corriente me influyó mucho, sobre todo en cuanto a su descubrimiento del uso de imágenes contrapuestas, como el famoso experimento de Lev Vladimirovich Koulechov [...]

Narda o el verano también le trajo una experiencia cinematográfica desagradable. Tengo entendido que la adaptación la hizo Juan Guerrero en 1968.

Resultó una de las peores películas que se han hecho en México. A veces la exhiben en cineclub. Le dije a Juan Guerrero: “Esta película no se puede hacer, los personajes no existen”. Él insistía: “¡Pero cómo no van a existir!” En el cine todo se tiene que ver, pero esa condición no la tiene la literatura. Los personajes no pueden ser vistos en cine, no existen más que como palabras escritas. Pero Juan Guerrero estaba obstinado; me compró los derechos del relato, recuerdo, en 15 mil pesos, que era lo que se pagaba entonces. Aún cuando firmamos el contrato le dije: “Te aconsejo que no la hagas”. “Sí, tengo una enorme fe en esa película” [le contestó]. Naturalmente que la película fue malísima.³⁸³

En la Feria Internacional del Libro de 1991, también recordó la experiencia con su cuento **Narda o el verano**:

El suceso se ubica en la costa del Mediterráneo, en un pueblito muy sofisticado de Italia, donde están filmando una película de Antonioni –de esas muy aburridas–. Un amigo mío compró la novela para hacerla cine. “No se puede hacer en cine”, le dije, “Los personajes no existen. Incluso se comen unos a otros”, le remarqué. Finalmente me pagó más de lo debido con tal de hacer la película, y la hizo.

Todos los escenarios que había planeado estaban reducidos a cero. Tenía que haber una muchacha muy bonita, y pusieron a una gorda muy fea. Había dos hombres que se disputaban el amor de una mujer y pusieron a Félix –el hijo de María Félix–, y a otro. Fui a ver la filmación a Acapulco pero no... Tenía que salir un Rolls Royce y pusieron un Volkswagen. Luego vi el primer corte y sentí que el alma se me iba a los pies. Ya era muy tarde. Ni hablar del peluquín, le dije: “está muy bien tu película”, y pensé para mis adentros: “ojalá y te mueras”.³⁸⁴

Su participación en el cine se reduce a:

³⁸³ Mary Carmen Sánchez Ambriz; “Los márgenes de la mirada/ Entrevista con Salvador Elizondo”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, México, núm. 1176, 15 abril 2000, pp. 8-9

³⁸⁴ “Eventos de la Feria Internacional del libro/ Elizondo, Galeano y Ramírez en Guadalajara”, *El Nacional*, México, 27 noviembre de 1991, p. 19

Apocalipsis 1900 (cortometraje documental de Salvador Elizondo Alcalde, 1965).

Narda o el verano (Juan Guerrero, 1968), guión: Juan Guerrero, con base en cuento homónimo de Salvador Elizondo.

El desencarnado (cortometraje de René U. Villarreal, 1978); guión: René Villarreal, Manuel Gameros y Rebeca Soto, con base en cuento de Salvador Elizondo Alcalde.

Tomás Pérez Turrent

Sobre el guión y el trabajo del guionista, Pérez Turrent ha dicho:

El guión como preparación “literaria” (es decir, escrita) de la obra audiovisual, debe estar escrito siempre en un tiempo verbal, porque la imagen es siempre presente aunque se refiera al pasado (por ejemplo en el caso de los *flash backs*), está siempre aquí y ahora. Utilizar el presente es ya un primer paso en la visualización. Siempre es mejor un guión bien escrito que uno mal escrito porque será más claro y comprensible pero la del guión es un tipo de escritura directa, sin ningún trabajo sobre el lenguaje, sin adornos, imágenes, símiles o figuras literarias [retóricas]. A veces, sin embargo, es necesario un poco de literatura porque podrá ayudar al futuro realizador a encontrar la atmósfera adecuada.

(...) La función del guionista es proporcionar el contenido de las secuencias de la manera más completa posible: qué es lo que la cámara debe ver, sin olvidar ningún detalle importante, cuáles son los objetos fundamentales, si es que los hay, y si tienen alguna función dramática, quiénes están allí y qué es lo que hacen y lo que dicen. En este caso, los diálogos deben ser completos.

(...) el guionista deberá tener una idea también precisa de los diferentes tipos de visualización (encuadres, ángulos, etcétera), de la continuidad, de la sucesión y del encadenamiento de los planos y secuencias, de las posibilidades de elipsis y discurso visual.

El guionista junto con el realizador deciden [en condiciones óptimas] qué es lo que se dice y cómo se dice. Lo ideal es pues el trabajo en conjunto, la más amplia discusión entre uno y otro, incluso en el plano teórico. Sólo de esta manera el trabajo del guionista podrá ser menos frustrante.³⁸⁵

Con la filmación de **Canoa** (Felipe Cazals, 1975), Tomás Pérez Turrent adquirió notoriedad como guionista. Seguirán los guiones de **Las poquianchis** (1976), **Vidas errantes** (1984) y **Kino** (1993).

Las películas de los sesenta y setenta en las que participó como escritor son:

³⁸⁵ Tomás Pérez Turrent; “El guión no es un género literario”, en: **¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?**, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ UNAM, 1990, 29-33

Geología (Tomás Pérez Turrent, 1967), guión: Tomás Pérez Turrent. Cortometraje documental.

Canoa/ Memoria de un hecho vergonzoso (Felipe Cazals, 1975), guión: Tomás Pérez Turrent.

Las poquianchis (Felipe Cazals, 1976), guión: Tomás Pérez Turrent y Xavier Robles, sobre argumento de Tomás Pérez Turrent.

Mina, viento de libertad (Antonio Eceiza, 1976), guión: Antonio Eceiza y Tomás Pérez Turrent con la colaboración de Jesús Díaz, sobre argumento de Antonio Eceiza y Tomás Pérez Turrent.

Lecumberri/ Palacio negro (Arturo Ripstein, 1976); guión: Arturo Ripstein, Margarita Suzan y Miguel Necochea; colaboraciones: José Emilio Pacheco, Tomás Pérez Turrent.

Complot mongol (Antonio Eceiza, 1977), guión: Antonio Eceiza y Tomás Pérez Turrent, basado en la novela homónima de Rafael Bernal.

Juan Vicente Melo

Como guionista colaboró en la adaptación cinematográfica de un cuento de Juan García Ponce en el largometraje **Amelia**, estrenada en 1966, donde participaron los actores Luis Lomelí, Alberto Dallal, Claudio Obregón, Lourdes Guerrero y Francisco Jambrina.

Amelia (Juan Guerrero, 1965), guión: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Juan Guerrero, con base en cuento homónimo de Juan García Ponce.

Eduardo Lizalde

El poeta participó en **Las puertas del paraíso** (Salomón Laiter, 1970), guión: Salomón Laiter y Eduardo Lizalde, sobre argumento de Elena Garro.

José Emilio Pacheco

El cineasta Arturo Ripstein asegura que José Emilio Pacheco hizo de los guiones literatura:

Corría 1970 [recuerda Ripstein] (...) Entonces, de Clasa Films llamaron a Luis Buñuel para que hiciera **Los motivos del lobo** [que estaba basada en hechos reales] de Sergio Magaña; para que adaptara al cine la obra de teatro. Buñuel dijo que no y me recomendó para que la hiciera. (...) Entonces se me ocurrió preguntarle a José Emilio Pacheco si sabía algo sobre el asunto, y él con esa memoria prodigiosa que lo caracteriza, me empezó a dar todos los datos, no de la obra, sino del hecho en sí.

–Sí recuerdo el caso –le respondió Pacheco a Ripstein–. Por cierto que la familia de la que se trata vivía en la calle Insurgentes. Era un tipo de clase media, fabricante de raticidas, que encerró en su casa a su esposa y a sus hijos, inculcándoles extrañas y rígidas teorías morales y cuyos resultados fueron espeluznantes.

Ese es el argumento le dije a José Emilio, y lo vamos a trabajar juntos –cuenta Ripstein–. En ese momento él estaba trabajando en la adaptación de **Los cachorros** de Vargas Llosa, con Jorge Fons. No sé que pasó pero creo que no la terminó. Entonces empezamos a trabajar en la hemeroteca. Le dije que hiciera la línea del argumento. Resultó tan formidable la sinopsis que *Clasa Films* la aceptó de inmediato. Luego hicimos el guión y así se hizo **El castillo de la pureza**, cuyos argumento y guión, precisamente, fueron galardonados con dos arieles.

Guiones escritos como los de José Emilio Pacheco –dice Ripstein–, son pocos. De alguna manera él hizo que los guiones cinematográficos se volvieran literatura y puedan leerse como tal...³⁸⁶

Por su parte Gustavo García, al presentar un fragmento del guión escrito por José Emilio Pacheco con Salomón Laiter, **El obsceno pájaro de la noche**, el cual no se ha producido, nos revela que éste

es una relectura cinematográfica de la novela de José Donoso. Se han desmontado sus personajes, sus situaciones, su tono general, para rehacerlos como un sórdido ejercicio fílmico que termina siendo más fiel al texto original que si se hubiera respetado el relato página por página. Pacheco y Laiter, ambos novelistas, aman tanto al cine que se negaron a ponerlo de rodillas ante la novela. **El obsceno pájaro de la noche** es una hermosa película que nunca existirá; (...) sin embargo, reina el cine y también reina la literatura. (...) El cine tiene mil maneras de vivir. Una de ellas es la escritura.³⁸⁷

La filmografía de José Emilio Pacheco como escritor en la época que nos ocupa es la siguiente:

Viento distante/ Los niños (1964). Guión de **En el parque hondo** (Salomón Laiter), con base en cuento homónimo de José Emilio Pacheco. Guión de **Tarde de agosto** (Manuel Michel), con base en cuento homónimo de José Emilio Pacheco. Guión de **Encuentro** (Sergio Magaña y Sergio Véjar) con base en cuento homónimo de Sergio Magaña.

La otra mujer (Julián Soler, 1971); guión: Edmundo Báez y Julián Soler, sobre la pieza **Los chicos crecen** de Carlos Santiago Damel y Camilo J. F. Darthes; diálogos adicionales: José Emilio Pacheco.

³⁸⁶ Luis Gastélum; "JEP hizo de los guiones literatura", *Unomásuno*, México, 10 de julio de 1986, p. 23

³⁸⁷ ³⁸⁷ Gustavo García. "Presentación del guión de Salomón Laiter y José Emilio Pacheco: **El obsceno pájaro de la noche** (guión cinematográfico)", *Intolerancia*, México, núm. 5, sin fecha, pp. 29-40

Los cachorros (Jorge Fons, 1971); guión: Jorge Fons, Eduardo Luján y José Emilio Pacheco, basado en la novela homónima de Mario Vargas Llosa.

El castillo de la pureza (Arturo Ripstein, 1972), guión: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco, sobre argumento de José Emilio Pacheco.

El santo oficio (Arturo Ripstein, 1973), guión: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein, asesores religiosos: sacerdote dominico Julián Pablo y rabino A. Herschsberg.

Foxtrot/ The Other Side of Paradise (Arturo Ripstein, 1975); guión: José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein y H. A. L. Craig, sobre argumento de José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein.

Lecumberri/ Palacio negro (Arturo Ripstein, 1976); guión: Arturo Ripstein, Margarita Suzan y Miguel Necochea, con la colaboración de José Emilio Pacheco y Tomás Pérez Turrent.

La pasión según Berenice (Jaime Humberto Hermosillo, 1975–76), guión: Jaime Humberto Hermosillo, con la colaboración sin crédito de José Emilio Pacheco.

El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977), guión: Arturo Ripstein, Manuel Puig (sin crédito) y José Emilio Pacheco, basado en la novela homónima de José Donoso.

Juan Ibáñez

Después de dirigir varios programas de radio y televisión (1959-1961), realizó estudios sobre estas especialidades en Europa. Posteriormente comenzó su trabajo en teatro, donde destacan sus puestas en escena de: **Divinas palabras**, de Ramón del Valle Inclán (estrenada en 1963); **Olímpica**, de Héctor Azar (estrenada en 1964) y **Marat Sade**, de Peter Weiss (estrenada en 1964). Con **El niño y el teatro** y **El juego mágico**, de la que también es autor, Juan Ibáñez incursiona en el teatro infantil. En la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), donde ingresó el 12 de noviembre de 1968, se encuentra registrada una pieza llamada **Azul**, basada en canciones de Agustín Lara.

Por otro lado su puesta en escena de **Divinas palabras** ganó el primer premio en el Festival Internacional de Nancy, Francia (reestreno 1966), con la cual compitió con universidades de todo el mundo. En 1977 Ibáñez llevó esta misma obra al cine, con Silvia Pinal como actriz principal y Gabriel Figueroa como director de fotografía.

Su trabajo en la televisión es muy reconocido, ya que dirigió las primeras telenovelas en vivo; además de que también hizo radioteatro en Radio

UNAM, en donde conoció a Eduardo Mata, quien lo acercó a la ópera. En 1992 montó en Bellas Artes **La cenicienta**, de Rossini.

Fue miembro fundador del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM y Jefe del Departamento de Teatro de esta misma institución. Asimismo, contribuyó a impulsar la creación del Festival Internacional Cervantino. Por otra parte fundó junto con otros amigos el teatro-bar La edad de oro, en homenaje a los carperos, así como El perro andaluz, restaurante en la llamada zona rosa de la capital de México, que se volvió el centro de reunión de intelectuales y artistas. Ambos lugares llevan el nombre de películas de Luis Buñuel.

A Juan Ibáñez, también se le reconoce por haber sido uno de los principales artífices del cambio de imagen de Canal 11, en donde trabajó como asesor de Alejandra Lajoux, directora del canal (1991-1994 y 1994-2000).

Para 1994, se anunciaba su regreso a los escenarios con su obra **Siempre es hoy**, ópera contemporánea, donde establece una comunicación muy estrecha con el espectador, a través de la música. Entrevistado con tal motivo, el escritor señaló:

Con **Juego mágico** me tardé quince años en madurarla, dado que tuvo varias etapas; [mientras que] **Siempre es hoy** no la he terminado. Creo que estoy en la penúltima o antepenúltima forma de experimentación, pues para mí el teatro es un experimento. Aquí intento que los niños conozcan ritmos que identifican a diversas culturas, pero no siempre los niños están para experimentos intelectuales y en un rato empiezan a armar desmadre por su lado, o simplemente no ponen atención y se van.³⁸⁸

Luego de una larga batalla contra el cáncer, Juan Ibáñez murió el 12 de septiembre de 2000, en la Ciudad de México, mientras preparaba **Siempre es hoy**, obra que se estrenó en el Festival Internacional Cervantino.³⁸⁹

En 1965 participa en el Primer Concurso de Cine Experimental. Es su debut como director de cine, con guión escrito por él, en colaboración con Carlos Fuentes: **Los bienamados**.

Para 1966 dirige **Los caifanes**: “historia, con la que Carlos Fuentes y Juan Ibáñez acaban de ganar el concurso de argumentos a que convocó el Banco Cinematográfico”.³⁹⁰

³⁸⁸ Miguel Ángel Muñoz; “Juan Ibáñez y el teatro de conceptos”, sección cultural de *El Nacional*, México, 11 de mayo de 1994, p. 35

³⁸⁹ Luz Emilia Aguilar Zínser; “Viva Juan Ibáñez en la memoria”, *Reforma*, México, 15 de septiembre del 2000, sección C, p. 3

³⁹⁰ Beatriz Reyes Nevares; “Juan Ibáñez habla de *Los caifanes*”; *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 251, 7 de diciembre de 1966, p. XVI

Durante su carrera en el cine escribió los guiones para películas como: **Los adolescentes** (Abel Salazar, 1967); **La cámara del terror** (Jack Hill, Juan Ibáñez, 1968); **Invasión siniestra** (Juan Ibáñez y Jack Hill, 1968); **La generala** (Juan Ibáñez, 1970), interpretada por María Félix e Ignacio López Tarso; el documental sobre el torero mexicano Manolo Martínez **Los caprichos de la agonía** (Juan Ibáñez, 1970-1973); **Divinas palabras** (Juan Ibáñez, 1977) y **A fuego lento** (Juan Ibáñez, 1977-1978).

Juan García Ponce

Para cine adaptó dos obras: Un pasaje de **Los poseídos**, de Dostoievski para **La confesión de Stavroguin** (Juan José Gurrola, 1963) y **La sunamita**, de Inés Arredondo para la película **Amor, amor, amor** (Héctor Mendoza, 1964). También colaboró como guionista en **Amelia** (Juan Guerrero, 1965) y **Tajimara** (Juan José Gurrola, 1964), ambas inspiradas en cuentos de su autoría. Sobre esta última película y su relación con el Primer Concurso de Cine Experimental, García Ponce manifestó: “Como argumentista yo sólo puedo decir que no podría encontrar jamás un colaborador con el que pudiera trabajar como Juan José Gurrola. Simplemente a mí es como me hubiera gustado ver mi cuento en cine”, para después profundizar sobre los aspectos positivos de la relación entre director y guionista:

Sí creo que puede ser importante en un sentido creador, un sentido de colaboración libre porque en el transcurso de la filmación nos iluminamos mutuamente: el argumentista y el director. Yo sé que el verdadero creador de una película es el director, pero desde el punto de vista de autor resulta espléndido poder trabajar con un director que está abierto por completo a todas las sugerencias y sabe transformarlas a su medio de expresión.³⁹¹

Otras películas en las que Juan García Ponce intervino fueron los documentales:

Cortometraje documental **José Luis Cuevas** (Juan José Gurrola, 1964); guión: Juan José Gurrola, con base en textos de Ramón Xiráu, Juan García Ponce y José Luis Cuevas.

Antonio Gironella (Juan José Gurrola, 1965), guión: Juan García Ponce, Octavio Paz, Francisco de Quevedo y cortometraje **Vicente Rojo** (Juan José Gurrola, 1965), guión: Juan García Ponce. Además del largometraje de ficción **Mariana** (Juan Guerrero; asistente: Jesús María, 1967); guión:

³⁹¹ “ Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es ya una realidad”, *La Cultura en México* , suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, p. VI

Juan García Ponce, Juan Guerrero e Inés Arredondo, basado en historia homónima de Inés Arredondo.

Juan José Gurrola

En cine ha sido actor, adaptador y director. Fue ganador del Primer Concurso de Cine Experimental convocado por PECIME (1963), con el cortometraje **La confesión de Stavroguin**, basada en la adaptación de Juan García Ponce a **Los poseídos**, de Dostoievski. Participó también en el Primer Concurso de Cine Experimental convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, con el cortometraje **Tajimara**, basado en el cuento de Juan García Ponce, en cuya adaptación colaboraron el autor y Gurrola, el cual forma parte de la película **Amor, amor, amor** (1965). María Luisa La China Mendoza escribió sobre el acontecimiento:

El talento de Juan José Gurrola está probado (...) Universitario por los cuatro costados es además de muy buen director de escena muy buen arquitecto, (...) Llega una tarde y se sienta confianzudo a hablar también elogiosamente, de la historia que filmará: “Escogí **Tajimara**, porque, además de muchas cualidades, de su hermosura (Juan García Ponce, que está presente, baja los ojos con modestia) se presta perfectamente para incluirla en la película de tres historias con la que concursaremos. Una, ésta, la dirijo yo, otra Miguel Barbachano y la última José Luis Ibáñez (...) Un día me llamó Carlos Fuentes para hablar del concurso y de la posibilidad de filmar nuestras tres historias”³⁹²

En otra oportunidad, Gurrola se congratulaba por la libertad con la que realizaba su trabajo:

–Usted hace desde guionista hasta tramoyista, pasando por todos los oficios del teatro. ¿No lo dispersa esta multiplicidad de actividades?

–Cada vez que me disperso se me aparece la noción de estar fuera de algo que me hubiera encadenado para toda la vida ¿por quién y para quién? Desnudo en el libre albedrío... “No soy nada, nunca seré nada, no puedo querer ser nada. Aparte de eso tengo en mí todos los sueños del mundo”, dijo Pessoa en su poema *Tabaquería*. Él escribió desde varios ángulos, bajo seudónimos, sin parecerse uno a otro. ¡Qué respiro!³⁹³

Cuando Juan José Gurrola se disponía a realizar **Tajimara**, reveló con ironía, la manera como se preparaba para esa tarea: “Yo ya me compré

³⁹² María Luisa Mendoza; “Hablan los seis Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano”, en; *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 153, 20 de enero de 1965, p. II

³⁹³ Ana María Jaramillo; “Entrevista con Juan José Gurrola”, revista mensual *Los Universitarios*, Difusión Cultural UNAM, México, núm. 27, septiembre de 1991, pp. 14-16

unos anteojos de productor, y un disfraz. Vamos al café Tirol a buscar actores...”³⁹⁴

Su filmografía se compone de las siguientes obras:

Documental **José Luis Cuevas** (Juan José Gurrola, 1964); guión: Juan José Gurrola con textos de Ramón Xiráu, Juan García Ponce y José Luis Cuevas.

Tajimara (Los bienamados), Juan José Gurrola, 1965), guión: Juan José Gurrola, Juan García Ponce, con base en cuento homónimo de Juan García Ponce.

Documental **Robarte el arte** (Juan José Gurrola, 1972); guión: Juan José Gurrola, Arnaldo Cohen y Gelsen Gas; textos adicionales: Juan José Gurrola, Gelsen Gas, Arnaldo Cohen y Fiona Alexander.

Landru (Juan José Gurrola, 1973), guión: Juan José Gurrola, sobre pieza en verso de Alfonso Reyes.

Descenso al país de la noche (Alfredo Gurrola, 1974); guión: Adrián Palonogue, Alfredo Gurrola, sobre adaptación de Juan José Gurrola, inspirados en la pieza **Mademoiselle Haire** de Michel de Chelderode; textos: Michel de Chelderode, Miriam Ruvinskis, Juan José Gurrola.

José Agustín

Fue estudiante de la segunda generación del CUEC en 1965. Comenzó su incursión en la industria cinematográfica escribiendo los guiones de las cintas **Cinco de chocolate y uno de fresa** (1967) y **Alguien nos quiere matar** (1969), dirigidas por Carlos Velo. Posteriormente escribió y dirigió el largometraje **Ya sé quién eres/ Te he estado observando** (1970). Ha colaborado en los guiones de varios cortometrajes y en los de largometrajes: **El apando** (Felipe Cazals, 1975), **El año de la peste** (Felipe Cazals, 1978), **Amor a la vuelta de la esquina** (Alberto Cortés, 1985), **Ciudad de ciegos** (Alberto Cortés, 1990) y **La viuda de Montiel** (Miguel Littín, 1979). También participó como actor en la cinta **Deveras me atrapaste** (Gerardo Pardo, 1983). Escribió además, junto con Gerardo Pardo y José Buil, el guión de **Ahí viene la plaga** (Joaquín Mortiz, 1985), que no ha sido filmado.

De su participación en el cine, el autor escribió en cierta ocasión:

Desde muy chavito el cine fue, junto con el teatro y la literatura, uno de mis intereses centrales; incluso obtuve una beca en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y digamos que cursé un año de estudios (...) Más

³⁹⁴ María Luisa Mendoza; *loc. cit.*, p. IV

tarde, fui llamado para trabajar como guionista. Siempre pensé que para un escritor interesado por el cine esto sería relativamente fácil, así que acepté entusiasmado. Inicialmente mi trabajo sólo fue de escritorio, y todo se me hacía muy claro: se trataba de crear estructuras, continuidades, y de desarrollar lo que se había planeado. La gran diferencia que advertía era que al escribir guiones, todo, por razones de producción, tenía que preverse, mientras en la literatura yo podía partir de cero, de puros impulsos, para crear historias. También me di cuenta de que escribir libros era una tarea eminentemente solitaria. Solo, o más bien, con mis demonios, me encerraba a sacar cuartillas; en el cine, en cambio, había que lidiar con chorros de gente: productores, directores, actores, camarógrafos y técnicos que no eran precisamente personas de trato fácil.³⁹⁵

La filmografía en la que intervino es la siguiente:

Cinco de chocolate y uno de fresa (Carlos Velo, 1967), guión: Carlos Velo y José Agustín, sobre argumento de Fernando Galiana.

Alguien nos quiere matar (Carlos Velo, 1969), guión: José Agustín y Carlos Velo, sobre argumento de Raúl Centeno y Fernando Josseau.

Ya sé quién eres/ Te he estado observando (José Agustín, 1970), guión: José Agustín.

Lux externa (José Agustín, 1973); guión: José Agustín; cortometraje filmado en formato súper 8.

El apando (Felipe Cazals, 1975), guión: José Agustín y José Revueltas, basado en la novela homónima de José Revueltas.

El año de la peste (Felipe Cazals, 1978); guión: Gabriel García Márquez con la colaboración de Juan Arturo Brennan, sobre argumento de Gabriel García Márquez, basado en la novela ***Diario del año de la peste*** de Daniel Defoe; diálogos: José Agustín, Gabriel García Márquez y Juan Arturo Brennan.

La viuda de Montiel (Miguel Littín, 1979), guión: Miguel Littín y José Agustín, basado en libro ***Los funerales de mamá grande***, de Gabriel García Márquez.

Gustavo Sáinz

Dentro de las preferencias culturales del escritor Gustavo Sáinz, el cine tiene un lugar destacado:

Como soy un coleccionista paranoico, he cubierto muchas áreas del cine verdaderamente completas. Y esto se refleja en mi trabajo narrativo. Por

³⁹⁵ José Agustín; "De la máquina de escribir a la moviola", *Excélsior*, México, 22 de abril de 1981, p. 26

ejemplo *La princesa del palacio de hierro* quería que tuviera un ritmo de película de acción tras acción, sin parar nunca, además de acciones sin objetivo, finalidades sin fin, digamos. Nadie se ha fijado en este aspecto de la novela, pero el ritmo de ella está marcado por el cine mudo norteamericano, por las comedias norteamericanas, principalmente de Harold Lloyd y Buster Keaton. Luego sigo viendo películas y me siguen influyendo, continúo pensando por imágenes. Constantemente sufro entre si me lanzo a hacer una película o no me lanzo, o mejor sigo siendo nada más escritor. (...)

Entonces, yo por eso no hago cine, pero estoy muy cerca de los que lo hacen.³⁹⁶

Gustavo Sáinz participó en dos películas de la época:

El quelite (Jorge Fons, 1969), guión: Jorge Fons, Gustavo Sáinz, sobre pieza homónima de Alfonso Anaya.

Trampas de amor (Tito Novaro/ Manuel Michel/ Jorge Fons, 1968), cuyos autores de los respectivos guiones fueron: 1) *El dilema*: Tito Novaro y Marcheti; 2) *Ivonne*: Manuel Michel, con base en cuento de Dalmiro Sáenz; 3) *La sorpresa*: Jorge Fons y Gustavo Sáinz.

Vicente Leñero

Su trabajo como guionista ha sido altamente reconocido y elogiado por escritores y gente del cine como José Emilio Pacheco y Alberto Isaac. A pesar de que su relación con el cine ha sido muy fructífera, Leñero guarda su distancia respecto a este medio:

Ya en una ocasión tuve el descaro de publicar para un diario reseñas de películas, y quienes llegaron a leerlas saben mejor que yo que nada tenía que estar haciendo por esos rumbos. Midiéndolo frente a la literatura, el cine no me apasiona ni me hace poner los ojos en blanco [...] Prefiero, en todo caso, ser un espectador, pero de la gente común, la que no vive metida en libros, la que no sabe quién es Malcolm Lowry, ni Antonioni, ni Ionesco; me apasiona observarla e interesarme –siempre como espectador– por lo que a ella le interesa: el problema de los transportes, los triunfos de Vicente Saldivar, los platillos voladores, los apasionantes adelantos técnicos.³⁹⁷

Por otra parte, su trabajo como guionista de televisión ha sido aún más una necesidad que un gusto:

Es cierto que la televisión me ha causado muchos dolores de cabeza, me ha fatigado, y en proporción al esfuerzo no me ha retribuido lo que yo hubiera querido. Pero le ha dado de comer a mi familia, me ha hecho vivir una

³⁹⁶ César Güemes; “Sufro entre si me lanzo a hacer una película o mejor sigo siendo nada más escritor”: Gustavo Sáinz”, sección cultural de *El Financiero*, México, 18 de marzo de 1996, p. 82

³⁹⁷ Vicente Leñero; “3 escritores mexicanos hablan de su vida y de su obra/ Parte II: Vicente Leñero”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 199, 8 de diciembre de 1965, p. VI

valiosa experiencia y me ha permitido escribir **Estudio Q** [novela, 1965]. No estoy enojado con la televisión. Tampoco creo ser un resentido.³⁹⁸

Leñero ha expresado que el “guionismo [es un] género extraño y apasionante, que sólo se puede aprender si se escribe”.³⁹⁹

Por otra parte, sobre la labor específica del guionista y su relación con los medios para los que escribe, señaló que “[aunque] el guionista ha ganado espacios en los últimos años, ‘de manera casi fatal’ siempre estará sujeto a la visión del director”.⁴⁰⁰

También ha resaltado la labor colectiva en la cual se inserta un guionista, a diferencia de la labor solitaria del dramaturgo:

El cine, la televisión nos obligan a entender la tarea del escritor ya no como el dueño de todo, sino dueño de una parte que se completa con el equipo. Uno ahora a veces esa soledad creadora que es engañosa porque lo refunde en la intimidad de uno mismo.⁴⁰¹

Dentro de los premios que ha recibido, hay que destacar aquéllos que le han sido otorgados por su trabajo en la creación de obras para ser contadas en el cine. Entre ellos sobresalen: Oso de Plata del Festival de Berlín (1979) por el guión de **Los albañiles**; arieles en 1979 tanto por la mejor historia original como por el mejor guión de la película **Misterio**. Dentro de la filmografía del escritor en el período considerado tenemos:

El festín de la loba (Francisco del Villar, 1972), guión de Vicente Leñero y Francisco del Villar.

El monasterio de los buitres (Francisco del Villar, 1972), guión: Vicente Leñero y Francisco del Villar, sobre la obra **Pueblo rechazado** de Vicente Leñero.

El llanto de la tortuga (Francisco del Villar, 1974), guión: Vicente Leñero y Francisco del Villar.

Los de abajo (Servando González, 1976), guión: Vicente Leñero y Servando González, basado en la novela homónima de Mariano Azuela.

Los albañiles (Jorge Fons, 1976), guión: Vicente Leñero, Jorge Fons y Jorge Carrión, basado en la obra de teatro y la novela homónimas de Vicente Leñero.

³⁹⁸ *Ibidem*

³⁹⁹ “El guionismo, un género extraño”, *La Crónica de Hoy*, México, 25 de octubre de 1999, sección B, p. 12

⁴⁰⁰ *Ibidem*

⁴⁰¹ Angélica Abelleira; “La función del periodista es averiguar, antes de juzgar o analizar”: Leñero”, *La Jornada*, México, 29 de mayo de 1994, p. 31

Cuando tejen las arañas (Roberto Gavaldón, 1977), guión: Vicente Leñero y Francisco del Villar, sobre argumento de Fernando Galiana y Francisco del Villar.

Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978), guión: Vicente Leñero y Arturo Ripstein, basado en la novela **Lo de antes** de Luis Spota.

Las grandes aguas (Servando González, 1978), guión: Vicente Leñero y Servando González, basado en la novela homónima de Luis Spota.

La tía Alejandra (Arturo Ripstein, 1979), guión: Vicente Leñero.

Misterio (Marcela Fernández Violante, 1979), guión: Vicente Leñero, basado en la novela **Estudio Q** de Vicente Leñero.

Juan Tovar

Profesor de composición dramática en el CCC. Publicó el guión de **Gabriel**. (México, Editorial Plaza y Valdés-Conaculta, 1955, 102 pp.). Escritor de cine, en los setenta participó en las siguientes películas:

El medio pelo (Carlos Velo, 1970), guión: Carlos Velo y Juan Tovar, sobre pieza homónima de Antonio González Caballero.

Reed: México insurgente (Paul Leduc, 1970–1971), guión: Juan Tovar, Paul Leduc y Emilio Carballido; diálogos adicionales: Carlos Castañón, basado en libro **México insurgente** de John Reed.

El hombre mono (Jorge Fons, 1978), guión: Luis Carrión Beltrán, Jorge Fons, Mario Sánchez y Juan Tovar.

Carlos Illescas

El poeta fue guionista de **La mansión de la locura** (Juan López Moctezuma, 1971) y de **Auandar Anapu** (“el que llegó del cielo”, en tarasco), película en verso del director Rafael Corkidi.

Dentro su filmografía se encuentran las siguientes creaciones:

José Guadalupe Posada (Manuel González Casanova, 1966), guión: Carlos Illescas, Manuel González Casanova.

Tamayo (Manuel González Casanova, 1967), guión: Manuel González Casanova y Carlos Illescas; selección de textos y montaje sonoro: Carlos Illescas.

Rostros, máscaras, caretas (Jorge y Arturo de la Rosa Martínez Solares, 1971), guión: Carlos Illescas.

Ángeles y querubines (Rafael Corkidi, 1971), guión: Rafael Corkidi, sobre argumento de Carlos Illescas.

La mansión de la locura (Juan López Moctezuma, 1971); guión: Carlos Illescas y Juan López Moctezuma, con base en el cuento **El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma**, de Edgar Allan Poe; textos adicionales: Gabriel Weiss.

Hoy por la mañana (José Nieto, 1974), guión y textos: Carlos Illescas.

Amigo campesino (Rafael Corkidi, 1974), guión y texto: Carlos Illescas.

Auandar Anapu (Rafael Corkidi, 1974), guión: Carlos Illescas y Rafael Corkidi.

El jardín botánico (Esther Morales, 1976), guión: Esther Morales; textos de Carlos Illescas.

Pafnuncio Santo (Rafael Corkidi, 1976), guión: Carlos Illescas, sobre argumento de Rafael Corkidi.

Deseos/ Al filo del agua/ A la memoria de una gran novela (Rafael Corkidi, 1977), guión: Carlos Illescas, basado en la novela **Al filo del agua** de Agustín Yáñez.

Luisa Josefina Hernández

Durante su paso por la UNAM entabló amistad con Emilio Carballido, Sergio Magaña, Rosario Castellanos y Jorge López Páez. Generacionalmente pertenece al grupo que en la década de los cincuenta dio al teatro mexicano una gran personalidad. Fue alumna –junto con Jorge Ibargüengoitia y Héctor Mendoza– de Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Enrique Ruelas.

Escribió un guión inédito: **La noche exquisita**, basada en su novela homónima.

Participó como escritora en **La torre de marfil** (Alfonso Corona Blake, 1957), guión: Julio Alejandro de Castro, sobre argumento de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, así como en **La plaza de Puerto Santo** (Toni Sbert, 1976), guión: Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, sobre obra homónima de Luisa Josefina Hernández.

Sergio Galindo

En opinión de Emmanuel Carballo, Sergio Galindo:

No es el más talentoso: adjetivo que corresponde a Carlos Fuentes. Ni el que maneja con mayor virtuosismo el estilo: Sergio Fernández. Ni el más fecundo: Luisa Josefina Hernández. Ni el más populachosamente ameno:

Armando Ayala Anguiano. Ni el más comprometido con el contexto histórico: Rosario Castellanos. Ni el más frívolo: Jorge López Páez. Es el que mejor estructura sus obras. El que con mayor desenfado crea una amplia galería de personajes femeninos memorables y el que sabe contar sus anécdotas con una facilidad que no se aprende en los manuales de perceptiva literaria.⁴⁰²

En 1975, su obra **El hombre de los hongos** fue llevada al cine por Roberto Gavaldón y fue la presentación de Galindo a su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Realizó las adaptaciones para teatro de **Este laberinto de hombres** y de **Un dios olvidado**, de Mauriac.

En el 2000 Alfredo Ripstein produjo la versión cinematográfica de **Otilia Rauda** (Dana Rotberg), novela escrita por Galindo en 1985:

El hombre de los hongos (Roberto Gavaldón, 1975), guión: Emilio Carballido. Tito Davison y Roberto Gavaldón, basado en la novela homónima de Sergio Galindo.

El viaje (Jomí García Ascot, 1976), guión: Jomí García Ascot y Emilio García Riera, con base en cuento **Me esperan en Egipto** de Sergio Galindo.

Las inocentes (Felipe Cazals, 1986), guión: Tomás Pérez Turrent, sobre argumento de Sergio Galindo, con base en cuento **Las inocentes** de Luigi Pirandello.

Paco Ignacio Taibo I

En 1965 incursionó como guionista de cine en la cinta **Que se callen** (1965) dirigida por Felipe Cazals, a la que siguió **Adiós amor** (1971), realizada por Abel Salazar en 1971. Un año más tarde participó como actor en la película **Mecánica nacional**, de Luis Alcoriza. Además de que su novela **Fuga, hierro y fuego**, fue adaptada por Raúl Busteros para la película **Redondo** (1984).

René Avilés Fabila

Participó en **La manzana de la discordia** (Felipe Cazals, 1968); guión: Felipe Cazals, sobre argumento de Roger Serra; diálogos adicionales: René Avilés Fabila, Jorge Martínez de Hoyos y Felipe Cazals.

Homenaje a Diego Rivera (Óscar Menéndez, 1975), guión: René Avilés Fabila.

⁴⁰² Mauricio Flores; "Homenaje del INBA/ Sergio Galindo, creador de un lúcido universo", sección cultural de *El Nacional*, México, número, 13 de enero de 1994, p. 11

Deveras me atrapaste (Gerardo Pardo Neria, 1983), guión: Gerardo Pardo Neria, Antonio Pardo Neria, con base en cuento homónimo de René Avilés Fabila.

Ya fuera con la creación de los argumentos, las adaptaciones, los diálogos o los guiones, nuestros escritores contribuyeron de manera fundamental a crear historias de gran calidad que fueron llevadas a la pantalla. Porque lo que tiene de literario la escritura cinematográfica está en la historia y los personajes. Pero, además, posee las claves para que todo el mundo pueda trabajar, para que el de decoración entienda lo que está haciendo, para que los actores puedan preparar sus personajes, para que el director se imagine el ritmo que va a tener después la película, etcétera.

El guión es un trabajo creativo muy complicado. Porque todo lo que no esté en el guión es muy difícil que, más tarde, esté en una película. Es muy complejo hacer una buena película de un guión al que le falten los elementos básicos. Si el guión adolece de problemas de estructura, por ejemplo, estos surgirán de nuevo en el montaje. En cambio, si las dificultades radican en que la premisa está mal establecida desde un principio, la película arrastrará ese defecto a lo largo de su travesía. Todos los elementos de una película tienen, necesariamente, que ser incluidos en el guión. Ahí es donde nuestro escritores han proporcionado la dimensión literaria que anticipa la poesía fílmica: el guionista es el primer espectador del filme.

CAPÍTULO

6

GUIONES SELECCIONADOS PARA EL ANÁLISIS TEMÁTICO Y FORMAL

Este capítulo está dedicado al estudio y análisis de dos guiones que considero modélicos con el fin de demostrar que, si las películas que de ellos derivaron (*Los caifanes* y *El castillo de la pureza*) son consistentes y excepcionales, se debe al trabajo de escritores de la talla de Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco.

6.1. *Los caifanes*

“¡Déjame gozar mi idea!”,⁴⁰³ es la frase que los autores del guión *Los caifanes* (1966) ponen en labios de su personaje Paloma, que en la película es interpretado por Julissa, y que parece definir el proceso de creación sobre la historia de un grupo de jóvenes pertenecientes a una generación

⁴⁰³ Las frases entrecomilladas que aparecerán en el texto, sin que tengan alguna cita directa, corresponden al guión *Los caifanes* (1966), de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez localizado en el archivo de la Cineteca Nacional.

delineada por la aventura. Carlos Fuentes y Juan Ibáñez son los autores; recorren en “una noche de libertad” la Ciudad de México, de norte al sur del alma de una metrópoli que es personaje, la región más transparente del aire que Fuentes describiera una década atrás. Un grupo de siete muchachos noctámbulos, donde sólo hay una mujer, van a ser llamados caifanes. Cinco de ellos son caifanes pobres, herederos del pachuco “papá grande” –dice *Capitán Gato*–; se desplazan por la ciudad en un automóvil tipo safari y, en otro momento, en una carroza mortuoria acompañados de una pareja que encarna a Los caifanes ricos, sus opuestos, pero todos socorridos por “una especie de liberación”, en que el sentido de aventura y lenguaje les definen: “¡Qué divino hablan! Hasta parece otra lengua” –dice Paloma–. El *road movie* **Los caifanes** lleva al grupo de jóvenes a calles que atraviesan en juego la suerte y la muerte, donde sale al paso un esbozo sociológico del sentimiento de inferioridad de los marginados y una Paloma en busca de propagarse, de liberarse. Los escenarios repasan las contradicciones sociales, diálogos entre Los caifanes pobres y Los caifanes ricos, sincronizados por una pista sonora que parece guiarlos. El tema musical entraña el deseo que, por momentos, pretenden los personajes: estar “fuera del mundo”, interpretado por Al Suárez, aunque sea sólo una noche.

El guión de **Los caifanes** ocurre como proyecto participante del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos en 1966, convocado por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas. Ello fue consecuencia del ánimo de búsqueda que el cine mexicano vivía, y que tenía como una de sus máximas expresiones el Primer Concurso de Cine Experimental convocado en 1964 por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), donde los escritores no sólo aportaron sus historias, sino que intervinieron como autores de adaptaciones, argumentos y diálogos.

El cine se convierte en tiempo-destino-aventura para todos aquéllos que piensan y trabajan por un nuevo cine mexicano, así como lo recrea Fuentes a través de uno de sus personajes de **La región más transparente** (1958): “Conocer el destino es no tenerlo –declaró Rodrigo Pola al grupo que, atento y servicial, lo rodeaba–. El éxito en el cine es eso, una perpetua aventura, donde triunfa el que sabe dominar, el que sabe poner su talento al servicio de las grandes masas. Es evidente que en México ya existe un público enorme que pide cosas que lo entretengan, fáciles de digerir, pero con cierta clase. ¡Todos, estrellas, argumentistas, productores, nos debemos a ese público, nuestro público!”⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Carlos Fuentes; **La región más transparente**, México, Planeta de Agostini, 2004, p. 479

Llegamos a **Los caifanes** cuando en México se viene de una búsqueda cinematográfica: el Concurso de Cine Experimental del STPC; el grupo Nuevo Cine y su revista; la crítica revitalizada con otros parámetros que le da el conocimiento de las vanguardias internacionales; los cineclubes; los esfuerzos de la UNAM a través de la Dirección de Difusión Cultural, de la Filmoteca y de la primera escuela de cine en nuestro país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Todo acorde con una idea de cine moderno, como lo señala Doménech Font: “En sus múltiples arborescencias, el cine moderno europeo nacido en los años sesenta fue un movimiento aberrante (‘cruel’, diría Serge Daney en un extraordinario escrito póstumo), sin que los calificativos pretendan aparecer preñados de connotaciones regresivas. Además de adoptar muchas de las ideas propagadas por la cultura y el arte modernos, sincronizaba con una libertad hacia lo real y hacia el propio cine realmente inéditas hasta entonces. Para el cine moderno la pantalla es un dispositivo de inquisición volcado sobre la realidad fragmentada y sobre sus modos de representación. Su ‘némesis’, declarada o secreta, reviste una función pedagógica: familiarizar al cine, acercarlo a una cotidianidad para que hable ‘de tú a tú’ a la experiencia –y a la conciencia– del espectador. De la mano de los cineastas modernos el cine se extendía hacia zonas desatendidas para descubrirnos nuestro propio tiempo”⁴⁰⁵, para “establecer un doble movimiento de vigilancia, hacia el mundo contemporáneo y hacia nosotros mismos, según la inclinación de la mirada y las solicitudes del tiempo”,⁴⁰⁶ como señalara Roland Barthes en su extraordinaria carta dirigida a Antonioni.

Los autores de **Los caifanes** coinciden con esos postulados además de acercarlo a una cotidianidad del espectador, como dice arriba el personaje de Fuentes: “nos debemos a ese público, nuestro público”. Además, la tesis del personaje de **La región más transparente**: (“triunfa el que sabe dominar”) es también seguida por los autores del guión, que ganan el Concurso de Argumentos y Guiones donde participan 229 proyectos. Los otros guiones vencedores son: segundo lugar, **Ciudad y mundo**, escrita por Salvador Peniche y Mario Martini (autor de **El muro y la trocha**, cuya adaptación cinematográfica se llamó **Viento negro**); el tercer premio lo ganó **Pueblo fantasma** de Juan Tovar, Parménides García Saldaña y Ricardo Vinós. Además el jurado recomienda la realización de otros once argumentos: **Mariana**, de Juan Guerrero, sobre una historia de Inés Arredondo; **La fiesta del mulato**, de Luis Moreno Nava; **El sol secreto**, de Manuel Michel; **La verdad**, de Carlos Lozano; **Rodolfo, Fito, Fitito**, de

⁴⁰⁵ Doménech Font; *Paisajes de la modernidad/ Cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 13

⁴⁰⁶ *Íbidem*, p. 14

Carlos H. Cantú y Cantú; **El Calacas**, de María Teresa Díez Gutiérrez y Juan Ibáñez; **Más lejos**, de Nancy Cárdenas y Beatriz Bueno; **A orillas del Papaloapan**, de Ángel y Luis Moya Sarmiento; **El negro Mauro**, de Gabriel Fernández Ledesma; **El ruido**, de José Agustín, y **La senda**, de ANNDK (seudónimo), pero sólo se realizaron **Los caifanes** y **Mariana**.

Los años sesenta se abrieron a una explosión de movimientos y escuelas que, tarde o temprano, desembocarían en una dispersión singular. Y en ese parteaguas de la modernidad caben, en principio, todas las opciones: la *nouvelle vague* francesa y el *cinema novo* brasileño, el nuevo cine alemán nacido en Oberhausen y la escuela checa, el *new american cinema* y el movimiento del *Québec libre*, el nuevo cine japonés y las experiencias del cine africano, asiático o de países de América Latina. México no podía abstraerse de esos movimientos, pues aun contra el esquema de producción de la industria cinematográfica nacional, una generación estaba en constante búsqueda. De ese modo, el período revisado en esta investigación –de 1960 a 1977– no responde a la realidad, pero puede funcionar como hipótesis para una investigación manejable. Un cuadro temporal donde se hallan **Los caifanes** como búsqueda en ese juego de ecos, conceptos y motivos formales, que instituyen un conjunto de ideas en medio del desorden aceptado, en ese momento, en la industria cinematográfica nacional.

Jorge Ayala Blanco escribe en **Aventura del cine mexicano**, sobre el sentido del Concurso de Argumentos y Guiones, y las expectativas creadas entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas:

Trataba de encauzar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas de realizar su legítimo deseo de expresarse a través del cine, trataba de establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes, trataba de fundamentar las exigencias gubernamentales de una elevación del nivel artístico y comercial del cine mexicano; trataba de reconciliar a los descontentos fuera del poder industrial; trataba de patrocinar el surgimiento de un cine nuevo y de verdadera calidad. El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales para que fueran filmados los argumentos ganadores y recomendados.

La industria volvió a traicionar la crédula confianza del gobierno. Los argumentos premiados, de alta calidad literaria y algunos de enorme atractivo comercial, fueron ignorados y rechazados por la Asociación de Productores, considerados “riesgosos” o de “lenta recuperación” sólo dos argumentos de los catorce se han filmado (**Los caifanes**, **Mariana**), y los dos en condiciones que salen fuera de lo que se considera normal dentro de la producción fílmica mexicana.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Jorge Ayala Blanco; **Aventura del cine mexicano**, México, Ediciones Era, 1968, p. 354

Estudios América y Cinematográfica Marte, S. A., producción de Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Wallerstein, hacen posible el proyecto de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, llamado en principio *Fuera del mundo*, luego *Los caifanes*. En el guión, la historia está dividida en tres partes: “Los caifanes”, “La suerte” y “La muerte”. A continuación presentamos la sinopsis que hemos elaborado a partir de la revisión del guión de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, resguardado por la Cineteca Nacional, facilitado para esta investigación, y del que se toman fragmentos seleccionados para nuestra propuesta de análisis. Al final, hemos escogido un conjunto de escenas de la propia película, que en el guión reconocemos como “el fantasma del correo”, correspondiente a la tercera parte del guión (“La muerte”, que en la película corresponde a “Las camas de amor eterno”) donde se hace gala de lirismo propuesto por los autores del guión, y se concreta en esta propuesta visual, cadena de emplazamientos, gozne de expresión dramática que consideramos el más abstracto y sintético visualmente logrado de toda la obra.

6.1.1. Sinopsis del guión

Primera parte: “Los caifanes”

Historia nocturna de una ciudad. Inicia con fiesta en una casa de Las Lomas, donde el fotógrafo Héctor García explica espontáneamente las imágenes que salen de un proyector de diapositivas (*slides*) que muestran a México a través de su gente y escenarios, sus fiestas y entierros. El personaje del entrevistador concibe el momento de la convivencia como si definiera este film: “Cuidado, Paloma, que esta cinta es para la posteridad”.

Paloma, joven de 20 años, comienza a revelar el sentido de la historia: “se debe vivir intensamente”. Sale de la fiesta con su novio, el joven arquitecto Jaime, para toparse con esa intensidad anunciada en la lluvia en que la pareja se divierte con su cortejo, interrumpido al intensificarse el ya para entonces aguacero, situación que los lleva a guarecerse en un coche, donde conocerán a los caifanes: *Capitán Gato*, *El Rostro*, *El Estilos*, *El Azteca* y *El Masacote*, grupo de mecánicos ciudadanos que trabajan en Querétaro, y que vuelve a la Ciudad de México esa noche, en ese tiempo nocturno de desenfreno, que ya Paloma había invocado a su novio: “Te ordeno que me sigas hacia la negra noche”.

La música del tema de la película (“Fuera del mundo”), se propaga en toda la historia, como una personaje más. Un “¡quiubo! ¿Qué jais de la baraña?” del *Capitán Gato* indica el encuentro de la pareja Paloma-Jaime, que se guarecía de la lluvia en el carro-escenario donde convivirán con los caifanes. La comunicación de los personajes está permeada por la jerga juvenil de ese momento con sus importantes matices: caifanes ricos y

caifanes pobres, los primeros cultivadores del idioma inglés y los segundos del albur y el caló.

Los caifanes invitan a sus nuevos conocidos a viajar en su auto que “tose y se sacude”. La odisea comienza. Los caifanes “han bebido, aunque no están borrachos”: comparten la botella. Escuchan la letra de “Fuera del mundo”: “Fuera del mundo voy a buscarte/ fuera del mundo voy a encontrarte/ fuera del mundo voy a llevarte/ fuera del mundo... búscame/ llévame... quiéreme... fuera del mundo/ tú y yo. Los dos. Nosotros. Ahora, ahorita/ Así, aquí. Fuera del mundo”. Tocan puerto, cuando Paloma ha dicho: “¡Sería padre ir!”; llegan al cabaret El Géminis, “mezcla entre el expresionismo y el *pop art*”, donde los caifanes pobres, en distintas actitudes integran a los invitados, los caifanes ricos. Paloma se acicala al lado de prostitutas, juega e imita, sale más maquillada y con otro nombre: “Yo me llamé Paloma, pero me dicen Sandra”, mientras Jaime, a quien los caifanes le dicen *Marrascapache*, se anima a ver con más interés la variedad, hasta que *El Masacote* ocasiona el caos en el lugar al derramar vaselina sobre el escenario. Todos salen, todos corren “en una especie de liberación y alegría plenas”.



Segunda parte: “La suerte”

Llegan a la Plaza de Santa Veracruz, donde *Capitán Gato* echa al vuelo una moneda: “¿Águila o sol, mis cuatachos? La moneda cae al piso y corre, mientras los caifanes sueñan su suerte, el guión sugiere música de **La dulce vita**. El *Capitán Gato* sueña ser rico, salir del Hotel María Isabel con Paloma; *El Masacote* noquea a un boxeador en el ring; *El Azteca* está vestido de Moctezuma y *El Rostro* está recargado contra un muro quemado. Dejan de soñar, el *Capitán Gato* pisa y, después, recoge la moneda de plata. Mira a Paloma y le dice: “¿Quién escoge su suerte y el tiempo para exprimirla, mi *mamase!*?”

Con el soñar interrumpido, *El Estilos* camina hacia la tienda de coronas fúnebres de la plaza, roban una e inician otra fuga. Paloma los persigue, aunque Jaime no desea dejarla sola, a lo que *El Estilos* interpela: “Y a nosotros, ¿quién nos cuida de ella? Dicho sea esto con todo respeto,

señorita: con usted de aguacate, yo cualquier guacamole”. Mientras, ella suplica a su novio Jaime: “¡Te juro que es sólo por esta noche!”.

El viaje reinicia, el automóvil se convierte en laboratorio de las experiencias entre Jaime y Paloma y los caifanes. El auto en la calle solitaria, con una corona de muerto en el toldo, llega a una taquería; *El Estilos* canta un corrido, de pie junto a los mariachis. *Capitán Gato* alecciona al invitado, “también nosotros hacemos nuestra luchita, y nos gusta ser disparadores”. Todos fraternizan, hablan de la mujer, de la amistad, se abrazan... Incluso Jaime, momentáneamente piensa: “Es gente buena y cordial”. Vuelven al automóvil, *El Estilos* toca una guitarra que robó a “uno de los mariachis cancioneros”. A Paloma y a Jaime les sigue sorprendiendo “el carácter ritual de la comunicación casi secreta de los caifanes”, quienes decidieron organizar otra aventura: “¡Al toque de Diana, me llevo a tu hermana!”. *El Azteca* se sube a la estatua de la Diana Cazadora, “le ha puesto el portabusto, una falda de china poblana, corbata, una boina, un pañuelo alrededor de los ojos, casi la ha humanizado”.

“*El Azteca* besa los labios helados de la Cazadora, al tiempo que se escuchan los pitazos de la policía”, inicia la persecución. Arrancan por el paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas, retan a la autoridad y se burlan de ella. Temor de Jaime “Vamos a salir en los periódicos”, mientras los caifanes sorprenden: “¡Más vale maña, que lana!”, cuando *El Azteca* quitó con disimulo la bujía de la motocicleta del policía.

Paloma propone: “¡Otra jalada! ¡Por favor, vamos planeando otra jalada!”. A Jaime le dice: “¡Déjame gozar mi idea!”, cuando los caifanes descienden con la corona fúnebre que llevan a la funeraria a un viejo avaro, don Enrique Ibarguengoitia.

Tercera parte: “La muerte”

En la agencia funeraria, juegan a morir un rato, en tanta “cama de amor eterno”. El *Capitán Gato* reparte: “¡Tú, *Masacote*, en la caja de San Serafín Cordero!”. “¡Tú, *Azteca*, súbete a la del Amor...”. “¡Tú, *Rostro*, en la del Niño de los Atribulados...!”. A Jaime: “¡Usted joven, a la del Niño de Atocha!”. “¡Al *Estilos*, dentro de una caja de cristal, como mártir cristiano!”. *Capitán Gato*, cuando enciende la luz, dice: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar... que es el morir...”. Luego unos gritos ahogados que los asustan. *El Azteca* no aparece. Desesperados todos buscan la caja, al encontrarla la levantan y la dejan caer. Sale al fin *El Azteca*: “¡De mamey la negra noche! ¡Ya sabía que no me tocaba!”. Todos corren, otra vez la fuga. Ahora escapan en una carroza que dejarán en la noche fría del Zócalo, con “el fantasma del correo”, una vieja prostituta pintada de blanco y morado, que levantaron en su escape, y que *El Azteca* reconoce: “¡No es señora... Es la novia del *Capitán Gato*!”.

“El Zócalo está completamente vacío”, todos descienden y salen corriendo en distintas direcciones.

La música toca a ritmos distintos, desbandados corren en distintos grupos. Jaime junto al *Capitán Gato* por la calle de Tacuba, *El Masacote* y *El Estilos* por Veinte de Noviembre... *El Azteca* va solo por Madero... Paloma y *El Rostro*, por la calle de El Salvador.

Caminan entre palacios coloniales convertidos en viviendas humildes. *El Rostro* se siente animado por un instante con Paloma, sin que ella lo escuche bien, dice: “el frío que de noche sientes, es por andar desperdiciada”, pero al fin, *El Rostro* sentencia: “¡Pa qu’s más que la verdad! Esa cosa de las diferencias... sociales, no lo dejan a uno atreverse...”. Paloma descubre un mundo que desconocía, a punto de besarse con *El Rostro* “es incapaz de romper sus propios límites”. Caminan tomados de la mano en la primera luz de la madrugada. Todos se encuentran en La Alameda, donde a Paloma le espera un Jaime desesperado, con ganas de irse, pero se detiene cuando Paloma invita a desayunar, ya “dentro de un rato saldrá el sol”. Toman carretera hacia Cuernavaca, desayunan en Tres Marías. El desencuentro entre los caifanes y Jaime es mayor. Paloma ha sido humillada por Jaime, mientras los caifanes lo retan: “cualquiera de nosotros tiene con que volarte a tu vieja”. Regresan, el auto corre rápidamente de regreso a la Ciudad de México. Paloma calla, los caifanes se desquitan de Jaime al dejarlo correr detrás del auto, él les echa en cara su complejo de inferioridad. Paloma dice resignada: “¡Se acabó la buena vida!”. *El Estilos* canta “Marchita el alma, triste pensamiento”. Las calles de la ciudad reinician sus actividades. El auto sale de Insurgentes, a la altura del monumento a Obregón. Ahora se escuchan “Las golondrinas”, Jaime y Paloma bajan y caminan en silencio a San Ángel. *El Rostro* alcanza a Paloma, le entrega su bolsa. “Los dedos de Paloma y *El Rostro* se separan lentamente”. Jaime detiene un taxi y Paloma sube y cierra la puerta tras ella violentamente. Jaime se queda sólo en la avenida.



6.1.2. El contexto de producción y proceso de creación

Una ciudad, un coche y siete protagonistas –en la película son seis– sedientos de experiencias recrean la historia de **Los caifanes**,

enfrentamiento de dos mundos. Es una película relevante porque posibilita hechos ambiciosos y audaces dentro de la industria del cine mexicano: abrir caminos a la exploración de líneas temáticas, e instrumentar opciones en uno de los campos de la industria cinematográfica más cerrados, el de la producción. Mauricio Wallerstein y Fernando Pérez Gavilán, exhibidor independiente y accionista de los Estudios América, con apoyo del padre del primero, el también productor Gregorio Wallerstein, incursionan en la producción a través de Cinematográfica Marte, con el proyecto ganador del Primer Concurso de Argumentos y Guiones, **Los caifanes**, escrito por Carlos Fuentes y Juan Ibáñez.

Los caifanes, imagen del cine audaz. La obra se instala en la búsqueda de opciones para la producción de un cine artesanal, que supere en idea cinematográfica al cine industrial, como sucede con la “nueva ola francesa”:

Toda “audacia” asusta; todo síntoma de personalidad despierta desconfianzas: Lo que no sea seguir los cauces “normales” se proscribe. En tales circunstancias es la casualidad la que, en definitiva, hace o deshace las ilusiones de todos los que escogen el séptimo arte como medio de expresión. Y esto no es, ni normal, ni justo, aunque sea muy industrial. Es, pues, este Talón de Aquiles el que descubrió Jean Paul Melville. “Cuando decía que la nueva ola antes de ser un estilo o una moral es un sistema de producción artesano, en decorados naturales, sin ‘vedettes’, con equipo mínimo, con película ultrarrápida, sin anticipo de distribución, sin autorización oficial, sin obligación ni servidumbre algunas”, estaba descubriendo el punto de escape de ese asfixiante cerco de la industria pesada, de los presupuestos inauditos y del escalafón sin fin.⁴⁰⁸

Sin embargo, la realidad de producción limitó lo expresado en el guión. Ayala Blanco ya había mencionado que la película se había filmado “en condiciones que salen fuera de lo que se considera normal dentro de la producción fílmica mexicana”.⁴⁰⁹ De entrada, en lugar de tres episodios, la película se divide en cinco: “Los caifanes”, “Las variedades de Los caifanes”, “La suerte”, “Las camas de amor eterno” y “Se le perdió la Paloma al *Marrascapache*”, estructura que responde al esquema de producción imperante en los Estudios América, películas de episodios. La película se convirtió en tributaria del contexto de producción, como señala Francis Vanoye:

Desde las dudas de Chaplin hasta los complejos *scripts* surtidos de *store-boards* de Hitchcock –que, según decía, podrían rodarse sin él–, desde los equipos de guionistas hollywoodenses hasta el solitario Jean Eustache, pasando por todas las combinaciones posibles (como los célebres *tándems* del cine: Aurenche y Bost, Prévert y Carné, Spaak y Feyder), la escritura del guión, su forma y su función, siguen siendo tributarias de los contextos de

⁴⁰⁸ Jacques Siclier; **La nueva ola**, Madrid, Rialp, 1962, p. 15

⁴⁰⁹ Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, p. 354

producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto (o en curso de realización).⁴¹⁰

En la serie videodocumental de ***Los que hicieron nuestro cine***, Fernando Pérez Gavilán, habla de Cinematográfica Marte y su punta de lanza, ***Los caifanes***:

Queríamos concretar realidad, economía, gente nueva, ideas nuevas. Y, de repente, cae en nuestras manos el guión de ***Los caifanes***, que nos lo presenta Juan Ibáñez. Era un guión elaborado por Juan Ibáñez y Carlos Fuentes, quien ya había participado como guionista en el Concurso de Cine Experimental, con los guiones de los Ibáñez [José Luis y Juan], y aquí, con este guión de ***Los caifanes***, que sí viene a marcar una manera diferente de ver el cine popular, de abordar el tema de la clase media.

Estuvieron trabajando mucho tiempo en París, cuando Juan estuvo estudiando teatro. El guión, verdaderamente nos encantó y ya había pasado por 8 ó 10 manos de productores de cine. Se nos abrió la puerta a Mauricio y a mí, dijimos: ¡Caray, esto es un poco de lo que andábamos buscando! Dada nuestra posición en Films América, como miembros del consejo de administración, nos hicimos un planteamiento para poder realizar la película, porque éste tenía mayor trascendencia; no sólo para el cine mexicano, sino para los estudios de Films América, en donde estaba un poco marginado, como lo intocable, este tipo de películas.⁴¹¹

El STPC seguía detentando el control de los largometrajes, mientras el Sindicato de Técnicos de la Industria Cinematográfica (STIC) atendía las producciones de cortometrajes, como se venía haciendo desde el laudo expedido por el presidente Manuel Ávila Camacho. Aunque el STIC salva producciones, hace filmes en episodios, como sucede con la película de Juan Ibáñez, que termina siendo de tres partes en el guión (“Los caifanes”, “La suerte” y “La muerte”) y de cinco partes en la edición final, las cuales ya mencionamos arriba. Por esa razón, ***Los caifanes*** era un reto, no sólo por el tema, sino por las razones del contexto de producción y de rodaje.

Cuando decimos que en ***Los caifanes*** se enfrentan dos mundos, no sólo es por el hecho del encuentro entre caifanes ricos y caifanes pobres, sino por la propuesta de un cine de calidad estética confrontada con el esquema de producción industrial, que llevaba varios años exigiendo su renovación. Pérez Gavilán abunda sobre este contexto, apertura de nuevos talentos en la industria cinematográfica:

⁴¹⁰ Francis Vanoye; ***Guiones modelo y modelos de guión***, España, Paidós Comunicación, 1996, p. 18

⁴¹¹ Alejandro Pelayo; “1964. Primer Concurso de Cine Experimental”, segunda parte de la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, 1984

Cuando hacemos **Los caifanes**, Pepe Estrada y Jorge Fons actúan como asistentes de director de Juan Ibáñez, ahí es cuando nosotros empezamos a poner en contacto, que es realmente el aspecto industrial del cine, a gente que ya tenía un currículum como directores, como escenógrafos, con programas radiofónicos en Radio Universidad.⁴¹²

La irrupción de nuevos talentos en **Los caifanes** se da desde la participación en el guión del joven Juan Ibáñez, sus asistentes egresados del CUEC, hasta el recurrir para la interpretación de al menos cuatro de los seis protagonistas, a estudiantes de la Compañía de Teatro Universitario y del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sobre lo extraordinario de la producción de **Los caifanes**, Jorge Ayala Blanco, enfatiza sobre el presupuesto para realizar la película, que a pesar de limitar las ambiciones creativas de los autores del guión, describe el ánimo de búsqueda y batalla por hacer un cine con nuevos recursos temáticos y estéticos:

El caso de **Los caifanes** fue todavía más “anormal”. Motivo de luchas internas dentro del sistema, objetivo del ataque y del escarnio de campañas de prensa venales, el guión contó para su filmación con el entusiasmo de dos productores, Mauricio Wallerstein (hijo de Gregorio Wallerstein, uno de los productores económicamente más poderosos) y Fernando Pérez Gavilán (exhibidor independiente y gerente de los Estudios América), quienes se asociaron con los argumentistas triunfadores y fundaron una nueva casa productora.

Así, con un presupuesto muy bajo y en condiciones apremiantes (como la suspensión del rodaje, apenas iniciado, por dificultades sindicales), la película fue filmada, en colores, dentro de los pequeños Estudios América [sólo las escenas de interiores], construidos para la producción exclusiva de cortometrajes y películas de episodios (de luchadores, de aventuras infantiles, subwesterns, etcétera) del Sindicato de Técnicos de la Industria Cinematográfica (STIC), competidor amistoso e involuntario del viciado Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). El resultado técnico de **Los caifanes** fue óptimo y su costo considerablemente menor (no llega al millón de pesos) que el de cualquier filme realizado en los Estudios Churubusco, centro de operaciones del STPC.⁴¹³

Los caifanes es una película reto, sortea el contexto de producción, que modifica en parte la propuesta de los autores del guión, pues en la realización se dejan de lado, por cuestión de recursos económicos más no de creación, personajes y episodios que hacían del guión una obra de mayor alcance expresivo. En el film, el personaje de *El Rostro* no aparece; sus parlamentos son aprehendidos en su mayoría por *El Estilos*; los pasajes de los sueños en la Plaza de Santo Domingo y en la funeraria son

⁴¹² *Ibidem*

⁴¹³ Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, p. 355

eliminados, además de la división de tres a cinco episodios, y detalles que se irán señalando en el transcurso de la revisión del guión, como el hecho del caballito de madera que entrega *El Estilos* a Paloma al despedirse, cuando en el guión se trata sólo de su bolsa, o el personaje que en la película se agrega, el Santa Claus caracterizado por Carlos Monsiváis, en el pasaje del primer convite de los caifanes pobres con los ricos, cuando *El Estilos* recita, con guitarra en manos, “El brindis del bohemio”.

En **Los caifanes**, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez recuperan y recrean imágenes de una ciudad viva, la de México, de mediados de los años sesenta; animada por una generación de jóvenes en continua búsqueda, irreverente y exigente de libertad, los *bit nice* mexicanos de la Zona Rosa. Jorge Ayala Blanco reconoce este ambiente en **Los caifanes**:

El ámbito de **Los caifanes** es la Ciudad de México, ciudad que el naturalismo fantástico de Ibáñez redescubre con el ímpetu de las películas de Rodríguez y Galindo de hace veinte años. Ciudad de México, ciudad donde se mezclan estratos sociales y económicos a los que incluso el lenguaje sirve para diferenciar, ciudad en que coexisten, ignorándose mutuamente casi por completo, diversos planos de evolución, ciudad monstruosa, inabarcable y odiada...⁴¹⁴

José de la Colina habla sobre el trabajo de aprehensión de la vida citadina que hacen los escritores del guión:

Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, los autores del film, no han querido caer en las tentaciones del “mensaje” o de la crítica social, ni en las facilidades de describir una auténtica ciudad de México, pues un ceñido realismo, una descripción fiel de lo que es, les pareció seguramente un método obsoleto. Siguiendo las fórmulas probadas de Fellini, han preferido hacer cine poético, persiguiendo lo insólito y lo pintoresco hasta sus más escondidas madrigueras, o inventándolo allí donde no lo encontraban. Nadie ignora que un payaso en un cabaret es por sí solo poético, pero si el payaso es asesinado, si su enharinado rostro se ve surcado de sangre, y si una serie de prostitutas pintarrajeadas guardan un conmovido silencio en torno suyo, la poesía alcanza entonces su *desiderátum*. En la misma línea, basta hacer llegar un coche de pompas fúnebres a la Plaza de la Constitución y hacer pasear por ella a una vieja prostituta “ojerosa y pintada”, para que el film se cargue de una prestigiosa simbología.⁴¹⁵

Los escritores pretendieron crear un cine poético, en que existiera un control magistral del tono. **Los caifanes** revela varias preocupaciones-clave ya observadas en la cinematografía de Fellini: el tono agridulce, los personajes marginales e itinerantes y los interludios musicales.

⁴¹⁴ *Ibidem*, pp. 357-358

⁴¹⁵ José de la Colina; “I Caiffani. De cómo el espíritu felliniano desciende sobre *Los caifanes*”, *El Heraldo Cultural*, México, núm. 95, 3 de septiembre de 1967, p. 13

El guión está permeado por premisas *fellinescas* que atienden a la observación de ambientes y a los personajes, como **Los vitelloni** (**Los inútiles**, 1953), de Fellini, niños crecidos que eluden la responsabilidad y la realidad. **Los caifanes** se abandonan a la suerte, al igual que los artistas de **Luces de variedades** (Fellini, 1950), que sueñan con huir de las provincias y marchar a la gran ciudad. Aunque en **Los caifanes** se trata de un *road-movie* que recorre el norte y el sur espirituales de la Ciudad de México, no deja de recrear un ánimo de fuga de los personajes, estar “fuera del mundo”, como la canción que interpreta Al Suárez en la película. **Los caifanes** recupera la influencia de la generación *beat*, la idea de que “la carretera es la vida”, como afirma el protagonista de **On the road** (1957), novela de Jack Kerouac (**On the Road**, Estados Unidos, Peguin, 1957, 307 pp.).

Los caifanes es un horizonte cinematográfico en los términos revisados por Jordi Balló en **Imágenes del silencio**, un momento que resume la necesidad de ir más allá:

La línea del horizonte que marca la necesidad imperiosa de no acabar jamás el camino. “El Este es mi juventud, el Oeste mi futuro”: ésta es la única trayectoria, vaga e intercambiable. Lo importante es la fuga hacia delante, nunca el límite, el destino o la finalidad. Sólo la velocidad y el movimiento, el mantenimiento de la sensación de no detenerse nunca, correr sin sentido ni dirección. Es la reivindicación de la pureza de la carretera, la conciencia de que cualquier carretera lleva al mundo entero, el disfrutar del placer de cruzar la frontera, dejar atrás el mundo anterior.⁴¹⁶

La Ciudad de México que tanto ha fascinado a Carlos Fuentes, está impregnada en su narrativa, como un personaje al que le dedica su imaginación:

Mi relación con la ciudad es definitivamente afectiva. Es una relación de memoria. No es necesario haber vivido siempre en una ciudad para quererla. Yo quiero a muchas ciudades del mundo, pero esta es mi ciudad, porque a ella le he dedicado más de mi imaginación y de mi afecto.⁴¹⁷

En la ciudad de **Los caifanes**, coexisten diferentes esferas sociales y económicas, el inicio del guión describe a una de esas esferas, al que recuerda el texto de la fotonovela *Lo que La Mafia se llevó*, que reseña una fiesta de los “caifanes ricos” en la casa del matrimonio Carlos Fuentes y Rita Macedo, y que Armando Bartra retoma en un artículo para *Luna Córnea*, con el mismo título de la fotonovela:

⁴¹⁶ Jordi Balló; **Imágenes del silencio / Los motivos visuales en el cine**, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 193-194

⁴¹⁷ Nadia Piemonte; “Dos charlas con Carlos Fuentes”, *Macrópolis*, México, número 1, 12 de marzo de 1992, p. 37

En el “caserón [...] propio de una novela de Emily Brontë”, bailan *jerk* [ritmo musical bailado por los jóvenes en los años sesenta] Gabriel García Márquez con Elena Garro y José María Sbert con Julissa; mientras departen José Luis Cuevas, Helena Paz, Vicente Rojo, *La China* Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Juan Ibáñez, Víctor Flores Olea, Juan García Ponce, Enrique Rocha, aún *Vampiro de la Zona Rosa* y todavía no estrella de Televisa, y John Gavin, a punto de ser Pedro Páramo para Carlos Velo, pero lejos aún de ocupar el puesto de embajador de los Estados Unidos en México.

Las fotografías son de Héctor García y el diseño de Vicente Rojo, director artístico del suplemento, quien arma un montaje más analítico que narrativo y lo interviene con globos y signos. Algunos registros de la misma serie se emplean de nuevo para ilustrar el libro ***La mafia***, de Luis Guillermo Piazza (Joaquín Mortiz, 1967), junto con tomas de la redacción de *La Cultura en México* y de la *Galería de Juan Martín*, donde aparecen Fernando Benítez, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, ausentes en la fiesta de los Fuentes. Además de compartir la parte gráfica del libro con José Luis Cuevas, mascarón de proa del cosmopolitismo plástico mexicano, Héctor García se cuelga de plano entre la gente “in”, al ser mencionado como asistente a “la fiesta de todas las fiestas”.⁴¹⁸

Bartra va más allá de recuperar las fiestas de *La Mafia*, refiere la apuesta de estos asistentes a la modernidad cosmopolita descrita en ***La región más transparente*** por Fuentes, que, a su vez, es anunciada antes por Salvador Novo en ***Nueva Grandeza Mexicana*** (1946):

Habíamos visto una ciudad transformada, modernizada, en pleno crecimiento: tan febril en verdad como en el año de su atareada reconstrucción [...] México ha alcanzado ya una mayoría de edad urbana que le depara sitio incuestionable entre las capitales cosmopolitas.⁴¹⁹

Los caifanes exigen para sí la mayoría de edad urbana, a la que apela Bartra para la Ciudad de México. Un recorrido de aventuras donde se manifiesta la crisis de los valores que el Desarrollo Estabilizador había ensalzado. Los personajes gritan la ruptura radical con el conformismo. Los caifanes escapan luego del caos del centro nocturno; son perseguidos por la policía, tras de colocarle ropa a la Diana Cazadora; corren luego del juego de féretros. Siempre en fuga los caifanes, hasta que el horizonte de su carretera se topa con la contradicción ya insalvable entre los caifanes pobres y los caifanes ricos. Además anuncia otro viaje espiritual: ***La dolce vita*** (Fellini, 1960), una estructura picaresca y trágica que permite a sus héroes itinerantes observar modos de vida alternativos y distintos sistemas de valores a través de encuentros y desencuentros.

⁴¹⁸ Armando Bartra; “Lo que La Mafia se llevó”, *Luna Córnea*, México, núm. 26, mayo-agosto de 2003, pp. 210-211

⁴¹⁹ *Ibidem*



Fotos de Héctor García. *Lo que la Mafia se Llevó*, fotonovela y fotomontaje publicados en el suplemento *La Cultura en México*, revista *Siempre!*, México, 29 de septiembre de 1965. p. III.

En “Lo que la Mafia se llevó”, Bartra revisa el texto de ***Nueva grandeza mexicana*** de Novo, contextualiza la época de realización y exhibición de ***Los caifanes***:

Pero el sueño está por terminar. Al filo del agua, el milagro mexicano: medio siglo de crecimiento económico y estabilidad política, se aproxima a su 2 de octubre; una fecha que, como el 20 de noviembre, ya pide calle. El reverso de las nuevas y viejas grandezas mexicanas son las viejas y nuevas miserias nacionales, el sanguinario *comandante Hyde* que se oculta en el progresista *licenciado Jekyll*, y a fines de 1968 nuestra posdatada democracia estalla en grito libertario.⁴²⁰

Las fotos del libro emblemático de la modernidad, ***Nueva grandeza mexicana***, son de Héctor García. Bartra define a este artista como:

Fotógrafo de la *Dolce Vita* sesentera y del movimiento estudiantil, de la liviandad y la ira. Héctor García revisita lugares recurrentes, recicla imágenes añejas y produce algunas nuevas que parecen viejas, no por ajadas sino por circulares y obsesivas. Porque los archivos fotográficos y las vidas largas documentan la reiteración de las cosas, de las vivencias, de las visiones.⁴²¹

Los caifanes ofrecen la reiteración de las visiones de la ciudad de México de los años sesenta, la lectura del guión permite observar cómo los autores delinearon sus personajes, la construcción de la misma ciudad como personaje, las contradicciones entre los caifanes pobres y los ricos, un documento de la jerga juvenil y el albur, la suerte, la muerte y la soledad en el mexicano.

Carlos Fuentes y Juan Ibáñez recuperan las imágenes de Héctor García, como se lee en el guión, cuyos fragmentos son enunciados de aquí en adelante, correspondiendo a otra de las premisas del cine de Fellini: “Y ésta es la auténtica lección que aprendí de Roberto [Rossellini]: la humildad ante la cámara y en cierto sentido la extraordinaria fe en las cosas fotografiadas (...) en los hombres, en las caras”,⁴²² como se ve en la introducción del guión:

Primera parte: Los caifanes

LOS TITULOS del film se escriben sobre un fondo de fotografías de HECTOR GARCIA, sobre diferentes aspectos de MEXICO. Las fotos son proyectadas contra la pared y subrayan un cierto sentido de color y violencia, de fervor secreto, de imaginación.

⁴²⁰ *Ídem*

⁴²¹ *Ídem*

⁴²² Federico Fellini; ***Fellini on Fellini***, Nueva York, Penguin, 1996, p. 60

Las fotografías entran y salen de un proyector de *slides*, de manera que cada una es seguida por un instante en blanco, un cuadro sin color sobre la pared de la sala oscurecida. Son fotos de penitentes descalzos, hincados, coronados de espinas y collares de nopal.

Las máscaras feroces del carnaval de Huejotzingo, rostros de niños. Beatniks mexicanos en la ZONA ROSA, detalles escultóricos de los monumentos prehispánicos, entierros y festivales populares, juguetes que oscilan entre la alegría y el demonismo, etc.

Entre foto y foto se proyectan las siluetas de las parejas bailando y de fumarolas de cigarro.

La música *jerk* acompaña toda la secuencia, así como la voz auténtica del fotógrafo, HECTOR GARCIA, explicando espontáneamente sus fotos.

Éstas también alternan con rostros de los INVITADOS que las miran. Los comentarios del fotógrafo a veces recaen sobre esos rostros.

El fotógrafo, después del último CREDITO, apaga el proyector.

AL FINALIZAR TITULOS, FIESTA CASA LOMAS.

La introducción de **Los caifanes** pareciera atender la influencia del Concurso de Cine Experimental. La sucesión de imágenes y voz del fotógrafo Héctor García, semejan la sucesión del México tomado por la cámara de Rubén Gámez en **La fórmula secreta**, texto de Juan Rulfo y voz de Jaime Sabines, aunque hay que considerar que la película de Rubén Gámez, utiliza el surrealismo para revelar al mexicano en una contradicción entre la influencia imperialista y la tradición; mientras que en el filme de Juan Ibáñez, el mexicano oscila entre la modernidad construida a partir de las políticas del Desarrollo Estabilizador posrevolucionario y la tradición del México caifán. Es de señalar que esta introducción de imágenes no fue rodada para la película, prueba de la subordinación al contexto de producción.

La fiesta de “Lo que La Mafia se llevó” parece repetirse en el guión, con todo y “música *jerk*”, ritmo musical que baila la generación de jóvenes de los sesenta, donde aparecen los personajes de Paloma y Jaime, los caifanes ricos:

Primera parte: Los caifanes

11 al 30 INTERIOR DESCRIPCION DE LA CASA-NOCHE

Los asistentes a la fiesta, mujeres muy hermosas y elegantes, artistas, periodistas, burgueses, mujeres maduras pero insinuantes, etc.

DESCRIPCION DE GRUPOS.

La sucesión de CORTES incluye:

El inicio de un acto cómico a cargo de ALFONSO ARAU...

El apogeo del baile, con nuestros personajes:

PALOMA (20 años, pelo a la moda, suéter italiano y falda de gamuza, colgajos Chanel, botas courrèges), y

JAIME (camisa abotonada, corbata regimiento, saco azul, pantalón de franela, mocasines), son una pareja más.

Pero el tema musical de baile será, en sus distintas transformaciones, el de la película: ahora como jerk, más tarde como bolero, blues, fox trot, danzón, dengue, canción ranchera.

Juego de las entrevistas: Un personaje trae en la mano una grabadora portátil y un micrófono.

Dos o tres invitados hablan espontáneamente al micrófono, sobre los temas de la violencia y la muerte: se trata de presentar una idea abstracta de la violencia y la alegría y la muerte, antes de darle cuerpo a la acción de la película.

PALOMA es entrevistada: DETALLES de coquetería y falso pudor de la muchacha.

PALOMA: –¡No, no sé que contestar! Pero, bueno, todos creemos que hoy, se debe vivir intensamente.

En el devenir de la modernidad cinematográfica, el espacio es un todo no orgánico ni mensurable, sino afectivo y cerebral y, a la postre, temporal. Sucede en **Los caifanes** la revisión anatómica de la Ciudad de México, su interior, poblado de personajes. El cine moderno plantea una dimensión estructural del espacio profílmico, sensiblemente distinta. Incluso en su mera dimensión física y geográfica, los lugares dicen mucho más de lo que muestran. No son solamente contenedores de la narración, son también sus actores privilegiados.

Los autores del guión ponen en voz de *El Azteca*: “¡México es una laguna, y mi corazón echando clavados!”. La Ciudad de México sale al paso: Calle 2 de abril, Plaza de la Santa Veracruz, Iglesia de la Santa Veracruz, Hotel María Isabel, Avenida Hidalgo, Cine Chapultepec, Paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas, Estadio de Ciudad Universitaria, Plaza de San Fernando, Bellas Artes y Monumento a la Madre. Autopista a Cuernavaca, Tres Marías. Ciudad de México, de regreso: “cuando amaneció, la ciudad estaba allí”. Insurgentes, Monumento a Obregón, San Ángel, caminando hacia... Avenida Universidad. El cine moderno rompe con la comunión de los decorados, objetos, figuras y lugares de clasicismo. La modernidad extraña al hombre, introduce una insolidaridad entre el hombre y el entorno, donde los decorados de la cotidianidad, realistas, se convierten en una pesadilla insondable, en una insoportable irrealidad.

Uno de sus puntos es la travesura en la fuente de la Diana Cazadora, los caifanes ascienden al monumento en acto irreverente, juegan “Al toque de Diana...” en un símbolo de la ciudad que recorren, cuyo monumento desnudo enfrentó, por un momento, a las buenas conciencias de la

sociedad capitalina. Ahora los jóvenes lo sellan con el beso del Azteca a los labios fríos de la cazadora, sólo apurado por el pitazo del policía, que los lleva a otra de sus fugas:

Segunda parte: La suerte

257 al 268 EXTERIOR PASEO DE LA REFORMA Y FUENTE DE
DIANA-NOCHE

[...]

MASACOTE: –¡Al toque de Diana, me llevo a tu hermana...!

Los otros CAIFANES se miran entre sí.

EL ESTILOS se frota las manos.

ESTILOS: –¡Ya estuvo!

JAIME y PALOMA se detienen, azorados, con sus gaseosas en las manos a ver al ESTILOS jalar el mecate del tendedero, descubriendo como banderolas, los calzones, calcetines, corbatas, portabustos, pañuelos, etc. Todos cantan al unísono:

CAIFANES: –¡Al toque de la diana, me llevo a tu hermana!

JAIME abraza a PALOMA, como si esperara que se la fueran a robar.

AZTECA: –Veo un tecolote en nuestro futuro.

ROSTRO: –¡Ya vas! ¿Se frunce el cutis?

CAPITAN GATO: –¡Vamos ahí!

PALOMA: –¿Qué pasa? ¿Qué hacen?

Se retoma el tema musical hacia la Fuente de Diana con las prendas del tendedero, corre con las banderolas de todo tamaño y color.

Ballet del AZTECA con la música de fondo y seguido del ESTILOS y EL ROSTRO agazapados, mientras el CAPITAN GATO y EL MASACOTE montan guardia junto al auto.

JAIME toma a PALOMA de la mano, nervioso, mientras EL AZTECA, EL ESTILOS y EL ROSTRO, esquivan a los autos en la glorieta.

JAIME: –¡Vámonos! ¡Aquí hay muchos taxis!

EL CAPITAN GATO los mira, sonriendo, impasible.

EL MASACOTE con un poco más de violencia, se planta, cuan enorme es, frente a JAIME en actitud prohibitiva.

MASACOTE: –¡No se la estropeen al AZTECA! ¡Hasta que se le hizo subirse a un buen guayabo!

PALOMA comprende y abre los ojos admirativamente. EL AZTECA se sube por la estatua de la Diana, con las prendas flotando, EL ESTILOS y EL ROSTRO chapotean alegremente en el agua de la fuente, y la música asciende en intención de ritmo.

El ballet culmina con EL AZTECA vistiendo a la estatua: le ha puesto el portabustos, una falda de china poblana, corbata, una boina, un pañuelo alrededor de los ojos, casi la ha humanizado. EL AZTECA besa los labios helados de la cazadora, al tiempo que se escuchan los pitazos de la policía.

EL AZTECA y EL ROSTRO y los tres corren hacia el auto que ya ha arrancado: trepan por las portezuelas en movimiento.

269 al 302 INT-EXT- AUTOMOVIL Y PASEO DE LA REFORMA-NOCHE

El auto corre alrededor de la glorieta de la Diana, perseguido por la policía a pie, impotente por alcanzarlos.

Los hombres que marchan en sus aventuras y el espacio urbano de la Ciudad de México, son dos entidades fuertemente estructuradas en la modernidad, cuya trascripción fílmica acaba por configurar un programa narrativo condensado. Como apunta André Gardies: “Entre personaje y espacio –movimientos, miradas, esperar, percepciones interiores– se establece una verdadera topografía del relato”.⁴²³

El *road movie* de **Los caifanes** es una frenética marcha, donde el grupo de jóvenes ríe de sus aventuras, mientras repasan la anatomía de la ciudad de México. Después de otra de sus fugas, Los caifanes llegan en carroza al ombligo de la Ciudad de México, el Zócalo, seguidos de la música-tema “Fuera del mundo”. Caben pocas dudas sobre el papel determinante de la banda sonora en el cine, para configurar tanto lo visible como lo invisible. A la vista del enorme potencial que otorga a los sonidos –palabras, música, ruidos, pero también el silencio convertido en verdadera liturgia–, en muchas ocasiones puestos en situaciones de contrapunto con las imágenes.

Los autores del guión someten a los caifanes a la puertas abismales de la separación temporal, en una especie de ruptura de cordón umbilical entre ellos, pues será en ese lugar donde partirán por distintos rumbos, a través de un encadenamiento de imágenes, en el que hay mucho que ver y poco que escuchar; toparán con sus sentimientos y una arquitectura del centro de la ciudad que parece distinta, pero que será testigo del descubrimiento del íntimo sentir entre un caifán pobre y la dama, donde antes resalta la liturgia del silencio encarnada con las imágenes de la prostituta, novia del *Capitán Gato*, abandonada en un Zócalo vacío:

Tercera parte: La muerte

385 al 387 EXTERIOR-ZOCALO-NOCHE

El Zócalo está completamente vacío. La carroza aparece. Sube a la gran banqueta del centro y avanza despacio hasta llegar al centro mismo.

Todos descienden y salen corriendo en distintas direcciones.

⁴²³ André Gardies; *L'espace du Cinema*, París, Klincksieck, 1993, p. 108

La PROSTITUTA, con una mirada melancólica y desvanecida, queda sola en la carroza, en el centro de la plaza que permanece vacía.

388 al 424. EXTERIOR-FUGA POR LAS CALLES-NOCHE

La música toca ritmos distintos, desbandados corren en pequeños grupos.

JAIME junto con el CAPITAN GATO por la calle de TACUBA.

EL MASACOTE y EL ESTILOS por Veinte de Noviembre.

La perspectiva de la Catedral detrás de ellos.

EL AZTECA va solo por Madero: autos elegantes, aparadores encendidos, cambio de ritmo musical.

PALOMA y EL ROSTRO, por la calle de El Salvador. Dejan de correr.

PALOMA fatigada y sonriente, se recarga un instante contra un muro. Saca un paquete de cigarrillos. Le ofrece al ROSTRO. El lo toma y enciende ambos. Su rostro está cerca del de PALOMA. Ella lo mira sonriente.

Gestos tradicionales aunque un tanto estilizados, de machismo en el rostro del ROSTRO.

Sin embargo, son como la defensa de un pudor. El punto de equilibrio para EL ROSTRO es el sentimentalismo.

PALOMA reinicia la marcha.

ROSTRO: –¡Si está cansadita, podemos esperar un ratón!

PALOMA: –¡No, caminemos!

Gira en redondo en la calle llena de palacios secretos, olvidados, reformados: los palacios coloniales convertidos en viviendas humildes.

PALOMA: –Nunca había estado aquí... Me gusta.

Pasan al lado de una vecindad.

ROSTRO: –¡Quién sabe si le gustara tanto teniendo que vivir aquí!

Jorge Ayala Blanco recuerda la ciudad

que, como las mejores novelas de Carlos Fuentes: **La región más transparente** y **La muerte de Artemio Cruz**, vuelve a ser la “ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad del letargo pícaro, ciudad de los nervios negros, ciudad de los tres ombligos, ciudad de la risa gualda, ciudad del hedor torcido”⁴²⁴

La metrópoli de **Los caifanes** es más bien una sucesión de ambientes fragmentados y de lugares ambulantes donde circundan los cuerpos y los signos, los cuerpos como signos, le otorga, en cambio, un diagrama de ideas. Los caifanes regresan a la Ciudad de México.

Tercera parte: La muerte

466 al 485. EXTERIOR-CALLE CIUDAD- AMANECER

⁴²⁴ Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, p. 358

FONDO: la canción del ESTILOS. "Marchita el alma".

Las calles de la ciudad que reinician sus actividades.

UN LENTO DESPERTAR, los pesados camiones que traen los víveres, conducidos por hombrones con chamarras de cuero y gorras de estambre.

PANADEROS que balancean las enormes cestas sobre sus cabezas y corren en bicicleta.

Los LECHEROS perseguidos por perros.

Los ALBAÑILES friolentos que descienden de los camiones.

Las MUJERES haciendo cola frente a las tortillerías.

Los HOMBRES de overol que pegan con engrudo los anuncios de cine en las paredes.

Los PEPENADORES.

Los camiones de escuela llenos de niños.

La filmoliteratura de Fuentes e Ibáñez revela, con la perspectiva del tiempo, lo que el cine europeo de vanguardia experimentaba, amplía el horizonte imaginativo del cine nacional, delimita en **Los caifanes** una caja de resonancia de las dinámicas sociales y prácticas artísticas, contribuyendo a fortalecer la idea del espectador como sujeto estético imaginativo. Los autores creían como otros entusiastas del cine, en un espectador distinto. El cine moderno ha sido criticado por elitista y siempre contrapuesto al film-espectáculo y a sus leyes de estricta obediencia. Ciertamente hay filmes y autores que el gran público no frecuentará jamás, pero la obra de Fuentes-Ibáñez apostaba por el acercamiento, embarcan al espectador en la reflexión y goce estético para usufructuar el filme. Como un alto en el espectador, un alto en la imagen: el cine ha entrado a su edad adulta. Espectáculo y espectadores asumen sus responsabilidades.

Juan Ibáñez cuenta sobre el origen de la historia que Carlos Fuentes tenía notas y experiencia en la cuestión de la expresión del mexicano desde que escribió **La región más transparente**: Además, explica qué es un caifán en entrevista con Beatriz Reyes Nevares, para *La Cultura en México*:

Caifán –explica el argumentista– es un sujeto que tiene cierta preeminencia entre sus prójimos. La palabra tiene muchas connotaciones, según el caso. Caifán es un *gigoló*, es un individuo apto, un abusado, un sujeto bien vestido, un jefe de palomilla. El caifán se produce en los barrios pero también en el mundo burgués. Es más frecuente sin embargo en los primeros.

Me he ido formando la imagen de caifán [dice Beatriz Reyes Nevares] mientras Ibáñez habla. Yo les he visto, en los toros, en las esquinas de Guerrero, las noches de sábado, y en las colas de los cines de segunda. Sujetos muy orgullosos de su prestigio local, amigos del relajo, dueños de un vocabulario incomprensible, como el del que sorprendió en la película, a la pareja de jóvenes apretados.

Otra lección del cine fellinesco es acogerse a la participación de nuevos valores, que a su vez seguía la escuela de Zavattini: recurrir a estudiantes de teatro experimental. Ibáñez también busca a sus héroes entre estudiantes, ambiciona su propio estilo poético de hacer cine, que tiene en sus personajes, esos niños crecidos, picarescos, inmersos en encuentros y desencuentros, irónicos, que viajan en su auto a través de una ciudad donde una generación intenta, en su fuga, eludir la responsabilidad y la realidad. Los caifanes se dedican a vagar borrachos por plazas y calles que parecen desiertas.

Los intérpretes de **Los caifanes** son jóvenes egresados de la Compañía de Teatro Universitario: Sergio Jiménez, el *Capitán Gato*; Óscar Chávez, *El Estilos*; del Instituto Nacional de Bellas Artes, Ernesto Gómez Cruz que desempeña el papel de *El Azteca*; y Eduardo López Rojas como *El Masacote*. Es de observar que de los personajes diseñados en el guión por Fuentes e Ibáñez, sólo *El Rostro* fue omitido de la película, cuyos diálogos, en su mayoría, fueron agregados al personaje de *El Estilos*. Del grupo de estos caifanes pobres, se subraya la conciencia de grupo por la necesidad, aparente, de un líder, condición otorgada al *Capitán Gato*. Si Los caifanes consideran al *Capitán Gato* su “líder espiritual”, abrigan también aspiraciones románticas: fue su cara, el gesto y la seguridad lo que le valió el papel. Fellini creía que los rostros eran el paisaje humano de las películas. En el guión, Ibáñez y Fuentes confieren a *Capitán Gato* la calidad de presentador de sus compañeros, además de que en sus diálogos y gestos, todos definirán al gran personaje de la historia: el caifán, “una imagen hierática y siniestra”, como la de *El Masacote*; “el que las puede todas”, como *El Azteca*; “retrainstruido”, como *El Estilos*, y todos miran al *Capitán Gato*, “como si esperaran instrucciones” del jefe.

Primera parte: Los caifanes

CAPITAN GATO:

Un rostro bañado por la lluvia. Un rostro oscuro, joven, intenso, con la cabellera aplastada sobre la frente, que mira fijamente...

[...]

De un extremo de la carretera, bajo la lluvia, avanzan dos figuras con un bote entre las manos, que se distinguen a medida que se acercan. Un tipo alto, fuerte y grueso, con boina de estambre y suéter de Chinconcuac. Otro pequeño, con anteojos, prognata, moreno, vestido con traje negro, camisa blanca y corbata.

[...]

El tipo grueso...

CAPITAN GATO: (Off) –Ese es EL MASACOTE.

El tipo pequeño permanece inmóvil y sonriendo bajo la lluvia: una imagen hierática y siniestra.

CAPITAN GATO: (Off) –Es EL AZTECA. Dice que hace adivinar la muerte...

[...]

CAPITAN GATO: (Off) –¿Cuál prisa? Todavía faltan dos caifanes...

PALOMA nota que la escucha el GATO, y habla en voz baja.

El GATO, al hablar, tiene una mezcla entre el intento de seducción, y reto:

PALOMA: (a JAIME): –¿Qué quiere decir eso?

Un muchacho con chamarra de cuero negra y pantalones vaqueros blancos, de perfil recortado, avanza del otro extremo de la carretera bajo la lluvia:

Lo sigue otro joven vestido con suéter y pantalón. Off mientras avanzan.

CAPITAN GATO: (Off) –¿Caifán?

JAIME: Pachuco.

CAPITAN GATO: (Off) –¡No! Ése es papá grande.

EL AZTECA asoma, sonriendo, por la ventanilla.

AZTECA: –El que las puede todas...

[...]

EL ROSTRO mira al AZTECA.

ROSTRO: –¡Méndigo, mago éste!

ESTILOS: –¡Ni a mago llega! ¡Puro méndigo magioso!

[...]

El CAPITAN GATO hace presentaciones, mientras intenta arrancar.

CAPITAN GATO: –Ese es EL ROSTRO.

El joven con la chamarra tiende la mano.

El auto arranca. La pareja se divierte con el tipo y los nombres de Los caifanes. Estos a su vez, se dan cuenta y se sienten complacidos.

CAPITAN GATO: –Y EL ESTILOS, rete instruido.

El joven con el suéter saluda.

ESTILOS: –Mucho gusto...

PALOMA incómoda pero sonriente, al GATO:

PALOMA: –¿Y usted?

GATO: –¿Yo?

El CAPITAN GATO manejando intensamente, hablando hacia la carretera bajo la lluvia.

PALOMA en actitud muy amable:

PALOMA: –Sí, ¿a usted como le dicen?

CAPITAN GATO: –El CAPITAN GATO para servirlos.

CORTE A:

CADA UNO DE LOS CAIFANES: cada uno a su manera mira al CAPITAN GATO como si esperaran instrucciones.

EL AZTECA, sonriente.

EL MASACOTE, estúpido.

EL ESTILOS, desdeñoso.

EL ROSTRO, serio.

El CAPITAN GATO no deja de mirar intensamente hacia la carretera:

CAPITAN GATO: –Todavía no amanece, caifanes...

Panorámica del auto corriendo por la carretera. Música sólo en el exterior.

PALOMA: –¿De dónde son?

CAPITAN GATO al volante.

CAPITAN GATO: –Adivinen...

Pinos pasan veloces. Lluvia. Música insinuación del tema: “Fuera del mundo”.

EL ESTILOS voltea la cara hacia PALOMA.

ESTILOS: –De la capital. Pero trabajamos de mecánicos en Querétaro. Ahí todavía están medio subdesarrollados.

La lección de Fellini de que los rostros eran el paisaje humano de las películas, se puede aplicar a Ernesto Gómez Cruz, quien interpreta a *El Azteca*, pues su rostro le valió el papel, como lo cuenta para la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***:

Terminé mis estudios y lógicamente hice amigos. Uno de ellos era Sergio Jiménez, él me conocía, sabía de lo poquito que había participado en obras de la escuela y conocía lo que sabía hacer, fue él quien me recomendó con Juan Ibáñez para hacer una prueba. Recordarás que realizaron una prueba para elegir a los personajes de la película de ***Los caifanes***, tuve tanta suerte que hasta las fotos feas que yo había hecho, feas porque era tan pobre, entonces no tenía para comprar los líquidos de revelado, así que las hice con unos líquidos muy usados. Me salieron unas fotos muy feas, pero que para ***Los caifanes*** funcionaban, porque eran tenebrosas. Le llevé esas fotos a Juan y se reía de ellas, pensé que allí terminaba mi propósito, me dijo que no, que se las iba a enseñar a los productores, y me quedé con el papel de *El Azteca*, gracias, afortunadamente, a la buena suerte y gracias a esas fotos.⁴²⁵

El acudir a estudiantes de teatro, como lo hicieron Zavattini y Fellini, para llevar a cabo el proyecto de ***Los caifanes***, no sólo respondía a un criterio

⁴²⁵ Alejandro Pelayo; *op. cit.*

del contexto del presupuesto, sino a esa búsqueda de un estilo, que dominó el reparto y dio un tono poético a sus personajes, condición llevada al extremo, en la medida que Juan Ibáñez se apoya en técnicas teatrales. En la misma serie documental de **Los que hicieron nuestro cine**, Jorge Fons, asistente de director, habla sobre el proceso de recreación del guión: “La misma formación de teatro de Juan traía la costumbre de ensayar muy largamente, con anticipación del rodaje, es una obra muy ensayada, darle tiempo a la obra para afinarla y llevarla a la pantalla grande”.⁴²⁶ Juan Ibáñez también lo menciona en su entrevista a Beatriz Reyes Nevares:

Ahora estamos en preliminares. Estamos estudiando el argumento, porque lo que interesa es que se habitúen al ambiente de la cinta. Que se percaten de lo que tienen que decir y de cómo lo tienen que decir. Que se despojen de la actitud normal de todo actor mexicano. Que no pronuncien una tirada de caló o un albur en el mismo tono de “Yo a las cabañas bajé” o lo de “Ser o no ser, he aquí el problema”. Es preciso que se coloquen en el contexto que van a expresar, al que van a dar vida, por medio de los parlamentos del guión.⁴²⁷

Sergio Jiménez cuenta que los ensayos tenían lugar en el Teatro Caracol, información que abunda Eduardo López Rojas para **Los que hicieron nuestro cine**:

Nos llevó a montar escenas en el escenario como si las fuera a filmar, sobre todo las que para él eran claves, que de alguna manera iban a plantear las características principales de cómo eran los personajes, cómo actuaban los personajes y cómo se relacionaban los personajes en contra de los otros personajes. El gran acierto fue la seguridad, que en determinado momento teníamos de todos, y la gran comunicación entre los cuatro caifanes. De alguna manera Julissa y Enrique Álvarez Félix, también en sus dos personajes había una gran confianza, amistad.⁴²⁸

La influencia de Fellini sobre la obra de Fuentes e Ibáñez no es de sorprender, hay un hecho, que detrás de cada nueva ola de los sesenta existía una plataforma crítica que la amparaba y definía –*Cahiers du Cinéma/ Nouvelle Vague, Sight and Sound/ Free Cinema, Cinema Nuovo/ Realismo Crítico, Filmkritik/ Nuevo Cine Alemán, Nuestro Cine/ Nuevo Cine Español, Film Culture/ New American Cinema*– y en el cine de **Los caifanes**, se condensan aspiraciones de una generación que trabajó en el Concurso de Cine Experimental, se habituó a los cineclubes, participó en el grupo Nuevo Cine y ejerció la crítica cinematográfica como Carlos Fuentes, que le permitió conocer las teorías y obras de cine vanguardista de alrededor del mundo, logrando que la crítica y la teoría se acompañaran en la práctica. De modo que dimensionar la fuerza de la crítica, sin seguir al pie

⁴²⁶ *Ibidem*

⁴²⁷ Beatriz Reyes Nevares; *loc. cit.*, p. XVI

⁴²⁸ Alejandro Pelayo; *op. cit.*

de la letra sus acrobacias, orientaciones pontificias y ajustes, permite sincronizar el cine moderno con un movimiento mucho más vasto en el seno de la historia de las ideas. Y acentuar la identidad de una época que incidió en la formación estética de muchos espectadores e hizo del cine una experiencia fecunda, abierta a todas las tormentas posibles.

El logro particular de los escritores consiste en un control magistral del tono, crean una historia cómica y, a la vez, conmovedora e, incluso, trágica; dominan el reparto, que deja a la cinematografía mexicana un personaje: el caifán, que aún sirve de sobrenombre al cantante Oscar Chávez, quien personificó a *El Estilos*. En el guión, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez describen los rasgos que van definiendo a los caifanes como los grandes personajes:

Primera parte: Los caifanes

Un muchacho con chamarra de cuero negra y pantalones vaqueros blancos, de perfil recortado, avanza del otro extremo de la carretera bajo la lluvia: Lo sigue otro joven vestido con suéter y pantalón. Off mientras avanzan.

CAPITAN GATO: (Off) –¿Caifán?

JAIME: –Pachuco.

CAPITAN GATO: (Off) –¡No! Ése es papá grande.

Fuentes e Ibáñez incorporan momentos humorísticos significativos, ponen en *El Masacote* el tono que aligera el recorrido por la ciudad, le conceden características de un pícaro travieso, que en el episodio del cabaret Géminis provoca otra de las salidas intempestivas del grupo. Los autores delinean así a sus personajes, pero en conjunto los arman como caballeros de una cofradía con una condición de clase que los une. Los caifanes son orgullosos, solidarios entre sí, defienden sus rasgos frente a los otros, en este caso frente a Jaime, como sucede en el pasaje de la comida en la taquería:

Segunda parte: La suerte

210 al 231 INTERIOR-EXTERIOR-CALLE Y TAQUERIA-NOCHE

El auto solo en la calle, con una corona de muerto en el toldo.

Y el aspecto de un buque empavesado con las banderolas de la ropa.

Enfrente, todo el grupo en una taquería y la música de los mariachis.

EL ESTILOS, de pie junto a los mariachis, se adorna cantando un corrido antiguo.

Todos comen con las bocas llenas.

La mesa está colmada de platillos, tacos, chiles, yerbas, cebollas rebanadas, etc.

Al acercarse la mesera, JAIME intenta pagar.

EL CAPITAN GATO le aprieta el puño con la mano, deteniéndole, y con la otra saca una cartera relumbrante, de cuero y plata, con el calendario azteca.

CAPITAN GATO: –¡Momento, nosotros disparamos! ¡No faltaba más!

JAIME: –No quise ofenderlos.

ROSTRO: –Ofendidos los presos, que ni la banqueta ven...

EL CAPITAN GATO palmea a JAIME en la espalda.

CAPITAN GATO: –También nosotros hacemos nuestra luchita, y nos gusta ser disparadores.

EL ROSTRO coloca el codo en el hombro de JAIME sonriendo.

ROSTRO: –Hay cada estreñido, que no da ni lo que Dios ordena. Uno no es de esos...

JAIME sonrío con ellos.

JAIME: –Entonces pidan otra tanda de cervezas...

EL AZTECA lanza un chiflido de arriero y EL ESTILOS canta un corrido antiguo.

Los caifanes revela varias preocupaciones clave de los escritores: un tono agridulce, los personajes marginales e itinerantes y los interludios musicales de Al Suárez que canta “Fuera del mundo”. El guión los va definiendo, como se puede observar en la lectura que se hace para la investigación, enfatizando las características que más nos dan luz sobre el caifán. En voz de *El Rostro* (personaje que en la película será interpretado, en su mayoría de diálogos por *El Estilos*.) otras características del caifán: “cuate del alma”, “mi mero hermano”, la fraternidad y el recuerdo “brindisbohemiano” de la madre:

Segunda parte: La suerte

Pero ahora le pide prestada su guitarra a un cancionero con tipo casi de limosnero.

CAPITAN GATO: –¡EL ESTILOS es reteinstruido! Hasta estuvo con los padres que les dicen salen sanos de Don Bosco...

JAIME: –¿De internado?

CAPITAN GATO: –¡No, de huérfano, como quien dice!

LA MESERA sirve las cervezas.

EL ROSTRO admira al ESTILOS cantando.

EL AZTECA ve las piernas de PALOMA que dejan ver tirante de la media y le hace un guiño al MASACOTE.

ROSTRO: –¡Es lo que se llama un cuate del alma!

EL CAPITAN GATO acaricia la nuca del ROSTRO.

CAPITAN GATO: –Como usted mi Divino ROSTRO, que es mi mero hermano.

EL ROSTRO devuelve la caricia.

ROSTRO: –¡Por ti daría lo que no tengo, mi CAPITAN GATO!

EL MASACOTE conmovido se abraza al cuello del CAPITAN GATO.

MASACOTE: –¡Este CAPITAN GATO es una pantera, no más que no creció por descuido!

Le toma la mano al CAPITAN GATO.

MASACOTE: –¡Venga de ahí, mi cuáis del corazón!

EL AZTECA se une a los abrazos y caricias murmurando:

AZTECA: –¡Denme piel, que soy pura alma!

Abrazan a JAIME.

CAPITAN GATO: –¡Denme de los de carita, mano, pa' que veas que no me ofendes...!

JAIME reparte los cigarrillos, ya participando, a su pesar en el ambiente.

AZTECA: –¿Qué nos queda? ¡Ay... Dios...! Las viejas pintan la traición... y luego la muerte te pone frío.

MASACOTE: –Y lo único que no te deja nunca es tu madre y tu cuate...

ROSTRO: –¡Por vida de Dios, mi masacotudo!

JAIME alarga la mano y toca los dedos de PALOMA, que come en silencio, naturalmente excluida de la orgía fraternal.

EL ROSTRO observa el movimiento.

ROSTRO: –¡Deja que nos hieran, mi gatazo, que de la cruz va uno al cielo!

CAPITAN GATO: –¡Calvario y luna de miel es casi lo mismo!

EL ESTILOS que ha terminado de cantar, cae abrazado sobre el CAPITAN GATO, recitando:

ESTILOS: –Brindo por la mujer, mas no por esa... etc.

Los autores ejercen su postura de retorno a lo real, se adentran a la intimidad de la Ciudad de México y sus personajes, como una lectura heredada del neorrealismo italiano, reconocido como el primer movimiento cinematográfico moderno, pues suponen una nueva mirada sobre el mundo y problemática moral relacionadas con la historia y sus catástrofes colectivas. **Los caifanes** se revela como el gesto documental frente al gesto teatral. Un encuentro con la historia y los personajes de una ciudad, que vive el final de la inocencia de la generación sesentera.

La posición frente a la madre es un episodio donde se revela el carácter sensible de los caifanes. La cámara es la vista de los autores y la música, como en otros episodios de la película, acentúa su sensibilidad. Fuentes e Ibáñez exploran la naturaleza de los caifanes, esculcan sus sentimientos, los hacen hablar sobre las mujeres y la otra mujer, que es la madre:

Segunda parte: La suerte

232 al 250 INTERIOR-AUTO-NOCHE

Entran en el auto. Enfrente, agazapado, está EL ESTILOS con una guitarra apretada en el pecho.

EL CAPITAN GATO arranca mientras PALOMA PREGUNTA:

PALOMA: –¿Y eso?

EL ESTILOS ríe.

ESTILOS: –¿La lira? Se la volé a unos mariachis cancioneros...

El rostro de JAIME vuelve a turbarse un poco.

Pero esta vez, también PALOMA se molesta.

PALOMA: –Pero ese hombre necesita su guitarra para trabajar...

ESTILOS: –Yo también la necesito para cantarle a usted, señorita...

EL ESTILOS rasguea la guitarra y canta una melodía muy romántica.

Mientras canta...

La cámara observa los rostros de los otros, así:

EL CAPITAN GATO maneja, frío, alejado, como si se defendiera de la solicitud sentimental de la canción.

A su lado, EL MASACOTE admira con una gran sonrisa al ESTILOS: atrás, EL AZTECA, se suena y se cubre con un pañuelo, es imposible saber si ríe o llora.

A su lado EL ROSTRO, junto a PALOMA, que está sentada sobre las rodillas de JAIME.

PALOMA se recarga un poco sobre el hombro del ROSTRO.

PALOMA: –Perdón...

EL ROSTRO baja la mirada.

ROSTRO: –¡No hay de qué...!

La canción prosigue.

PALOMA saca un frasquito y se pone con delicadeza un poco de perfume.

EL ROSTRO habla mirando a PALOMA y dirigiéndose al CAPITAN GATO.

ROSTRO: –Oyes, CAPITAN GATO, tú que tanto has andado por las azoteas de cartón. Dime: ¿qué vieja te ha dolido más?

CAPITAN GATO: –Mi madre... Me cuereaba...

ROSTRO: –¡No, no, vieja de respeto, vieja de jalón!

AZTECA: –Todas hieren parejo, ROSTRO.

CAPITAN GATO: –Nomás que unas cicatrizan, y otras no.

ROSTRO: –Nos traen con el agua al cuello, CAIFANES.

EL AZTECA, desde el auto, mira a su derecha.

Cámara ligeramente lenta y difusa.

EL AZTECA ve su propia figura en actitud melancólica reflejada en el cristal del auto.

La conciencia de Fuentes e Ibáñez es intelectual y reflexiva, cuando recrean imágenes sin abandonar la realidad, más bien, pegándose literalmente a ella; vuelven la mirada hacia el interior, hacia el proceso interno de los seres y de las apariencias, el lugar de lo decible y lo indecible, como se lee en otro momento del guión, cuando los caifanes se preguntan qué es el amor:

Segunda parte: La suerte

251 al 256 INTERIOR-EXTERIOR-NOCHE

EL AZTECA, pensativo dentro del auto.

AZTECA: –¿Qué será el amor?

JAIME: (Off) –Es hielo abrasador, es fuego helado...

PALOMA: (Off) –Es una herida que no da cuidado...

Dentro del auto JAIME toma la mano de PALOMA.

José de la Colina escribe sobre la definición de los personajes:

Los caifanes, los que “las pueden todas”, surgen de la noche casi sin referencia alguna, salvo una vaga alusión a unos empleos ejercidos en una ciudad de provincia, y aunque tienen los gestos y el lenguaje de una clase determinada (determinada por los films de Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo), se diría que han nacido por generación espontánea, que sólo en el film mismo tienen su *raison d’être*. Viven a través de un argumento, y por lo tanto les está permitido expresar su filosofía del vivir a través de frases que mezclan el caló barriobajero con frases extraídas de una colección de clásicos castellanos, lo cual los inficiona de una cultura que no se sabe por qué extraños caminos les ha llegado.⁴²⁹

Los caifanes, como dice José de la Colina, “viven a través de un argumento”, condición que les permite recrear a los autores “el carácter ritual de la comunicación casi secreta de Los caifanes”. Los coguionistas extreman el énfasis en la comunicación entre los caifanes, como una expresión que pareciera definir una frontera social, pues se topan con la incomprensión de los otros, al grado de confrontar al personaje de Jaime, que se siente agredido por el carácter ritual de la comunicación privada de los caifanes:

Segunda parte: La suerte

⁴²⁹ José de la Colina; *loc. cit.*, p. 13

257 al 268 EXTERIOR PASEO DE LA REFORMA Y FUERA DE DIANA-
NOCHE

EL MASACOTE salta del auto, bufando:

MASACOTE: –Vamos a romper algo...

EI CAPITAN GATO cierra la portezuela de un golpe y habla con malicia:

CAPITAN GATO: –No, romper no...

Todos han descendido.

Compran *hot dogs* y los comen. Ven las fotos del cine Chapultepec mientras hablan.

En el rápido diálogo de circunloquios que se inicia, el nerviosismo de JAIME, regresa visiblemente.

PALOMA se limita a celebrar el carácter ritual de la comunicación casi secreta de Los caifanes. JAIME se siente agredido por él.

PALOMA: –¿Qué quieres hacer...?

Intercortes AP [A Paloma], comiendo hot dog, bebiendo una gaseosa, comparando su perfil con el de una actriz en algún estilo del cine, etc.

ROSTRO: –¿Entonces?

CAPITAN GATO: –¡Me las huelo, melo!

AZTECA: –¡Melodías, frías!

ESTILOS: –¡Ustedes dirán, sacristán!

ROSTRO: –¡Tú primero, ñero!

AZTECA: –¡Carburando y dando! Como quien no quiere la cosa... rosa...

MASACOTE: –¡Al toque de Diana, me llevo a tu hermana!

Los otros CAIFANES se miran entre sí.

Juan Ibáñez habla sobre esa “comunicación casi secreta de Los caifanes”:

El caifán es en realidad un tipo de la picaresca. Nosotros tratamos en realidad de poner en circulación la picaresca mexicana, que durante tanto tiempo ha estado oculta detrás de máscaras, tonos y giros y palabras que no nos pertenecen. El vocabulario del mexicano, el que suele usarse en nuestros teatros, no es de veras nuestro. Es postizo. La mayoría de nuestros actores sólo son buenos cuando representan personajes auténticos. Las voces de la calle, las que andan en boca de los pícaros, jamás se lanzan hacia fuera. Nuestro pueblo no está habituado a comunicarse. Siente como si no poseyera un instrumento idóneo para la comunicación. Lo tiene, pero lo menosprecia. Hace lo posible por no sentir que lo tiene. Las expresiones, que pueden ser verbales, o mímicas o concretarse en un simple silencio, andan lejos de toda manifestación artística. Quien hace teatro o cine, o literatura, no las capta. Y el pueblo las usa sin que lleguen a trascender.⁴³⁰

⁴³⁰ Beatriz Reyes Nevares; *loc. cit.*, p. XVI

El habla, el albur, la jerga, la jerigonza recuperados en otro momento por la narrativa de Fuentes en *La región más transparente*, son recreados en el guión. Como una esgrima dialógica en la que las palabras preparan el toque encendido de la gracia:

Primera parte: Los caifanes

JAIME y PALOMA llegan a la puerta del tocador.

PALOMA entra y JAIME permanece solo, frente a la puerta.

Al girar la cabeza, ve a una mujer chimuela acompañada de un CAIFAN.

Ambos miran agresivamente a JAIME:

MUJER II: –¿Y qué le cuidas, mi viejo? Ni que lo tuviera de oro y se lo fuera a robar.

CAIFAN: –A lo mejor es como las chinas...

MUJER II: –¿Cómo?

JAIME los oye sin entender.

CAIFAN: –¡Tú siéntate!

MUJER II: –Mejor te entierro en el panteón.

CAIFAN: –Me das miedo...

MUJER II: –Mejor te doy un dedo.

El CAIFAN, riendo, la pellizca.

JAIME los oye sin entender.

MUJER II: –¡Ay!

CAIFAN: –¿Hasta ahí?

Ibáñez habla sobre el rescate del albur en la obra cinematográfica:

Hemos querido desenterrar todo ese mundo riquísimo de formas de expresión. El albur por ejemplo no es un juego absurdo de palabras. Cuando alguien dice un albur trata de manifestar un especial estado de ánimo, una emoción o una reacción. Y eso que trata de manifestar es tan propio, tan de nuestro pueblo, tan de ese sujeto que inventa el albur en cualquier conversación de cervecería, que no existe cliché de ninguna especie que pueda servir. Para una emoción nueva es preciso contar con fórmulas inéditas. El universo del albur está siempre en formación, siempre naciendo del subsuelo de los personajes de nuestra picaresca. Personajes que construyen su lenguaje a medida que captan impresiones, imágenes, ruidos; o a medida que hacen algo o sufren la acción de alguien. ¿Tú crees que cuando alguien dice “me lleva la tristeza” quiere indicar en efecto que un ser llamado ‘la tristeza’ se apodera de él y lo conduce a alguna parte? No, evidentemente hay otra cosa. “Me lleva la tristeza” es una forma de denotar toda una situación anímica que no podría detonarse de ningún otro modo.⁴³¹

⁴³¹ *Ibíd*

Ayala Blanco abunda en torno al tema del albur en **Los caifanes**:

Los caifanes han desaparecido. A ellos les queda su mundo de trabajo mal remunerado, sus abrazos homosexualoides y sus leperadas subyacentes, avergonzadas, en clave, tortuosas y chispeantes: el mundo del albur dará cuerpo a su inestabilidad. El albur serpentea, se incorpora a la conversación como una diversión suplementaria y mordaz, se erige en vía precaria, bloquea la camaradería viril sublimándola y enturbiándola, da una categoría ceremonial a todos los proferimientos. Fuentes e Ibáñez se complacen en el albur en un triple alarde de erudición, comercialismo y genuino júbilo populista.

La dinámica del albur no se neutraliza en el insulto. Es una afrenta-*boomerang* que se añade, metalenguaje cotidiano, mariposeo semántico, estructura gangrenada de la comunicación; el albur es una corriente alterna. Los caifanes viven aislados haciendo uso de un lenguaje engañoso que quizá sea lo único que les pertenece realmente, una expresión propia que los desgasta, los excita y que agota, en un fuego de artificio miserable, toda su rebeldía.⁴³²

Pero en **Los caifanes**, la jerga y el albur no se agotan con los personajes principales, sino que está presente en una especie de coro, las voces *ad líbitum* que Fuentes e Ibáñez hacen expresar, como lo hicieron en el diálogo entre las prostitutas y Paloma:

Primera parte: Los caifanes

Los caifanes se meten al relajo.

Algunos clientes intentan jalar a las exóticas.

VOCES AD LIBITUM: –¡Pasen las viejas!

–¡Pasajeros a Culiacán!

–¡Ya te la rompieron, papacito!

–¡No te la acabes, déjame la mitad!

Algunos clientes borrachos entran a la pista a patinar.

PALOMA ríe locamente.

Otros clientes se golpean.

Uno de los changos cae dentro del piano y hace un ruido espantoso.

VOCES AD LIBITUM: –¡Agarren al chango!

–¡Me prestas, arroooz!

La palabra no se inserta en la imagen como un componente realista, aunque sea pronunciada realmente por un personaje porque, como señala Bazin, “los momentos más conmovedores del filme son justamente aquéllos

⁴³² Jorge Ayala Blanco; *op. cit.*, p. 364-365

en los que el texto parece decir lo mismo que la imagen, pero lo dice de manera distinta”.⁴³³

En su viaje, los caifanes tienen escapes oníricos, experimentan el paso entre el mundo real y el mundo irreal. Los jóvenes sueñan su suerte: el *Capitán Gato* de capitalista sale del hotel María Isabel acompañado de Paloma; Jaime es un pordiosero; *El Azteca*, vestido de Moctezuma, asciende la Pirámide del Sol; *El Masacote* es un luchador que noquea a un boxeador sobre un cuadrilátero; y *El Rostro* escucha dos disparos, pegado a un muro quemado. Nuevamente el contexto de producción limita la propuesta del guión: no son realizados los sueños, que debían filmarse con música de ***La Dolce Vita***, pero no deja de expresar la premisa de los autores que en voz de *Capitán Gato*, dice: “Quién escoge su suerte y el tiempo para exprimirla”.

Segunda parte: La suerte

166 a 177. EXTERIOR-PLAZA DE LA SANTA VERACRUZ-NOCHE

Silencio parcial. EL AZTECA está instalado en un nicho de la iglesia de la Santa Veracruz, hierático, con palomas sobre la cabeza y los hombros.

EL MASACOTE, medio hundido en la fuente, recibe en la boca abierta el agua escupida por un tritón.

EL ROSTRO se ve reflejado en el agua y se peina.

EL ESTILOS fuma y canturrea una canción sentimental.

ESTILOS: –Dos gardenias para ti.

Con ellas quiero decir,

Mi vida, mi cielo...

PALOMA y JAIME están sentados espalda contra espalda sobre las baldosas de la plaza.

Al lado de ellos, con una mirada lejana, el CAPITAN GATO:

CAPITAN GATO: –Puro chance: aquí se encontraron de sopetón el águila y la serpiente y desde entonces vivimos dejados de la puritita suerte. Suerte te dé Dios y del saber puro camote y de mala suerte está empedrado el cantón del coludo.

Echa un volado, mira a PALOMA.

La moneda corre, todos la miran.

CAPITAN GATO: –¿Águila o sol, mis cuatachos?

La moneda sigue corriendo.

LA SUERTE

MUSICA DE LA DOLCE VITA

⁴³³ André Bazin; *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, p. 146

EL CAPITAN GATO, vestido como caricatura del capitalista [Gastón Billetes, creación de Abel Quezada], sombrero de copa, plastón y levita, pantalón a rayas, anillo en la nariz, sale del hotel María Isabel con PALOMA, deslumbrantemente vestida, del brazo.

Un chofer les abre la puerta del Rolls Royce.

EL CAPITAN GATO, con un gesto de infinito poder, da paso a PALOMA.

Antes de entrar al auto, enciende un puro con un entero de lotería.

Chupa una sola vez el puro y, junto con el entero quemado lo arroja.

El puro y los billetes quemados caen en una acera nocturna.

JAIME, en andrajos, con un overol y una camiseta agujerada, se arroja a recogerlos ávidamente. Canción lenta de desgracias (vals con salterio).

EL MASACOTE noquea a un boxeador en el ring. Su traje es de luchador con capa y máscara.

El *referee* le levanta la mano y lo declara vencedor.

Fogonazo y ovaciones (sigue el vals de fondo musical).

La moneda corre.

Música de teponaxtle. EL AZTECA, vestido como Moctezuma, pero con sus sempiternos anteojos, asciende majestuosamente la Pirámide del Sol en Teotihuacan. La moneda cae.

Música de corrido. Suenan dos disparos. EL ROSTRO levanta la cara, está recargado contra un muro quemado. Junto a él, otro joven (su *álter ego*) recibe una de las balas en el rostro, la otra en el pecho. Cae, mezcla de la música del cabaret con el vals.

La moneda deja de girar, cae con un ruido metálico.

178 al 193 EXTERIOR-PLAZA DE LA SANTA VERACRUZ-NOCHE

EL CAPITAN GATO, pisa y después recoge la moneda de plata.

Mira a PALOMA.

CAPITAN GATO: –¿Quién escoge su suerte y el tiempo para exprimirla, mi *mamasel?*

En este pasaje, los guionistas se acercan al tiempo de **Los caifanes**, son los años sesenta que plantean la quiebra del sujeto y una cadena de interrogantes sobre su lugar en el mundo, un tiempo de aguas agitadas en el terreno de los valores socioculturales y de los hábitos de vida, las aspiraciones de una generación sublevada, que coincide en el cine nacional con un relevo generacional, unos y otros con la conciencia de su juventud y la perspectiva de una sublevación dentro de unas cinematografías acartonadas y agotadas, abandonadas a un cine acomodaticio.

Fuentes e Ibáñez respiran el recambio generacional en el cine mexicano; ya lo habían intentado en su intervención dentro del Primer Concurso de Cine Experimental convocado por el STPC, y lo mismo van a hacer con su

personajes. **Los caifanes** respiran también otros ambientes de la ciudad, como ocurre cuando llevan la diversión a sitios insólitos, como el de la funeraria. Los autores deciden inventar situaciones en que los caifanes juegan a morirse, traman la historia con base en experiencias creativas, amalgamando la cultura nacional del ser mexicano con líneas intelectuales. La muerte se convierte en tema, se juega con ella, “¿qué les parece si jugamos a morirnos un rato?”, en la parte o acto denominado “Las camas de amor eterno”. La muerte sucede como juego de lotería, corre y se va: *El Masacote* en la caja de San Serafín Cordero, *El Azteca* en la del amor, *El Rostro* en la del Niño de los Atribulados, Jaime a la del Niño de Atocha, *El Estilos* a la caja de cristal como mártir cristiano... El escape onírico vuelve a sucederse, “la aparición de lo imposible hace vacilar cualquier sentido de verosimilitud, recuperándolo a través de la simple figura de un personaje que se despierta angustiado y que comunica de ese modo la ruptura con el abismo anterior”.⁴³⁴ Fuentes e Ibáñez urden con cierta continuidad narrativa el complejo relato de “Las camas de amor eterno”, *El Masacote* se sueña rodeado de niños que venden calaveritas de azúcar; *El Azteca* es un siniestro fantasma; *El Rostro* se refleja en un reloj sin manecillas...

Tercera parte: La muerte

ESTILOS: –¡La muerte nos iguala a todos!

Los personajes se miran entre sí. La comunicación inventiva del azar ya es inmediata.

Mirada pícara de PALOMA.

Mirada aterrada de JAIME que intenta detenerla.

Mirada de inteligencia del CAPITAN GATO.

PALOMA: –¿Qué hacemos? No nos vamos a quedar con las ganas.

CAPITAN GATO: –¡Vénganse, vamos a dar un volteón con la huesuda!
¿Qué les parece si jugamos a morirnos un rato?

PALOMA: –¿Un rato?

CAPITAN GATO: –Si, un rato con la fría... Es un juego a todo dar...

El CAPITAN GATO los lleva por el otro lado de la funeraria. JAIME está asustado.

JAIME: –¿Adónde vamos?

CAPITAN GATO: –¡Usted, nomás jale parejo...!

FIN DE LA SEGUNDA PARTE

⁴³⁴ Jordi Balló; *op. cit.*, p. 222

TERCERA PARTE: "LA MUERTE"

320 al 370 INTERIOR-AGENCIA FÚNEBRE-NOCHE

Tono de rock fúnebre de la música tema. Todos pasan en fila india, precedidos por CAPITAN GATO y PALOMA. JAIME se resiste.

Entran por una puerta de empleados a lo largo de un garaje silencioso lleno de carrozas fúnebres, desciende por un corredor larguísimo hasta penetrar un enorme salón de féretros.

EL AZTECA se detiene deslumbrado.

AZTECA. –¡Cuánta cama de amor eterno!

La escena, hierática, estilizada, formal, se organiza con el CAPITAN GATO como un Caronte que destina a los demás personajes a sus féretros particulares.

CAPITAN GATO: –¡A cada quien su pelona! ¡Cierra la puerta, MASACOTE!
¡Fuera caretas!

JAIME: –¿Qué va a hacer?

El CAPITAN GATO apaga la luz. Sólo se ven pequeños reflejos que iluminan las caras y los féretros.

CAPITAN GATO: –¡Tú, MASACOTE, en la caja de San Serafín Cordero!

EL MASACOTE aparece recostado en un enorme féretro negro.

DEL C.U. DEL MASACOTE, a:

EL MASACOTE despierta en un campo plácido. Hacia él corren muchos niños con calaveras de azúcar en las manos. Rodean al MASACOTE, bailando, ofreciendo las calaveras. Los niños las acarician, les inscriben nombres en las frentes, las coronan de flores, por fin las comen.

EL MASACOTE, torpemente, trata de imitarlos.

Una niña le ofrece una máscara de calavera. EL MASACOTE se la coloca. Empieza a jugar con los niños, los corretea sin poderlos ver por la máscara, los niños corren alrededor de él, primero jugueteando, luego, cada vez más violentos, le hacen cosquillas, lo pellizcan, le ponen burro y lo hacen rodar por tierra; por fin como a una enorme piñata, empiezan a apalearlo con garrotes; los niños tienen los ojos vendados.

EL MASACOTE, desesperado, intenta quitarse la careta de la muerte, no puede, hunde las uñas en la máscara, al fin la arranca sólo para revelar una segunda máscara de calavera, que arranca para revelar una tercera, mientras los niños se alejan, y lo dejan solo quitándose las máscaras.

EL MASACOTE permanece rodeado de las figuras colgantes de los judas del Sábado de Gloria.

Los autores otorgan fuerza a sus líneas, visitan los interiores de sus personajes, proponen atmósferas. Los sueños sublevan a los caifanes: son inconformistas. En el guión, Fuentes e Ibáñez plasman un cine moderno, en pasajes como el de "Las camas de amor eterno" conciben una situación

excéntrica en la medida que convocan lo anacrónico y atávico que pueda existir en la modernidad, construyen una obra compacta de difícil legibilidad y extraordinario poder subversivo. El mundo es presentado entonces de una manera incompleta, como una sucesión de planos, y los personajes devienen cada vez en la materia de un enigma que no será resuelto, como se puede seguir viendo en los sueños de **Los caifanes**:

Tercera parte: La muerte

CAPITAN GATO: –¡Tú, AZTECA, súbete a la del Amor...!

EL AZTECA, recostado en un féretro blanco, acojinado de seda.

DEL C.U. del AZTECA a:

Un panteón popular de lápidas y cruces cubiertas de guirnaldas de flores.

La cámara avanza fuera de una de las fosas.

Un policía en una calle, con un pito entre los dientes.

Súbitamente abre la boca, deja caer el pito y sale corriendo, alejándose de la cámara.

Una larga fila de señoras bajo los secadores de un salón de belleza.

Al avanzar la cámara en *dolly*, gritos, desmayos, histeria colectiva de las señoras y las peinadoras.

Un banquero, temblando, mira hacia la cámara y, sudando copiosamente, de rodillas, abre la caja fuerte y ofrece a la cámara bolsa de oro y billetes.

Un mozo, temblando, sirve ante la cámara las viandas más suntuosas en un restaurante de lujo. Su servilismo es absoluto.

En una cama redonda, siete mujeres castañean los dientes, mientras desde el P. de V. [punto de vista] de la cámara, truena un látigo, todas se desvisten de prisa y calzan botas negras.

Varios gordos bigotudos con sombrero tejano van corriendo, inclinándose como hujieres. Sucesivas puertas de madera labrada, de vidrio, de terciopelo, mientras la cámara avanza hacia un lejano y refulgente trono con una enorme águila rampante de oro sobre el respaldo.

Por fin, la cámara vira:

EL AZTECA es un siniestro fantasma, envuelto en una sábana, ojeroso y con la cara pambaceada. Satisfecho, desciende de nuevo a su tumba en el panteón.

CAPITAN GATO: –¡Tú, ROSTRO, en la del Niño de los Atribulados...!

EL ROSTRO, recostado en una caja dorada. Refulgente.

Del C.U. del ROSTRO, a:

Un ANCIANO muerto o dormido con un viejo reloj en el bolsillo, con cadena de oro, entre las manos.

EL ROSTRO lo observa, de pie, dudando, tenso, acerca la mano al reloj, la aparta, cierra el puño, no se atreve a robar el reloj.

Un REFEREE aprieta el cronómetro en una justa en el Estadio de Ciudad Universitaria.

EL ROSTRO camina por una calle solitaria de la ciudad, como si le hubieran dado la salida de una carrera. Pasa junto a las carteleras de un cine. Hay una serie de fotos de galanes. DELON, BELMONDO, NEGRETE, GABLE, FLYNN.

Las hojas de una revista de modas: anuncios de *brassieres* y medias, fotos de modelos.

EL ROSTRO está en una playa de olas altas. Extiende los dedos. La olas se fijan rígidas; no estallan nunca.

EL ROSTRO extiende los dedos frente al sol poniente; el sol se fija, deja de hundirse en el horizonte.

Una MUJER en el momento del orgasmo; EL ROSTRO le roza los labios y los ojos con los dedos, la mujer permanece fija, eternizada en un instante de placer, pero como muerta.

Un machete corta de un tajo la mano del ROSTRO; las olas estallan, el sol se hunde en el mar, la mujer continúa retorciéndose en la cama, los rostros de los galanes de las fotografías envejecen, las prendas de las mujeres en los anuncios se hacen viejas e inservibles.

EL ROSTRO arranca el reloj de las manos del anciano dormido; lo abre para ver la hora.

No hay manecillas, sino un espejo que refleja al ROSTRO.

MUSICA: VALS "DIOS NUNCA MUERE"

CAPITAN GATO: –¡Usted joven, a la del Niño de Atocha!

JAIME se recuesta en un féretro gris.

Del C.U. de JAIME a:

Una serie cegadora de pasillos blancos y de luces de *plafond* en un hospital.

Un auto elegante, vacío, estacionado en un garaje.

Las manos enguantadas de un cirujano.

Una cama elegante, vacía, hecha.

La mano del cirujano recibe un escalpelo.

En escalpelo hace una incisión certera en la carne.

Un closet enorme lleno de trajes cuelgan de sus ganchos.

La mano de un cirujano da un masaje.

La bolsa de oxígeno lentamente, por fin se desinfla.

Con ese despliegue de un mundo onírico, con el guión, Fuentes e Ibáñez aspiraban a crear una pieza importante de la modernidad cinematográfica en nuestro medio.

Lo visible y lo enunciado forman un estrato atravesado por fisuras. Mientras que uno se limite a las cosas y las palabras, se puede pensar que se habla de lo que se ve, que se ve aquello de lo que se habla, y que las dos cosas se encadenan. Pero, desde el momento en que se abren las palabras y las cosas, desde el momento en que descubren los enunciados y las visibilidades, la palabra y la vista se elevan a un ejercicio superior, de tal manera que cada una alcanza su propio límite que la separa de la otra... que es también el límite común que las pone en relación, y que tendrá dos caras disimétricas, palabra ciega y visión muda.⁴³⁵

Tercera parte: La muerte

CAPITAN GATO: –¡Al ESTILOS, dentro de una caja de cristal, como mártir cristiano!

Del C.U. del ESTILOS a:

Un coro de niños indígenas, vestidos como monaguillos, que canta a Bach en una iglesia barroca. Frente a ellos la nave.

En la nave, un gordo arzobispo muerto, yace vestido con todo su atuendo ceremonial.

Los niños juegan y corren, vestidos de hospicianos, por un patio.

Pasa el mismo arzobispo y todos le besan el anillo: el anillo es una araña o un escorpión.

Las manos del arzobispo levantan la hostia en la Consagración.

Inmediatamente, las mismas manos levantan unas faldas que pueden ser o no, la propia sotana.

El niño levanta excusados y escucha toses. Se asoma por una rendija.

Aparece un teatrero adornado por figuras de Posada:

¡COMO SE PASA LA VIDA!

¡COMO SE VIENE LA MUERTE TAN CALLADA...!

Sala Gayosso. Realismo inicial. EL ESTILOS se apoya tras un féretro y dice con una mezcla de tedio y solemnidad:

ESTILOS: –¿Qué hizo el rey Don Juan? ¿Los compadres del peñón? ¿Qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto Caifán?

El CAPITAN GATO contesta melancólico, mientras lentamente enciende la luz:

CAPITAN GATO: –Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar... que es el morir.

En escape somnoliento, los caifanes parecieran romper las fronteras entre la pesadilla y el despertar. Imágenes que revelan sueños que se convierten en pesadillas y deseos. Fuentes e Ibáñez se otorgan la mismas tareas que el arqueólogo y el psicoanalista: escarbar, explorar y revelar. Y si sacralizan

⁴³⁵ Gilles Deleuze; *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 94

los elementos locales –fauna y flora, palacetes y cloacas, habla y sonoridades– lo hacen como acervo de un saber colectivo y popular. **Los caifanes** es una obra inundada de paisajes y rostros de la ciudad de México, de códigos lingüísticos y movimientos secretos, de resonancias literarias y pictóricas.

“Como la página en blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud son un estado supremo del lenguaje, la pantalla vacía de imágenes y entregada a la literatura, marca aquí el realismo cinematográfico”.⁴³⁶ Y es que la experiencia poética de Mallarmé y su reflexión sobre el lenguaje invocan a un territorio narrativo inestable, una ficción ambulatoria que una parte del cine moderno hará suyas. La idea de que todo el pensamiento emite una jugada de dados a modo de un ideograma del azar, una constelación que rueda sobre el espacio, como señala Octavio Paz en “Los signos en rotación”, de su obra **El signo y el garabato**.⁴³⁷

Los autores del guión se adentran en el interior del ser mexicano: examinan, a través de **Los caifanes**, mitos relativos a la vida del mexicano, el amor, la soledad, el sentimiento de inferioridad, la afrenta y la suerte. Revisan las categorías que estudia Octavio Paz en **El laberinto de la soledad**. El concepto del amor entre el caifán y la doncella: *El Rostro* (en la película es *El Estilos*) y Paloma. En defensa del caifán, dice el *Capitán Gato*: “¡Nadie le quita nada a una vieja, si ella no quiere darlo!”. Opina *El Masacote*: “Ya le dije: va bien acompañada. *El Rostro* sabe ocuparse de las viejas”. Aún en la gran urbe hay cabida para la soledad. Diálogo entre caifán y Paloma. La intimidad del caifán doblegada por una mujer. El encuentro, el descubrimiento, dice Octavio Paz:

En nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas y los mismos enamorados. La mujer siempre ha sido, para el hombre, “lo otro”. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos imperiosamente, la aparta y excluye.⁴³⁸

Tercera parte: La muerte

Cambio de ritmo (sin voz). EL ROSTRO y PALOMA caminan por la calle del Salvador lentamente. EL ROSTRO entre sombrío y contento:

ROSTRO: –¡Hasta ahora había creído que para todo hay modo...! Pero con usted...

Se detiene, ella camina unos pasos. Se detiene, voltea y lo ve.

ROSTRO: –¡Nunca he sido rogón! ¡Me lleva!

⁴³⁶ André Bazin; *op. cit.*, p.146

⁴³⁷ Octavio Paz; **El signo y el garabato**, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 272

⁴³⁸ Octavio Paz; **El laberinto de la soledad**, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 13

Detrás de ellos el portón de una vecindad. PALOMA entra. La oscuridad del paisaje la oculta.

PALOMA: (Off) –Ahora estamos solos.

EL ROSTRO corre hacia la vecindad. En el patio de la vecindad PALOMA camina alrededor de una fuente seca.

EL ROSTRO se detiene lejos de ella.

ROSTRO: –Ahorita...

PALOMA camina hacia EL ROSTRO. Entre música con voz (muy suave).

PALOMA: –¿Tú todo lo haces enseguida, verdad?

ROSTRO: –¿Cuándo, sino...?

Se van acercando uno al otro:

PALOMA: –¿Y mañana?

ROSTRO: –¿Qué es eso?

Están frente a frente.

PALOMA: –Mañana...,

EL ROSTRO acerca los labios a los de PALOMA.

ROSTRO: –Ahorita, ahoritita.

Sube la música (voz: “Fuera del mundo”)

Pero PALOMA es incapaz de romper sus propios límites. Echa a correr hacia la calle riendo.

EL ROSTRO permanece solo, un poco aturdido.

PALOMA está detenida a mitad de la calle solitaria.

EL ROSTRO lentamente, sale por el portón de la vecindad. PALOMA lo toma de la mano. Ella sonríe. Él sonríe. No hay un nuevo intento de beso de parte del ROSTRO.

Caminan tomados de la mano en la primera luz de la madrugada.

Intercambio de miradas y rostros: ternura de ambos.

PALOMA respira hondo.

EL ROSTRO le sonríe.

PALOMA niega dulcemente, con la cabeza.

EL ROSTRO, sonriendo, se encoge de hombros. PALOMA le hace un mohín gracioso, frunciendo la nariz.

EL ROSTRO le gruñe en broma.

PALOMA le saca la lengua, los dos ríen. Se vuelven serios.

PALOMA apoya por un instante la cabeza en el hombro del ROSTRO.

EL ROSTRO no se contiene, besa la muñeca de PALOMA.

Están frente a Bellas Artes.

PALOMA ríe y los dos corren tomados de la mano, cada vez más veloces, hacia la Alameda, hasta llegar a CAMARA LENTA.

PALOMA y EL ROSTRO en los juegos de niños: el volantín, las barras, las resbaladillas.

Cada uno corre hacia puntos distintos. Quedan separados, pero mirándose siempre.

La unión de esos personajes revela a dos seres opuestos que se comunican con el mínimo de palabras, para dialogar a través de una gestualidad íntima y silenciosa. Paloma y *El Rostro* (*El Estilos* en la película) son:

un momento en el que el reconocimiento sentimental puede reunir seres que difícilmente se comunicarían de no ser a través de esta composición gestual. La intimidad y la ternura hacen funcionar el motivo en argumentos que tratan relaciones entre seres marginales, sea por su disposición monstruosa o por su diferencia de clase,⁴³⁹

Así como lo dice *El Rostro* (*El Estilos*): “¡Hasta ahora había creído que para todo hay modo...! Pero con usted...”, mientras Paloma es incapaz de “romper sus propios límites”, se da una especie de “crueldad social”, la imposibilidad de entregarse, que se acentuará al final, cuando la pareja se despida, y sus dedos se despeguen con lentitud.

Tercera parte: La muerte

PALOMA y EL ROSTRO caminan lado a lado, sin mirarse, sin tocarse. Él serio. Ella sonriente.

CAPITAN GATO: (a JAIME) –¡Ya ves guarín... Igualitos como los dejamos!

EL AZTECA con su don visor, sonrío un tanto macabramente.

AZTECA: –¡En país de tuertos, el ciego reparte tortas!

Todos se comunican una especie de ternura secreta, mientras PALOMA y EL ROSTRO, avanzan hacia ellos.

Sólo JAIME queda fuera de este sentimiento en el que Los caifanes, por un instante, se ponen en el lugar del ROSTRO.

MASACOTE: (Off) –¡Verdá de Dios que la vida puede ser a toda madre!

AZTECA: –¡Retechula!

ESTILOS: (Off) –¡Divina!

CAPITAN GATO: –¡La envidia, dirás!

MASACOTE: –¡Por Diosito que la vida puede ser distinta!

José de la Colina esgrime que la

⁴³⁹ Jordi Balló; *op. cit.*, p. 57

importancia de **Los caifanes** en el cine mexicano es innegable, no sólo porque lanza al cine profesional a un excelente grupo de actores (el cuarteto de los caifanes y, muy especialmente, Sergio Jiménez) y a un director de evidente talento escénico, sino principalmente porque significa el descubrimiento del Mediterráneo populista por los intelectuales. La empresa de poetizar al mundo de **Quinto patio** y **Nosotros los pobres** y **Ustedes los ricos**, de lumpenprofetizar **La Dolce Vita**, de mexicanizar **I Vitelloni**, de superar el subdesarrollo cinematográfico con una alianza para el progreso de un novelista prestigioso y un director teatral de talento, por medio de un film a colores que muestra a la ciudad de México en su esplendor u horror nocturno, es en efecto algo nuevo en la industria.⁴⁴⁰

Herederos del Pachuco, de “papá grande” como dice *Capitán Gato*, los caifanes tienen un disfraz que los protege y aísla al mismo tiempo; los oculta y los exhibe. Son un extremo del ser mexicano. Coinciden con lo que Octavio Paz escribe de los pachucos:

Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad... A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos... Lo característico del hecho reside en este obstinado querer ser distinto, en esta angustiosa tensión con que el mexicano desvalido –huérfano de valedores y de valores– afirma sus diferencias frente al mundo.⁴⁴¹

La confrontación social. La definición del caifán hacia el otro caifán, del pobre al rico y del rico al pobre. Los autores del guión vuelven a alimentarse de las enseñanzas de Federico Fellini y construyen una estructura picaresca de una minoría marginada, que permite a sus héroes, los caifanes, ser itinerantes en una ciudad, para observar modos de vida alternativos y distintos sistemas de valores, a través de encuentros y desencuentros, valiéndose en mucho de su lenguaje para defenderse de un ambiente que, en momentos, les parece hostil.

Tercera parte: La muerte

JAIME separa a PALOMA del ESTILOS.

JAIME: –Necesito hablarte ahora mismo.

PALOMA: –¿Ahorita? No seas necio. Tú y yo tenemos la vida para platicar.

JAIME: –¿Qué hiciste antes?

PALOMA le da la espalda con gesto de enfado. Aumenta la violencia de JAIME.

⁴⁴⁰ José de la Colina; “Il Caiffani. De cómo el espíritu felliniano desciende sobre *Los caifanes*”, *op cit.*, p. 13

⁴⁴¹ Octavio Paz; *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, pp. 16-17

JAIME: –¡Dime! ¡Contéstame!

PALOMA camina hacia la mesa recoge una cajetilla de cigarrillos. Saca uno. Se lo coloca entre los labios. Sonríe y se dirige al ROSTRO.

PALOMA: –¡Comunícame tu ardor...!

EL ROSTRO se adelanta encendiendo un fósforo. JAIME grita.

JAIME: –I want to know! Now!

Arranca el cigarro de la boca de PALOMA.

PALOMA permanece helada. EL ROSTRO mantiene el cerillo entre los dedos, dejándose que se consuma.

Expectación de todos. El cerillo se consume entre los dedos del ROSTRO, sin que este se inmute, mientras JAIME grita:

JAIME: –Don't tell me you made love with that...!

El grito de JAIME es un alarido. Señala hacia EL ROSTRO.

JAIME: –... with that graser!

EL CAPITAN GATO se levanta del asiento. Se dirige al ROSTRO.

CAPITAN GATO: –¡Voy, mano, ya te llamaron mendigo, prieto, chamagoso, como quien dice!

ROSTRO: –Con suerte, uno nace güero, perfumado...

ESTILOS: –¡Y marica!

AZTECA: –Mi mamacita me untó talco de chocolate.

Pero no me secó el corazón!

CAPITAN GATO. –¡Ni nos frunció los de apipisca!

JAIME sintiéndose agredido por Los caifanes que lo miran fríamente, mientras avanzan hacia él. Gira y ve al soldado.

JAIME: –¡Basta! ¡Basta! ¡Voy a denunciarlos!

CAPITAN GATO: –¿A quiénes, pitiflorito?

JAIME tiene la lengua y los movimientos trabados.

JAIME: –Tienes razón, pobres pelados, ustedes ni nombre tienen... Los va mirando con desprecio.

INTERCORTES A LAS CARAS AGRESIVAS.

JAIME: –¡CAPITAN GATO, ROSTRO, ESTILOS, MASACOTE, AZTECA..., yo soy el arquitecto Jaime de Landa! Yo tengo un nombre, una casa, yo soy alguien, mugrosos sin nombre. ¿Y ustedes qué tienen, muertos de hambre?

PAUSA. EL MASACOTE GRUÑE.

MASACOTE: –¡Cuidado, currutaco, yo tengo dos difuntos cadavéricos que todavía no pago, ya me anda por hacer la tercia con capirucho!

AZTECA. –¡Seguro, apretado! Yo ya entregué todo lo que tenía... ¡Me quedé con el ánima de Sayula!

ESTILOS: –¡Sólo tenemos lo mero principal, catrín!

CAPITAN GATO: –¡Y lo que a ti te falta! ¡La suerte!

EL ROSTRO avanza hacia PALOMA, que ha permanecido humillada desde que JAIME le arrancó el cigarrillo.

El CAPITAN GATO se interpone.

CAPITAN GATO: –¿A ver nene de miércoles, de qué nos vas a acusar?

Lo toma del brazo. Lo conduce hacia el SOLDADO que se pica los dientes.

CAPITAN GATO: –¿De que la pelona nos pela los dientes?

Se acerca al soldado.

CAPITAN GATO: –¿De que aprendimos a malcomer con las manoplas?

Más cerca.

CAPITAN: –¿De que nos la jugamos todos los días?

Están frente al SOLDADO, que los mira sonriente, sarcásticamente, como si intuitivamente participara en la ironía.

CAPITAN GATO: –¿O de que cualquiera de nosotros tiene con que volarte a tu vieja?

JAIME humillado, cuelga la cabeza. Da la espalda al SOLDADO.

El CAPITAN GATO hace una seña para que todos suban al auto.

Camina de regreso con JAIME, mientras los demás suben al auto.

JAIME está a punto de subir. El CAPITAN GATO lo detiene:

CAPITAN GATO: –¿Qué pasa joven? ¿Se le olvidó pagar? ¿Qué ya se arrepintió de invitarnos, o se acostumbró a que nosotros convidáramos?

JAIME, obediente se dirige al mostrador. Deja caer un billete de veinte pesos.

“Este obstinado querer ser distinto”, como dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, choca con un complejo de inferioridad, herencia histórica del mexicano. La contradicción entre los caifanes ricos y caifanes pobres, es acentuada por el personaje de Jaime: “¡Pobres infelices! ¡Sólo satisfacen su complejo de inferioridad humillando a los demás! ¡Mugrosos! ¡Me dan asco sus olores, sus palabras, sus miradas! ¡Nunca saldrán del hoyo! ¡Ahí se morirán donde nacieron!”.

La historia de Los caifanes atendía también la premisa de la novela *On the Road* de Jack Kerouac: “Todos estábamos encantados. Cumplíamos nuestra única función, movernos”. El viaje indefinido de los caifanes al horizonte tiene un final, llegan a orillas de la Ciudad Universitaria, a la altura del monumento a Obregón, lugar donde irrumpe la soledad del adiós por la separación, la decepción, “héroes ambulantes” que se topan con un obstáculo final que cierra el paso a la huida sin fin. Los caifanes pobres se

separan de los caifanes ricos, *El Rostro* (*El Estilos* en la película) de Paloma, Paloma de Jaime.

Es preciso un obstáculo final que impida un recorrido tranquilizador hacia el horizonte, que no convierta a los héroes rebeldes en nuevas versiones del final de Blancanieves y su príncipe, dirigiéndose, alegres, hacia la línea horizontal del mundo feliz.⁴⁴²

El lector del guión y espectador de la película, preguntará: “¿dónde irán los caifanes?”, “¿qué les dejó la noche?” Acaso la soledad es el fin, ricos y pobres, los caifanes toman su horizonte.

La soledad –escribe Octavio Paz–, el sentirse solo y el saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí, no es característica exclusiva del mexicano. Todos los hombres en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre.⁴⁴³

El auto les ha servido de burbuja que los aísla hasta el final; de protección contra la ciudad, el mundo y el adiós. Sólo la pareja de Paloma y Jaime baja de él y lo hace para subirse a otro, el cristal del taxi los separa y los une: “Paloma lo mira con mezcla de ternura y desencanto finales”, a través de un cristal ambulante y frágil que sirve de refugio femenino delante de cualquier forma de interrogación. Tal vez por ese motivo el cristal es metáfora de extrañamiento y la desaparición, a un tiempo pared y transparencia:

Tercera parte: La muerte

En ese instante el auto sale de Insurgentes, a la altura del Monumento a Obregón.

JAIME: –¡Déjenos bajar ahora mismo!

EL CAPITAN GATO: –¡Bájese aquí mismo!

EL ROSTRO mira con angustia al CAPITAN GATO, luego a PALOMA.

EL MASACOTE empieza a protestar con violencia física y gruñidos.

Alarga un brazo para manosear a PALOMA.

EL CAPITAN GATO le da un bofetón en la cara al MASACOTE.

EL AZTECA se encoge de hombros y suspira.

EL ESTILOS, con su guitarra, empieza a rasguear “Las golondrinas”.

JAIME desciende rápidamente.

PALOMA parece dudar y por un instante baja.

JAIME y PALOMA se van caminando en silencio hacia San Ángel.

⁴⁴² Jordi Balló; *op. cit.*, p. 195

⁴⁴³ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 209

Escuchan pasos y voces detrás de ellos.

MUSICA DE "LAS GOLONDRINAS".

VOZ: —¡Hey! ¡Momento!

Se detienen y voltean.

EL ROSTRO se acerca corriendo.

JAIME toma a PALOMA de la mano, busca una salida para evadir al ROSTRO.

PALOMA le quita la mano y permanece inmóvil, esperando al ROSTRO.

EL ROSTRO los alcanza, jadeando. Trae una bolsa entre las manos. Se la ofrece a PALOMA.

ROSTRO: —¡Tenga...! ¡Ya se le andaba olvidando su bolsa, señorita!

PALOMA toma la bolsa.

PALOMA: —¡Gracias...!

Los dedos de PALOMA y EL ROSTRO se separan lentamente.

Entra la música-tema.

JAIME detiene un taxi en la avenida Universidad. Abre la portezuela.

EL ROSTRO da la espalda a PALOMA y JAIME y vuelve a correr rumbo a Insurgentes.

PALOMA camina hacia el taxi. Cierra la puerta tras ella violentamente.

JAIME permanece en la calle, con las manos sobre el vidrio cerrado de la ventanilla del taxi.

PALOMA lo mira con mezcla de ternura y desencanto finales.

ASCIENDE EL TEMA MUSICAL.

JAIME se queda solo en la avenida.

A **Los caifanes**, esos héroes ambulantes les queda lo sugerido por Jean Baudrillard: "Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar".⁴⁴⁴ En un viaje de iniciación, ritual donde nada, después, va a ser igual. El final de **Los caifanes** condensa los sentimientos de soledad y decepción. El rasguear de "Las golondrinas"; la despedida de Paloma y *El Rostro*; la mirada de desencanto de Paloma, mezclada de ternura; y Jaime queda como imagen solitaria en la avenida. Carlos Fuentes y Juan Ibáñez han hilvanado una trama mágica de poesía del viaje del encumbramiento de los personajes marginados, que marchan irrumpiendo por distintos ámbitos de la Ciudad de México: Los caifanes. Que al mismo tiempo, devino en adjetivo de una generación de jóvenes mexicanos de los años sesenta.

⁴⁴⁴ Jean Baudrillard; **América**, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 43

6.1.3. “El fantasma del correo”: la imagen cinematográfica en el episodio “Las camas de amor eterno”

El filme *Los caifanes* tiene una duración de 1 hora y 35 minutos. Las imágenes escogidas para el análisis de esta película corresponden al episodio titulado “Las camas de amor eterno”. Inician a la hora, 13 minutos y 28 segundos y terminan a la hora, 18 minutos y 6 segundos. Cabe aclarar que de las escenas seleccionadas sólo presentamos algunos planos o tomas. Donde se pueden encontrar muchas ideas por plano, como gustaba decir François Truffaut.

Duración: 5 minutos, 18 segundos. Con emplazamientos de cámara ligados entre sí por corte directo, esta unidad dramática muestra desde el robo de la carroza fúnebre y escape en ella, pasando por el encuentro con “el fantasma del correo” o, más concretamente, “la novia del *Capitán Gato*”, hasta el abandono del vehículo en la plancha del zócalo, en el centro de la ciudad de México con la enigmática mujer a bordo, quien desciende sola y se pierde en medio de la noche.

En *Los caifanes* la Ciudad de México es un personaje protagónico, donde seis jóvenes sedientos de experiencias, deambulan por la noche dejándose engullir y penetrar por ese paisaje urbano: ésta es la única trayectoria, vaga e intercambiable. Lo importante es la fuga hacia adelante, nunca el límite, el destino o la finalidad. Sólo la velocidad y el movimiento, el mantenimiento de la sensación de no detenerse nunca, correr sin sentido ni dirección, el disfrutar del placer de cruzar la frontera, de dejar atrás el mundo anterior a través de la aventura. Pequeño viaje interior a lugares simbólicos de la ciudad. Como lo señaló basta hacer llegar un coche de pompas fúnebres a la Plaza de la Constitución y hacer pasear por ella a una vieja prostituta “ojerosa y pintada” para que el filme se cargue de una prodigiosa simbología.

Es el horizonte donde se resume la necesidad de ir más allá. El camino es infinito y está impregnado del regusto poético de Walt Withman, que proclamara la necesidad perentoria de “proseguir el camino” apenas se llegue al destino. Eso dice el fragmento poético de Withman, traducido por Borges:

Esa mañana, antes del alba, subí a una colina para / mirar el cielo poblado, /
y le dije a mi alma: Cuando abarquemos esos mundos, / y el conocimiento y
el goce que encierran, / ¿estaremos al fin hartos y satisfechos? / Y mi alma
dijo: No, una vez alcanzados esos mundos / proseguiremos el camino.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Walt Withman; *Hojas de hierba*, Buenos Aires, Lumen, 1969

Escena 1: Los caifanes roban “el coche de la negra” en su escape hacia la noche

TODOS, menos el CAPITÁN GATO, se encuentran en las escaleras y son copados por los EMPLEADOS. Todos corren hacia un túnel y no tienen lugar de salida.

Parece que los van a agarrar, cuando oyen, detrás de ellos, el ruido de un motor.

La carroza manejada por el CAPITAN GATO entra en el túnel, destruyendo un muro de madera delgada.

Todos suben velozmente a la carroza; torpeza de JAIME. La carroza se lanza contra el grupo de EMPLEADOS que deben abrirse y huir para no ser arrollados.



1.- Plano medio, fijo. Parte trasera de la carroza fúnebre que es manejada por el *Capitán Gato*. *El Rostro-Estilos* divertido y retador es el último en subir para escapar de los empleados de la funeraria. Los caifanes roban el vehículo para seguir su aventura en su deambular nocturno. “Vamos a hacer otra jalada” diría antes de este episodio una Paloma ávida de nuevas experiencias.

2.- Plano general, movimiento. La carroza en marcha. Los empleados de la funeraria intentan darles alcance.

3.- Plano general, movimiento. La carroza, seguida de los empleados de la funeraria sube la rampa de salida para su escapada.

No es descabellado afirmar que **Los caifanes** es un *road-movie*. Nace en un momento de contestación de los valores tradicionales, y mantiene una relación paradójica con el progresismo: viaje al interior de la noche en carroza mortuoria. Antes de llegar hasta aquí, ya habían deambulado en un vehículo tipo safari.

Escena 2: (INTERIOR. CARROZA)

La CARROZA sale a toda velocidad, da vuelta a la esquina, se pierde. La carroza pasa por las calles.

PALOMA, divertidísima, se asoma desde la ventanilla y hace acotaciones al CAPITÁN GATO.

PALOMA: –¡No nos siguen...! ¡Da la vuelta a la izquierda...!



1, 2 y 3: Sucesión de primeros planos de Paloma acompañada de *El Azteca* en el interior de la carroza. Con actitud por demás divertida y curiosa, la joven goza la aventura.

El cine de los sesenta y setenta, trabajó en la restitución de nuevos espacios y personajes urbanos para la dramaturgia cinematográfica. La ciudad pasa a ser el hogar habitual de las heroínas *godardianas*, como la protagonizada por Jean Seberg (la norteamericana Patricia Franchini), en ***A Bout de Souffle*** (Jean-Luc Godard, 1959). En ***Los caifanes*** Paloma, interpretada por Julissa, es una suerte de esta nueva heroína tanto en actitud como en apariencia. ***A Bout de Souffle*** es el comienzo de algo. Liberó al cine del peso que estaba acumulando, le dio ligereza, como una mariposa que vuela sobre las calles de París y, en cierto modo, en ***Los caifanes***, creadores como Fuentes e Ibáñez se acercaron mucho a Godard. Estaban seducidos por este realizador.

Escena 3: Encuentro con “El fantasma del correo”, a través de la ventana

EL CAPITAN GATO maneja con gran habilidad la carroza fúnebre.

Desde el punto de vista del CONDUCTOR, se acerca a la Plaza de San Fernando, y, de lejos, una extraordinaria figura recargada contra las rejas de un viejo cementerio.

EL CAPITAN GATO sonríe alegremente. La figura se acerca... Es una vieja prostituta pintada de blanco y morado que hace su ronda: EL FANTASMA DEL CORREO.

EL CAPITAN GATO detiene la carroza y le ofrece la mano.



La ventana es una débil protección contra las inclemencias del exterior, pero significa, que detrás de la ventana existe una realidad todavía más misteriosa. 1) El *Capitán Gato* primero –desde la perspectiva de Jaime–; 2) El *Capitán Gato* y Jaime después, y 3) Paloma, miran a través de la ventana a la misteriosa mujer. Paloma observa a través de la ventana de la carroza fúnebre cómo el *Capitán Gato* se acerca al “fantasma del correo”. Esa misteriosa mujer que permanece recargada en una añosa pared de un cementerio, en la noche, completamente sola; como si el espectro, el esperpento, hubiera salido de su tumba para dar un paseo por la ciudad.

En esta geografía, la ventana –poderoso motivo visual, de gran poder evocador– no puede ser ningún espacio para el sueño de futuro, porque a través de ella sólo puede verse el reflejo y la causa de la soledad y del misterio.

Escena 4: Encuentro de El *Capitán Gato* con su novia

Todo sin diálogo. Se oye en la radio de la vieja prostituta la radionovela “El vicio de quererte”. Sólo al final de esta serie, el *Capitán Gato* habla para invitarla a subir a la carroza:

CAPITAN GATO: ¡Vente güera, vamos a dar un volteón en el coche de la negra!

La PROSTITUTA ríe, como si reconociera al CAPITÁN GATO y se sube al auto, PALOMA la ve de cerca y se queda intrigadísima con la apariencia de la PROSTITUTA.









El *Capitán Gato* baja de la carroza y se aproxima a la delgada y madura mujer. Ella (Tamira Garina) está parada, recargada en una añosa pared de un cementerio. Oye la radio. Es una radionovela: “El vicio de quererte” en su capítulo 9034 (clara parodia). Lo ve aproximarse, lo ha reconocido, son y han sido cómplices. El *Capitán Gato* no le teme a la muerte. Cuando está cerca, ella le ofrece el radio para que él escuche. El *Capitán Gato* complacido se lleva el aparato más cerca del oído. Se lo regresa y la invita a subir. Lentamente los dos caminan hacia el vehículo y él cortésmente abre la puerta para que la mujer suba. El rostro de ella con una ligera mueca sonriente, entre melancólica y triste. Su mirada descubre a Jaime que viene en el asiento delantero. Detrás de ella el *Capitán Gato* sube para que todos a bordo continúen con la aventura.

Es el encuentro con este personaje *fellinesco*: grotesco y bello al mismo tiempo, la mejor expresión del lirismo de toda la película. Espíritu poético propuesto por los escritores a lo largo del guión, sobre todo en las escenas de los sueños. Es en este pasaje de la película en donde finalmente se logra.

Es Fellini, sin duda, el cineasta que mejor ha traducido el concepto de lo grotesco con ristra de demonios y fantasmas. Es el encuentro con “la novia del *Capitán Gato*”, *La Catrina* de Posada reinventada. En este momento, en silencio se atraviesa en el túnel del tiempo en donde el espectador se otorga la misma tarea que el antropólogo y el psicoanalista: excavar, bucear, explorar, revelar. Y sacraliza los elementos locales: “fauna” y sonoridades, como acervo de un saber colectivo y popular.

Aquí prevalece el silencio de los personajes, donde el cine participa de la idea moderna de lo inacabado. El silencio convertido en verdadera liturgia, en situación de contrapunto con las imágenes.

Escena 5: (INTERIOR CARROZA) ¿Quién es la novia del Capitán Gato?

EL CAPITÁN GATO arranca.

PALOMA hace una señal al AZTECA para que se acerque y le pregunta, en voz baja, al mismo tiempo que la carroza gana velocidad:

PALOMA: –¿Quién es?

AZTECA: –¿Quién?

PALOMA: –Esa señora.

AZTECA: –¡No es señora... es la novia del CAPITAN GATO!

PALOMA: –¡No es cierto!

AZTECA: –¡De veras!

PALOMA: –¿Por qué no habla?

AZTECA: –¡Quién sabe!

Paloma le hace al AZTECA la seña para preguntar si está loca:

PALOMA: –¿Está enferma?

AZTECA: –No, así es ella.

PALOMA: –¿Cómo?

AZTECA: –Pues así...

Pausa. PALOMA sigue contemplando a la PROSTITUTA, hierática, sonriente, pintada en dos tonos, vestida con un chaquetón militar y botas.

PALOMA: –¿Cómo se llama?

AZTECA: –¿Quién?

PALOMA: –¡Ella!

AZTECA: –La novia del CAPITAN GATO.

PALOMA se molesta ante la imposibilidad de obtener una respuesta satisfactoria.

PALOMA: –¡Oh, ya...!

AZTECA: –No se enoje, usted es la preguntona.

JAIME sigue nervioso.

JAIME: –Ustedes se divertirán mucho, pero a estas alturas, la policía debe andarnos buscando por toda la ciudad...

MASACOTE: –¡No seas sacatón!

EL CAPITAN GATO mira a JAIME por el espejo y le habla sarcásticamente:

CAPITAN GATO: –Tiene razón. Hay que dejarles el bote en algún lugar. Luego nos vamos por separado y nos encontramos en mi coche.

JAIME: –¿Y dónde vamos a abandonar la carroza?

Todos se miran entre sí, como si en silencio se hicieran partícipes de la broma.

CAPITAN GATO: –¡Ya verá! Es un lugar donde la van a encontrar rápido...

JAIME: –¿Pero dónde?

El CAPITAN GATO le habla al mismo tiempo que da un arrancón y saca un billete de la bolsa.

CAPITAN GATO: –¡Usted espérese!

Ofrece el billete a la PROSTITUTA.

CAPITAN GATO: –Toma mi cielo. Yo creo que después no nos vamos a ver.

JAIME lo interrumpe con violencia.

JAIME: –Le exijo que me diga a donde vamos... ¡Ya no le tolero una locura más!





Close up del rostro de Jaime que ve con mezcla de sorpresa, desconfianza y temor a la misteriosa mujer, quien parece un fantasma que sube a la carroza.

(*Two shot* de Paloma y *El Azteca*). Por su parte, Paloma con la misma actitud de intensa curiosidad sostenida a lo largo de la aventura, pregunta al

Azteca, acerca de quién es la mujer. Este lacónico responde con evasivas. Paloma no deja de sorprenderse por la presencia del “fantasma del correo”.

Corte a rostro del *Capitán Gato* y su novia. El primer plano de ella enfatiza el maquillaje de ese rostro anguloso y triste. En segundo plano, el perfil iluminado del *Capitán Gato*.

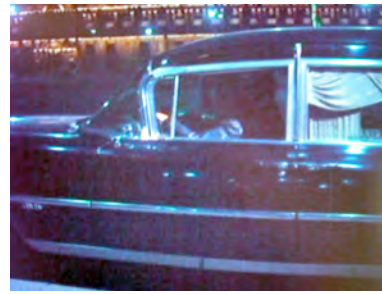
Corte a rostro de Jaime quien exige saber dónde dejarán la carroza que robaron. Corte a *Masacote* quien le reclama su miedo.

Siguen miradas y reclamos de Jaime. El descaro gozoso del *Masacote* que mira las piernas de Paloma. El *Capitán Gato* que le tiende un billete a la mujer que, gustosa, en silencio lo acepta. Jaime continúa reclamando sin que nadie le haga caso. Es el único que desentona.

Escena 6: (EXTERIOR – ZOCALO NOCHE). Abandono de la carroza y caifanes en huída

“El zócalo está completamente vacío. La carroza aparece. Sube a la gran banqueta del centro y avanza lento hasta llegar al centro mismo [a la plaza del Zócalo]

Todos descienden y salen corriendo en distintas direcciones”.





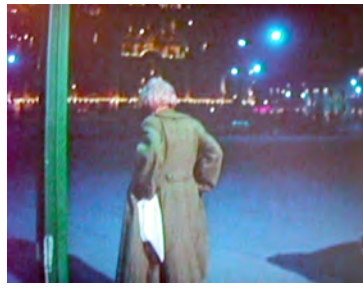
Panorámica del Zócalo iluminado con adornos e iluminación navideños y de año nuevo 1967. (Este motivo ha provocado que **Los caifanes** filme programado por la televisión mexicana los días 31 de diciembre o primero de enero para celebrar el año nuevo).

La carroza que avanza hacia el centro de la plancha del Zócalo –regreso a los orígenes– para ser abandonada por los caifanes. Todos, excepto la señora de la noche, bajan y corren en distintas direcciones. Este es preámbulo que anuncia el final de la aventura.

Escena 7: (EXTERIOR ZOCALO NOCHE). La carroza abandonada con la novia del *Capitán Gato* a bordo, quien también se dispone a abandonar el vehículo y vuelve a la noche de donde emergió

“La PROSTITUTA, con una mirada melancólica y desvanecida, queda sola en la carroza, en el centro de la plaza que permanece vacía”.





En esa noche de aprendizaje, los caifanes recuperaron e hicieron suya a la ciudad y convivieron con la muerte. Ojerosa y pintada, orgullosa y callada. Con abrigo tipo militar la catrina de los caifanes deja la carroza para regresar al lugar donde pertenece: la noche antes de que amanezca. Nos mira fijamente y voltea a su alrededor para admirar el paisaje (para que la admiremos). La carroza queda ahí en la plancha del zócalo donde inevitablemente los de la funeraria la encontrarán. Una vez más los designios del *Capitán Gato* se cumplen. Adiós “novia del *Capitán Gato*”, adiós “fantasma del correo”, adiós misteriosa mujer.

6.2. El castillo de la pureza

José Emilio Pacheco es un escritor para quien los géneros no son compartimentos estancos sino modalidades de una sola escritura: traductor, ensayista, novelista, poeta, argumentista y guionista de cine, JEP no acepta la idea de texto definitivo: “Mientras viva seguiré corrigiéndome”,⁴⁴⁶ asegura. Con este sentido de la constancia y perfección, José Emilio Pacheco ha seguido brindándonos sus historias, su poesía, sus novelas, sus ensayos, sus crónicas, su periodismo cultural, el de mayor altura en nuestro país. A la ciudad, al país entero, los ha inventariado, y gracias a él sabemos lo que tenemos.

En este apartado nos acercaremos a su escritura de textos para cine, a través de la revisión del guión de la película **El castillo de la pureza** (Arturo Ripstein, 1972), trabajo que a José Emilio Pacheco le valió los premios Ariel de 1973 por mejor argumento y mejor guión cinematográfico.

En ciertos casos puede hablarse de guionistas con un estilo, o por lo menos con una personalidad, o una clase de escritura que se despliega más allá de los cineastas que dirigen esos proyectos. Esto aparte de que existe un estilo literario cuando los guiones son realizados por excelentes escritores, como de hecho ocurrió con JEP: “Guiones escritos como los de José Emilio Pacheco –dice Ripstein–, son pocos. De alguna manera él hizo que los guiones cinematográficos se volvieran literatura y puedan leerse como tal”.⁴⁴⁷

A José Emilio Pacheco ya lo hemos mencionado, principalmente en su participación durante el Primer Concurso de Cine Experimental en 1964-1965, en **Viento distante**, formado por tres cuentos, dos de los cuales se basaron en obras de Pacheco: **En el parque hondo** (Salomón Laiter) y **Tarde de agosto** (Manuel Michel).

Otros de sus trabajos para cine son: **La otra mujer** (Julián Soler, 1971), película para la cual escribió los diálogos adicionales; **Los cachorros** (Jorge Fons, 1971), guión de Jorge Fons, Eduardo Luján y José Emilio Pacheco, sobre novela homónima de Mario Vargas Llosa; **El santo oficio** (Arturo Ripstein, 1973), guión de José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein; **Foxtrot/ The Other Side of Paradise** (Arturo Ripstein, 1975), guión de José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein y H. A. L. Craig, sobre argumento de José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein; **Lecumberri/ Palacio Negro** (Arturo Ripstein, 1976), cinta escrita por José Emilio Pacheco y Tomás Pérez Turrent; **La pasión según Berenice** (Jaime Humberto Hermsillo, 1975-1976), donde colaboró sin crédito; **El lugar sin límites** (Arturo Ripstein,

⁴⁴⁶ Fermín Ramírez; “Conversación con José Emilio Pacheco”,
noviembre de 1992, p. 31

Macrópolis, México, 26 de

⁴⁴⁷ Luis Gastélum; “Dice el cineasta Arturo Ripstein: JEP hizo de los guiones literatura”,
Unomásuno, Sección Cultural, 10 de julio de 1986. p. 24.

1977), guión: Arturo Ripstein, Manuel Puig (sin crédito) y José Emilio Pacheco, sobre novela homónima de José Donoso; así como **Mariana, Mariana** (Alberto Isaac, 1986), guión de Vicente Leñero, José Estrada, sobre novela **Batallas en el desierto**, de José Emilio Pacheco.

En cuatro ocasiones Pacheco trabajó con el realizador Arturo Ripstein Rosen, quien prefiere trabajar con novelistas y poetas. Así lo ha hecho desde su *ópera prima*, **Tiempo de morir** (1965), basado en el argumento de Gabriel García Márquez y adaptación de éste último y Carlos Fuentes.

Se trata del debut más precoz del cine mexicano: tenía sólo 21 años, pero éstos quizás eran suficientes para quien tenía la suerte, no sólo de ser hijo de productor Alfredo Ripstein Jr. y de haber tenido contacto con el cine desde temprana edad, sino, además, de haber sido asistente [sin crédito] de Buñuel en **El ángel exterminador** (1962). (...) Para Ripstein, Buñuel es el autor a quien más admira, y a su película **Nazarín** (1958), la considera la obra inspiradora de su carrera como cineasta.⁴⁴⁸

Posteriormente Ripstein viajó a Brasil para dirigir el episodio **HO** del largometraje **Juego peligroso** (1966). De regreso a México en 1968, realizó su segundo largometraje **Los recuerdos del porvenir** que

(...) fue severamente mutilada en beneficio de los intereses comerciales: de una versión de 2 horas y media, finalmente se estrenó la versión de 1 hora 55 minutos. Tan dolorosa experiencia hizo que Ripstein tomara una doble y radical decisión: no volver a filmar con su padre, productor de sus tres primeros trabajos, y apartarse de la industria (...).⁴⁴⁹

Este alejamiento permitió a Arturo Ripstein ir en busca de su propio camino y estilo cinematográfico: "Para que a mí me dijeran 'Arturo' en la industria tomó 25 años de mi vida. Siempre era yo 'Alfredito'".⁴⁵⁰

Su primera obra como cineasta independiente fue **La hora de los niños** (1969). En 1970 realizó los cortometrajes **La belleza, Exorcismos, Crimen, Autobiografía** y el documental sobre Luis Buñuel, **El naufrago de la calle Providencia**, codirigido con Rafael Castanedo. Todos producidos por el grupo Cine Independiente de México, formado por el mismo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Tomás Pérez Turrent y Pedro Miret.

En 1972 Ripstein escribió el guión de **5,000 dólares de recompensa** (Jorge Fons) basado en la novela homónima de Ralph Barby. Ese mismo año regresó a la industria del cine mexicano con la realización de la película **El castillo de la pureza**. En su gran trayectoria como realizador, Ripstein

⁴⁴⁸ Arturo Ripstein; "Archivo de Viceversa", revista *Viceversa*, México, núm. 81, febrero de 2002, p. 28

⁴⁴⁹ *ibídem*

⁴⁵⁰ Paulo Antonio Paranagua; **Arturo Ripstein**, Madrid, Editorial Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 43

Rosen ha recibido diferentes reconocimientos, entre los que destacan: los Arieles de Oro por *El castillo de la pureza* (1973), *El santo oficio* (1974), *El lugar sin límites* (1978), *Cadena perpetua* (1979), *El imperio de la fortuna* (1985), *Principio y fin* (1993); las Conchas de Oro en el Festival de San Sebastián por *Principio y fin* (1993) y *La perdición de los hombres* (2000), además del premio Glauber Rocha por *Profundo carmesí* (1996), entre otros.

Realizador renovador, en su intensa búsqueda Ripstein ha preferido la colaboración de buenos escritores, pues desde sus primeros trabajos ha dicho:

Yo soy director y no escritor. Me interesa el cine, pero es como el zen: se destruye si se explica, y el cine se explica si se escribe. Colaboro, sin embargo, en los esbozos y éstos pasan al guión. Las pinceladas mías están en la dirección.⁴⁵¹

Otros de los escritores con los que Ripstein ha trabajado son: Elena Garro, en *Los recuerdos del porvenir* (1968). Argumento sobre novela de Elena Garro y adaptación de Julio Alejandro de Castro.

José Donoso, en *El lugar sin límites* (1977) sobre novela homónima.

Luis Spota y Vicente Leñero, en *Cadena perpetua* (1978), basado en el argumento sobre la novela *Lo de antes*, de Luis Spota, adaptación de Vicente Leñero.

La tía Alejandra (1978), sobre argumento de Delfina Careaga y Sabina Bergman, adaptación de Vicente Leñero.

Y finalmente, a partir de *El imperio de la fortuna* (1985), basado en *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, adaptación de Paz Alicia Garciadiego, Ripstein ha trabajado con ella. Desde entonces han creado juntos los largometrajes *Mentiras piadosas* (1988), *La mujer del puerto*, sobre cuento *Le Port*, de Guy de Maupassant, (1991); *Principio y fin*, sobre la tragedia griega *Medea* (1993); *La reina de la noche* (1994); *Profundo carmesí* (1996); *El evangelio de las maravillas* (1998); *El coronel no tiene quien le escriba*, basada en obra de Gabriel García Márquez (1999); *Así es la vida*, sobre novela homónima de Naguib Mahfouz (2000) y *La perdición de los hombres* (2000). En estos filmes “es difícil saber dónde empieza y dónde acaba la colaboración entre director y guionista ya que Garciadiego escribe en consulta permanente con Ripstein”.⁴⁵²

⁴⁵¹ Beatriz Bueno; “Arturo Ripstein: Truffaut y Godard en México se convertirían en Raphael J. Sevilla y René Cardona”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 302, 29 de noviembre de 1967, p. XI

⁴⁵² Paulo Antonio Paranagua; *op. cit.*, p. 13

El caso que nos ocupa: la combinación creativa José Emilio Pacheco-Arturo Ripstein, nos permite aludir a la doble articulación del cine. La primera es la historia que el filme cuenta, la segunda es el relato fílmico de esa historia. La primera articulación depende del escritor argumentista-guionista y de su imaginación; la segunda corresponde al director, y es sólo entonces que podemos hablar de “estilo”, de “cine de autor”, de “originalidad” cinematográfica. La mejor combinación posible es la que une la historia mejor concebida y la narrativa mejor realizada. Este es el caso de ***El castillo de la pureza***.

En el siguiente capítulo trataremos de describir esa primera articulación que conforma la dramaturgia cinematográfica. El cómo se llegó a un obra considerada una de los más importantes de la cinematografía mexicana:

El castillo de la pureza, la película que señala el retorno de Ripstein a la industria, es la prueba categórica de la completa adquisición de un oficio. Ripstein es un joven maestro y ha hecho uno de los filmes capitales del cine mexicano,

afirmó José de la Colina.⁴⁵³

El guión está basado en hechos de la vida real. El Argumento del que parte el filme fue robado a un autor caótico, imperfecto y a veces genial: la realidad tal como la deforma o corrige la nota “roja” de los periódicos que llenaron las páginas de finales de los cincuenta (un hombre encierra a su mujer y a sus hijos para evitar su contaminación de la maldad del mundo exterior) es un modelo de precisión y rigor, escrito por José Emilio Pacheco quien hizo la investigación minuciosa del caso y creó un argumento basado en un tema que afecta a todo el mundo: el tema de la autoridad represiva.

El guión fue escrito en la Ciudad de México del 16 de abril al 18 de noviembre de 1971. ***El castillo de la pureza*** es una tragedia: es la representación de una lucha por crear un destino.

Es la historia de una familia preservada de la historia, es decir, del tiempo social, del mundo de la calle, de la relación con todos los demás seres humanos. La historia del señor Lima, de su mujer, su hijo, sus dos hijas y de la casa: Donceles 99, detrás de cuya fachada una ilusión se materializa a lo largo de dieciocho años. La ilusión de recrear el universo, de tener un mundo enteramente propio, donde el padre de familia es el amo, el señor, el dios benéfico e indiscutible, el que establece la ley y el orden, el que dirige los destinos de sus criaturas moldeando sus sentimientos y sus ideas, reteniendo a los suyos en un limbo de perfección, en un casto paraíso de virtudes morales donde no puede filtrarse el pecado ni surgir la revuelta.⁴⁵⁴

⁴⁵³ José de la Colina; “ *El castillo de la pureza* : ‘Filmar los personajes en su desnudez, haciendo lo de todos los días’, dice Arturo Ripstein”, *Excélsior*, México, 26 de enero de 1973, p. 43

⁴⁵⁴ José de la Colina; “Donceles 99: El castillo asediado por el tiempo”, *Revista de Revistas* , México, núm. 32, 10 de enero de 1973, p.43

Desde las páginas del guión asistimos al desarrollo de una historia, de un caso: el de una familia que un hombre pretendió guardar pura e incontaminada, y de cómo ese mundo familiar se desintegra poco a poco, porque es imposible mantener la ilusión de preservar a los seres y a las cosas de la acción del tiempo. ¿Es posible tener un mundo al margen del mundo, perfeccionar una vida al margen de la vida? Es la gran pregunta que posiblemente se planteó el escritor para crear la estructura dramática de este guión. Este es el principio unificador que hace del filme un todo, que reduce la serie discontinua y aparentemente ilimitada de los hechos a una acción orgánica e indivisible.

El título de la película fue retomado de un ensayo de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp, llamado precisamente ***Marcel Duchamp o el castillo de la pureza***, cuyo final además retoma un poema de Mallarmé:

La relación de Duchamp con sus creaciones es indefinida y contradictoria: son suyas y son de aquéllos que las contemplan: por eso las ha regalado con frecuencia: son instrumentos de liberación. En su abandono de la pintura no hay patetismo romántico ni orgullo de titán; hay sabiduría, *loca sabiduría*. No un saber de esto o aquello, no afirmación ni negación: vacío, saber de indiferencia. Sabiduría y libertad, vacío e indiferencia se resuelven en una palabra clave: pureza. Algo que no se busca sino que brota espontáneamente después de haber pasado por ciertas experiencias. Pureza es aquello que queda después de todas las sumas y las restas. *Igitur* termina con estas palabras: *Le Néant parti, reste le château de la pureté.*⁴⁵⁵

6.2.1. Proceso de creación

Pasemos pues a detallar algunos momentos del proceso de creación, donde trataré de demostrar que el de José Emilio Pacheco es un guión inteligente, cuya bondad literaria no se opone a su condición de material para la realización cinematográfica.

El castillo de la pureza es una obra trascendental en la cinematografía nacional. José Emilio Pacheco, autor del guión, y Arturo Ripstein, director del filme, lograron la definición de grandes personajes, esenciales y verosímiles para hacer funcionar la historia y el tema principal, que recuperó, a su vez, un acontecimiento de nota roja de finales de los años cincuenta: el caso de una familia aprisionada por un “librepensador”.

La película dirigida por Ripstein proyectó el resultado de un trabajo por demás creativo de la filmoliteratura nacional, dispuesto sobre la fuerza transmitida por la palabra a la imagen. En los 110 minutos de duración de ***El castillo de la pureza***, se deja ver sólo la punta de una pirámide artística,

⁴⁵⁵ Octavio Paz; ***Marcel Duchamp o el castillo de la pureza***, México, Ediciones Era, 1968, p. 62

sostenida por la fuerza de un guión nacido de la aventura entre la imaginación y la investigación, pues se trata de la aprehensión de un hecho real y su proceso de adaptación. José Emilio Pacheco hace lo que en teoría cinematográfica señala Carla Seger en ***El arte de la adaptación***: construir un “hilo dramático que conduce a un gran clímax”;⁴⁵⁶ el escritor desarrolló a partir del texto periodístico de finales de julio de 1959, que narraba la vida de una familia encerrada por el padre, en una casa ubicada en las márgenes de la Ciudad de México, una historia trascendente, con consistencia, de grandes personajes convincentes, pues, como agrega la investigadora y consultora de guiones y adaptaciones Carla Seger:

Las historias de la vida real nos conmueven por su valentía. Nos pueden señalar un camino, ayudándonos a conocer otras realidades. Nos pueden transmitir valores, o nos enseñan a prevenir peligros y a valorar las consecuencias de ciertas conductas. Nos pueden llevar también a mundos oscuros, educándonos acerca de la corrupción y la justicia, de la manipulación y la violencia, de tantas vidas decadentes y desperdiciadas.⁴⁵⁷

El escritor José Emilio Pacheco contó una historia inédita para el cine nacional, consistente y reveladora de valores donde provee a sus grandes personajes –Gabriel Lima, Beatriz, Utopía, Porvenir y Voluntad– de las acciones que construirían ***El castillo de la pureza***, como una prueba de las opciones temáticas y estéticas que podría tomar la cinematografía mexicana en tiempos de una política de aliento, que estaba llevando a cabo el gobierno de Luis Echeverría, abrevando toda una serie de esfuerzos venidos desde los años sesenta con experiencias como: el Grupo Nuevo Cine, concursos de guiones y de cine experimental y realizaciones de cine independiente, donde tuvieron participación el director Arturo Ripstein y el escritor José Emilio Pacheco.

Pacheco imagina y escribe la dimensionalidad y relaciones dinámicas para que Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho y Gladys Bermejo, exploren y exhiban el proceso por el cual los personajes cobran vida convincente. Linda Seger lo dice: “La mayoría de las historias con base en la historia real se centrarán en personajes convincentes”.⁴⁵⁸

En este capítulo, nos aproximaremos al contexto de creación en que José Emilio Pacheco procrea a sus personajes, al texto periodístico del que el escritor sustrae, a través de la investigación, elementos de los personajes reales, para recrearlos en un nuevo entorno, con sicología y descripción detallados para ser llevados al cine. En la lectura del guión, localizado en el

⁴⁵⁶ Carla Seger; “El arte de la adaptación/ Cómo convertir hechos y ficciones en películas”, Madrid, Rialp, 2000, p. 82

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 78

⁴⁵⁸ *Ídem*, p. 83

acervo de la Cineteca Nacional y proporcionado para la presente investigación, nos acercamos al reconocimiento de las características que definen a los personajes principales y secundarios: contradicciones, paradojas, relaciones entre personajes, escenario e historia de fondo, atendiendo particularmente a los conceptos vertidos por Carla Seger en su obra ***Cómo crear personajes inolvidables***, pues lo que se reconoce en ***El castillo de la pureza***, es la virtud del escritor de crear una obra cinematográfica, donde sus personajes hacen funcionar la historia y el tema principal del encierro involuntario de una familia.

La lectura del guión de José Emilio Pacheco lleva al reconocimiento de diversos temas, que van desde la identidad familiar, integridad, comunidad, tiranía, sueño, incesto, paternalismo, represión hasta el amor. Sin embargo, hay que resaltar que en ***El castillo de la pureza***, el autor desarrolla como tema principal el encierro que los personajes han de transmitir a través de la historia. La casa ubicada en la calle Donceles, en el mero centro de la ciudad de México, se convierte en la metáfora del “castillo”, que era el esquema de una trampa para cazar ratas. En ese lugar, donde se hace veneno para ratas, hay celdas, para castigar a los hijos. Hoyos que sirven de mirador, la alarma de los botes, el entorno gris, y el padre celador, cargado de llaves, un castillo que sirve para el acecho de los actos de una familia. También prevalece la metáfora del “castillo” que el caballero medieval construyó para su dama.

José Emilio Pacheco concibe el guión de ***El castillo de la pureza*** a partir de un hecho real, pero con la idea que Carme Sofía Brenes, autora de ***¿De qué tratan realmente las películas?***, advierte en la escritura de este tipo de obras: “La misión propia del guión es contar una buena historia, no intentar defender una idea preconcebida”.⁴⁵⁹ Recaba información sobre el acontecimiento real que dará origen a la historia cinematográfica, llamada en un comienzo ***El principio del placer***, pues hablar de Pacheco es reconocer a un investigador de toda la vida, quien dispone de información, que se pasa el tiempo haciendo indagaciones meticulosas y creación literaria. La observación, la percepción, pero sobre todo la imaginación, se convierten en la base para delinear sus personajes.

El castillo de la pureza es resultado de un esfuerzo de un cine más definido en su estética y propuesta temática, como lo señala Alejandro Pelayo en la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***:

Significa el retorno de Arturo Ripstein al cine industrial, después de incursionar con ***La hora de los niños***, ***Crimen*** y otros cortos en un cine independiente, más experimental, más personal. También ésta película

⁴⁵⁹ Carmen Sofía Brenes; ***¿De qué tratan realmente las películas?***, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001, p. 65

significa la comprobación de que Ripstein ha adquirido un sólido oficio y un estilo de hacer cine más depurado y más definido. Temáticamente plantea en ***El castillo de la pureza***, sutil y rigurosamente los motivos y los inmotivos de la autoridad represiva que, en este caso, personificada en un padre sicópata que tiene virtualmente encarcelada a su familia, para evitar que se contamine del mundo exterior, anécdota tomada de la vida real. Por otro lado, en esta película aparece como realizador del argumento y libro cinematográfico José Emilio Pacheco, y es también memorable por el trabajo póstumo de Alex Phillips padre, en la fotografía, y de Manolo Fontanals, en la escenografía, dos pilares de la Época de Oro del cine mexicano.⁴⁶⁰

El director Arturo Ripstein cuenta a Emilio García Riera el origen de ***El castillo de la pureza***, y la incorporación de José Emilio Pacheco para escribir la historia:

Mientras yo atravesaba un *impasse* de cuatro años, entre ***Los recuerdos del porvenir*** (1968) y ***El castillo de la pureza*** (1972), CLASA Films ofreció a Luis Buñuel la filmación de una obra de teatro de Sergio Magaña que se llama ***Los motivos del lobo***; Buñuel no aceptó y, no sé por qué misericordia de la memoria, se le ocurrió que CLASA Films me llamara a mí para adaptar esa historia (...)

(...) es una adaptación de la historia real, sobre el caso real (...) Tuve una reunión con Felipe Subervielle, con Ángel de la Fuente y con Gabriel Figueroa, que en ese momento eran CLASA Films, y me propusieron hacer la adaptación de Magaña. Yo no la conocía; es más, no conozco aún la obra de Magaña, no la he visto nunca en el teatro, no la leí jamás aunque sabía de su existencia, por supuesto, desde muchos años antes. Sergio Véjar, muy amigo de Magaña, al que se le había encomendado que la dirigiera, la puso en el teatro y me platicó de ella, pero nunca la vi. Les dije a los de CLASA que no me interesaba particularmente adaptar la obra de Magaña que ellos conocían, pero que me gustaba, me interesaba mucho el caso; del caso sí tenía yo una ligera noción. Aceptaron el trato gracias a que ellos no tuvieron que pagar ni un solo centavo para que yo empezara a trabajar. Uno o dos días después, pensando quién podía adaptar, hacer un guión sobre esta historia conmigo, encontré en los estudios Churubusco a José Emilio Pacheco. Esto era en 1971. Yo a José Emilio Pacheco lo conocía fácilmente de diez años antes, éramos amigos. Me lo encontré viendo una película en los Churubusco y le sugerí que hiciéramos esta película juntos (...) Yo tenía tres o cuatro recortes de hemeroteca. Le gustó e hizo una investigación mucho más a fondo sobre el caso. La hicimos juntos, conseguimos las fotos del mapa de la casa auténtica, de todo el caso, que era francamente singular, el caso de ese Rafael Pérez Hernández.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Alejandro Pelayo; "La producción de los Estudios Churubusco", de la serie documental ***Los que hicieron nuestro cine***, Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, México, 1984

⁴⁶¹ Emilio García Riera; ***Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*** . Testimonios de cine. México, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988, pp. 85-86

El castillo de la pureza es una producción de Estudios Churubusco y Angélica Ortiz; dirección de Arturo Ripstein, argumento y adaptación de José Emilio Pacheco, fotografía de Alex Phillips, música de Joaquín Gutiérrez Heras y temas zen, sonido de Jesús González Ganci. La escenografía corrió a cargo de Manuel Fontanals, ambientación de Lucero Isaac, decorados de Ernesto Carrasco, vestuario de Carlos Chávez, maquillaje de Elda Loza y edición de Rafael Castanedo (sin crédito) y Eufemio Rivera (nominal).

Los personajes del guión escrito por José Emilio Pacheco son: Gabriel Lima, Claudio Brook; Beatriz, Rita Macedo; Porvenir, Arturo Beristáin; Utopía, Diana Bracho; Voluntad, Gladis Bermejo; vecina, María Barber; vendedora I, Andrea del Llano; vendedora II, Alejandra Jiménez; anciana I, Cecilia Legar; anciana II, Emma Roldán; Yutaca, Osami Kawano; padre (Yutaca); madre de la muchachita, Inés Murillo; muchachita, María Rojo; taquero; hombre de la basura, Roberto Jiménez; voceador; inspector, David Silva; hombre de la chamarra, Mario Castellón; curiosos.

José Emilio Pacheco cuenta en el guión la historia de la familia Lima, integrada por Gabriel Lima, su esposa Beatriz, y sus hijos Utopía, hija mayor; Porvenir, hijo varón y Voluntad, hija menor, todos dedicados a elaborar el “Raticida Veloz Vulcano 214”, en una casona ruinoso de las calles del centro de la Ciudad de México, en Donceles 34 (en la película será Donceles 99), donde el padre ha impuesto durante 18 años un régimen de vida carcelario.

Gabriel Lima impone severa disciplina a su familia, castiga la más mínima falta con el encierro en celdas que construyó en el sótano. Nadie de los miembros sale de la casa, salvo él, quien es el encargado de comercializar el raticida. Gabriel es un hombre de cincuenta años, ordenado y meticulado, poseedor de ideas utópicas sobre cómo formar a su familia, lejos de la contaminación humana del exterior. Educa a sus hijos con las máximas de Goethe, Ellis y Chesterton, y la lectura de las profecías de Nostradamus; se siente el Gran Céltico, uno de los contados momentos en que parece disfrutar de la vida; además, aplica a los hijos intensos ejercicios gimnásticos, pero reprime cualquier indicio de insubordinación.

Beatriz es la esposa leal de Gabriel: justifica el encierro por amor y miedo; le obedece y tolera humillaciones, que llegan a un momento de violencia, cuando la toma de los cabellos y amenaza matarla con una navaja. La mujer tiene cuarenta años, le gusta arreglarse con los cosméticos que Gabriel le trae, le obsesiona volver a ver el mar, y juega con sus hijos a la gallina ciega, a las estatuas de marfil y al coco, para distraer, de alguna manera, el encierro en que viven.

Voluntad, Porvenir y Utopía son encerrados por diversos motivos en las celdas del sótano, pero cuando Gabriel sorprende a los dos hermanos mayores en escarceo erótico, escondidos en un auto viejo que tiene en la casa, la furia se desata violentamente al golpearlos y encerrarlos pero, sobre todo, deja en ellos una fuerte herida en su corazón – “es malo”, “está loco”, dirán los hijos ya con un fuerte ánimo de rencor-. Porvenir intentará revelarse, pero vuelve a toparse con la celda de castigo; Utopía es acusada de coqueta, cuando el padre observa que el inspector, elemento del exterior, le acosa con su mirar. El castigo es severo por parte de Gabriel: le corta el cabello. A Beatriz la culpa de la situación, la celda de su supuesto pasado con otros hombres; aunque con ella es la única persona con quien se siente indefenso y desprotegido; le implora perdón por sus raptos de violencia, hecho que no se volverá a ver, ni aún cuando hace una propuesta indecorosa a la “muchachita” (interpretada por María Rojo), hija de una de las dueñas de las tlapalerías donde vende su producto, pues dada la negativa de ella ante la petición de llevarla a la cama, con cinismo la acusa con su mamá de coqueta.

Utopía es encerrada en su cuarto ante las salidas del padre, pero es ella quien se atreve a escribir y arrojar a la calle una carta-denuncia sobre el encierro que padecen. Aunque la llamada de auxilio no cumple su cometido por acciones del viento y de la lluvia. Gabriel es detenido por los policías mientras acudía, como en otras ocasiones, a vender su producto en la tlapalería de la mamá de la muchachita. En la casa, el “hombre de la chamarra” toca la puerta, Utopía pide a gritos desde su cuarto que le abran, mientras Beatriz y Porvenir le piden callarse. Hasta ese momento, el inspector, la penumbra grisácea y la lluvia eran los únicos elementos del exterior que habían penetrado en la casona de la familia Lima. Mientras, el hombre aquel volvía a golpear la puerta, y Utopía insiste: “Abre, ábreles”. Gabriel entra a su casa acompañado del hombre de la chamarra y el policía I, les pide esperar. Beatriz sale y dice que “lo de el recado es mentira”, algo que no entienden los intrusos. La confusión sigue cuando Porvenir afirma refiriéndose a su padre: “Él nos encerró, él tiene la llave”. Gabriel que antes ya había entrado a la cocina, sale con un cuchillo que pone en el cuello de Porvenir, mientras continúan los gritos de Utopía. El hombre de la chamarra saca una pistola y se parapeta tras el coche. Gabriel ha entrado con su familia a la sala, amenaza: “Si no se largan de esta casa, mato a toda la familia”. Gabriel enciende el quinqué y lo arroja al suelo, las llamas prenden en muebles y cortinas. El llanto de Utopía es desesperado. De pronto Beatriz se abalanza sobre Gabriel y le quita el cuchillo, cuando éste intenta golpearla se interpone Porvenir, derriba a su padre. Los hombres entran, arrojan espuma contra Gabriel. El policía I y un patrullero derriban la puerta para sacar a Utopía, quien cree falsamente que les llegó su recado. Gabriel que aun opone resistencia es llevado por los policía. Al final, se ve a

Beatriz, Porvenir, Utopía y Voluntad llegar a su casa, ahora la llave está en manos de la madre, luego todos comienzan a limpiar las ruinas que dejó el incendio en la sala: están solos: Beatriz es la depositaria del legado de Gabriel.

Diana Bracho, que personifica a Utopía, habla en la serie documental de **Los que hicieron nuestro cine** sobre el gran pretexto que unió al director, escritor y actores para lograr **El castillo de la pureza**:

Conocía la historia sobre la cual está basado este guión, conocíamos la historia muy bien, pero nos despegamos bastante de ella. No se trataba, de ninguna manera, de hacer un retrato psicológico de los personajes que existieron, en primer lugar, porque en la vida real eran 8 ó 9 hermanos y aquí eran 3, o sea que aquí estaba bastante sintetizado el asunto. Yo creo que partimos de una realidad, pero todo lo demás fue invención, de invención tanto que para Pacheco, fue un pretexto para hablar de sus preocupaciones, no sólo psicológicas sino filosóficas, de la vida; para Arturo también fue un pretexto para hablar de su acercamiento al cine, del manejo de los tiempos cinematográficos, y para los actores también fue un pretexto esta anécdota para desarrollar su oficio.⁴⁶²

El primer tratamiento de la historia llevó el nombre de **El principio del placer**, que fue presentado a CLASA Films, por petición de Dolores del Río, quien pretendía hacer el papel de la esposa, pero una serie de desencuentros en torno al reparto llevaron a Ripstein y Pacheco a buscar otra opción de producción para su realización pues, ante todo, defendían su obra, resultado de meses de trabajo, pero sobre todo de un proceso creativo en que la anécdota adquiere trascendencia. Arturo Ripstein relata estos acontecimientos en su entrevista con Emilio García Riera:

Trabajar todos los días con José Emilio Pacheco era verdaderamente una delicia. Tomó varios meses hacer el guión y era muy divertido ir a trabajar con él, porque José Emilio Pacheco y yo suponíamos que estábamos haciendo una película ligera y muy irónica y muy divertida, cosa que ciertamente no fue en la realidad. Ya en la primera lectura, cuando se lo leímos a nuestras esposas, nos veían con unos ojos verdaderamente de pánico, mientras Pacheco y yo nos botábamos de la risa.⁴⁶³

Dolores del Río propuso, en primera instancia, que el papel de Gabriel Lima lo hiciera Rod Steiger; luego coincidió con Ripstein que fuera Fernando Rey, a quien habían visto en la película **Contacto en Francia** (William Friedkin, 1971), pero más tarde quería que fuera Ignacio López Tarso. Ripstein reaccionó, defendió el personaje delineado por José Emilio Pacheco:

⁴⁶² Alejandro Pelayo; *op.cit.*

⁴⁶³ Emilio García Riera; *op. cit.*, p. 86

Ignacio López Tarso es un actor perfectamente respetable e interesante, pero no era en absoluto el tipo que yo buscaba para el papel de Gabriel Lima. Es un hombre con una cara recia, y lo que yo buscaba era precisamente un hombre que tuviera en la cara la posibilidad de ser débil, todo lo contrario de lo que da López Tarso en pantalla.⁴⁶⁴

Dolores del Río también reaccionó, asumió que un joven director como Ripstein no iba a determinar el reparto, se habló de cambiar al director, pero Ripstein aclaró:

Bueno, van a tener que cambiar de director y de guionista, porque resulta que el argumento y el guión son míos. Yo no se los he vendido a CLASA. Para su perplejidad, se dieron cuenta de que así era el asunto, de que en el momento en que saliera yo de la empresa, salía conmigo el guión que ya habían aprobado, el guión que tenía José Emilio Pacheco registrado a su nombre y a mi nombre, o sea, un guión que nos pertenecía cabalmente. En ese momento yo les dije: 'Los que no van a trabajar conmigo son ustedes, y me paré muy digno, con el aplomo de quien no conoce la duda, a esa edad'.⁴⁶⁵

Alejandro Pelayo describe el contexto de producción fílmica en su documental ***La nueva política cinematográfica*** para la serie testimonial de ***Los que hicieron nuestro cine***:

A principios de los setenta, la industria cinematográfica nacional enfrentaba tanto en lo económico como en lo artístico, una más de sus crisis, había una baja sensible en el número y en la calidad de las películas que se producían, salvo contadas excepciones, como sería el caso de ***Las puertas del paraíso*** (1970), de Salomón Laiter, producida por Cinematografía Marte. Por otro lado, los organismos estatales o de capital mixto, de apoyo a la industria, como el Banco Nacional Cinematográfico, los Estudios Churubusco Azteca, la Compañía Operadora de Teatros y las empresas distribuidoras estaban descapitalizadas, y reportaban permanentemente pérdidas.

Ante este panorama, al iniciarse el nuevo sexenio, el Banco Nacional Cinematográfico, con Rodolfo Echeverría Álvarez, se convierte en el eje de una nueva política cinematográfica, la apertura y las intenciones de cambio del nuevo gobierno, resultados entre otras cosas de la crisis del sesentay ocho se reflejarían también en el cine mexicano.

En una primera etapa, el Estado fomentará la creación de nuevas compañías productoras como Escorpión y Alfa Century y apoyará otras como Marco Polo, que acababa de iniciar sus operaciones en 1970.

Así como 1971, con ***Muñeca Reina*** y ***Los cachorros***, de Marco Polo; ***Mecánica nacional***, de Escorpión, fue el mejor año de la producción de las nuevas compañías impulsadas por el Estado. 1972 con ***Fe, esperanza y caridad***; ***El castillo de la pureza***, ***El rincón de las vírgenes*** y ***El principio*** fue el mejor año de producción en cuanto a la calidad obtenida en los

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 87

⁴⁶⁵ *Ídem*, p. 88

Estudios Churubusco. Eran dos años de la nueva administración y de la aplicación de una nueva política cinematográfica y ya se estaban obteniendo resultados, y el público principalmente, el de la clase media, que en la última década se había alejado del cine mexicano, reaccionaba con su asistencia al nuevo cine, y la crítica especializada constataba los logros del cine producido por el Estado, poco a poco se iba conformando una nueva época de oro del cine mexicano.⁴⁶⁶

El Estado en ese momento empezaba a producir películas por su cuenta: Arturo Ripstein tuvo la fortuna de encontrarse con la productora Angélica Ortiz, luego de su desencuentro con CLASA Films, para hacer posible ***El castillo de la pureza***, pues fue ella quien llevó el guión a Rodolfo Echeverría, que estaba al frente del Banco Nacional Cinematográfico, y lo aceptó. Poco tiempo después, Ripstein comenzó a preparar la película y elegir a quienes desempeñarían los personajes diseñados por José Emilio Pacheco:

Yo había elegido a Claudio Brook. Le pedí a Marga López que hiciera el papel de la mujer. Marga López en ese momento no podía; estaba muriéndose Arturo de Córdova, al cual dedicaba todos sus ocios y los otros momentos también, y no pudo estar en la película, no aceptó. Entonces hablé con Silvia Pinal y me dijo que lo que ella quería en ese momento era conservar su imagen juvenil. Era esposa, reciente esposa, de Enrique Guzmán, y lo que quería era ser chavita, no podía hacer una película donde fuera la mamá de los chavitos (...) Entonces Rita Macedo sí aceptó el papel, y en eso quedó el reparto.⁴⁶⁷

A Arturo Beristáin, que interpreta a Porvenir, Ripstein lo vio en ***Los días del amor***. Alberto y Lucero Isaac lo contactaron; a Diana Bracho se la recomendó José Luis Ibáñez.

En su entrevista con García Riera, Arturo Ripstein cuenta de donde viene el título de la película –hecho que ya hemos mencionado–, que en el primer tratamiento llevó el de ***El principio del placer*** (que más tarde José Emilio Pacheco utilizaría para un libro de cuentos): ***El castillo de la pureza***:

es una línea de un poema de Mallarmé (...) y también era el título de un ensayo de Octavio Paz. Octavio Paz se enojó con nosotros porque lo habíamos usado sin su permiso; finalmente le suplicamos y le pedimos permiso (...) El poema de Mallarmé es un fragmento de ***Igitur***. Era también el título de un ensayo sobre Marcel Duchamp y, con permiso de Paz –incluso en los créditos está [al final de la película]–, se usó el mismo título.⁴⁶⁸

La historia de la familia de Rafael Pérez Hernández, prisionera en su casa ubicada en las orillas de la Ciudad de México, sobre la que se basa ***El***

⁴⁶⁶ Alejandro Pelayo; *op. cit.*

⁴⁶⁷ Emilio García Riera; *op. cit.*, p. 91

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 89

castillo de la pureza, no sólo ocupó las ediciones periodísticas de julio de 1959, sino también de creación novelística y teatral. En 1964, Luis Spota escribió la novela **La carcajada del gato**; Sergio Magaña recreó el hecho en una obra de teatro, **Los motivos del lobo** (1965), luego José Emilio Pacheco desarrolla el guión que dirigirá Arturo Ripstein del 3 de julio al 8 de septiembre en Estudios Churubusco y en locaciones del D. F., calle y molino de Jesús María, cerca de la Merced y otros lugares. Todo esto haría posible su realización cinematográfica.

6.2.1.1. El hecho periodístico

El castillo de la pureza describe, según Tomás Pérez Turrent, un ánimo fascista de la vida cotidiana, donde el jefe de la célula familiar pretende la realización de un mundo utópico:

Metáfora sobre el Creador y sus criaturas, un mundo a su medida poblado por seres a su imagen y semejanza, una isla de perfección y pureza, una utopía inmune a las asechanzas externas, el mal, el envejecimiento, la destrucción que tiene en su propia perfección los gérmenes de su degradación (...) Describe un sistema de tipo fascista dentro de la célula familiar: voluntad (utópica) de preservar un grupo humano privilegiado (la familia, es decir, la raza) de todo contacto con el mundo, imponer la dicha a los otros aún a su pesar, de manera dictatorial, en forma de represión institucionalizada, quitando toda responsabilidad a los gobernados, rechazando su evolución, toda la posibilidad de cambio, privándolos de la libertad a cambio de pequeños favores sin consecuencias (los regalos traídos del exterior que dicho de otra manera son las diversiones acordadas al pueblo). Perfecta descripción del fascismo cotidiano.⁴⁶⁹

La historia de la familia Lima es extraída de las entrañas mismas de la sociedad urbana, el conflicto suscitado por las ideas utópicas de un padre que quiso aislar a su familia del exterior.

⁴⁶⁹ Tomás Pérez Turrent; "Cinecrítica. El castillo de la pureza, una de las mejores películas mexicanas", sección de espectáculos de *El Universal*, México, 9 de octubre de 1982, pp. 1-6



Foto de Héctor García. *Luna Cornea*, Número 26, 2003. p. 132

México vivía los años del Desarrollo Estabilizador, el tránsito del campo a la ciudad comenzaba a tomar dimensiones insospechadas; se creaban proyectos de ciudades satélites y colonias marginales. Finalizaba la década de los cincuenta, cuando una noticia impactó a la opinión pública: comenzada ya la segunda mitad de 1959 los periódicos nacionales daban cuenta de lo que el decano de la nota roja, Eduardo *El Güero* Téllez, reveló en *El Universal* del 25 de julio, con la siguiente entrada:

Un hombre –al parecer neurótico– bajo constantes amenazas de muerte, de malos tratos, de abstinencia de cultura y comida tuvo a su esposa e hijos, durante 15 años, encerrados en una casona de La Villa, sin permitirles la convivencia humana y sin dar una explicación satisfactoria de su proceder a la policía, que le ha capturado y rescatado a sus víctimas.⁴⁷⁰

El caso de Rafael Pérez Hernández, vendedor de insecticidas, que encerró a su esposa, María Rosa Noé, y sus seis hijos: Indómita, Libre, Soberano, Triunfador, Bienvivir, Evolución y Libre Pensamiento o Pensamiento Liberal –ésta última de 45 días de nacida– sobrecoge a la sociedad. Las notas periodísticas dan cuenta de los pormenores, los periódicos cabecean el hecho de la siguiente manera:

El Universal:

- “Secuestró 15 años a su esposa e hijos” (25 de julio)
- “El neurótico o demente padre fue consignado y encarcelado” (27 de julio)
- “Hoy será careado el neurótico Rafael con su esposa e hijos” (29 de julio)

⁴⁷⁰ Eduardo Téllez; “Secuestró 15 años a su esposa y seis hijos”, *El Universal*, México, 25 de julio de 1959, p. 40, segunda sección B

- “La esposa y los hijos sostuvieron los cargos” (30 de julio)

La Prensa:

- “Un loco secuestró a sus familiares durante 18 años” (25 de julio)
- “Otra tremenda acusación en contra del loco secuestrador” (26 de julio)
- “No se salvará de la cárcel el químico secuestrador” (28 de julio)
- “‘Es una infamia’, dice el químico secuestrador” (29 de julio)
- “Dramático careo entre el secuestrador y su familia” (30 de julio)

El Nacional:

- “Inhumano sujeto tuvo secuestrada a su familia durante más de 15 años” (25 de julio)

Excélsior:

- “Enclaustró a su esposa y a sus hijos. Un ingeniero industrial impidió a su familia salir a la calle” (25 de julio)

En la columna “Siguiendo Pistas” en *Excélsior* del 26 de julio, quien firma como Ramírez de Aguilar hace una narración sobre la vida de encierro de la familia y el cómo fue descubierto el lugar, datos que describe desde el sumario:

Los ojos tristes de una madre asustada. Indómita, la autora de la carta. ¡Veintiún años de esta vida!. El odio a los sacerdotes. La extraña casa de un enfermo mental. Noches de pesadilla. Palabras desconocidas para los niños. Única solución, juicio de interdicción.⁴⁷¹

Bajo amenaza de matarlos, Rafael Pérez impedía a su mujer e hijos abandonar la casa, convertida en fortaleza, que también era una pequeña fábrica de insecticidas, donde trabajaban todo el día. No tenían contacto con el exterior, los encerraba en celdas cuando se portaban mal y amenazaba con matarlos, con cuchillos que traía en la bolsa, hasta que la hija mayor de 17 años, Indómita, escribió una carta en que denunció el encierro de su familia. El servicio secreto de la policía detuvo al padre, que se definió “librepensador”, y dijo que la honradez, trabajo y libertad eran su religión.

⁴⁷¹ Ramírez de Aguilar; columna “Siguiendo Pistas”, *Excélsior*, México, 26 de julio de 1959, sección D, p. 3

La historia de la familia de Rafael Pérez ocupó por varios días las ediciones periodísticas y su lectura revela el contexto de la anécdota que adquiere trascendencia a través del proceso creativo de la adaptación para cine llevado a cabo por José Emilio Pacheco, quien recrea el mundo al que pertenecen los personajes, justifica la revisión hemerográfica para aprehender elementos definitorios de sus personajes, para asegurar el sentido de su historia y conferirle verosimilitud. Linda Seger escribe en ***Cómo crear personajes inolvidables***, sobre la importancia de reconocer el contexto de los personajes de la historia, pues estos no existen en el vacío, son producto de su entorno, y “entre los contextos que más influyen a los personajes se incluye la cultura, la época histórica, la situación geográfica y la profesión”.⁴⁷²

Aunque de esta investigación sólo aparecerá la punta del *iceberg* en el guión, José Emilio Pacheco recuerda el hecho extraordinario a trece años de distancia; en 1972, escribe lo que sabe, luego se va a la investigación específica en los periódicos, para hacer de los personajes un producto de su entorno, pero sobre todo de la imaginación del escritor.

En el proceso de investigación, José Emilio Pacheco acudió a la exploración periodística para iniciar la recreación de cómo los personajes cobran vida, pues tuvo que seleccionar a los personajes de la historia real que tienen suficientes motivos visuales y dramáticos para llevarlos al cine. La investigación es un primer paso en el proceso de creación de los personajes cuando se habla de la adaptación de un texto periodístico a la filmoliteratura, sobre todo cuando se quieren crear personajes como Gabriel Lima y Beatriz, inspirados en personas reales como Rafael Pérez Hernández y María Rosa Noé. Jordi Balló nos habla de estos motivos visuales en ***Imágenes del silencio***:

Si se quiere analizar y tratar los motivos visuales en el cine como instantes significantes conviene seleccionar cuántos y cuáles de estos motivos tienen suficiente entidad para iluminarnos el sentido de verificar sus huellas. No nos sirve demasiado recurrir a agrupaciones previas en el campo de la plástica. Sólo a partir de la observación y el contraste de la historia del cine podemos hacer surgir algunos motivos que establezcan una continuidad fértil a lo largo de su recorrido y que hayan encontrado un vínculo efectivo con la tradición iconográfica y las estructuras argumentales que demuestren capacidad genética, de permanente originalidad.⁴⁷³

A partir de la observación y contraste de los personajes revisados en los textos periodísticos, José Emilio Pacheco da luz a sus personajes: decide

⁴⁷² Linda Seger; ***Cómo crear personajes inolvidables***, Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, p. 20

⁴⁷³ Jordi Balló; ***Imágenes del silencio / Los motivos visuales en el cine***, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 18

quiénes y qué elementos utilizará para su adaptación cinematográfica, reconoce en cada uno de ellos sus motivos visuales, construye la dimensionalidad, las relaciones dinámicas y los conflictos entre personajes, para transmitir el tema del encierro y amor en ***El castillo de la pureza***.

Los textos periodísticos de *El Universal*, *La Prensa*, *Excélsior* y *El Nacional* describen a los personajes, a partir de sus fuentes y estilos de cada uno de ellos, pero lo importante es que cada una de las notas, entrevistas y reportajes se convierten en testimonio histórico del hecho real que llama la atención poderosamente de quienes desean escribir su adaptación para novela, teatro y cine.

José Emilio Pacheco encuentra diversas versiones del mismo hecho, situación propia del ejercicio de investigación del quehacer periodístico; lo importante es que se allega de detalles, elementos que suma al hilo conductor de la historia que imagina, que recrea en el guión de ***El castillo de la pureza***: los hijos son seis, dos mueren; es la madre quien enseña a los hijos a leer y a escribir; Rafael Pérez –a quien los diarios pronto empiezan a nombrar *El Manco*– los encerraba en una de las habitaciones donde sólo había tablas y cajones; los motivos para los castigos eran incontables, pero el principal era que los niños no trabajaran bien; la situación llegó al punto en que la esposa amenazó con acusarlo de impedir que los niños gozaran su niñez y que, aunque Pérez no contestó nada, ese día compró juguetes los cuales los niños “nunca tocaron”, según la versión de la madre misma; Indómita, la hija, fue catalogada por su padre de prostituta, aunque no conocía la calle; su hija mayor fue amenazada de muerte varias veces por *El Manco* en caso de que se enamorara de algún hombre; amenazaba a todos con cuchillos; Indómita pensaba de su padre que era una persona impúdica, sin uso de razón, “pues lo que él hace y ha hecho no es posible que pueda repetirse”; el padre tiene unos celos extremos hacia su mujer; Soberano, el hijo varón mayor, fue el único en verlo de frente al sostener sus acusaciones frente a las autoridades; Rafael Pérez acusó a su esposa de “ser ella la que ha modelado las mentes de sus hijos” –por cierto siempre temerosos según la descripción de los mismos diarios de la época–. Al entrar a la casa fue encontrada “la biblioteca del desequilibrado”, que contenía cientos de novelas de terror, signos extraños y misteriosos toscamente dibujados en las paredes; en otro cuarto, una cochera donde estaba destartado un automóvil Plymouth 1939, lleno de polvo y suciedad, sin uso. Finalmente, al inmueble que la familia habitaba la empiezan a llamar “La casa de los tormentos”, y la contraseña para acceder a ella era pronunciando la palabra “libre”.

En este universo de personajes, lugares, relaciones y conflictos, José Emilio Pacheco desentraña una historia, reconoce los elementos visuales de aquellos personajes que provocan una historia cinematográfica. En su

libro *El arte de la adaptación*, Linda Seger habla sobre ese proceso selectivo de los personajes, pues historias como la vivida por la familia de Rafael Pérez Hernández poseen varios personajes fascinantes, pero demasiados para una película; por eso,

al tratarse de personajes ya creados, gran parte del trabajo inicial de una adaptación consiste en seleccionar, recortar y combinar personajes. Una vez que se han tomado estas decisiones, el escritor tendrá que utilizar el mismo tipo de talento que se requiere para la creación de caracteres originales. Algunos personajes necesitarán ser recreados y redefinidos. En otras historias, será preciso añadir otros para conseguir que el drama sea claro.⁴⁷⁴

La historia periodística nos habla de una familia con seis hijos, en el guión José Emilio Pacheco, recreará sólo tres hijos; agregará, por ejemplo, otros personajes como el del “inspector” y la “muchachita”, que fortalecerán la historia. Este proceso de selección comienza con el conocimiento que se tiene de los personajes, a partir de la lectura de las notas, para luego adaptarlos. A continuación, reconocemos la descripción que se hace en las notas periodísticas de tres personajes: el padre Rafael Pérez Hernández, la madre María Rosa Noé y la hija mayor Indómita, que inspirarán a José Emilio Pacheco, para construir sus personajes de Gabriel Lima, Beatriz y Utopía.

En *El Universal* del 25 de julio, día en que se da a conocer la historia del encierro de una familia por el rumbo de la Villa, encontramos la descripción física de Rafael Pérez Hernández, además de rasgos que lo definen: defensor de “la mente de sus hijos”; dedicado con su familia a hacer insecticidas en un taller que tiene en su propia casa y que justifica las razones para imponerse sobre los miembros de su familia, en la afirmación de que es “bueno para todos”; tirano con buenas razones que impide que “sus hijos vean lo que no les conviene del mundo”; en fin, motivos con que pretende justificar la prisión en que ha tenido a esposa e hijos, datos que servirán a José Emilio Pacheco para configurar su personaje de Gabriel Lima, así como para dejar de lado, en ese proceso de selección, detalles como el hecho de que Pérez Hernández carece de un brazo que perdió por andar de “mosca”, además del cambio de la lectura de artículos científicos a que estaba acostumbrado Rafael Pérez por el estudio de las profecías de Nostradamus que hace Gabriel Lima y con lo cual enriquece la idea de un mundo utópico en el guión de *El castillo de la pureza*:

Hombre de 44 años de edad pero de apariencia senil (...) “Perdí el brazo cuando era joven. Iba de mosca en un tranvía cuando caí accidentalmente y el tren me lo cortó” (...) Dice que estudió la primaria, que es librepensador, que se casó por el civil y por la Iglesia, “únicamente por cumplir con la

⁴⁷⁴ Linda Seger; *El arte de la adaptación . Cómo convertir hechos y ficciones en películas* , Madrid, Rialp, 2000, pp. 155-156

sociedad en que vivía mi esposa, no porque crea en ello”. Lee muchos artículos científicos, lectura ésta que es la única que acepta en su casa. Su religión, dice, es la de la honradez, trabajo y libertad, por más que no la pone en práctica, sobre todo la de esta última palabra.

Se trata de un hombre alto, sucio, de barbas y pelo entrecano (...) “Siempre ha habido personas interesadas en perjudicar la mente de mis hijos (...) yo creo que esas personas están interesadas en quedarse con mi fábrica de insecticidas (...) [no llevé a mis hijos a la escuela] no porque yo no quisiera que dejaran de cultivarse, sino porque había tantas colas frente a las escuelas, que no tuve oportunidad de inscribirlos. Lo único que hago en mi casa es imponerme. Que ahí se haga lo que yo ordeno, que siempre es bueno para todos”.

Relata que principió haciendo insecticida a base de cabeza de cerillo y queso. Posteriormente fue perfeccionándose a medida que estudiaba, considera que sus ganancias ascienden a 15 ó 16 mil pesos anuales, pero este dinero lo guarda en alcancías para sus hijos, a quienes les comprará una huerta para que disfruten debidamente la vida. Cuando sus hijos, necesitan algo (...) sale a comprarlo porque no le gusta que sus hijos vean lo que no les conviene del mundo.

Afirma que jamás los ha maltratado, a menos que hayan dado motivo para ello y si alguien por las noches les oyó gritar, no era de dolor sino porque le llamaban queriéndole tener siempre a su lado. “Son muy amorosos y tiernos”, comentó.⁴⁷⁵



**Foto de Héctor García.
Luna cornea, Número 26,
2003. p. 132.**

En las ediciones siguientes del periódico *El Universal*, se ofrecen más elementos del personaje; por ejemplo en la edición del julio 27 se lee sobre la actitud violenta del personaje, las amenazas con cuchillos y pistola, el

⁴⁷⁵ Eduardo Téllez; *loc. cit.*, p. 40

trabajo forzado, la mala alimentación de su familia, los castigos en el sótano, la visión que tiene su hija mayor de él –“impúdico, sin uso de razón”–. La existencia de los otros hijos que confirma las acusaciones de la madre y hermana mayor:

Por los delitos de amenazas y los que resulten –según se lee en la determinación del agente del Ministerio Público licenciado Luis Montaña Olea– fue enviado ayer a la Cárcel Preventiva de la Ciudad, consignado al juez 17 de lo Penal, Rafael Pérez Hernández (...)

“Nos levantaba –dice su esposa– a las cuatro de la mañana todos los días para hacernos trabajar como bestias en su fábrica de insecticidas que tenía instalada en la casa. Había veces que hasta 24 horas nos tenía sin comer. Mis hijos y yo le tenemos pavor, nunca le hemos respetado. Cuando yo he traído un nuevo hijo al mundo, Rafael a base de puntapiés que me da en el vientre consigue que traiga al nene o nena.

“Continuamente nos amenaza con cuchillos que trae en la bolsa o bien disparando una pistola en el aire. Nos dice que va a comprar un terreno que sirve de panteón familiar, pues que en él habrá de matar para después darnos sepultura...”.

Luego relató cómo les encerraba su marido en el sótano para castigar tanto a la esposa [sic] como a los hijos por supuestas faltas. Rafael siempre anda armado, asentó la señora, y dichas armas le fueron quitadas por los detectives del Servicio Secreto que lo capturaron.

“Solamente nos daba de comer trigo, avena y café negro. Nos amenazaba continuamente, por lo que sí quiero y pido que lo castiguen. No creo que sea malo, sino un enfermo mental al que hay que tener encerrado en un sanatorio”.

Por su parte, la hija mayor del matrimonio y que fue nombrada Indómita, refirió lo mismo que su señora madre y, solamente, agrega que su padre es una persona impúdica, sin uso de razón, pues lo que él hace y ha hecho no es posible que pueda repetirse. Confirma en todo las acusaciones hechas por la autora de sus días. También rindieron declaración los otros hijos: Libre, Soberano, Triunfador y Bienvivir. Todos ellos relataron a las autoridades la serie de calamidades que pasaron al lado de su padre, a quien todos coinciden en considerar un demente. Temen que al regreso de su padre al hogar, ellos vayan a ser muertos por lo que pidieron garantías.⁴⁷⁶

En la misma nota, encontramos en el padre esa actitud que José Emilio recreará magistralmente en el guión: culpar con cinismo a otros de lo que sucede, en especial a la esposa, por modelar la mente de sus hijos. Aprehende la visión mesiánica del personaje, la justificación del encierro de sus hijos para evitar que las malas compañías “echen a perder sus mentes inocentes”, situación que apuntala en Gabriel Lima; además revisa el uso de la pistola y navajas, que en la nota Lima argumentaba que es para la

⁴⁷⁶ Eduardo Téllez; “El neurótico o demente padre fue consignado y encarcelado”, *El Universal*, México, 27 de julio de 1959, p. 38, segunda sección B

seguridad de su casa, y en el guión el arma resaltada, la navaja, es utilizada para amenazar a su familia.

Por su parte Rafael Pérez Hernández dijo: “Todos los cargos que me hacen son falsos. Nunca he amenazado a mi esposa ni a mis hijos. Todo se debe a una mala interpretación, pues les impedí salir a la calles para evitar que las malas compañías me los echen a perder en sus mentes inocentes”.

Sin embargo, acepta en algunas ocasiones el haberlos encerrado en un sótano, pero ello es simplemente para aislarlos de uno que estaba enfermo y evitar el contagio.

La pistola –contestó a la pregunta que se le hizo– la usa solamente porque hay muchos ladrones por su casa y teme que algunos de ellos puedan tratar de robar. Aseguró que la pistola y los cuchillos que se dice le recogieron estaban dentro de la casa y no en su poder a la hora de ser capturado.

Acusó, cínicamente, a su esposa de ser ella la que ha modelado las mentes de sus hijos en contra del propio declarante para perjudicarlo únicamente.

El médico de la Cruz Verde, adscrito a la delegación, tras de un somero examen al detenido Rafael Pérez Hernández, extendió certificado en el que dice textualmente: “Se trata de un hombre clínicamente sano. Probable ausencia de síntomas de enajenación mental”.⁴⁷⁷

En la nota del 29 de julio de *El Universal*, se esboza la defensa que hace Rafael Pérez Hernández de las acusaciones que pesan en su contra: niega explotación y mala alimentación de sus hijos y señala a su esposa de rebelde. El texto periodístico habla de dos personajes, los dos policías que lo detienen –y que aparecerán en el guión– pero también se advierten situaciones que serán eliminadas: la existencia de un matrimonio anterior con una mujer de Chihuahua y el inicio del juicio contra el padre por secuestro, privación ilegal de la libertad, amenazas, injurias y otros cargos, además de que se ofrecen detalles de su detención:

No es loco, pero si un paranoico bastante celoso.

El Ministerio Público amplió la acción legal por el delito de secuestro. Se defendió de su esposa por confabularse en contra de sus intereses. Confesó que a su anterior esposa la abandonó con cinco hijos.

Por supuesto, al rendir ayer su declaración preparatoria, el citado individuo negó los hechos delictuosos que se le imputan y se defendió hábilmente, asegurando que todo es una maniobra de su esposa para despojarlo de sus bienes y de sus hijos, suponiendo que la señora está siendo movida por una tercera persona.

Refiriéndose concretamente a su mujer, dijo que ésta es una rebelde y que por esta razón él se ve en la necesidad de gritarle en algunas ocasiones, señalando que cuando iba a nacer su último hijo, esta señora le dijo que para

⁴⁷⁷ *Ibídem*

qué se preocupaba si era criatura no era de él, toda vez que era un viejo que para nada servía.

Rechazó la imputación de que tuviera mal alimentados a sus hijos y a su esposa, ya que semanalmente compraba quince kilos de pescado, treinta huevos, quince kilos de plátanos y en la Ceimsa adquiría hasta 150 pesos de víveres (...)

Negó también que obligara a trabajar a sus hijos durante todo el día y parte de la noche, diciendo que éstos sólo le ayudaban por un par de horas diariamente, en el negocio que tiene establecido en su propio domicilio (...)

Manifestó que el día que fue detenido, llevó a sus niños a registrar a Ticomán y luego, para que se distrajeran, los llevó a Cuauhtepac, en donde estuvieron jugando un gran rato pues hasta se descalzaron para meterse al río, preguntándole a sus hijos si les gustaría vivir en ese lugar y contestando ellos que sí.

Su esposa –en cambio– dijo que no, porque se trataba de un sitio muy solitario.

Antes de regresar –agregó– fue al mercado de “la Libertad” para comprar pescado y unas cajas vacías para empacar sus productos, y cuando llegaba a su domicilio fue detenido por unos policías, quienes le dijeron que una señora lo acusaba de golpes y que lo iban a carear con ella (...)

Dijo que procreó con su esposa ocho hijos, de los cuales murieron dos y en cuanto a los nombres que les puso, dijo que esto se debe a que él no es católico, sino librepensador.

Aceptó que antes de casarse con la señora Sonia María Rosa Noé, sostuvo relaciones de amasiato con otra mujer de Tomochic, Chihuahua, con la cual tuvo cinco hijos que responden a los nombres de América, Oceanía, Libre, Febo y otro, pero que dicha señora lo abandonó precisamente cuando contrajo matrimonio con su actual esposa.

Aceptó también que no ha mandado a sus hijos a la escuela, porque es muy difícil inscribirlos y él no creyó prudente insistir.

En cuanto a la muerte de dos de sus hijos, dijo que uno de ellos falleció a consecuencia de una colitis y el otro por una deficiencia cardíaca.

Manifestó que a sus hijos los sacaba diariamente a la calle por espacio de tres horas, regularmente y que éstos lo quieren mucho, por lo cual supone que están siendo mal aconsejados por alguna persona, pero que ellos, al acusarlo, no hablan con el corazón, sino simplemente con la boca (...)

Desde luego puede asegurarse que Rafael Pérez Hernández no es un loco, sino un neurótico terriblemente celoso (...)

También serán careados con el detenido, los dos policías que lo capturaron.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ “Hoy será careado el neurótico Rafael con su esposa e hijos, víctimas del secuestro”, *Universal*, México, 29 de julio de 1959, segunda sección B, pp. 39-40

La publicación del 30 de julio de *El Universal* ofrece datos importantes de tres personajes: el hijo varón mayor, la hija mayor y la señora de una miscelánea, que consideró José Emilio Pacheco en el guión. El careo entre el inculpado y su familia dio inicio y pronto reveló la actitud rencorosa del mayor de los hijos varones, Soberano; la aparición de la propietaria de una miscelánea cercana a la casa de la familia Pérez Hernández descubre el maltrato del padre hacia la hija mayor, Indómita, tomándola de los cabellos, elemento acentuado en la película, pues Gabriel no sólo se limita a jalar los cabellos de Utopía, sino a cortarlos violentamente.

El único que le sostuvo a su padre los cargos con cierta energía y sin bajar la vista, fue el menor Soberano Pérez Noé, el mayor de los hijos varones, quien demostró cierto resentimiento a su padre, pues, tanto la señora como los demás hijos del inculpado, no se atrevieron a verlo de frente y sus imputaciones las hicieron en voz baja, que muchas ocasiones resultó casi imperceptible.

Indómita Pérez Noé, la mayor de las mujercitas, no pudo contener las lágrimas desde el momento en que vio a su padre tras de la reja de prácticas del Juzgado, y dio la sensación de que sentía profundamente el encarcelamiento de su progenitor (...)

Sus menores hijos Indómita, Libre y Triunfador aceptaron también que su padre los sacaba a la calle para ir de compras a los mercados y para depositar algunos envíos en el correo, así como que los llevó a pasear en varias ocasiones a Xochimilco y al Bosque de Chapultepec, y que sólo les tenía prohibido que salieran solos a la calle, para evitar malas compañías, con lo cual se desvanece de hecho el cargo de secuestro (...)

El agente del Ministerio Público ofreció el testimonio de la señora María González Momos, propietaria de una miscelánea que se encuentra instalada cerca del domicilio del acusado, manifestando que en una ocasión, o sea el 24 de diciembre del año pasado, Indómita Pérez Noé llegó corriendo hasta su establecimiento muy azorada, diciéndole: "Mi padre, mi padre me vio", y trato de esconderse, llegando en ese momento dicho inculpado para sacarla, tomándola de los cabellos, llevándola así hasta su domicilio.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Eduardo Téllez; "La esposa y sus hijos sostuvieron los cargos", *El Universal*, México, 30 de julio de 1959, p. 43, segunda sección B



La esposa y los seis hijos de Rafael Pérez Hernández, en: Víctor Ronquillo. **Nota roja de los cincuentas**. México: Editorial Diana, 1993. p. 98.

Los textos periodísticos atienden al contexto de los personajes, pero también se adentran en la auscultación psicológica de Rafael Pérez Hernández, al que comienzan a calificar como digno de estudio psiquiátrico: lo llaman “enfermo mental”, “neurótico”, “paranoico” y “maniático industrial”, mientras él se hace llamar “librepensador”. El periódico *Excélsior* señala el 25 de julio rasgos de la personalidad del personaje, la justificación del trato enérgico a sus hijos, indicios de una personalidad audaz, porque configura un mundo que desea distante del exterior, pero a costa de un ejercicio coercitivo:

“Ya sé que voy a salir de la basura... pero todo lo hago por el bien de mi familia. Lo que tengo es de ellos y aún me calumnian. Los trato como un padre enérgico y no les permito tener amigos, porque las malas relaciones les perjudican. Respecto a la escuela, la verdad es que no he podido colocarlos en ningún plantel, ahora si ustedes me ayudaran si lo haré... por su bien”.

Interrogado sobre su religión, el sujeto manifestó que es librepensador, amante de la verdad y del “respeto al derecho ajeno”. Nunca fue a la escuela y lo que sabe lo aprendió en la lectura de diversos libros. Usa con frecuencia los términos lógica y deducción. Con alarde dice en voz alta, “soy un hombre de lucha, que se ha formado solo y que quiere dar a sus hijos su propio negocio”.

“Yo era como los jóvenes de ahora, loco e irresponsable, me faltó la educación de un padre y sufrí un accidente a los 18 años en el que perdí el antebrazo izquierdo y desde entonces me eduqué solo y preparo a mis hijos para la lucha por la vida”.⁴⁸⁰

Excélsior acentuó desde la irrupción de la noticia esa personalidad de librepensador que recreara José Emilio Pacheco; ve en el personaje a un constructor de una utopía, con valores que él define, que van hasta el ponerle nombres fuera de lo común a sus hijos:

Rafael Pérez Hernández pretendía inculcar a sus víctimas su odio acendrado hacia la sociedad y la religión católica. Y para enseñarles la “verdad, honradez y el respeto al derecho ajeno”, les impuso los más raros nombres: Indómita, Triunfador, Libre, Soberano, Evolución, Pensamiento Liberal y Bienvivir.⁴⁸¹



Foto de

Héctor García. *Luna cornea*. Número 26, 2003. p. 133.

Indómita es una señorita de 17 años; Libre tiene 15; Soberano, 14; Triunfador, 12; otra niña de nombre Bienvivir, 10 años, y una recién nacida, Evolución y Pensamiento Liberal, de 45 días. José Emilio Pacheco adapta esta idea, sigue el mismo tenor de los nombres, aunque adapta sólo tres personajes, la hija mayor con el nombre de Utopía, de 19 años; el hijo varón que es Porvenir, de 17 años, y la niña de 10 años, Voluntad.

Los personajes no se crean a partir de la llana enunciación de valores y rasgos físicos que describe el texto periodístico, cobran vida gracias a la

⁴⁸⁰ “Enclaustró a su esposa y a sus hijos. Un ingeniero industrial impidió a su familia salir a la calle”, *Excélsior*, México, 25 de julio de 1959, pp. 29 y 36, 3ª sección, parte A

⁴⁸¹ *Ibídem*

imaginación de José Emilio Pacheco. La creación de los personajes de ***El castillo de la pureza*** supone dotarlos de características externas tales como la apariencia física y el comportamiento, pero también implica el universo interno, es decir, su psicología. Las personas no actúan a la fuerza, toda acción viene determinada por una motivación o intención, que transmiten el tema del encierro.

Ramírez de Aguilar rescata en su columna “Siguiendo Pistas”, en *Excelsior* del 26 de julio, un aspecto que en su momento Pacheco magnificará en el guión, esa contradicción de ser un hombre fuerte, duro, autoritario, pero que puede expresar fragilidad ante su mujer: el caso cuando María Rosa Noé lo amenaza con acusarlo por el maltrato de sus hijos, ante lo que Rafael Pérez no dice nada, pero regresa con juguetes para los hijos. En el guión José Emilio Pacheco recreará este detalle: Gabriel llegará con unos juguetes constructivos y dirá: “Les compré estos juguetes. Véanlos. No se los voy a dar ahora, sino hasta dentro de unos días para que los disfruten más”:

La madre interviene en la conversación: –Yo le decía a Rafael, cuando me atrevía, que no tratara así a mis hijos. Un día le dije que lo iba a acusar, porque no los dejaba gozar su niñez. No me contestó nada, pero ese día fue a comprar juguetes. Cuando regresó me los enseñó y me dijo que sería una prueba a su favor de que era falso que abusara de sus hijos. Los juguetes están intactos, ¡mis hijos nunca los tocaron!⁴⁸²

José Emilio Pacheco redefine a ciertos personajes del hecho real, tales como Rafael Pérez Hernández, Sonia María Rosa Noé y su hija Indómita, en su proceso de creación visual en el guión que escribe. A Gabriel Lima lo hace pasar por situaciones dramáticas para dinamizar la historia, pues no puede colocar a su personaje en escena y dejar que cuente toda su vida, porque sería una simple exteriorización; el escritor desarrolla el cuerpo visual de otros personajes, como el de su esposa Beatriz, para recrear situaciones que les obligue a reaccionar y, a través de sus relaciones, conseguir conocerlos y expresar los temas de amor y encierro en ***El castillo de la pureza***.

La líneas construidas para definir a Beatriz parten del mismo proceso con que el escritor diseñó a Gabriel Lima: el aprendizaje del hecho real a través de la investigación, la discriminación y jerarquización de información útil para la definición visual del personaje y el elemento creativo dado por la imaginación y teoría dramática ejercida por el autor. Beatriz encuentra sus primeros rasgos en la lectura que José Emilio Pacheco hace de las notas periodísticas sobre la historia de la familia Pérez Noé y en las que encuentra a Sonia Rosa María Noé, descrita por Eduardo Téllez en *El Universal* del 25

⁴⁸² Ramírez de Aguilar, *loc. cit.*, p. 3

de julio, como la esposa modesta, enfermiza, con una apariencia física mayor a la de sus 32 años, golpeada por una vida de encierro, que comenzó a poco tiempo de casarse, pues tan sólo tenía 14 años cuando se unió a Rafael Pérez Hernández.

Esposa de Rafael Pérez Hernández. La mujer cuenta con 32 años de edad, pero su apariencia física es de una mujer de más de cincuenta. Su pelo es largo, entrecano. Su mirar es de persona enfermiza. Pálida. Viste con modestia un traje de dos piezas, medias corrientes y zapatos de tacón de piso. Entre brazos arrulla a la más chiquita de sus hijitas.

“Soy de Jalisco. Tenía 14 años cuando me casé con Rafael. Me aconsejó que tanto ante el juez como en la iglesia dijera que tenía mayor edad. Me trajo a la capital un año después. Tuvimos a nuestra primera hijita. No quiso que la lleváramos al templo para bautizarla. Él le impuso el nombre de Indómita. A los dos años de estar en esta capital, comenzaron mis sufrimientos. Los celos le corroían a mi señor. Cuando iba a nacer mi segundo hijo, que le puso el nombre de Libre, me encerró en la casa que habitamos hasta la fecha (...) Yo por mi cuenta les enseñaba las primeras letras, a hacer números, cuando mi señor me encontraba enseñándoles, tanto a ellos como a mí nos golpeaba, diciendo que ‘eso no sirve para nada’”.⁴⁸³

Por su parte, Alfonso López Ortiz define, en *La Prensa* del 25 de julio, a Sonia María Rosa Noé como la “heroína” de este caso, “la abnegada madre que a escondidas del loco enseñó a sus hijos a leer y escribir, les dio ánimos y les instruyó en la religión católica”,⁴⁸⁴ condición que al final permitirá a su hija Indómita redactar la carta liberadora, y que José Emilio Pacheco recreará en *El castillo de la pureza* al configurar en Beatriz al personaje que les habla del exterior, que les describe el mar y comparte su deseo por conocerlo. Beatriz aprehende elementos presentes en Sonia, pero José Emilio Pacheco le provee de una riqueza visual que la convierte en el *alter* indispensable de Gabriel Lima; no estará acentuada su fisonomía enfermiza, sino que estará caracterizada con los cosméticos y con los perfumes que Gabriel le obsequia, aspecto que en la película seguirá el director Arturo Ripstein, como lo menciona en la entrevista con Emilio García Riera:

EMG [Emilio García Riera]: Después dentro de lo aberrante cotidiano, algo que desde el primer momento me llamó la atención: tu dices que te gusta ver a las señoras pintándose los labios y, efectivamente, se ve, en un *big close-up* de Rita Macedo, que lo hace maquinalmente, porque te das cuenta que una mujer casada, por fiel que sea, y por enamorada que esté de su marido,

⁴⁸³ Eduardo Téllez; “Secuestró 15 años a su esposa y seis hijos”, *El Universal*, México, 25 de julio de 1959, p. 40, segunda sección B

⁴⁸⁴ Alfonso López Ortiz; “Un loco secuestró a sus familiares durante 18 años”, *La Prensa*, México, 25 de julio de 1959, pp. 20 y 30

se pinta para otros hombres y para otras mujeres, y entonces, que ella se pinte todos los días sólo para su marido suena aberrante.

AR [Arturo Ripstein]: El único entretenimiento que tiene el personaje de Rita Macedo en esta película es emperifollarse; también, de alguna manera, el control que tiene Gabriel Lima sobre ella es que le trae de afuera, de ese mundo opresivo que es el afuera, “los cosméticos”, como él les llama, cosméticos que cuando siente que su negocio se derrumba, insiste en que van a terminarse.⁴⁸⁵

En la misma nota de López Ortiz aparece el rasgo solidario establecido entre el hijo mayor, Libre, y su madre; un nexo que en el guión adquirirá trascendencia hasta lindar con una sugerencia de relación incestuosa. Beatriz le dirá a Porvenir: “sabes que a nadie quiero como a ti ¡A nadie!”. La versión periodística se limita a la relación hijo-madre y los deseos de aquél para con su “madrecita”:

Libre, el chico de 15 años que no habla fuerte ni mira de frente, al igual que sus hermanos y hermanas, por temor a llamar la atención, dijo que ahora que está libre de su padre, quiere estudiar y trabajar para que su madrecita no sufra tanto. La mujer, que a los 35 años parece una anciana, acaricia a sus hijos y sonríe, sabiendo que ahora el nombre de su hijo es una realidad: Libre, libre para siempre.⁴⁸⁶

Los textos periodísticos revelan un cuadro gráfico de Sonia María Rosa Noé, con las siguientes características:

- Es esposa de Rafael Pérez Hernández.
- Tiene 35 años de edad, pero su apariencia física es de una mujer de cincuenta años.
- Su mirar es de persona enfermiza.
- Viste con modestia.
- Ha dado a luz a ocho hijos, dos de ellos muertos. Arrulla a la hija más pequeña, de los seis que viven.
- Tenía 14 años cuando se casó en Jalisco.
- Llegó a la ciudad cuando nació su primera hijita, Indómita.
- A los dos años de haber llegado a la capital, comenzaron sus sufrimientos.
- Es celada por su marido.

⁴⁸⁵ Emilio García Riera; *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, Testimonios de cine, número 1, 1988, pp. 85-86

⁴⁸⁶ Alfonso López Ortiz; *loc. cit.*

- Cuando nació su segundo hijo, Libre, fue encerrada en la casa.
- Enseña a leer y escribir a sus hijos.
- Vive con miedo; al igual que los hijos, también es castigada en el sótano.
- Asiste ante las autoridades y habla sobre la prisión en que vivieron sus hijos y ella, en manos de su marido.

El escritor inicia un proceso de discriminación de cualidades; algunas las resalta, como el hecho de ser celada y acusada de la situación por su esposo; deja de lado el castigo en el sótano, pues en el guión Beatriz nunca es encerrada en las celdas, y omite el hecho de demandar castigo para su represor; al contrario, Beatriz seguirá el patrón impuesto por Gabriel: al final cuando lo detienen, ella carga la llaves de la casa.

En nota del *El Universal* del 27 de julio, transcrita ya anteriormente en su mayor parte, se leen las declaraciones de la esposa ante el Ministerio Público: testimonia su historia personal y el encierro de ella y sus hijos; aparecen detalles que el escritor retomará en el proceso de adaptación, tales como el trabajo en su fábrica, la alimentación limitada, el miedo y las amenazas con navajas:

Se le preguntó a que atribuía la muerte de su hijita María Pérez Noé, y dijo:

“Debido a que Rafael nunca quiso que la atendiera un médico y estaba desnutrida, nunca proporcionó dinero para su alimentación y yo estaba muy débil para dársela”.⁴⁸⁷

En la misma nota de *El Universal* del 27 de julio, Rosa Noé es señalada por su esposo como la causante de los males que vive en esos momentos su familia; Rafael Pérez “acusó cínicamente, a su esposa, de ser ella la que ha modelado las mentes de sus hijos en contra del propio declarante para perjudicarlo únicamente”,⁴⁸⁸ luego manifestó que su esposa e hijos estaban siendo instigados por una tercera persona con el fin de perjudicarlo y despojarlo de la casa que construyó para el patrimonio de sus propios hijos, y señala como culpable a su suegra:

Insinuó que posiblemente tenga algo que ver la madre de su esposa, señora Rosa Azueta viuda de Noé, que tiene su domicilio en la calle de Rumania número 406, de la colonia Portales, de esta ciudad, ya que dicha señora

⁴⁸⁷ “El neurótico o demente padre fue consignado y encarcelado”, *El Universal*, México, 27 de julio de 1959, p. 38, segunda sección B

⁴⁸⁸ *Ibídem*

siempre le ha demostrado mala voluntad debido a que ha tenido algunos disgustos con ella.⁴⁸⁹

El conocimiento que el autor se allega de sus personajes a partir de la revisión periodística permite recrear las relaciones entre ellos; se habla de subordinación hacia el padre, el miedo metido hasta su mirada, el cinismo del padre cuando pretende justificar sus actos pero, sobre todo, los antecedentes del acontecimiento que podemos ver en la columna de Ramírez de Aguilar, “Siguiendo Pistas”, en *Excélsior* del 26 de julio, pues nos acercamos a una explicación de cómo se originó la prisión de la familia Pérez Hernández, desde la perspectiva de la madre:

Sonia María Rosa Noé de Pérez es una mujer asustada. Tiembla sólo de pensar en su marido.

–¡Veintiún años de esta vida, señor!...

No necesita decir una palabra más, basta verla para comprender como ha sufrido en esos veintiún años. Su cabello que en otros tiempos fue rubio, está ahora lleno de canas; sus ojos son grises y tristes; en su rostro aparecen arrugas aquí y allá, le faltan algunos dientes. Es una mujer que no sabe sonreír, no se atreve a hacerlo.

–Cuando éramos novios... –recuerda– eran otros tiempos.

Rafael Pérez Hernández aún no mostraba su verdadero carácter. Iba en busca de Sonia por las tardes y la llevaba de paseo. Sus conversaciones eran divertidas. Sí le decía a veces que el lugar de la mujer era su casa; pero ella entendía que se trataba de un lugar feliz y alegre.

–¿Veintiún años? –le pregunto.

–Desde que nos casamos, señor. Yo pensé, en los primeros días que no me dejaba salir porque estaba de mal humor. Pero luego me di cuenta de que era en serio que no me dejaba salir porque estaba de mal humor. Su carácter no era tan agrio, entonces, a pesar de todo.

Habitaban una vivienda en Isabel la Católica. No dejaba salir a su esposa a la calle sola, pero él a veces la llevaba. Iban de vez en cuando al cine.

Nació Indómita.

–No la vamos a bautizar –le dijo su esposo–. Se va a llamar Indómita. Es el nombre apropiado para ella. –Sonia insistió en que debería ser llevada la niña ante un sacerdote.

–¡Odio a los curas! Mi hija no va a hacer tocada por ellos. ¡Se llamará Indómita!

“Es un nombre fuerte como debe ser mi hija”, decía su padre.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ “La esposa y sus hijos sostuvieron los cargos”, *El Universal*, México, 30 de julio de 1959, p. 43. segunda sección B

⁴⁹⁰ Ramírez de Aguilar; *loc. cit.*, p. 3

El periodista Alfonso López Ortiz recupera para *La Prensa* del 29 de julio, la otra mirada del personaje de Sonia María Rosa Noé, desde la perspectiva de su esposo Rafael Pérez Hernández quien recurre al cinismo y la mentira para intentar justificar sus actos, culpándola a ella como sucederá también en ***El castillo de la pureza***; esa constante de Gabriel que dice a Beatriz: “Todo es por tu culpa. Tú tienes la culpa. Mira lo que has hecho”. En el hecho real la señala hasta de estar coludida con otro hombre en contra suya:

“Todo ha sido una mentira urdida por mi esposa en combinación con algún hombre para despojarme de mis bienes y de mis hijos, como lo demuestra el hecho de que ya todos mis bienes están incautados (...)”.

Después de fijarse atentamente que cada una de sus afirmaciones eran asentadas debidamente, “El Mocho” esperaba y luego decía: “¿puedo seguir? Esto es importante”. Y continuó: “Cuando iba a nacer la última de mis hijas: Evolución y Pensamiento Liberal, al indicarle a mi esposa que ordenara la pieza en la que yo dormía para que recibiera allí a la doctora, ella me contestó que ‘lo haría cuando le diera la gana’, pues no era mi criada y que por qué me tomaba tantas preocupaciones, ya que yo era un viejo inútil, y que cómo sabía que era mi hijo”. Añadió que Sonia constantemente le desea la muerte y lo insulta.

Continuó diciendo que ha tenido muchos disgustos con su esposa debido a que él recomienda a su hija mayor, Indómita, que se vista decorosamente, cosa en la que no está de acuerdo Sonia, que le hacía vestidos poco decentes...⁴⁹¹

En *La Prensa* del 30 de julio, Alfonso Ortiz Espinosa revela uno de los rasgos que José Emilio Pacheco aprehenderá para definir la relación de sus personajes: el dominio con la mirada por parte de Rafael Pérez:

La infeliz mujer que aun muestra en el rostro los 18 años de continuo sufrimiento que tuvo al lado de su marido, al colocarse frente a las rejas no se atrevía a levantar la vista, porque a decir de la propia compareciente, Rafael siempre la dominó con la simple mirada.⁴⁹²

La revisión de los textos periodísticos proporciona detalles del qué, quién, cuándo, cómo y dónde de la vida de la familia Pérez Noé, que José Emilio Pacheco discriminará para responder a la dinámica visual de su guión, pues no sólo atienden a la información sobre los personajes principales –ese dominio de la mirada sobre Sonia María que veremos en Beatriz– sino también a los personajes secundarios: Porvenir y Utopía tienen rasgos y anécdotas basadas en los personajes de los hermanos Libre e Indómita.

⁴⁹¹ Alfonso Ortiz Espinosa; “‘Es una infamia’, dice el químico secuestrador”, *La Prensa*, México, 29 de julio de 1959, pp. 32 y 42

⁴⁹² Alfonso Ortiz Espinosa; “Dramático careo entre el secuestrador y su familia”, *La Prensa*, México, 30 de julio de 1959, pp. 24 y 43

Algunos personajes serán incorporados en el proceso de adaptación; a otros el autor los desechará, como sucede con la suegra, los agentes del Ministerio Público, los doctores y el juez, incluso los mismos periodistas que dan seguimiento al hecho real. El escritor también observa el contexto social y económico de la familia y el lugar, cuya idea van a enfatizar para recrear la escenografía de ***El castillo de la pureza***. Linda Seger escribe sobre los cambios en un proceso de adaptación:

Sólo se da un caso de adaptación imposible. Aquélla en la que el director y el escritor no tienen licencia creativa. Los cambios son esenciales al hacer la traslación a otro medio (...) Muchos cambios se realizan con una finalidad dramática (...) Estos cambios pueden ser difíciles de encajar. Pero la tarea del escritor es luchar para tomar decisiones creativas y plasmarlas en él. De hecho, si los adaptadores tuvieran un respeto exagerado por cada palabra, coma y construcción de la frase, serían incapaces de transformar el material literario al drama fílmico.⁴⁹³

En *La Prensa* del 25 de julio, se puede leer sobre las condiciones de trabajo de la vida de la familia prisionera. José Emilio Pacheco transformará el contexto: en la película están limpios, se bañan, sus ropas no son harapos, comen con limitación pero no en extremo y hasta tienen tiempo regulado para hacer ejercicio. La mamá en ambos casos se encarga de la vestimenta; en la película, Beatriz tiene su máquina de coser:

Conforme fueron creciendo los muchachos, Pérez Hernández los fue explotando, ya que los obligaba a trabajar en la elaboración de insecticidas sin dejarlos salir a la calle, ni mucho menos mandarlos a la escuela.

Cada 15 días el monstruo salía a embarcar sus productos y a comprar miserables víveres –frijoles, avena y pan– con los que alimentaba a su familia.

La esquizofrenia del individuo era casi fatal para su esposa e hijos, ya que con el menor pretexto los golpeaba sin misericordia.

Vestidos con harapos, descalzos y muertos de hambre, los niños trabajaban y sufrían sin protestar, aterrizados por las amenazas del desnaturalizado individuo que, pistola o cuchillo en mano, juraba matarlos si protestaban o escapaban.⁴⁹⁴

Que fueron 18 años de encierro de la familia de Rafael Pérez Noé, dice *La Prensa*; mientras, *El Universal* y *El Nacional* hablan de 15; en tanto, *Excélsior* escribe que fueron 21. *La Prensa* publica que fue Triunfador, el niño, quien escribió la carta

⁴⁹³ Linda Seger; ***El arte de la adaptación***, op. cit. pp. 36-37

⁴⁹⁴ Alfonso López Ortiz; “Un loco secuestró a sus familiares durante 18 años”, *La Prensa*, México, 25 de julio de 1959, p. 29

en la que exponía el martirio a que estaban sometidos y la tiró a la calle. Alguien la recogió, y los vecinos que ya estaban enterados de la torturas de la madre y los niños, dieron aviso al Servicio Secreto, que tras casi seis meses de investigación, pudo probar los cargos y capturar al maniático en unas de sus raras salidas a la calle.⁴⁹⁵

Por su parte, *Excélsior* habla de Indómita, la hija mayor, como la autora de la carta; finalmente, *El Universal* refiere que la denuncia proviene de un anónimo.

En *Excélsior* del 26 de julio, Ramírez de Aguilar describe la versión de cómo se denuncia el estado de encierro de la familia, en que va a irrumpir de manera protagónica el personaje de la hija mayor, Indómita, que José Emilio Pacheco recuperará en el personaje de Utopía, interpretada por Diana Bracho:

Indómita sabe leer y escribir, aunque nunca asistió a ninguna escuela. Su madre la enseñó a espaldas de su padre. Después de la última vez que su padre intentó matarla, y que le dijo que lo haría en cualquier momento, la muchacha se encerró en una de las improvisadas habitaciones de su casa de Insurgentes Norte 1176 y redactó una carta muy breve en la que expuso que se hallaba en peligro de muerte al igual que sus cinco hermanitos. Como era imposible llevarla al correo para enviarla a la policía, la guardó en uno de los bolsillos de su delantal, durante varios días. Estaba temerosa, mientras la conservara, de que su padre fuera a descubrirla. Por fin una mañana se le presentó la ocasión de deshacerse de ella. Su padre abrió la puerta de la casa y le pidió que lo acompañara a la calle. Llevaba una carretilla llena de los parasiticidas que fabrica y que iba a enviar a un comprador. Caminaron por esas calles de la colonia Vallejo. Su padre en cierto momento se entretuvo con un conocido. La muchacha temblorosa vio pasar junto a sí a una mujer desconocida. Se acercó a ella, le entregó la carta y le dijo en voz muy baja: "Mándela a la policía, por favor". Para fortuna de Indómita, la mujer entendió en el primer momento y guardó la carta. Más adelante la mandó a la jefatura de policía.

Gracias a ese parte, pudo la policía descubrir el cautiverio de la esposa y los hijos del industrial Rafael Pérez Hernández. Gracias a esa carta, lo detuvieron.⁴⁹⁶

El escritor encuentra un personaje audaz: Indómita se convierte en esa suerte de instrumento para resolver el drama de la familia Pérez Noé, que en el guión adquiere dimensión también de protagonista, pues en Utopía se encuentra descrito el enojo por las condiciones de represión venidas del padre; apela a una liberación a través de la denuncia que hace en su carta pero que, en el caso del guión, quedará extraviada, mientras que en el

⁴⁹⁵ *Ibidem*

⁴⁹⁶ Ramírez de Aguilar; *loc. cit.*, p. 3

hecho real la carta sí surge determinante para saber del encierro de la familia.

Indómita es descrita también en las páginas de *Excélsior* del 25 de julio, en esa nota justifica su denuncia por tantos síntomas de maltrato, aislamiento y explotación provocados por su padre:

Con los ojos llorosos, Indómita hizo ayer el siguiente relato a *Excélsior*:

“Ya no podíamos aguantar más ese trato. Mi padre nos golpeaba por cualquier motivo y siempre nos tenía encerrados. Por eso pedí ayuda a la policía.

”Lo hice también por mis hermanos menores y mi madre. Teníamos que trabajar en la fabricación y empaque de insecticidas y raticidas desde temprano. Sólo descansábamos para comer y mi padre no permitía que ninguno de nosotros riéramos o que descuidásemos el trabajo para platicar un momento. Con ayuda de mi madre aprendimos a leer un poco y nos compró una Constitución para que aprendiéramos nuestros derechos.

”En todo un año sólo fuimos de paseo dos veces y a la calle únicamente cuando mi padre va de compras. Nunca hemos ido a misa, pero ahora sí lo haremos porque mi madre nos llevará”.

Indómita de 17 años hablaba con voz queda y era escuchada por sus hermanos menores, que la acompañaban en el despacho del jefe de policía. De pronto ella y sus hermanos palidieron. Su expresión cambió totalmente y fueron presas del pánico. Habían escuchado la voz de su padre en una habitación contigua. Todos lloraron angustiados y fue necesario sacarlos de ese sitio.

Este hecho fue comentado por el industrial, quien se mostró asombrado y dijo: “Sí, oigo que los niños lloran pero ha de ser porque me quieren ver”.⁴⁹⁷

Sonia María Rosa Noé describe en *El Universal* la condición infeliz con que Rafael Pérez Hernández trata a su hija Indómita:

En medio de la pobreza inenarrable, con escasas comidas, acostumbra a golpearnos e injuriarnos al grado de que señala a nuestra hija Indómita de ser una prostituta, cuando la infeliz ni siquiera conoce la calle. A ésta la ha amenazado varias veces con tener que matarla en caso de que se enamore de algún hombre, pues el quería que fuera siempre soltera y estuviera a su lado.⁴⁹⁸

En el guión, Gabriel Lima dirá de Utopía que es una “desgraciada, coqueta”. Indómita piensa que “su padre es una persona impúdica, sin uso

⁴⁹⁷ “Enclaustró a su esposa y a sus hijos. Un ingeniero industrial impidió a su familia salir a la calle”, *Excélsior*, México, 25 de julio de 1959, pp. 29 y 36, 3ª parte de la sección A

⁴⁹⁸ “El neurótico o demente padre fue consignado y encarcelado”, *El Universal*, México, 27 de julio de 1959, p. 38, segunda sección B

de razón, pues lo que él hace y ha hecho no es posible que pueda repetirse” y Utopía dirá que su padre “se volvió loco”.⁴⁹⁹

En las páginas de *La Prensa* del 30 de julio, el periodista Alfonso Ortiz Espinosa amplía la descripción de Indómita, de 17 años de edad, en el momento del careo con su padre, “la muchacha, que jamás había sido maquillada, presentaba en ese momento las mejillas rojizas, pues la ruborizaba observar a tanta gente que le dirigía las miradas”,⁵⁰⁰ condición que José Emilio Pacheco transforma en su historia. Beatriz comparte su juego de cosméticos con su hija Utopía, cuando está acabando de cortar el pelo para emparejárselo, después de que su padre se lo cortó, “comienza a pintar a Utopía y a ponerle todas sus cremas, polvos y perfumes”. Luego, en la historia real, su padre le dice a Indómita: “Es mentira, chatita”, mientras que en el guión Gabriel Lima intenta complacer a su hija Utopía: “Mi hijita, ya no estés enojada. Dime que quieres que te traiga para que estés contenta”.

El detalle del cabello de Utopía de manera simbólica, cuando se ve a Beatriz que colecciona los mechones de sus hijos, también se observa en el hecho real: Indómita lo dice: “Mi padre me odia, a veces me toma de los cabellos, me arrastra y me pone un cuchillo en el pecho. Yo estoy muy asustada porque sí creo que un día me va a matar. Por eso me atreví a escribir la carta”.⁵⁰¹ En el guión, Gabriel Lima arrastrará del cabello a Utopía, después de encontrarla en el acto amoroso con su hermano Porvenir.

Eduardo Téllez describe a Indómita como una muchachita de tipo europeo, “la más grandecita es positivamente un cromo en cuanto a belleza. Luce sus dos enormes trenzas”.⁵⁰² Ramírez de Aguilar amplía este cuadro, “no es, sin embargo, como el resto de las muchachas de su edad. Su desarrollo físico ha sido frenado por la vida que su padre le ha dado; en su rostro, en sus ojos infantiles, se advierte más todo ello”.⁵⁰³

Como hemos ya referido, para la construcción de su propio “castillo”, Pacheco revisó no sólo la referencia de la “biblioteca del desequilibrado”, sino también de “la casa de los tormentos”, el ruido de las latas que pendían de un alambre en la puerta de la entrada y de la palabra “libre” como

⁴⁹⁹ *Ibídem*

⁵⁰⁰ Alfonso Ortiz Espinosa; “Dramático careo entre el secuestrador y su familia”, *La Prensa*, México, 30 de julio de 1959, pp. 24 y 43

⁵⁰¹ Ramírez de Aguilar; *loc. cit.*, p. 3

⁵⁰² Eduardo Téllez; “Secuestró 15 años a su esposa y seis hijos”, *El Universal*, México, 25 de julio de 1959, segunda sección B, p. 40

⁵⁰³ Ramírez de Aguilar; *loc. cit.*, p. 3

contraseña para acceder a la casa. En *Excélsior* del 26 de julio, se encuentra la descripción de la casa de Rafael Pérez Hernández:

Pérez Hernández compró unos terrenos en la antigua carretera a Laredo, ahora Insurgentes Norte, y le dijo a su esposa que iban a vivir allí. El terreno sólo estaba bardeado pero no tenía construcción alguna. Con sus propias manos levantó una pequeña casa y la fue a ocupar junto con su esposa e hija. Tomó luego a un albañil como ayudante. Entre los dos construyeron la casa. Es muy extraña, al frente tiene dos habitaciones, una de las cuales tiene una estrecha puerta a la calle. La otra entrada es una puerta metálica. Fuerte. La otra entrada tiene acceso a un patio, en cuyo centro hay una alberca a medio construir. Cuentan los niños que su padre, hace años, tuvo la idea de hacer su propia alberca pero que, más adelante, abandonó el proyecto. El pozo está lleno de agua estancada, mal oliente. Alrededor de él hay plantas salvajes. Al fondo del patio está la casa. Consta de tres habitaciones. Una de ellas está amueblada, las otras dos no. Los muebles son varias "literas" hechas con cajones y tablas y una vieja cama. Ni en las literas ni en la cama pusieron colchón; éste es improvisado con papeles periódico.

En la parte baja del edificio hay varias habitaciones sin mueble alguno. En ellas prepara Pérez Hernández su parasitocida (...)

"Cuando nos portábamos mal, y eso era casi todos los días, mi papá nos encerraba aquí..."; Indómita señala una de las habitaciones. En ella sólo hay tablas y cajones (...) Madre e hijos quedaban encerrados. Pérez Hernández aseguraba la puerta con una barra de acero. Y ponía, además, un alambre del cual colgaban latas vacías. Ese alambre pendía de esa puerta hasta la habitación ocupada por el industrial, que es una de las situadas frente de la casa. El alambre tenía el siguiente objetivo: en caso de que pudieran quitar la barra y consiguieran abrir la puerta, todas las latas sonarían y lo despertarían.

Cuando entré en la casa, Bienvivir me preguntó: -¿Sabe cuál es la contraseña para entrar aquí? Es: libre. Usted dice esa palabra y puede entrar.⁵⁰⁴

Alfonso López Ortiz narra para *La Prensa* del 28 de julio, la visita a la casona de la familia Pérez Noe, donde encontrarán el automóvil Plymouth 1939 ya mencionado con anterioridad, elemento que en la historia de José Emilio Pacheco será un Dodge 1938 y que servirá para una de las secuencias más dramáticas de la historia: el encuentro incestuoso de los hermanos Utopía y Porvenir, que desatará la ira de Gabriel Lima; además, sabe de la existencia de cuartos que los hijos y esposa no han conocido; lo mismo sucederá con el cuarto que tiene cerrado Gabriel Lima, donde guarda papeles, dinero y una foto de su mamá.

⁵⁰⁴ *Ibídem*

En *La Prensa* se lee:

Ayer por la mañana fueron abiertos varios cuartos de la casa de Insurgentes Norte 1176 que los chiquillos y su madre nunca habían osado mirar.

(...)

[Otro cuarto] al que tampoco tuvieron acceso en 18 años, fue el que usaba el loco como gallinero y laboratorio; hay varias gallinas con cuyos huevos se alimentaba el lunático, sin permitir a su familia nutrirse de ellos.⁵⁰⁵

Por último, *La Prensa* del 29 de julio revela datos del día de la aprehensión de Rafael Pérez Hernández:

Después relató que el día que fue aprehendido había ido a pasear con su esposa e hijos a Ticomán, con el objeto de registrar a la niña chiquita.

Que después de esto se fueron a Coatepec, en donde sus hijos estuvieron felices jugando sin zapatos dentro de un río. Que él le propuso a su familia lo bonito que sería vivir en un lugar tan agradable y solitario, pero que a sus hijos no les desagradó la idea.

Al regresar a su domicilio fue aprehendido por unos gendarmes, debido a que una señora lo había acusado de que la había golpeado y que lo iba a carear con ella. Agrega que tenía diez mil pesos en esos momentos, más 85 mil en efectivo y 5 mil en cheques, de los cuales dio una información definida de su procedencia y que los iba a invertir en la compra de una finca. Pide que se investigue al respecto plenamente.⁵⁰⁶

La lectura del hecho real a través del trabajo periodístico provee elementos visuales con los que José Emilio Pacheco define a sus personajes, discierne además sobre cuáles de estos de la historia real dejar en el guión. El escritor discrimina la información para formular visualmente su historia. Determina qué le atrajo de los personajes –por ejemplo sus nombres– y cómo adaptarlos para el guión. Observó la cara de las personas en las fotografías de los periódicos, el rostro como el espejo del alma. En la película, el padre de familia no es manco como en la vida real: el personaje es enriquecido por la imaginación. Pacheco sabía dónde y qué buscar. Presta atención al mundo que rodea a la familia a través de la lectura periodística. ***El castillo de la pureza*** es un caso de la gran variedad de uso que podemos dar a la investigación para crear un personaje, en este caso basado en un personaje real, pero sometido a un proceso de adaptación a un texto que será llevado a la pantalla cinematográfica.

⁵⁰⁵ Alfonso López Ortiz; “No se salvará de la cárcel el químico secuestrador”, *La Prensa*, México, 28 de julio de 1959, pp. 30 y 38

⁵⁰⁶ Alfonso Ortiz Espinosa; “‘Es una infamia’, dice el químico secuestrador”, *La Prensa*, México, 29 de julio de 1959, pp. 32 y 42

6.2.1.2. Escenografía e iluminación

Para esta película Arturo Ripstein reunió al mejor grupo creativo. Además de José Emilio Pacheco, contó con tres maestros, cada uno en su materia, que se habían distinguido por su trabajo en el cine mexicano, el cual superaron en esta obra colectiva: Manuel Fontanals, Alex Phillips (padre) y Joaquín Gutiérrez Heras. Todos ellos tuvieron en sus manos un guión impecable, cuyos señalamientos guió de maravilla su trabajo.

Fontanals en la escenografía: fascinante concreción minuciosa del decorado casi único –el más logrado trabajo de Manuel Fontanals, según los críticos–; Alex Phillips en la fotografía en color: siempre precisa en su virtud de hacer sentir la luz según la hora y el aire que hay entre los seres; y música de Joaquín Gutiérrez Heras a la vez sutil y poderosa.

Arturo Ripstein, en la memorable entrevista con Emilio García Riera, recuerda su experiencia con Fontanals y Phillips, que fue para ellos su último trabajo antes de morir:

EGR: ¿Y el equipo también lo elegiste? Como Manuel Fontanals, en su último trabajo de escenografía.

AR: Sí, sí, con Fontanals, que es uno de los escenógrafos más sorprendentes que ha habido nunca en la historia del cine mexicano, a pesar de los buenos que ha habido, de los magníficos que ha habido: Fitzgerald, Jesús Bracho, los Rodríguez Granada, Jorge Fernández y Gunther Gerzso que hicieron cosas realmente buenas.

AR: Además de que era un hombre absolutamente encantador, Fontanals se pasó haciendo la casa de ***El castillo de la pureza*** (salvo el exterior, todo es un foro), contándome de cuando hacía obras de teatro con Pirandello y hablándome de los barrios de putas, de la Roma de los pobres, y era un hombre francamente encantador y adorable, era un placer trabajar con Fontanals.

EGR: ¿Tuviste desahogo de tiempo y dinero?

AR: Yo hubiera querido más, pero sí, realmente sí lo tuve. También trabajó Alex Phillips en la película. Fue su última película, la última del viejo Phillips y del viejo Fontanals. Fue un placer volver a trabajar con el viejo Phillips, verlo meterle esas ganas ya en su vejez. Era un hombre infatigable. Era muy estimulante trabajar con Alex Phillips, que, al mismo tiempo, era un fotógrafo lento. Al comenzar la película le dije: “Hágala como usted quiera porque le va a salir mejor así. Yo no lo voy a presionar en absoluto”. Sacaba mi sillita al jardín de los Estudios Churubusco, a esperar que Alex Phillips terminara, horas y horas, la iluminación de su trabajo, y entonces regresaba a filmar. Así fue la película.⁵⁰⁷

El escenario casi absoluto del filme es el interior de la casa, una vieja casona de patio, corredores y escalera central, que fue completamente

⁵⁰⁷ Emilio García Riera; *op. cit.*, pp. 92-93

construida en los estudios Churubusco. La casona resulta tan sólida como cualquiera de las que pueden encontrarse en el “primer cuadro” del centro de la ciudad, pero su función principal no es solamente dar verosimilitud a lo que en ella sucede, sino crear ese clima de encierro, de tiempo fijado y prefijado para sus habitantes, y mantener éstos en el orden que les ha establecido uno de sus personajes. La casona es como una parte de la arquitectura del filme, porque su estructura material predetermina los movimientos de los personajes.

Lo que ocurre en cualquiera de los cuartos no es una acción aislada, conforme avanza la acción dramática sabemos que más allá de las paredes hay otras habitaciones. Que allá abajo hay un patio, está el taller-laboratorio, comedor y la sala. Que hay otros espacios: cuartos de Beatriz, de Gabriel, de Utopía y Voluntad, de Porvenir; celdas de castigo y baño.

La casa es un personaje protagónico, es ***El castillo de la pureza***, y la presentación de la película es la presentación de la casa, con una definición “climatológica” que hace de la lluvia otro personaje importantísimo. Es una casa en la que entra la lluvia como único agente externo, y en la que no hay ni un solo rayo de sol a lo largo de toda la película. Además, desde las primeras líneas del guión vemos cómo la casa está llena de señales de alerta para vigilar y castigar.

Pasemos al guión de José Emilio Pacheco y revisemos algunos bloques dramáticos o “secuencias”, entendiendo que la más pequeña “unidad de acción” es la “toma” (*shot*); que los números del guión indican las tomas y que en cada unidad o toma se propone un determinado ángulo visual.

No debemos olvidar la gran pregunta que le da a este guión la unidad en la progresión dramática: ¿cuál es el principio unificador que hace del filme un todo, que reduce la serie discontinua y aparentemente ilimitada de los hechos a una “acción orgánica e indivisible”? el encierro de la familia.

Como una idea circular, el *leitmotiv* de esta estructura dramática es la intolerancia, el poder y la autoridad despóticos.

Desde el inicio, en la acción preparatoria, el ambiente adquiere una vitalidad dramática gracias a los ruidos y a los elementos de la puesta en escena. No hay ningún despliegue de grandes acontecimientos físicos; sin embargo, expone visualmente el problema con toda sencillez y eficacia:

Abre:

1: Títulos

2 a 3: Sobre un fondo negro. Se escucha sonido de agua al caer sobre el metal.

Casi al terminar los títulos, empieza a aclararse la imagen y aparecen unas gotas de agua que en gran acercamiento resbalan sobre una superficie oxidada.

La cámara retrocede para ver una serie de latas unidas por un cordel.

Llueve:

4 a 7: Interior – Patio – Día

En medio acercamiento vemos que la fila de latas cuelga de una puerta de madera. (El sonido de las latas funciona como alarma para indicar cuando alguien abre la puerta).

La lluvia cae suavemente sobre el patio interior. Estamos en una casa ruinososa del México antiguo que en otros tiempos fue un palacio.

(Todo está siempre en penumbra, pero la luz es de gran transparencia).

CORTES SUCESIVOS:

Nos muestran el patio: hay una fuente, un árbol, helechos y otras plantas de sombra que le dan el aspecto sobrenatural pero de alguna manera acogedor. Una viga apuntala el muro. Se advierten reformas a la casa, añadidos con ladrillo blanco. Dispersos en el patio, varios utensilios: una carretilla, cubetas, una escalera. Hay una pila de jaulas de pájaros, llenas de ratas.

9: Interior – Patio – Día

Sigue la llovizna que se prolongará durante toda la película. Al fondo de la casa hay un taller.

10 a 18: Interior – Taller – Día

Es el taller en que se prepara el “Raticida Veloz Vulcano 214”. Se trata de un cuarto muy amplio que pudo haber sido la caballeriza de la casa y que se ha adaptado rudimentariamente para los nuevos usos. Las paredes están desnudas, manchadas por la humedad y carcomidas por el salitre. Hay una enorme mesa de tablones que alguna vez estuvo pulida y otras dos más pequeñas.

Sobre ellas y en el suelo, tapizado de serrín, se ven: latas de manteca, polvo de yeso, espátulas, desarmadores, lijas, dados, piedras de río, una loseta de mármol, un marco sin cuadro, un mortero que muele el vidrio de unos espejitos para luego mezclarlo con pinole, cacahuete, azúcar candy. Todo da una impresión de pobreza y desorden. Sin embargo, en una esquina se advierte un canapé en buen estado. Donde quiera vemos frascos llenos de líquidos. Una lechuza disecada preside los trabajos. Los rasgos más impresionantes del taller-laboratorio son una máquina para calentar los materiales que produce un ruido intermitente, una enorme balanza con sus pesas y unas jaulas de pájaros llenas de ratas, apiladas sobre las otras en un extremo del cuarto. Las jaulas tienen piso de latón para que las ratas puedan sostenerse en pie.

Por la parte de atrás sella con un rudimentario dibujo de Vulcano que sostiene en vilo una rata gigante y moribunda. Enmarcan el dibujo caracteres chinos. Esta imagen, ampliada en un fotomural deteriorado, se repite en la pared.

22 a 26: Interior – Recámara de Beatriz – Día

Su cuarto está compuesto de una cama amplia de madera, una máquina de coser, floreros vacíos y velas, un bastón, unas botas de hule para jardinero, un quinqué, un paisaje suizo, cientos de potes, frascos, pinzas, pinturas de uñas, tubos, cepillos desvencijados.

Las paredes se hallan tapizadas con un papel de flores grandes y pavorreales. En un cómodo hay pinzas y otros instrumentos quirúrgicos. En una esquina, una construcción de viguetas que ha quedado inconclusa. BEATRIZ se sienta en la cama, cuidadosamente tendida. (...)

27 a 30: Interior – Patio – Día

Llueve

Hay una fuente seca adosada a la pared, vestigios de hiedra, muchas macetas de pedacería, aros infantiles de hierro. Al fondo en el zaguán, un Dodge de 1938 que alguna vez fue verde. Se nota claramente que no se ha movido en muchos años. (...)

31: Exterior – Cuarto de Gabriel – Día

GABRIEL acaba de quitar el candado de la puerta y entra en su cuarto. La puerta se cierra.

32 a 34: Interior – Cuarto de Gabriel – Día

En un cuarto de las mismas dimensiones que el anterior. Hay un papel tapiz manchado por la humedad, con figuras distintas a las de la otra habitación; una cama pequeña pegada a la pared, con una manta que sirve de respaldo; un escritorio de cortina, un espejo y una reata de lazar; en un muro, la foto de una anciana –su madre–.

68 a 71: Interior – Comedor – Noche

En un cuarto casi vacío. Muebles antiguos de madera oscura, pesados. Al fondo hay un trinchador. Las paredes no tienen ningún adorno. La familia se sienta a una mesa cuadrada de un solo tablón. (...)

72 a 76: Interior – Sala – Amanecer

Es un salón amplio, con una chimenea en desuso. En una pared con papel tapiz azuloso, hay aparatos gimnásticos pintados de amarillo (poleas, pesas de mano, un tablón de ejercicios, una bicicleta de adelgazar muy antigua). En la pared del costado, una mapa astronómico y una carta anatómica, enormes y vetustos. Un pizarrón de pie y una mesita con libros. Este es el sitio en que se pone GABRIEL para dar clases. Enfrente hay un sofá semicircular de cuero negro. También muy viejo. Al fondo hay una palma grande.

Al lado, una lámpara de pie con flecos y en el extremo opuesto, una mesita con una jarra y vasos y un pupitre donde se sienta PORVENIR. Al fondo, una mesa redonda con cuatro sillas y una lámpara que emplea BEATRIZ para sentarse a leerles a sus hijos.

Colgadas en la pared, dos litografías mexicanas del siglo XIX. Junto a la puerta un escritorio con una silla y una primitiva máquina “Oliver”. Hay un librero en escuadra repleto de libros baratos y muy usados, frascos de

alcohol que contienen arañas, lagartijas, ratones, insectos, una carabela de juguete.

Del otro lado, una pila de ropa vieja. Hay otras dos lámparas de pie, convenientemente situadas.

115: Interior – Sala – Día

BEATRIZ está limpiando los aparatos gimnásticos con una franela. (...)

117: Interior – Cuarto Gabriel – Día

(...) Se acerca a su escritorio de cortina. Le quita el candado, lo abre, de un cajón saca una navaja que se guarda en la bolsa. Baja la cortina del escritorio y sale.

120 a 121: Interior – Cuarto de Gabriel – Día

(...) Gabriel se levanta, va hasta la ventana, los mira chapalearse bajo la lluvia, saca su reloj de bolsillo y grita:

GABRIEL: Se acabó el descanso. Vuelvan al taller.

123 a 127: Interior – Cuarto – Beatriz – Día

BEATRIZ también está asomada por la ventana, viendo a sus hijos. Regresa a su tocador y vuelve a arreglarse cuidadosamente. GABRIEL entra sin tocar a la recámara.

211: Interior – Cuarto de PORVENIR – Noche

El cuarto parece muy estrecho. Casi todo lo llena una litera construida por GABRIEL. Consta de tres camas, en que, durante su primera infancia, dormían los niños. En la inferior hay un sarape que hace las veces de sobrecama y cobija. La cama está evidentemente mal tendida por un hombre. Entre ésta y la otra, en la trabe, hay dos cajones pintados de rojo. En la segunda cama hay una mirilla que consta de cuatro agujeros. Del otro lado hay un palo para evitar caídas. Metidos entre los travesaños, dos sombreros de paja y en el suelo una regadera de latón, ropa en desorden y una carretilla de madera. (...)

212 a 213: Interior – Cuarto de UTOPIA y VOLUNTAD – Noche

Es un cuarto más espacioso que el de PORVENIR, aunque igualmente cerrado y con una mirilla que da al exterior. Hay una vieja cama matrimonial de buena calidad en que duermen UTOPIA y su hermana; una especie de gran cajón vertical que se emplea como ropero y está cubierto por una tela con pavorrales: una caja llena de juguetes en que sobresale un trenecito de latón, un burro de planchar, ropas desperdigadas, una bacinica y sombreros de paja. (...)

Todas estas indicaciones marcadas en el guión contienen las descripciones de lo que Emilio García Riera definió como “lo aberrante cotidiano”⁵⁰⁸ que incluye el escenario para los encierros en las celdas del sótano. Es directamente una cárcel establecida como tal, con reja, con un

⁵⁰⁸ Emilio García Riera; *Ibíd.*, p. 95

alambre de púas en el ventanuco. Lo cotidiano incluía el castigo. Si cometían alguna falta se sometían al encierro sin la menor protesta; es más, habían abolido de alguna manera el rencor.

19 a 21: Interior – Sótano – Día

En un sótano húmedo y ruinoso que tiene piso de tierra y está perpetuamente en tinieblas, Gabriel ha construido tres celdas con ladrillos. Dos tienen puertas de barrotes y alambre de gallinero y una tiene puerta de madera con un postigo. Todas están cerradas con un candado y cadena. (...)

275 a 276: Interior – Celdas del Sótano – Día.

UTOPIA, VOLUNTAD Y PORVENIR ocupan cada uno su celda. Las niñas lloran.

PORVENIR que está en el calabozo de madera, contempla la oscuridad del sótano, con la mano aferrada a uno de los barrotes.

340 a 341: Interior – Celda de UTOPIA – Día.

UTOPIA está en una de las celdas con rejas y se cubre con una cobija. (...) La cámara, que la ha visto desde fuera, se aleja hasta ver la puerta de la celda donde está encerrado PORVENIR.

342 a 343: Interior – Celda de PORVENIR – Día.

PORVENIR está sentado junto a la pared. También muestra huellas de la golpiza y tiene una vela prendida (...)

Por lo que toca a la fotografía e iluminación, también son marcadas muy bien en el guión. La luz como elemento fundamental del proceso fotográfico está detallada. Ya que, conforme avanza la acción cinematográfica, como hecho visual, se marcan los detalles en términos de luz y sombra. A pesar de todo lo “natural” que pueda aparecer, la luz está siempre comprendida en una elaboración estética y da relieve e impulso a la acción.

La iluminación es la clave de la composición, la cual no puede jamás ser estática. La composición no es una simple paráfrasis de la acción. Es la acción misma.

En el guión existe una cambiante relación dinámica entre la cámara cinematográfica y cada persona u objeto comprendido en las escena.

Son precisamente todos los detalles que contiene el guión los que hacen de la película propuesta ahí una obra sobre la monotonía. Es una película en un solo escenario, independientemente de que Gabriel Lima se dé sus paseos por afuera. Esta fotografía, como observa Paz Alicia Garciadiego,

en unos tonos más bien ocres, con una unidad fotográfica excelente. (...) A pesar de que ese tono se mantiene a lo largo de toda la película, de que la noche y el día siempre están en una especie de grisura –no se cambia de

noche a día, se cambia de lluvia a no lluvia–, a pesar de eso, no sientes para nada el agobio de la monotonía, precisamente por la riqueza del detalle.⁵⁰⁹

Veamos algunos detalles de lo anterior en el guión, donde los señalamientos de iluminación adquieren un papel dramático:

54: Interior – Patio – Día.

(La luz en el exterior de la casa es brillante, pero dentro siempre se está en una penumbra transparente). Vemos entrar a GABRIEL que cierra la puerta con cuidado. Cruza el patio, pasa junto al coche y entra en el taller.

92 A 94: Interior – Patio – Noche.

GABRIEL que lleva su lámpara de mano, termina de cerrar la celda. En medio de ella, PORVENIR queda inmóvil, con la mirada baja. La celda está iluminada por una vela metida en una botella de refresco. Al irse GABRIEL, PORVENIR se sienta en un rincón de la celda junto a una lata oval de petróleo llena de agua.

Comienza a vaciarla lentamente y ve como la absorbe la tierra.

Al poco rato, desprende la vela y se acerca a observar una araña en su madeja.

Vuelve a sentarse en un rincón y usa un clavo para hacer rayas en el suelo. Echa la cabeza para arriba, se rasca un hombro y otra vez queda inmóvil, con la boca semiabierta.

107 a 108: Interior – Baño – Día.

Entre la luz filtrada por el vitral que hemos visto antes, en un destartado baño, “art nouveau”, UTOPIA y VOLUNTAD se bañan y juegan bajo el chorro del agua.

199: Interior – Patio – Noche.

Llueve. La casa está en completa oscuridad. La cámara recorre los muros hasta llegar a la sala en penumbra.

200 a 210: Interior – Sala – Noche.

Sólo hay una luz (muy tenue) al fondo. Todos están sentados en el sofá, excepto PORVENIR, que se halla en su pupitre, y GABRIEL, que camina enfrente de ellos.

BEATRIZ, VOLUNTAD, UTOPIA Y PORVENIR están reclinados hacia delante con las manos cruzadas sobre las rodillas. GABRIEL se acerca, toca levemente la cabeza de UTOPIA (...)

285: Interior – Puerta de acceso al sótano – Noche.

Salen UTOPIA, PORVENIR Y VOLUNTAD con ropas que por el encierro están maltrechas y sucias. Tras ellos aparece GABRIEL con su lámpara en la mano.

La apaga, ordena:

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 108-109

GABRIEL: Báñense.

UTOPIA Y VOLUNTAD suben la escalera.

PORVENIR se dirige hacia donde está el calentador.

286: Interior – Lugar del boiler – Noche.

PORVENIR está alimentando el boiler con bolsas de combustible. La cámara se acerca al interior negro y rojo. El fuego es exagerado.

296: Interior – Casa – Noche.

GABRIEL desciende alumbrándose con una lámpara sorda.

297 a 301: Interior – Casa – Noche.

GABRIEL apaga su lámpara. Quita un ladrillo y alumbra desde la mirilla del cuarto de PORVENIR quien no está en su cama. Se detiene a reflexionar. Saca su reloj y lo guarda de nuevo. Camina por el corredor. Repite la operación en el cuarto de las niñas. En la cama vemos a VOLUNTAD que duerme tranquilamente.

Hasta llegar a una de las escenas que marcan un “clímax dramático”: el rompimiento o desafío de las reglas en ***El castillo de la pureza***.

Ese acercamiento francamente sexual de los hermanos, que se produce en el auto que no se usa para nada. El auto es como una escultura, es el único adorno que hay en la casa. Es un Dodge 38, que refuerza la inmovilidad de los jóvenes hermanos que están atrapados y tan necesitados de movimiento como el auto mismo. Sin embargo, y esa es una de las paradojas: el auto está tan encerrado como ellos, y dentro del auto quedan encerrados una vez más.

302 a 307: Interior – Automóvil – Noche.

En el polvoriento interior del coche, donde hay viejas botellas de cerveza, un sombrero de mujeres destruido y un rollo de alambre de gallinero, están UTOPIA y PORVENIR en el asiento posterior. (...)

(...) Vemos la escena amorosa durante un momento hasta que la interrumpe un rayo de la luz lanzado por la lámpara de GABRIEL que, entre gritos, baja a golpes a sus hijos, los pateo y abofetea.

La construcción visual de la casona de Donceles 99, adquiere vitalidad con la otra construcción que hace José Emilio Pacheco: la de los personajes y sus relaciones.

Gabriel Lima, Beatriz, Utopía, Porvenir y Voluntad irrumpen en el escenario para revelar la historia de encierro y amor de ***El castillo de la pureza*** y el utópico mundo soñado por Gabriel Lima.

6.2.1.3. Personajes, sus relaciones y paradojas

El texto periodístico sobre el extraño encierro de la familia de Rafael Pérez Hernández, que conmovió a la opinión pública mexicana a finales de julio de 1959, motivó su extensión inmediata al entonces emergente medio de la televisión; *La Prensa* del 25 de julio publicaba que “El caso de la familia secuestrada durante casi dos decenas de años será presentado en un popular programa de televisión, para que el público ayude a los chicos y a la madre a forjarse un camino nuevo en la vida”;⁵¹⁰ el 28 de julio el mismo diario daba cuenta del interés creciente de la televisión por difundir el caso: “hoy por la noche, en conocido programa de televisión será presentado el caso de María Rosa Noé y sus seis hijos, que se encuentran en la más espantosa miseria”.⁵¹¹ Se trató del programa “Reina por un día” conducido por Carlos Amador y Tomás Perrín, en el canal 2 a las 20:00 horas.⁵¹²

Cada uno de los medios recrea la anécdota. El periódico, la televisión, la novela y el teatro atienden un hecho con personajes extraordinarios y relaciones tan conflictivas que llaman la atención de una sociedad que vive una época de transición: la consolidación de la política económica del Desarrollo Estabilizador y la irrupción de ciudades marginales como el nuevo rumbo de la colonia Vallejo, en Insurgentes 1176 de la Ciudad de México, donde se hallaba la casona que va a ser recreada como el castillo utópico construido por el soberbio personaje Gabriel Lima, ideado por la imaginación de uno de los grandes escritores mexicanos José Emilio Pacheco para el cine.

Los personajes revelados en las notas periodísticas adquieren trascendencia en la obra creada por José Emilio Pacheco para su recreación cinematográfica. En su guión alumbró el nacimiento de uno de los grandes villanos del cine mexicano, Gabriel Lima: el cínico, autoritario, dominante, vulnerable, contradictorio y único por sus diálogos poéticos, y más por su concepción de la vida. El constructor de utopías en ***El castillo de la pureza***.

Pacheco tenía que crear –después de esbozos derivados de la investigación, experiencia e imaginación– los primeros trazos de los personajes principales, que transmitieran el tema de su historia en el guión:

Gabriel Lima:

9: Interior – Patio – Día.

⁵¹⁰ Alfonso López Ortiz; “Un loco secuestró a sus familiares durante 18 años”, *La Prensa*, México, 25 de julio de 1959, pp. 20 y 30

⁵¹¹ Alfonso López Ortiz; “No se salvará de la cárcel el químico secuestrador”, *La Prensa*, México, 28 de julio de 1959, pp. 30 y 38

⁵¹² *Ibid*, Programación de televisión, p. 25

(...)

Un hombre de 50 años, pelo abundante, rasgos endurecidos, dirige los trabajos que cada quien desempeña...

Tiene, como es habitual, una barba de varios días.

Beatriz:

22 a 26: Interior – Recámara de Beatriz – Día.

(...)

Es una mujer de 40 años, muy hermosa.

La brevedad de las líneas del guión describen con efectividad a los personajes en su aspecto físico. El escritor comienza a construir su coherencia, añadir emociones, actitudes y valores. Además escribe los detalles para lograr que personajes y acciones sean concretos y singulares. Incluso magnifica aspectos que parecían insignificantes en el texto periodístico, como por ejemplo el jalón de cabellos a los hijos, esos cabellos que se convertirán en un simbolismo importante en la historia plasmada en el guión, donde se da una especie de colección de cabellos de los hijos, como si en cada mechón estuviera retratado un momento de su vida, su cambio de piel –natural o forzado– o la existencia de un auto viejo, que tendrán una razón de existencia en la historia cinematográfica.

La descripción física es evocadora, porque implica otros aspectos del personaje. El escritor asocia otras cualidades, imagina detalles adicionales que son plasmados en las contadas líneas de descripción introducidas en el guión; José Emilio Pacheco confiere intensidad suficiente a la descripción física de tal forma que ella pueda reflejarse en las interpretaciones de Claudio Brook y Rita Macedo, además de los detalles que el actor puede utilizar en su caracterización. Incluso el azar está presente, como en el caso de la “oportuna” pancreatitis que sufrió Diana Bracho durante la filmación, la cual le ayudó a acentuar su aspecto lánguido y retraído. O el protocolo que Gabriel Lima realiza al salir de su casa, detalle que Emilio García Riera resalta: “es un hombre paranoico, obsesivo, ordenado, y también con el temor de que algo se le olvide –eso es muy curioso– cuando sale de la casa”⁵¹³.

41 a 42: Interior – Patio – Día.

GABRIEL cruza el patio. Lleva en la mano una maleta. Se escucha el ruido de la máquina. Se detiene un momento, se vuelve hacia el taller. Luego revisa su llavero. Lo guarda en el bolsillo y sale. Cierra la puerta. La cámara permanece un momento sobre la puerta cerrada y las latas que se mueven todavía bajo el impulso del golpe.

⁵¹³ Emilio García Riera; *op. cit.*, p.99

Arturo Ripstein amplía el contexto de Gabriel Lima, que “siempre tiene que tocar si lleva las llaves, si está el saco en la mano izquierda, si el portafolios va con el peso que tiene que ir, y siempre cree que dejó algo”.⁵¹⁴

Gabriel Lima es dotado de una vida emocional, con actitudes y valores específicos, pero José Emilio Pacheco da un paso más para que el personaje sea original y peculiar al añadirle detalles específicos. El comportamiento o manera en que las personas hacen las cosas marca la diferencia debido a su apariencia física o a su manera de pensar. Las personas tienen características que las distinguen, pequeños rasgos que las hacen especiales y singulares; por ejemplo, en Gabriel Lima, el orden escrupuloso de su mesa de trabajo, la revisión que hace al salir de su casa, sus palabras clave, el uso del lenguaje, sus conceptos, sus hábitos como traer colgado el manojito de llaves y la bolsita con el seguro, los gestos inmutables, la ropa, el chaleco, la manera de reírse y las diferentes formas que tiene de afrontar una situación.

José Emilio Pacheco nos describe a Gabriel Lima como un hombre de 50 años, casado con Beatriz, con quien ha procreado tres hijos, a quienes puso los extraños nombres de Utopía, que es la hija mayor; Porvenir, el hijo varón, y la niña Voluntad. El padre que es una persona ordenada, estricto, autoritario, y que se dedica a fabricar, con sus hijos y vender, por su cuenta, el “Raticida Veloz Vulcano 214”.

Gabriel Lima construyó una casona para vivir con su familia, a quien le cerró todo contacto con el exterior desde 18 años atrás; sólo él podía salir. Instauró un castillo-prisión, con miradores en paredes para vigilar a sus hijos, con celdas para castigo, con taller para el trabajo, con patio para el breve recreo cuando él no está, con salón de enseñanza y ejercicio, y él como el celador del castillo y poseedor absoluto de las llaves de todas las puertas. Tiene un cuarto privado, donde guarda sus cosas, entre ellas destaca una fotografía de su madre; se relaciona con sus hijos a través del trabajo, de la enseñanza-aprendizaje de máximas y lectura de las profecías de Nostradamus, además del castigo como acción dominante.

En el exterior creó la imagen de don Gabriel, un hombre respetable que se pone lentes; en la casa no lo hace porque considera que todo defecto físico es señal de debilidad. A su mujer la ha convertido en esa especie de princesa medieval encerrada en el torreón del castillo, mujer a quien le provee de cosméticos para que luzca hermosa, a quien también cela y reprime psicológica y físicamente, aunque es ella la única persona ante quien se siente frágil, vulnerable; le pedirá perdón cuando el remordimiento

⁵¹⁴ *Ibidem*

le genere sentimiento de culpa, pero también la culpará de los males de la familia.

Es contradictorio: rechaza a su mujer y, cuando ella le busca para hacerle caricias, reclama a ésta de que sólo piensa en ella. Ha construido el castillo para proteger a su familia del mundo, del cual tiene ideas apocalípticas; le dice a su mujer: “¿te imaginas cuantos muertos cabrían apilados en este cuarto?”, “¡terminaremos por morirnos de hambre!”, y justifica el encierro: “Tú conociste el mundo, tú sabes lo que es, yo lo veo cuando salgo (...) La decisión fue buena. La prueba está en que los niños son sanos, puros, felices”.

Entra en crisis emocional cuando bajan las ventas del raticida. Es feliz escuchando a Beatriz leer sobre el nacimiento del Gran Céltico –historia tomada de las profecías de Nostradamus– o es halagado por ella cuando le dice: “Tus pensamientos son extraordinarios y lo que dices es verdad”. Vive con la idea de la posesión de una verdad inmutable (“¡yo sé lo que hago!”), castiga violentamente la relación incestuosa de sus hijos Utopía y Porvenir. Provoca miedo y terror. Inventó. Planea construir “El castillo”, trampa para cazar ratas. Pelea hasta el final, incendia su castillo cuando se ve amenazado, derrotado...

José Emilio Pacheco tiene la capacidad de situarse tras los ojos del personaje, de ver el mundo a través de su punto de vista. Responde al cómo ve el mundo Gabriel Lima, para de alguna manera justificar el encierro, la prisión de la familia. “Lo hago por su bien”, dice en las notas periodísticas el personaje real, Rafael Pérez Hernández, mientras en el guión Gabriel Lima expresa el mismo concepto, aunque a partir de una interpretación apocalíptica y una soberbia recreación literario-visual:

123 a 127: Interior – Cuarto de Beatriz – Día.

BEATRIZ también está asomada por la ventana, viendo a sus hijos. Regresa a su tocador y vuelve a arreglarse cuidadosamente. GABRIEL entra sin tocar a la recámara. Se detiene junto a su esposa que lo mira sin suspender su arreglo. GABRIEL mide con los ojos el espacio de la habitación.

GABRIEL: ¿Te imaginas cuántos muertos cabrían apilados en este cuarto?

Le entrega el portaviandas a Beatriz. Ella lo ve lleno de comida.

BEATRIZ: No comiste nada.

GABRIEL: Tengo asco. Hay millones de ratas por todas partes. Ya no se mueren. Hay que hacer raticidas más potentes. Las ratas están dejando de comerse lo que les doy. En alguna forma se avisan el peligro.

BEATRIZ ha suspendido su arreglo y mira temerosa a GABRIEL, sabiendo que los exabruptos conducen a problemas mayores.

GABRIEL: Pasa una cosa, las ratas y los ratones se odian. ¿Te imaginas darles algo para que se vuelvan locos y ataquen a las ratas y se maten y se

destrocan entre sí? Porque cada día nacen millones. Las hembritas recién nacidas antes de salir del nido ya están cargadas. Si estuvieran peleando o se comieran a los hijos ya no tendrían tiempo de reproducirse.

BEATRIZ lo mira como petrificada.

GABRIEL: Es el instinto. Las bestias sólo buscan el placer y reproduciéndose perpetúan su horror y asquerosidad. Es una cadena que sólo terminará con el fin de los tiempos. Y con las gentes es lo mismo. Por las ratas he aprendido a conocer a los hombres. Son iguales. Por eso no quiero que ustedes tengan ningún contacto con el mundo. Vale más que sigan encerrados aquí entre mis ratas, que ver al mejor de los que están allá afuera.

Otras facetas en la construcción de personajes y acciones a considerar son las actitudes. Los personajes presentan diferentes actitudes los unos hacia los otros, hacia sí mismos, hacia la situación y hacia determinadas cuestiones. Aquí debemos destacar cuál es la actitud de la esposa y los hijos hacia Gabriel, aclarando que serán estas relaciones las que fortalezcan la configuración del personaje, ya sea en estado de conflicto o no.

De Beatriz hacia su esposo Gabriel Lima, por ejemplo, la actitud oscila entre el sublime erotismo –descalza acariciando los zapatos de él– a la humillación por las violentas amenazas y vejaciones, pasando por la tímida sublevación. No obstante, Beatriz hasta el final le demostrará solidaridad y seguirá el esquema dejado por su marido:

64 a 67: Interior – Cuarto de Beatriz – Día.

BEATRIZ está de pie junto a su tocador. Se da vuelta y se cubre los hombros con un chal. GABRIEL se acerca a ella y le tiende la cajita.

GABRIEL: Te traigo un regalo.

BEATRIZ recibe el paquete que le da GABRIEL y lo abre entusiasmada. Es una caja llena de cosméticos.

BEATRIZ: Ven, siéntate aquí.

Se sientan los dos en el tocador. BEATRIZ le da a oler perfumes, cremas, pinturas de uñas, etc. Todo lo hace con gran entusiasmo y muy amorosamente.

BEATRIZ: Toma, huélelo; ¿te gusta?

GABRIEL: Sí.

BEATRIZ: Esta crema es buenísima para las manos. Ponte.

BEATRIZ unta la crema en las manos de GABRIEL.

BEATRIZ: A ver, déjame ponerte un poquito de esta loción.

BEATRIZ rocía de perfume el cuello y el pelo de GABRIEL, quien comienza a ponerse nervioso. Se levanta.

GABRIEL: Voy a estar abajo.

Le da la espalda y se dispone a salir. Antes de que salga, BEATRIZ se levanta, toma los domésticos y le dice:

BEATRIZ: Muchas gracias, GABRIEL.

Vuelve al tocador y empieza a arreglarse con los cosméticos que le ha traído GABRIEL.

Por lo que toca a la actitud de Utopía hacia su padre, llega a una relación de desafío de autoridad. El padre es sorprendido sin saberlo, mientras la hija lleva adelante su plan de tirar la carta-demanda para ser liberada. La joven Utopía, como en la historia real que es Indómita, invade el espacio del castillo con esa suerte de llave que abrirá las puertas. Pues es el ser que encarna la manifestación del hartazgo por tanta represión del padre. En la historia periodística la carta de Indómita tendrá repercusión, pero en la película, José Emilio Pacheco recreará la anécdota como un pasaje que profundiza el dramatismo del desenlace, pues la carta no encontrará destino, aunque Utopía piense falsamente que las puertas de su casa se abrieron porque su misiva fue leída por alguien.

430 a 433: Interior – Sala – Noche.

(...)

UTOPIA: Papá...

GABRIEL: No me interrumpas.

UTOPIA: Papá... ¿puedo ir al baño?

GABRIEL: Tienes tus horas.

UTOPIA: Es otra cosa.

GABRIEL: Ve.

UTOPIA sale velozmente.

GABRIEL: “Los empleados del zoológico no saben cómo poner fin a esta situación”.

434: Interior – Patio – Anochecer.

UTOPIA, traspone el baño y llega a una escalinata que conduce a la azotea.

436 a 438: Interior – Azotea – Anochecer.

Desde el fondo de la azotea vemos a UTOPIA frente a una reja que ha puesto GABRIEL para impedir el paso de ambos sentidos.

UTOPIA la escala y brinca la azotea. Aspira profundamente el aire libre. Camina con el cuidado de quien desconoce el terreno. Saca el papel de sus ropas y se aproxima al borde que da a la calle. Pero GABRIEL construyó un alto muro de ladrillo blanco para que nadie pueda asomarse. UTOPIA salta, brinca, hace esfuerzos terribles para sobrepasarlo.

440 a 442: Exterior – Patio – Anochecer.

Vemos el interior de la sala en que GABRIEL está leyendo. Se interrumpe y mira hacia la cámara para ver si ya viene UTOPIA. Prosigue su lectura.

443: Interior – Azotea – Anochecer.

UTOPIA se tambalea. Finalmente, de un salto, logra arrojar el papel de la demanda a la calle.

444 a 446: Exterior de la casa – Anochecer.

El papel cae al suelo. Lo arrastra. Cae en un charco. El agua lo lleva hasta una coladera.

De Porvenir, el hijo varón, hacia su padre, la relación llega hasta una fase de efímera rebeldía. Su interacción está dominada por la constante represión del padre hacia él, que se acrecienta cuando se descubre la relación incestuosa con su hermana Utopía, pero a pesar de la sublevación manifestada por el hijo, al final, cuando ve que su padre es llevado por la policía, grita: “No lo toquen... ¡Papá...! ¡Papá...!”:

399 a 409: Interior – Taller – Día.

[...]

UTOPIA toma una tina con frascos y jeringas y se dirige hacia su hermano. La detiene la mirada de furia que lanza GABRIEL al ver que UTOPIA se le aproxima.

GABRIEL: Ya te dije que no te le acerques.

Ha cambiado brutalmente y ahora está furioso. UTOPIA deja la tina sobre la mesa y se retira. PORVENIR se pone tenso, va hasta la mesa y avienta de un golpe feroz la tina que estrella contra el suelo. Queda con la cabeza baja.

GABRIEL se quita el cinturón y se abalanza contra su hijo, dispuesto a flagelarlo. Por primera vez en su vida, PORVENIR opone resistencia. Le detiene la mano a GABRIEL, que lo golpea. PORVENIR responde el golpe. Ambos gritan.

Se abrazan para frenar los golpes. Ruedan sobre la mesa, tirándolo todo y bañándose de pinole, azúcar, etc.

UTOPIA y VOLUNTAD corren por el cuarto.

Atraída por los gritos entra muy alarmada Beatriz. Tras de separarlos, recibe algunos golpes.

Padre e hijo sangran de la boca y las narices.

GABRIEL se incorpora y patea a PORVENIR que sigue en el suelo.

PORVENIR está completamente doblegado.

GABRIEL: Te voy a encerrar y esta vez no tomarás ni agua. Ustedes lo vieron. Me pegó. ¿Se dan cuenta? Me pegó... Ustedes también tienen la culpa. De esta no se salvan. ¡Se van a morir!

De Voluntad, la hija menor, hacia su padre, la relación es más bien pasiva, pues a pesar de que Gabriel la encierra en las celda para

castigarla, a lo largo de la historia la pequeña no es capaz de asumir ninguna actitud rencorosa, pues casi raya en el autismo.

337 a 339. Exterior – Taller – Día.

Gabriel abre las jaulas de las ratas. La cámara panea hasta descubrir a GABRIEL y VOLUNTAD trabajando solos, en silencio.

GABRIEL toma un poco de raticida que está mezclando y le dice a VOLUNTAD.

GABRIEL: A ver, ponle de éste que es nuevo.

VOLUNTAD toma la mezcla. En la mesa frente a ella hay una jaula de pájaros con una rata pequeña. Saca la cajita donde se pone la comida y allí vierte el polvo que tiene en la bolsa. Al terminar, cubre la jaula con un trapo negro. GABRIEL mira su reloj.

VOLUNTAD: Ya está, papá, ya está.

GABRIEL: Bueno, déjala.

VOLUNTAD: ¿Las ratas comen carne?

GABRIEL: Sí. Nada más animales de este tipo comen carne.

VOLUNTAD: ¿A qué sabe?

GABRIEL: A sangre... Horrible.

José Emilio Pacheco cuida las actitudes claves del protagonista y lo coloca frente a distintas situaciones para que sus reacciones marquen la estructura dramática del filme. Por ejemplo, ¿qué actitud muestra el Gabriel Lima frente al rechazo de la “muchachita” cuando le propone acostarse con él? La de un cínico acostumbrado a ser obedecido en su casa, pero sorprendido por el rechazo de la muchachita, de quien pronto busca venganza, al valerse de la mentira y acusarla con su madre de “coqueta”:

162 a 167: Interior – Miscelánea – Atardecer.

GABRIEL saca el pañuelo y finge secarse gotas de lluvia o sudor, pero en realidad se tapa completamente la cara.

Se aproxima a la MUCHACHITA, que está cortando papel de estraza en cucuruchos. GABRIEL está muy cerca de ella, completamente enmascarado por el pañuelo.

GABRIEL: Necesito verte a solas. Te conviene. Quiero que te acuestes conmigo. Te pago.

La MUCHACHITA, sin dejar de hacer cucuruchos, lo mira, muy sorprendida.

MUCHACHITA: ¿Esta usted loco? Nomás deje que se entere mi mamá y entonces va a ver, ¿eh?

La MADRE reaparece sonriente. Gabriel reaparece hasta el sitio en que está su maleta y se mete el pañuelo en la bolsa. La madre le da el dinero arrugado.

GABRIEL saca su bolsita.

MADRE: Aquí tiene, cuéntelo.

GABRIEL cuenta y sin ver a la madre se inclina levemente hacia ella.

GABRIEL: Señora, tengo que decirle una cosa ¿No se enoja?

MADRE: ¿Qué pasa?

GABRIEL: Cuide a su hija. Es muy coqueta.

MADRE. ¿Mande?

GABRIEL: Es muy coqueta.

MADRE: ¿Cómo?

GABRIEL: Se me insinuó.

La música y los anuncios del radio impiden que la MUCHACHITA escuche esta conversación. Sigue haciendo cucuruchos.

MADRE: ¿De verás?

GABRIEL: No se lo diría, si no fuera cierto. Yo nunca miento. Cuidela, señora. Cuidela mucho... Puede perderse.

MADRE: Gracias, don Gabriel.

Sale GABRIEL. La MADRE, furiosa, va hacia donde está la MUCHACHITA y de un manotazo arranca el cable del radio. La MUCHACHITA la mira asustada sin comprender.

En la entrevista de Emilio García Riera con el director Arturo Ripstein se recrean opiniones en torno a la configuración del personaje de Gabriel Lima:

EGR: Bueno, después hay una serie de tomas, de situaciones, que yo diría que equivalen a caracterizaciones del personaje central, Claudio Brook. Serían sus adjetivos, los adjetivos que corresponden a la palabra "hombre", ¿no? Es ordenado, es ordenado maniático, es paranoico, "alguien tocó lo mío" –yo, que conozco a bastantes paranoicos, sé que esa manía es frecuente–, es obsesivo, da golpes. En eso, como en otras cosas, el personaje me recuerda –y creo que de eso fueron muy concientes José Emilio Pacheco y tú– al personaje de Buñuel: **ÉI**, el paranoico.

AR: Además del personaje de Buñuel está la novela de Mercedes Pinto, que yo en algún momento leí. En la novela de Mercedes Pinto había rasgos interesantes, que a mí me gustaban y que de alguna manera plagué y utilicé, si no recuerdo mal. El momento en que Claudio Brook se pica el dedo y se saca sangre está inspirado en un momento del personaje de Mercedes Pinto.

EGR: Es gratuito ese acto, ¿no?

AR: Exacto. Cometía actos brutales contra sí mismo porque... se le ocurrían en ese momento. Entonces a mí me gustaba mucho la comisión gratuita del actor, que al final de cuentas parece no ser tan gratuita, que está determinada por un marco de referencia donde cada cosa, aunque no tenga relación evidente, tiene que ver.

EGR: A mí me gusta algo que creo que es muy importante en la película: tú y José Emilio Pacheco no parten de que ya saben el personaje, de que ya se

lo saben y van a explicarlo como saben que es, incluso con aparentes contradicciones que también se explican. A ustedes les sorprende el personaje, en buena medida, creo yo. Es un personaje complejo, contradictorio, que les va revelando a ustedes al mismo tiempo que al espectador, sin agotarse nunca.

AR: Bueno, a cada personaje uno le tiene cierto afecto; a mí Gabriel Lima no me gusta.

EGR: Pero te identificas con él.

AR: No lo desprecio en absoluto, todo lo contrario. Todo forjador de utopías siempre es admirable, no deja de ser sorprendente. Había que dejar que el personaje se fuera desarrollando, aunque, claro, con todo el control estructural que precisa una idea narrativa; pero, sí nos imaginábamos qué podría hacer en cierta situación, y lo primero que se nos ocurría era utilizarlo para después verlo muy pulido en la escritura, después, ya con su buen desempeño, Claudio Brook fue creciendo a la imagen y semejanza de este hombre específico. Así pretende uno jugar con todos sus actores, ¿no? Para que aporten su talento al personaje, y no se lo disminuyan.⁵¹⁵

En ***El castillo de la pureza***, además, el personaje transmite su perspectiva de las cosas, por ejemplo la visión que sobre el mundo tiene Gabriel Lima. Al hacerlo se ve cómo el personaje se siente pleno, podemos decir que alegre y realizado. Pacheco hace que Lima se vea como el elegido que tiene cómo justificar sus acciones:

BEATRIZ toma de la mesita que sirve para la enseñanza de lectura las profecías de Nostradamus. Vuelve a su lugar y empieza a leer.

BEATRIZ: Nacimiento del Gran Céltico:

“Bajo sombras nefastas nacido

”el rey será en el mundo por todos muy temido.

”Su sangre muy antigua en él renacerá.

”Y su siglo de bronce en oro cambiará”.

GABRIEL se muestra ostensiblemente satisfecho porque supone que las profecías se refieren a él y todo coincide.

GABRIEL: Quiere decir que este rey gobernará con paciencia y bondad. Dará nueva fama a su raza. Gracias a sus enseñanzas, el “siglo de bronce”, o sea el tiempo de violencia y guerras, se cambiará en una era de prosperidad: el “siglo de oro”.

GABRIEL no aguanta la felicidad que le producen estas palabras:

BEATRIZ: “Las puertas de bronce por la fuerza se abrirán.

”El templo de la guerra el rey demolerá.

”Ciudades y fuertes ya no utilizará.

⁵¹⁵ *Ibidem*, pp. 97-98

"El mundo con su guía la paz encontrará"... Esta sí se entiende.

Sus hijos asienten. Gabriel se pavonea.

BEATRIZ: "La gran ciudad será como un desierto.

"De quienes la poblaban ya todos habrán muerto.

"Sus calles destruidas por saqueo y violación,

"y sus templos en ruinas por la profanación".

GABRIEL se pone de pie y dice:

GABRIEL: Nostradamus vio muy claro todo lo que estaba pasando.

Se acerca a sus hijos, los abraza cariñosamente.

Los valores y filosofía de Gabriel Lima están sustentadas en la lectura de máximas de Goethe, Ellis y Chesterton y de las profecías de Nostradamus. En ***El castillo de la pureza*** se admite que hay valores que guían la vida, por los que se llega a los extremos. Estas influencias repercuten en el carácter de Gabriel Lima y determinan, a la vez que justifican, su forma de pensar y de hablar, sus valores, sus inquietudes y su vida emocional.

Los momentos de crisis transforman a los personajes. En su evolución dramática, ante los conflictos con Beatriz, en búsqueda del perdón, Gabriel se vuelve frágil, vulnerable. La mujer de Lima, cuando se atreve a defender a sus hijos, se transforma también. José Emilio Pacheco comunica valores a través de las acciones del personaje, de sus conflictos y de sus actitudes; por eso vemos la transformación de los dos personajes: Gabriel Lima, de dominante pasa a implorar perdón a una Beatriz, que había sido sistemáticamente humillada:

BEATRIZ: (...) no me puedes tratar así. Ya no lo tolero

GABRIEL se detiene, se queda muy sorprendido. La increpa:

GABRIEL: ¿Pero qué te pasa?

BEATRIZ no se mueve de su lugar, pero tiembla de furia; se detiene los brazos como para evitar pararse y golpearlo.

BEATRIZ. ¿Cómo que qué me pasa?, ¿cómo te atreves? Déjame en paz. Sal de mi cuarto en este instante.

GABRIEL: Mi amor, no te pongas así, mi amor.

GABRIEL trata de acariciarla. BEATRIZ rechaza su contacto violentamente.

GABRIEL no sabe qué hacer.

GABRIEL: Beatriz, mi amor, ¿qué tienes, Beatriz?

GABRIEL se desploma a los pies. Hincado le dice:

GABRIEL: Beatriz, te quiero mucho.

GABRIEL llora. Abraza a Beatriz, la recuesta sobre la cama y empieza a hacerle el amor mientras la cámara gira hasta llegar al espejo.

A través del espejo, vemos que Beatriz –sin dejar de llorar– queda acostada, mientras que GABRIEL se sienta al borde de la cama, baja la cabeza y se golpea con la palma de su mano izquierda el puño de la derecha. La intensidad de los golpes va en aumento.

Beatriz, subordinada en todo momento a su esposo, se rebela ante Gabriel Lima, porque ya no desea que siga violentando a sus hijos:

310 a 317. Interior – Patio – Noche.

GABRIEL arrastra a PORVENIR hacia las celdas. UTOPIA llora reclinada contra una de las llantas del coche, Beatriz irrumpe, se inclina para abrazar a PORVENIR y arrancarlo del poder de GABRIEL...

BEATRIZ: ¡No lo toques!

GABRIEL: ¡Quítate!

BEATRIZ: ¡No tienes derecho!

GABRIEL: ¿Cómo que no?

GABRIEL empuja a Beatriz, que cae al suelo y se abraza a PORVENIR.

GABRIEL les pega a los dos.

BEATRIZ se incorpora y se arroja encima de GABRIEL, frenando su ataque.

BEATRIZ: ¡Cálmate! Estoy segura de que no han hecho nada malo.

GABRIEL: ¿Nada malo? Son peores que las ratas.

BEATRIZ: ¡Gabriel!

GABRIEL: ¡Quítate!

PORVENIR, sangrante, gime en el suelo.

GABRIEL lo levanta de un jalón.

Beatriz es el otro personaje que José Emilio Pacheco diseña para sostener la historia de ***El castillo de la pureza***, más allá del tema principal que es el encierro, pues encarna a la mujer que subordina su vida misma y la de sus hijos al sueño de su esposo; es el complemento del castillo, la doncella que Gabriel Lima encerró para que no se contaminara con el exterior. Mujer de 40 años, muy hermosa, casada desde hace 18 años, le gusta pintarse los labios, arreglarse con polvos y cremas, usar perfumes que le regala Gabriel. Se relaciona con sus hijos a través de los juegos y las lecturas. Platica con ellos sobre el exterior y los consuela, sueña con volver a ver el mar. Sabe coser a máquina, también atiende los dictados de Gabriel con la máquina de escribir.

La mujer de la casa sonrío para distraer a Gabriel en su intento por superar los momentos de tensión, muestra de subordinación a la autoridad de Gabriel. Nunca logra impedir que sus hijos sean encerrados en las celdas del sótano. Tiene la curiosidad de guardar los cabellos de sus hijos

en una cajita. Es celada injustificadamente por Gabriel, quien la acusa de pensar sólo en ella y de haber tenido presuntamente otros hombres.

Es golpeada y humillada. Tiene miedo a Gabriel, aunque paradójicamente no miente al decir “he sido siempre feliz contigo” en 18 años. Acostumbrada al mal trato, baja la vista. Siempre busca consolar a Gabriel. Vive sobresaltada por las acusaciones. Es amenazada de muerte por Gabriel aunque constantemente lo perdona y le celebra sus escritos, al mismo tiempo que es la encargada de leer las profecías de Nostradamus.

Cuando Gabriel comienza a transformarse, a hacerse más violento, ella se interpone para que Gabriel no siga golpeando a sus hijos. Incluso violará las reglas al llevarle de comer a Porvenir. Reclama a Gabriel –“Mira lo que has hecho de tus hijos”– y comienza a peinar y pintar a su hija Utopía para consolarla. Nunca antes desconfió de Gabriel, hasta que le pegó a su hija Utopía.

Beatriz hace la voluntad de Gabriel por sus hijos; llora porque su esposo no le escucha cuando dice “tenemos que vivir sin que nadie se meta en nuestra vida”. Consuela a Porvenir, y se observa con él una leve insinuación incestuosa cuando le dice: “Estoy de tu parte, sabes que a nadie quiero como a ti. ¡A nadie!”.

Se rebela momentáneamente al final para proteger a Porvenir, que es amenazado con un cuchillo por su padre, pero aún así defiende a Gabriel ante los policías, como lo hizo antes frente a sus hijos: “No es malo... Es bueno. Te quiere mucho”. Con la imagen de ella, y sus hijos alrededor, como buscando protección, y “una casi imperceptible sonrisa” finaliza la historia. Luego de que Beatriz sea quien posee las llaves que abren y cierran ese castillo construido por Gabriel Lima, el de la pureza soñada.

José Emilio Pacheco recrea la relación de Beatriz con sus hijos y su esposo. Recrea momentos solidarios, conflictivos o de sueños: uno de ellos es cuando corta el cabello de Porvenir, al tiempo que convive con sus hijos en un momento simbólico: el de la contemplación de la cajita llena de mechones de cada uno de sus hijos, como mirando fotografías:

101 a 106: Exterior – Baño – Día.

Frente a una puerta blanca, la familia espera a que GABRIEL termine de bañarse. UTOPIA y VOLUNTAD están recargadas en la pared, vestidas con una especie de camisón burdo. UTOPIA tiene una toalla corriente en los hombros. Se ha pintado los labios de un rojo violento.

PORVENIR está sentado en una silla baja y BEATRIZ le corta el pelo con una tijera.

BEATRIZ: No te muevas, mi hijito, te puedo cortar mal.

PORVENIR: Tú detenme la cabeza.

BEATRIZ acaricia los cabellos de PORVENIR.

BEATRIZ: Tienes el pelo muy bonito. Se te ha hecho grueso.

BEATRIZ se aparta de PORVENIR y recoge una caja metálica de galletas que tiene al pie de la silla. La abre y está llena de cabellos separados por tarjetas que van de lado a lado de la caja. Sobre el pelo hay milagros de plata de forma de ojo, ligas y otros amuletos pequeños. Le muestra todo a PORVENIR.

BEATRIZ: Mira, es el primero que te corté. Tócalo... ¡Qué suavcito!

PORVENIR lo toca y los repasa entre los dedos, sin darle mayor importancia.

BEATRIZ: No lo revuelvas. Éste es de Utopía.

UTOPIA: A ver...

Se acerca y lo toca a su vez.

UTOPIA: Es más bonito el de PORVENIR.

VOLUNTAD: ¿Y yo?

BEATRIZ: Aquí está el tuyo, pero no lo toques.

BEATRIZ cierra la caja. Vuelve a sus disposiciones originales. Beatriz sigue cortándole el pelo a PORVENIR.

Los momentos de clímax dramático se van construyendo. Conforme avanza la historia, Utopía, la hija que “pierde la inocencia”, se empieza a rebelar, aunque sea sólo en sus pensamientos. Sin perder el vínculo con su madre, esa relación de solidaridad y confidencialidad se acrecienta cuando le confiesa que denunció a Gabriel:

Siguen trabajando mientras BEATRIZ y UTOPIA están muy próximas. BEATRIZ repara el bordillo de la pantalla de una lámpara y UTOPIA sigue sacudiendo la alfombra que baña todo de polvo.

BEATRIZ: ¿Sabes? Con el pelo así te ves como una señorita. Estás muy linda.

UTOPIA: Me arden mucho los ojos.

BEATRIZ: Ha de ser el polvo del petate.

UTOPIA: Es que dormí muy mal.

BEATRIZ: ¿Qué tienes?

BEATRIZ suspende su trabajo y se aproxima a UTOPIA.

UTOPIA: Estoy muy asustada.

BEATRIZ: ¿Por qué mi amor? ¿Qué te pasa?

UTOPIA: No te lo puedo decir.

BEATRIZ: Pero siempre me lo has dicho.

UTOPIA: Es que... acusé a mi papá.

BEATRIZ: ¿Cómo?

UTOPIA: Sí, lo acusé a la Policía.

BEATRIZ: ¿Qué estás diciendo?

UTOPIA: Le mandé un papel a la Policía... acusándolo.

BEATRIZ: ¿A la Policía?

UTOPIA: Sí... Les dije que nos iba a matar.

BEATRIZ: Pero, mi amor, ¿por qué hiciste eso?

UTOPIA empieza a llorar.

UTOPIA: Es que tengo mucho miedo, mamá.

BEATRIZ: Pero no tengas miedo. No pasa nada. Ya ves qué contentos estamos. Además, me tienes a mí. Yo te defiendo. No debes tener miedo... La Policía... ¡Dios, mío!... ¿Qué has hecho?

BEATRIZ empieza a llorar muy quedo. GABRIEL se acerca y abraza a UTOPIA.

GABRIEL: Utopía, ¿qué tienes, mi hijita, mi amor?

UTOPIA no responde, se suelta del brazo de GABRIEL y sigue golpeando el tapete.

BEATRIZ: Es que se siente mal.

GABRIEL advierte que también BEATRIZ llora.

La abraza.

GABRIEL: Tú también, ¿qué te pasa, Beatriz?

BEATRIZ se recarga en el hombro de GABRIEL y hunde la cabeza en su pecho, llorando compulsivamente. GABRIEL la acaricia y vuelve a preguntarle:

GABRIEL: Dime por favor, qué te pasa...

Ella levanta la cabeza con el rostro anegado en lágrimas y le dice:

BEATRIZ: No sé.

La presencia de Beatriz se vuelve sublime hasta el final, ahora será ella la dueña de las llaves, la princesa asume el control del castillo con la partida del Gran Céltico:

540 a 543: Exterior – Calle del Centro – Noche

BEATRIZ, UTOPIA, PORVENIR y VOLUNTAD caminan cubriéndose de la lluvia con periódicos y viendo con temor a la gente, que los mira con extrañeza.

Forman un grupo compacto y temeroso. Llegan a su casa. BEATRIZ saca la llave y abre la puerta.

544 a 545: Interior – Patio – Noche

Suenan las latas, entran. PORVENIR cierra la puerta. Llueve suavemente en el patio. Se dirigen a la sala incendiada.

546 a 548: Interior – Sala – Noche

UTOPIA y PORVENIR acomodan los restos de los muebles. VOLUNTAD hace una montañita de cenizas. BEATRIZ, detrás de la palmera, ve los destrozos en la sala.

Los hijos están muy cerca de ella, como buscando su protección. La cámara se acerca a BEATRIZ que esboza una casi imperceptible sonrisa.

FIN

Teniendo en cuenta la naturaleza humana, los personajes de José Emilio Pacheco son algo más que un conjunto de coherencias o, mejor dicho, son también ilógicas e imprevisibles: hacen cosas que nos sorprenden, que nos sobresaltan y que cambian todas las ideas preconcebidas. Son detalles que no resultan evidentes enseguida, pero que nos parecen especialmente irresistibles y nos hacen sentir cierta atracción hacia determinadas personas: son las paradojas que constituyen la base de la creación de personajes únicos y fascinantes, como Gabriel y Beatriz.

Las paradojas no neutralizan las coherencias de los personajes principales de ***El castillo de la pureza***, simplemente se añaden a ellas. Las paradojas son el *quid* de los personajes fascinantes, pues son más interesantes si están formados por una gran variedad de aspectos; sin ellos no tienen cabida elementos opuestos.

Las paradojas de Gabriel son la de ser un hombre dominante así como un hombre derrotado ante Beatriz, al suplicarle perdón. Ser un hombre tirano en el interior y don Gabriel en el exterior, ante las ancianitas Yutaca y la madre de la “muchachita”. Sentirse el salvador del mundo, el Gran Céltico, y no ser el padre que concilie la armonía para su familia. Ser un hombre obedecido indefectiblemente en su casa y ser un vendedor de raticidas rechazado por la “muchachita” en su pretensión de llevarla a la cama. Buscar el bien utópico de su familia a través del encierro y generar, mediante esa vía con buenas intenciones, los conflictos que destruyen la relación con su familia que quiere conocer la libertad y, por último, ser inventor del Raticida Veloz Vulcano 214 y el creador del diseño de la trampa “El castillo” y no haber logrado inventar un hogar inmejorable. En ese gesto autoritario, Gabriel emprende la búsqueda de redención, con la leve caricia pretende apagar el enojo de su hija Utopía:

GABRIEL va hacia UTOPIA, que con un gesto agrio está pesando los materiales y empacando. Le hace una caricia.

GABRIEL: Mi hijita, ya no estés enojada. Dime qué quieres que te traiga para que estés contenta.

UTOPIA: No, papá, no estoy enojada.

GABRIEL: Sí, sí estás. Yo sé. Pero eres muy buena y se te va a quitar.

UTOPIA se esfuerza por sonreír. GABRIEL se aleja para verlos trabajar.

Las paradojas de Beatriz son la de ser una mujer dispuesta a vivir en una casa, que sirve de cárcel a ella y su familia, y a la vez anhelar volver a ver lo imponente del mar. Arreglarse constantemente y ser rechazada constantemente por el único hombre para quien se pinta, pone cremas, polvos y perfume: su esposo. Hacer de la prisión un lugar de juego, para ella y sus hijos. Vivir 18 años con maltrato y justificar a su esposo hasta el final. Que su hijo se llame Porvenir y que el horizonte no le dibuje siquiera un boceto de un sinónimo.

BEATRIZ se queda inmóvil viéndolo. GABRIEL la mira. BEATRIZ se acerca a GABRIEL y lo abraza, tratando de consolarlo.

BEATRIZ: No te pongas así. No te preocupes. Estoy segura de que no va a pasar nada.

GABRIEL la abraza también. Con la punta del zapato hace una especie de caricia en los pies descalzos de BEATRIZ. Se aparta, la mira. Comienza a subir las escaleras. BEATRIZ lo sigue.

José Emilio Pacheco escribe una historia de amor con los personajes de Gabriel y Beatriz: se trata de la relación dual y extraña entre el marido autoritario y la esposa sumisa, pero amalgamados por un amor igual de extraño; ella lo permite todo en aras de que siga a su lado, y él se convierte en un ser vulnerable ante ella que es a la única a la que le implora perdón, pero esta historia tiene en los hijos el complemento: para el escritor, Utopía, Porvenir y Voluntad son los personajes secundarios que permiten las relaciones que acentúan el otro gran tema de ***El castillo de la pureza***: el encierro. Los describe con detalle:

UTOPIA –su hija, una muchacha de 19 años que sería muy hermosa si estuviera bien cuidada y vestida con ropa de su tamaño en vez del uniforme grisáceo que lleva; tiene una mirada de desinterés y melancolía; sus movimientos, como los de sus hermanos, son diestros y precisos– empaca en unas bolsas el producto final de los que está mezclando PORVENIR –un adolescente de 17 años, en quien comienza a nacer la barba; su voz es dulce, su mirada es apacible y sumisa; viste un overol también grisáceo y arrugado; tiene algunos bolígrafos en el bolsillo del peto. PORVENIR está moliendo y mezclando vidrios, pinole, azúcar. Deposita la mezcla con una cuchara de palo en un aguamanil con una espátula de jardinero, UTOPIA la recoge para introducirla en las bolsitas–.

VOLUNTAD –una niña de 10 años, con un vestido gris, pero mejor arreglada que sus hermanos– sella las bolsitas de papel de estraza con un sello de goma que dice: Raticida Veloz Vulcano 214.

Hay pequeños detalles que distinguen no sólo a Gabriel Lima, sino a otros personajes, como Porvenir, quien carga siempre un clavo con que marca en la pared los nombres de su familia y resalta el de Utopía; o como Voluntad, la niña pequeña que gira sobre su propio eje, y que se convierte en coro de los otros personajes repitiendo: “Ya te salieron barbas, ya te

salieron barbas”, “No te muevas, no te muevas”, y “¡Se volvió loco... Se volvió loco!”. Los detalles, sean éstos atractivos o molestos, ayudan a convertirlos en personas memorables. Utopía cree falsamente ser la liberadora de su familia, pues escribió la carta que terminó, intacta, en los albañales de la gran ciudad.

El desenlace de la historia pone en juego todas las relaciones de todos los personajes, el autoritarismo y resistencia de Gabriel Lima; la defensa que Beatriz hace de su marido, pero también el oponerse a él en defensa de su hijo. Porvenir el que se resiste a su padre, pero que no quiere que se lo lleven; Utopía con el grito clamando su liberación, y el llanto de Voluntad abrazada a su madre, la niña que siempre observa pasiva lo que sucede en su casa, hasta terminar amontonando cenizas de un incendio que terminó con la extraña unidad familiar:

488: Puerta del cuarto de Utopía – Día.

Desde afuera vemos que la puerta está siendo golpeada y escuchamos sus gritos:

UTOPIA: ¡Sáquenme! ¡Sáquenme! ¡Aquí estoy! La Policía. Ya llegaron. ¡Por favor! ¡Sáquenme!

489 a 492: Interior – Sala – Día.

Sin soltar a PORVENIR, GABRIEL está improvisando una barricada con el sofá, la mesa y el pupitre. Da órdenes a BEATRIZ y VOLUNTAD.

GABRIEL: Traigan la otra mesa. Tú, la silla. El quinqué... Rápido, el quinqué...

PORVENIR: Pero, ¿qué pasa?

GABRIEL: Cállate.

GABRIEL le da un jalón de pelo.

493 a 495: Interior – Patio – Día.

EL HOMBRE DE LA CHAMARRA, con los ojos fijos en lo que ocurre en la sala y con el arma en la mano, sigue parapetado en el coche. Se escucha la sirena de la patrulla. Poco después entran el POLICIA I y otros cuatro POLICIAS de patrulla, cubiertos con cascos y armados de rifles.

496: Interior – Sala – Día.

GABRIEL ve entrar a los policías y grita:

GABRIEL: Si no se largan de esta casa, mato a toda la familia.

497 a 498: Interior – Patio – Día.

EL HOMBRE DE LA CHAMARRA: Está usted loco. No sea imbécil. Suéltelos. (A los policías) Espérense no hagan nada.

POLICIA I: Sálgase.

499 a 501: Interior – Sala – Día.

GABRIEL: De aquí no me mueve nadie. Váyanse. Ésta es mi casa.

GABRIEL enciende el quinqué y lo arroja al suelo. Las llamas prenden en muebles y cortinas y forman una barrera entre la familia y los policías.

502 a 503: Interior – Patio – Día.

El HOMBRE DE LA CHAMARRA dice algo que no escuchamos al POLICIA I, y éste se vuelve a salir corriendo.

504: Exterior – Puerta de cuarto de Utopía.

Siguen los golpes y los gritos, pero ahora también escuchamos el llanto desesperado de UTOPIA.

505 a 507: Interior – Patio – Día.

Todos los policías están agazapados y expectantes tras el coche. Uno de los policías de casco se levanta y pretende caminar hacia el cuarto de UTOPIA.

GABRIEL lo ve y grita:

GABRIEL: No se mueva.

El POLICIA se queda quieto.

508 a 509: Exterior – Casa – Día.

Hay una pequeña multitud de curiosos que aumenta constantemente. Entre ellos vemos a la VECINA.

510 a 513: Interior – Sala – Día.

Las llamas siguen extendiéndose.

Durante toda la secuencia BEATRIZ ha estado abrazada de VOLUNTAD, contemplando todo esto con la sensación de que todo cuanto sucede es irreal.

De pronto, BEATRIZ se abalanza sobre GABRIEL y le arrebató el cuchillo.

GABRIEL alza la mano para golpearla y entonces PORVENIR, de un empujón, derriba a su padre.

GABRIEL se reincorpora y grita:

GABRIEL: ¿Pero qué no ven?

514 a 517: Interior – Patio – Día.

Entran los policías a toda carrera, apartando a la multitud que cada vez resulta más compacta. Llevan extinguidores para incendio. Arrojan la espuma contra GABRIEL y penetran al fondo de la sala.

518 a 520: Interior – Sala – Día.

GABRIEL es bañado en espuma. Trata de sacudírsela.

Los POLICIAS dirigen la sustancia contra GABRIEL y contra el fuego que comienza a extinguirse.

521 a 522: Interior – Patio – Día.

El POLICIA I sube corriendo las escaleras, llega hasta el cuarto de UTOPIA. Tras él sube un PATRULLERO. Abren la puerta a empujones. La derriban. Sale UTOPIA.

UTOPIA: Vinieron... ¿Les llegó mi recado?

POLICIA I: ¿Cuál recado...?

523 a 528: Interior – Sala – Día.

El fuego ha sido sofocado. Los POLICIAS amagan a GABRIEL que, completamente mojado y enloquecido, opone una feroz resistencia.

Los curiosos se han colado a la sala y entorpecen todo. Hay un ambiente de caos.

PORVENIR se arroja contra los POLICIAS y los golpea.

PORVENIR: ¡No lo toquen...! ¡Papá! ¡Papá!

Los policías sujetan a PORVENIR. Lo arrastran junto con su padre, entre cenizas y ruinas.

La acción se traslada al patio.

529 a 533: Interior – Patio – Día.

Vemos la continuación de la secuencia anterior. UTOPIA baja y se acerca a abrazar a BEATRIZ.

UTOPIA: Mamá ¿qué pasa, mamá?

BEATRIZ: ¡Suéltelo, por favor! GABRIEL...

GABRIEL está completamente dominado y se lo llevan hacia fuera, abriéndose paso entre los curiosos.

PORVENIR se reúne con su madre y con sus hermanas.

BEATRIZ: Gabriel, te quiero.

Al lado de los personajes Gabriel, Beatriz, Utopía, Porvenir y Voluntad, convive un elemento que se convierte en ese personaje que llega del exterior para ambientar con su presencia y sonido al castillo: la lluvia. Fuera del inspector, y los policías que irrumpen hasta el final, sólo la lluvia permanece como la cinta sonora de la vida de los personajes, pertinaz o suave se deja caer como latidos del corazón, de principio a fin, como lo describe poéticamente José Emilio Pacheco: “La cámara recorre lentamente los hilos a que están atadas las latas. Llega hasta ellas y describe cómo las mueve con suavidad el viento y la lluvia”.

La presencia de la lluvia es lo no prohibido en el castillo que Gabriel Lima tiene dominado. Elemento lúdico del cual hablaron Emilio García Riera y Arturo Rípstein:

EGR: Después, los chicos mojándose también de una forma, digamos como autómatas, bajo la lluvia, como si fuera diversión natural mojarse bajo la lluvia...

AR. Yo tengo la impresión de que en esta casa, donde casi todo estaba prohibido, la lluvia no estaba prohibida, es parte de la cotidianidad. En una ciudad donde llueve prácticamente seis meses al año, la lluvia no es una prohibición; no había que evitar la lluvia, podían estar bajo ella sin que realmente les afectara en absoluto; la lluvia formaba parte de la casa.

EGR: pero la idea que también da la escena es que se mojan en la lluvia porque es de las pocas diversiones que pueden tener y, además, una de las pocas diversiones que de todas maneras representa un contacto con lo de afuera, porque la lluvia viene de afuera.

AR: La lluvia viene de afuera, sí; sus entretenimientos son meteorológicos.⁵¹⁶

Arturo Ripstein habla sobre el mecanismo que fabricaba la lluvia que irrumpen en ***El castillo de la pureza***:

EGR: Y con una especie de definición climatológica: es una casa en la que entra la lluvia, constantemente la lluvia, y en la que no hay ni un solo rayo de sol a lo largo de toda la película.

AR: Hay un momento, aquel día soleado, cuando la hija dice que denunció al padre.

EGR: ¿Y eso fue intencionado?

AR: Sí, por supuesto. La casa es un set, o sea, teníamos un riguroso control de plagas (risas), teníamos el control del tono, de las intensidades de la luz, había un complicadísimo aparato de hacer lluvia.

EGR: ¿Ah, sí? ¿Quién lo inventó?

AR: El aparato de hacer llover era invento de Raúl Camarena, que fue uno de los dos sujetos que cayeron con pancreatitis en el curso del rodaje. La otra fue Diana Bracho; en verdad esto fue bastante horripilante, pero sirvió para darle a ella una palidez que era necesaria para el personaje. Camarena armó todo un aparato dividido por zonas, porque llovía según colocáramos la cámara. Tenía lluvia gruesa, lluvia fina, lluvia con cierto movimiento; era todo un aparato divertidísimo el de hacer llover.⁵¹⁷

Parte del atractivo de los personajes principales de ***El castillo de la pureza*** reside en su carácter previsible; se va entendiendo quiénes son y te haces una idea de su historia, su código de honor, su ética y su forma de ver el mundo. El personaje se verá obligado a elegir y tomar ciertas decisiones, que permite el conocimiento de su función en la historia. La lectura del guión escrito por José Emilio Pacheco deja ver el reconocimiento de las emociones de los personajes que van desde la aversión hacia el amor, pasando por la sumisión, la tristeza, la alegría simulada y el temor.

Las actitudes de los otros personajes ayudan a definir al personaje principal, como se describió con anterioridad, al reconocer las relaciones

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 94

⁵¹⁷ Emilio García Riera; *op. cit.*, p. 94

que cada uno de ellos guarda con Gabriel: Beatriz, subordinación y enfrentamiento; Utopía, mentira al engañarlo cuando se escapa para tirar la carta-denuncia; Porvenir, resistencia; y, finalmente, Voluntad, a la cual el padre revela sus inquietudes de inventor, según él, la trampa que vio en una revista alemana y que llama “El castillo”. Los personajes cobran vida en la mente del escritor, por esta razón ***El castillo de la pureza*** aparece como una obra de grandes personajes, como lo veremos en el fragmento del guión seleccionado para su lectura e ilustrado con imágenes de la película dirigida por Arturo Ripstein, que enfatiza el seguimiento preciso del texto-visual escrito por José Emilio Pacheco.

6.2.2. Secuencia del filme elegida para el análisis: “preámbulo de la crisis. La tranquilidad en el castillo empieza a resquebrajarse”

Con anterioridad nos hemos ocupado en describir el proceso de creación que dio vida a la estructura del filme escrito por José Emilio Pacheco. En este apartado analizo las imágenes de una secuencia, donde considero que se logra un máximo de tensión dramática, que al mismo tiempo provoca una tensión visual, incluso poética.

El castillo de la pureza es una película cuya duración está estimada en 110 minutos. La secuencia elegida la denominé: “Preámbulo de la crisis. La tranquilidad en el castillo empieza a resquebrajarse”. En el guión, va de la toma 179 a la 182. Duración en el filme: 1 minuto 10 segundos. (inicia en el minuto 42 y termina en el minuto 43:10).

Hasta aquí la película, que es una clara muestra de fidelidad del guión, nos ha proporcionado toda la información acerca del contexto de la historia, los espacios en donde se desarrollan las acciones, la personalidad o el carácter de los protagonistas y la cotidianidad que vive la familia en su encierro. En el taller se fabrica el “Raticida Veloz Vulcano 214”, se imponen castigos que implican encierros en calabozos, se practican rutinas para ejercitar los cuerpos, se imparte educación por el padre y existen juegos liberadores que los niños comparten con la madre. Hemos llegado a un punto de quiebra, ya que Gabriel, el enérgico padre, está preocupado porque las ventas de su producto han disminuido y teme que su capacidad para sostener a su familia, tal y como él quisiera, se vea mermada hasta el punto de la imposibilidad.

Vemos que la progresión dramática refleja un vuelco: empieza a cambiar la “normalidad” en el castillo. Un cambio es el que se resume en esta secuencia: la preocupación del padre y la desesperación ante la incertidumbre –“nos moriremos de hambre”, dice Gabriel–. Derrotado, llega al hogar en donde su mujer lo espera para darle consuelo en su refugio, en su castillo medieval.

A continuación presento el texto del guión correspondiente a la secuencia de la escena elegida para el análisis. Seguidamente ubico el texto del guión con los fotogramas seleccionados y un pequeño comentario acerca de cada conjunto de imágenes, en el entendido de que, para facilitar el análisis, elegí cuidadosamente aquellos fotogramas que consideré esenciales para estudiar los parámetros formales de la imagen, no sin antes reconocer que este instrumento de trabajo –el fotograma– es limitado, en lo que se refiere al aspecto narrativo de un filme.

Cabe mencionar que esta secuencia, en el conjunto dramático está casi a la mitad de la historia y es cuando vemos que el plan del padre de mantener a su familia alejada de la maldad del mundo, se empieza a desmoronar. Es por eso, como ya dije, la llamé: “Preámbulo de la crisis. La tranquilidad en el castillo empieza a resquebrajarse”. Está precedida por el juego de la madre y los hijos en ausencia del padre –ellos sólo juegan cuando él no está–. Al momento de que se dan cuenta que Gabriel va llegando a casa todos se sorprenden, dejan de jugar y corren. Beatriz guarda todo aquello que los pueda delatar y simula estar haciendo otra cosa; la observamos temerosa.

EN EL GUIÓN:

179 a 182: Interior – Patio – Anochecer.

BEATRIZ está terminando de arrojar el agua por la coladera. GABRIEL se le acerca y le ayuda. BEATRIZ sonríe con temor.

GABRIEL: Terminaremos por morirnos de hambre.

BEATRIZ: ¿Cómo?

GABRIEL: Ya nadie quiere comprarnos el producto. Dicen que les convienen más las porquerías que hacen las fábricas.

BEATRIZ: No te preocupes. El nuestro es mejor.

GABRIEL: Pues no ha de serlo si la gente ya no lo pide.

BEATRIZ: Pero Gabriel...

GABRIEL: Nos vamos a morir de hambre, te digo. Mañana mismo cortas las raciones de comida. Y en esta casa se van a usar menos los focos y todos esos lujos. Además, despídete de los cosméticos.

BEATRIZ se desespera.

BEATRIZ: ¡Pero si esos los uso para gustarte!

GABRIEL comienza a caminar por el patio.

GABRIEL: Nos vamos a morir de hambre, verás.

BEATRIZ se queda inmóvil viéndolo. GABRIEL la mira. BEATRIZ se acerca a GABRIEL y lo abraza, tratando de consolarlo.

BEATRIZ: No te pongas así. No te preocupes. Estoy segura de que no va a pasar nada.

GABRIEL la abraza también. Con la punta del zapato hace una especie de caricia en los pies descalzos de Beatriz. Se aparta, la mira. Comienza a subir las escaleras. BEATRIZ lo sigue.

EN LA PELÍCULA:

179 a 182: Interior – Patio – Anochecer

BEATRIZ está terminando de arrojar el agua por la coladera. GABRIEL se le acerca y le ayuda. BEATRIZ sonríe con temor.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Gabriel ha llegado al hogar. Beatriz, descalza, apura a derramar el agua que trae en la cubeta por la coladera (1). Gabriel, solícito, se acerca y termina la tarea de arrojar el agua (2-5). Al finalizar los dos están pensativos. Gabriel se ve preocupado. Ella está intrigada (6).

GABRIEL: –Terminaremos por morirnos de hambre.

BEATRIZ: –¿Cómo?



1.



2.

Él externa su preocupación (1). Ella no acaba de entender (2).

GABRIEL: –Ya nadie quiere comprarnos el producto. Dicen que les conviene más las porquerías que hacen las fábricas.



Gabriel explica la situación desesperada.

BEATRIZ: –No te preocupes. El nuestro es mejor.



Beatriz, condescendiente, le da ánimos.

GABRIEL: –Pues no ha de serlo si la gente ya no lo pide.



Ella lo oye y percibe cierta expresión de desconfianza que ilumina su rostro.

BEATRIZ: –Pero Gabriel...



Beatriz lo mira fija y cariñosamente.

GABRIEL: –Nos vamos a morir de hambre, te digo. Mañana mismo cortas las raciones de comida. Y en esta casa se van a usar menos los focos y todos esos lujos. Además, despídete de los cosméticos.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Gabriel no se calma. Sigue obstinado en presagiar una catástrofe (1-4). Ella lo escucha desconcertada, como quien espera lo peor (5-6).

BEATRIZ se desespera.

BEATRIZ: –¡Pero si esos los uso para gustarte!



1.



2.

Beatriz estática, no desespera (1). Sin embargo, reacciona cuando Gabriel la amenaza con cancelar definitivamente los cosméticos (2).

GABRIEL comienza a caminar por el patio.

GABRIEL: –Nos vamos a morir de hambre, verás.



Él, irritable, insiste en señalar el gran problema.

BEATRIZ se queda inmóvil viéndolo. GABRIEL la mira. BEATRIZ se acerca a GABRIEL y lo abraza, tratando de consolarlo.

BEATRIZ: –No te pongas así. No te preocupes. Estoy segura de que no va a pasar nada.



1.



2.

Beatriz, solidaria y amorosa, conforta a Gabriel. Por fin él está calmado (1). Gabriel la escucha y se deja abrazar (2).

GABRIEL la abraza también. Con la punta del zapato hace una especie de caricia en los pies descalzos de BEATRIZ. Se aparta, la mira. Comienza a subir las escaleras. BEATRIZ lo sigue.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.

Estas líneas del guión, cinematográficamente son desarrolladas de manera magistral. Ella asume su destino de amar a Gabriel. Vemos el rito de seducción enmarcado en las caricias de Beatriz con los pies descalzos (1-4); con caricias en el rostro de "su hombre", con los hijos en segundo plano que trabajan en el taller (5); y de su humildad al consolarlo, quererlo, mimarlo y seguirlo sin ninguna condición (6-16).

El castillo de la pureza, ¿una historia de amor?

La primera lectura de la película nos lleva hacia una historia del encierro de una familia y, sin embargo, con esta secuencia podemos ver que es una historia de amor, muy tierna, muy entregada. Su amor es perfectamente complementario. Creemos que Beatriz (Rita Macedo) no hubiera querido salir nunca de la casa. Vemos cómo al principio se presenta la casa como el homenaje de amor perfecto que construyó Gabriel Lima (Claudio Brook) para su dama y esto ella lo asume con todo amor y disposición.

Precisamente, esta secuencia es una muestra de cómo se maneja la idea-base, la cual sirve de piedra de toque, que define a este filme como una historia del amor que le profesa Beatriz a Gabriel. Describe cómo aborda Beatriz a su marido, con esa sutil iniciativa física amorosa, para seducirlo, poniendo sus pies desnudos sobre los zapatos de él. Una forma de sensualidad desplazada. Una especie de danza sugerida con los pies desnudos, más allá del ofrecimiento erótico, la leve danza que adopta un sentido ritual que certifica una promesa de amor.

El sentido simbólico de esta danza ritual, llena de fuerza emotiva, se refuerza por su carácter de espectáculo minimalista, donde cada movimiento expresa un código de signos amorosos. La ficción del amor a través de las caricias no supone únicamente una exhibición visual sino también táctil.

Es esta una escena repleta de detalles que marcan el acercamiento sensible de la pareja, construyendo la progresión narrativa de un amor que supera las dificultades.

Finalmente puedo afirmar que la toma de los pies descalzos de Beatriz encima de los zapatos de Gabriel es un “momento pregnante” en el sentido de Lessing: “aquél que crea en el espectador la necesidad del juego libre de la fantasía”.⁵¹⁸ Esta suspensión contemplativa es la que resulta pertinente en los motivos visuales cinematográficos. Estos momentos del cine, estos segmentos de significación, son momentos de mirada, que visualizan la tensión dramática.

⁵¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing; *Laocoonte*, Madrid, Technos, 1990. p. 239

CONCLUSIONES

Los lectores que me han seguido hasta aquí podrán decir, como lo hiciera la doctora Lourdes Franco Bagnouls, jurado de esta investigación, que al querer abarcarlo todo he creado un gran pulpo cuyos tentáculos se mueven para un lado y para otro.

No debería defenderme demasiado de este cargo. Más deseo que haya quedado claro que uno de los objetivos de este trabajo es retratar la visión del campo cultural de la época y algunos usos de esos momentos que vivió esa generación vanguardista de escritores que lograron hacer algo novedoso y de calidad en el cine mexicano.

Aquellos escritores se enfrentaron a formas de vida anquilosadas, y contra la pesada herencia autoritaria. En sus creaciones se refleja este conflicto crítico de las generaciones y se da movimiento a toda una actitud a favor de la libertad. Las suyas fueron manifestaciones que reflejaron e interpretaron una realidad mexicana penetrada con una mayor o menor lucidez, con una mayor o menor aptitud creadora, pero tratados con honestidad, olvidándose de los tópicos o *clisés* habituales. Hablaron de aquello que los rodeaba, lo que evidencia que sus obras presenten una virtud común: la autenticidad.

Autenticidad en la visión de las costumbres, los medios ambientes, los pequeños pueblos sin historia; la manera de ser de los mexicanos clase media, sus problemas sentimentales, eróticos, vitales. Autenticidad de un estilo propio, donde las influencias no llegan a imponer la imitación y son, en cambio, riquezas asimiladas.

Todo esto propiciado por un contexto que crea un clima de renovación y búsqueda en los temas y en la estética del cine mexicano: la apuesta a lo otro, gracias a lo que José de la Colina llamó “la colaboración de la inteligencia del país”, la última vanguardia.

La influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta representa una búsqueda en el campo de la historiografía del cine y literatura nacionales, que provee, a partir del hallazgo y revisión de fuentes documentales y de campo localizadas en archivos públicos y particulares, un cúmulo de señales para orientar otras posibles investigaciones. Para llegar al análisis de los guiones, se requería estudiar el contexto histórico y cultural de esa generación ávida de participar en la renovación de un cine que revalorara la escritura, que a cada línea de un argumento, de una adaptación o de un diálogo siguiera el entendido de que sólo la conjunción de talentos haría posible ver un nuevo cine, sin estar reñido con el gusto de los espectadores.

Un nuevo cine resultado de la experimentación técnica, que representó la búsqueda de su *fórmula secreta*; de la incursión de temas diferentes, opuestos a toda tradición de charros, melodramas y canciones; con su *cinturita* de pueblo sin ladrones, de la insólita convocatoria para abrir espacios en la industria cinematográfica como lo fue la del Sindicato de Técnicos y Manuales; del manifiesto de un grupo de jóvenes entendidos en lecturas del cine vanguardista que leían en *Cahiers du Cinéma*; de la recuperación de los esfuerzos de un cine independiente ya promovido por Manuel Barbachano Ponce; del vendaval de ideas provocado por la presencia del escritor de cine italiano Cesare Zavattini, y por la irrupción de instituciones de nuestra Universidad Nacional Autónoma de México, que desde la Filmoteca, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Radio Universidad, Casa del Lago y cineclubes generó una nueva cultura cinematográfica. Apuesta a lo que Juan Rulfo viera respecto al primer Concurso de Cine Experimental, “la libertad de filmar tiene que ser positiva”.⁵¹⁹

El cine se advierte como expresión artística; dice Luis Buñuel, como “instrumento de poesía”, con todo un sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea. Cuando leemos y analizamos los guiones de ***La fórmula secreta***, ***En este pueblo no hay ladrones***, ***Los caifanes*** y ***El castillo de la pureza***, los escritores nos han enseñado que el cine o la obra cinematográfica es un lenguaje narrativo-audiovisual-cinético, con su propia sintaxis y reglas de funcionamiento que abarca todo un proceso que culmina con el montaje mismo; se trata de una forma estética tal como la literatura, que el guión es en sí mismo y por sí mismo un medio de expresión, con sus propios

⁵¹⁹ Delia Selene de Dios Vivian Lash; (entrevista a Juan Rulfo) “Primeras interpretaciones. Industria fílmica e intelectuales”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, p. 4

recursos discursivos que corresponden a categorías dramáticas, de *mise en scene*, de planos, de ángulos de toma, alternancias de planos generales con primeros planos, a campos y contracampos, panorámicas, *travellings*, picados y contrapicados. Incluye también la iluminación, los efectos sonoros y guías para el montaje, además de otros elementos que, en conjunto, constituyen la esencia del cine.

Todo eso queda plasmado en el guión en sus diferentes etapas o tratamientos. Obra que se escribe antes y durante la elaboración de una película y, como texto literario que es, también responde a reglas precisas y a prescripciones normativas.

Uno de los objetivos en este trabajo fue resaltar la importancia de la creación literaria en la realización cinematográfica, con base en el trabajo de los escritores de los años sesenta y setenta que incursionaron como adaptadores, argumentistas y guionistas, además de reconocer de qué manera el ejercicio o la praxis literaria de estos escritores les permitió solidificar su trabajo con el fin de alcanzar el éxito en su creación filmoliteraria, el cual, por otro lado, poco se trabaja en la literatura crítica.

El campo que abarca la actividad cinematográfica es amplio, el escritor, el artista, el poeta, el músico, contribuyeron a la creación de la obra cinematográfica, porque todos tienen algo que decir para estimularla y mejorarla, en fin, para dominarla. Por eso, la tarea central de la generación estudiada era la de crear una conciencia en los espectadores, insistiendo en que el cine es un arte, una expresión sociocultural de los pueblos, para formar con ellos una vanguardia que exigiera a los productores y a los realizadores que sus obras tuvieran una calidad artística elevada y un valor humano que las hiciera expresiones de los anhelos culturales y sociales de la mayoría. Prueba de ello lo plasmé en el capítulo seis al dar seguimiento al proceso de creación y análisis de dos guiones escritos por Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, respectivamente: ***Los caifanes*** (1966) y ***El castillo de la pureza*** (1972).

A lo largo de este trabajo se demostró como el contexto de la crisis del cine mexicano estaba ausente de libertad de creación; y cuando el cine pudo ser con más frecuencia un verdadero arte, fue en la medida que existió esa libertad de creación, ejercicio llevado a cabo por esta generación, que antes había visto cerradas las puertas de la industria cinematográfica.

Pero sucedió que una generación acudió al cine para dar la escritura, la imagen, el sentimiento, los problemas y su modo de vida. Había que correr los riesgos en la inversión, y atender lo que el maestro neorrealista Cesare Zavattini había emprendido, la elección de temas sobre problemas humanos no resueltos por la sociedad, el afrontar la realidad y eludir toda historia

falsa, filmar en escenarios naturales y prescindir de los actores profesionales, hasta donde fuera posible. Además de seguir los pasos de otras vanguardias: Fellini y Antonioni; Godard, Truffaut, la *Novel Vague* en pleno.

El ideario de la generación se plasma en uno de los puntos del manifiesto del grupo Nuevo Cine, que apuesta por “Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por tanto nos opondremos a toda censura que pretenda cortar la libertad de expresión en el cine”.⁵²⁰

Había que hacer lo que uno quisiera y tomar el riesgo de ser uno mismo, porque era la condición que definía a los jóvenes, libertad y cine venían como aventura. En lo inmediato, todo lo que hemos recuperado en esta investigación, sirvió para comprobar que la propuesta de una nueva generación revitalizaba el quehacer cinematográfico. Esto, sin embargo, no fue suficiente ya que, más que considerarlo como una oportunidad para renovar temática y estéticamente el cine mexicano, se vio como una amenaza al *statu quo*.

En medio de las dificultades que enfrentaba nuestro cine surgió este movimiento embrionario: hito en la historia de la cinematografía nacional, que se esforzó en romper un círculo vicioso que mantenía la industria. Este movimiento aspiraba a proponer un nuevo cine que respondiera a exigencias culturales y estéticas diferentes. Es por ello que esta investigación estuvo empeñada en mostrar lo que hicieron los novelistas y poetas para que esto fuera posible.

⁵²⁰ “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, en revista *Nuevo Cine*, México, núm. 1, año, abril de 1961.

BIBLIOGRAFÍA

Alcántara Mercado, Estela; tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México: ***Dos movimientos de teatro universitario: Poesía en voz alta y Teatro en Coapa***. México, Autor, 1996.

Argüelles, Hugo; ***Las pirañas aman en cuaresma*** (Guión cinematográfico); México, Editorial Ágata, Colección Cine, 1993. 133 pp.

Ayala Blanco, Jorge (Presentación y notas); **Juan Rulfo. *El gallo de oro y otros textos para cine***. México, Ediciones Era, 2000. 135 pp.

Ayala Blanco, Jorge; ***Aventura del cine mexicano***, México, Ediciones Era, 1968. 455 pp.

Balló, Jordi; ***Imágenes del silencio/ Los motivos visuales en el cine***, Barcelona, Anagrama, 2000. 291 pp.

Baudrillard, Jean; ***América***, Barcelona, Anagrama, 1987.

Bazin, André; ***¿Qué es el cine?***, Madrid, Rialp, 1990.

Beristáin, Helena; ***Diccionario de retórica y poética***, México, Editorial Porrúa, 1985. 508 pp.

Bourges Valles, Marcela Eugenia; tesis de licenciatura en literatura dramática y teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México ***Teatro estudiantil universitario de UNAM (1955-1972)***, México, Autor, 2000.

Brenes, Carmen Sofía; ***¿De qué tratan realmente las películas?/ Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión***, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001. 221 pp.

Buñuel, Luis; ***Mi último suspiro***, Barcelona, Plaza y Janés, 1995.

Carredano, Consuelo; ***Joaquín Gutiérrez Heras: la poética de la libertad***, México, INBA-CONACULTA, 1999.

Castro Mejía, Armando (entrevistador); ***Juan Vicente Melo / Notas sin música***, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Catálogo de la Exposición: ***Ruptura 1952 - 1965***. México, Sep/INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil/Museo biblioteca Pape, 1988. 191 pp.

Charraga Pineda, Tarcisio Gustavo y Soriano, Elvia Vera; tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación: ***Cesare Zavattini en México. Un documento para la historia del cine nacional***, México, UNAM-Acatlán, 1985.

Cirlot, Juan Eduardo; ***Diccionario de símbolos***, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.

Company, Juan Miguel; ***El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico***, Madrid, Cátedra, 1987.

Custodio, Álvaro; **Notas de cine (Evolución, selección de películas, directores e intérpretes, trofeos, festivales, datos económicos, vocabulario, crítica y bibliografía)**, México, Patria, Colección Cultura para Todos, 1952. 121 pp.

De la Colina, José; **El exilio español en México/ 1939-1982**, México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, 1982.

De la Vega Alfaro, Eduardo; **La industria cinematográfica mexicana/ Perfil histórico-social**, México, Universidad de Guadalajara, 1991.

Deleuze, Gilles; **Foucault**, Barcelona, Paidós, 1987.

Deleuze, Gilles; **La lógica del sentido**, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Dudley, Andrew; **The Mayor Film/ Theories: an Introduction**, Nueva York, Oxford University Press, 1976, 288 pp.

Duffey, J. Patrick; **De la pantalla al texto / La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte**, México, UNAM, 1996. 147 pp.

Eisenstein, Serguei M.; **Teoría y técnica cinematográficas**, Madrid, Ediciones Rialp, Libros de Cine, 2002. 325 pp.

Ephraim Lessing, Gotthold; **Laocoonte**, Madrid, Technos, 1990.

Fellini, Federico; **Fellini on Fellini**, Nueva York, Penguin, 1996.

Font, Doménech; **Paisajes de la modernidad / Cine europeo 1960-1980**, Barcelona, Paidós, 2000.

Fuentes, Carlos; **En esto creo: A/Z**, México, Planeta, 2002. 313 pp.

Fuentes, Carlos; **La región más transparente**, México, Planeta de Agostini, 2004.

Fuentes, Carlos; **Tiempo mexicano**, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1971. 193 pp.

García Márquez, Gabriel; **En este pueblo no hay ladrones**, en: **Los funerales de mama grande**, México, Diana, 2002. 157 pp.

García Riera, Emilio; **El cine es mejor que la vida**, México, Ed. Cal y arena, 1990. 175 pp.

García Riera, Emilio; **Arturo Ripstein habla de su cine con García Riera, Emilio**. México, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, Testimonios de cine, núm. 1, 1988. 315 pp.

García Riera, Emilio; **Breve historia del cine mexicano/ Primer siglo 1897-1997**, México, Ediciones Mapa: CONACULTA/ IMCINE/ Canal 22/ Universidad de Guadalajara, 1998.

García Terrés, Jaime y Pacheco, José Emilio; **Nuestra década/ La cultura contemporánea a través de mil textos**, México, UNAM, 1964.

Garibay, Ricardo; **Diálogos mexicanos**, México, Joaquín Mortiz, 1977.

Geduld, Harry M; **Los escritores frente al cine**. Madrid, España, Editorial Fundamentos, 1981.

González Casanova, Manuel; *¿Qué es un cine-club?*, México, Dirección General de Difusión Cultural/ Sección de Actividades Cinematográficas/ Imprenta Universitaria/ UNAM, 1961.

González Dueñas, Daniel (editor); *Neorrealismo italiano*, México, CONACULTA, 1999.

González, María de los Ángeles y Saavedra, Leonora; *Música mexicana contemporánea*, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, 1982.

Guzmán, Martín Luis; *Islas Marías*, México, Compañía General de Ediciones de México, 1969.

Hamburger, Kate; *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.

Heuer, Federico; *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964.

Kracauer, Siegfried; *Teoría del cine, la rendición de la realidad física*, Barcelona, España; Paidós Comunicación Cine, número 81, 1996. 406 pp.

Magdaleno, Mauricio; *El compadre Mendoza*, México, Botas, 1936.

Matute, Álvaro; "Los espacios de la literatura", *Los reinos combatientes, todavía / Palabras y versos en el 60 cumpleaños de Jaime García Terrés*, México, El Colegio Nacional, 1986.

Mcgrath, Declan y Macdermott, Felim; *Guionistas. Cine*, Barcelona, España. Editorial Océano, 2003. 176 pp.

Melo, Juan Vicente; *Juan Vicente Melo*, México, Empresas Editoriales, 1966.

Michel, Manuel; *Al pie de la imagen. Crítica y ensayos*, México, UNAM, Colección Cuadernos de Cine, 1965.

Michel, Manuel; *El cine y el hombre contemporáneo*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1979.

Mitry, Jean; *Estética y psicología del cine*. Volumen I: *Las estructuras*. México, Editorial Siglo XXI, 1984. 519 pp.

Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (compiladores); *El guión cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

Paranagua, Paulo Antonio; *Arturo Ripstein*, Madrid, Editorial Cátedra-Filmoteca Española, 1997.

Paz, Octavio; *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Paz, Octavio; *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Paz, Octavio; *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957. 291 pp.

Paz, Octavio; *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, México, Ediciones Era, 1968.

Perea Enríquez, Héctor; **La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine**, México; Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo núm. 45, 1988. 213 pp.

Pereira, Armando; **La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana**, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997. 48 pp.

Pérez Turrent, Tomás *et. al.*; **¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?**, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ UNAM, 1990.

Pina, Francisco; **Praxinoscopio (hombres y cosas de cine)**, México, UNAM/ Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Actividades Cinematográficas, *Cuadernos de Cine No. 19*, 1970. 159 pp.

Revueltas, José, **El conocimiento cinematográfico y sus problemas**. México, Ediciones ERA, Obras Completas, número 22, 1991. 175 pp.

Reyes, Alfonso. **Obras completas**. Tomo II. "La crítica de las formas", Fondo de Cultura Económica, 1995.

Rivera, Rosa Nidia; **El Grupo Nuevo Cine**, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, autora, 1985.

Ruy Sánchez, Alberto; **Mitología de un cine en crisis**, México, La red de Jonás – Premià editora, 1981. 108 pp.

Seco, Manuel; Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino. **Diccionario abreviado del español actual**. Barcelona, España; Aguilar, Lexicografía, 2000.

Seger, Carla; **El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas**, Madrid, España; Rialp, 2000.

Seger, Linda; **Cómo crear personajes inolvidables**, Barcelona, España; Paidós Comunicación, número 119, 2000. 199 pp.

Siclier, Jacques; **La nueva ola**, Madrid, Rialp, 1962. 148 pp.

Stam, Robert; **Teorías del cine. Una introducción**, Barcelona, España; Paidós, Comunicación Cine, número 126, 2001. 418 pp.

Vanoye, Francis; **Guiones modelo y modelos de guión**, España, Paidós Comunicación, 1996. 236 pp.

Viñas, Moisés; **Historia del cine mexicano**, México, Dirección de Actividades Cinematográficas-UNAM/ UNESCO/ Coordinación de Difusión Cultural, 1987, p. 79

Withman, Walt; **Hojas de hierba**, Buenos Aires, Argentina; Lumen, 1969.

Zavala, Lauro; **Elementos del discurso cinematográfico**, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2003. 159 pp.

HEMEROGRAFÍA

- Ayala Blanco, Jorge; "Juan Rulfo: El despojo, La fórmula secreta. Dos textos para cine", México, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, núm. 738, 30 de marzo de 1976. p. II
- Amado, Ana María y Montiel Pagés, Gustavo; "Con la congelación de directores, el perdedor es el cine mexicano: Gabriel García Márquez" parte III, *Unomásuno*, México, 23 de junio de 1978, p. 24
- Amado, Ana María y Montiel Pagés, Gustavo; "García Márquez escribe un guión sobre el Canal de Panamá para Gavras" parte II, *Unomásuno*, México, 22 de julio de 1978, p. 24
- Abelleyra, Angélica; "'La función del periodista es averiguar, antes de juzgar o analizar': Leñero", *La Jornada*, México, 29 de mayo de 1994, p. 31
- Abreu Gómez, Ermilo; *Novelas de la pantalla*, año V, No. 247, 29 de diciembre de 1945. p. 16
- Aguilar Zínser, Luz Emilia; "Viva Juan Ibáñez en la memoria", *Reforma*, México, 15 de septiembre del 2000, sección C, p. 3
- Agustín, José; "De la máquina de escribir a la moviola", *Excélsior*, México, 22 de abril de 1981, p. 26
- Bartra, Armando. "Lo que La Mafia se llevó", *Luna Córnea*, No. 26, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, 2003, pp. 210, 211
- Becerra-Acosta Molina, Juan Pablo; "El cine es un trabajo colectivo: Manuel Barbachano Ponce", revista semanal *Macrópolis*, México, 24 de diciembre de 1992, p. 56
- Bueno, Beatriz; "Arturo Ríppstein: Truffaut y Godard en México se convertirían en Raphael J. Sevilla y René Cardona", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 302, 29 de noviembre de 1967, p. XI
- Buil, José; "La otra escritura de Argüelles", *La Jornada Semanal*, suplemento dominical de *La Jornada*, México, núm. 237, 26 de diciembre de 1993, p. 30
- Buñuel, Luis; "El cine, instrumento de poesía", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XIII, número 4, diciembre de 1958, pp. 1-2 y 15.
- Carrera, Mauricio; "Me apasiona la inteligencia", *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 467, vol. XLIV, núm. 467, diciembre de 1989, p. 70
- Castro, Rosa; "Primera plana: Zavattini, el monstruo", revista *Siempre!*, México, núm. 108, 29 de julio de 1955, pp. 13-15
- De Dios, Delia Selene y Lash, Vivian; "Primeras interpretaciones. Industria fílmica e intelectuales", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, p. 4

De la Cabada, Juan; "Mis pasos en el cine" (segunda parte), *Otro cine*, México, núm. 2, abril-junio de 1975, pp. 38-40

De la Colina, José, J. M. García Ascot y García Riera, Emilio; "Homenaje a Francisco Pina", *Nuevo Cine*, México, vol. I, número 1, abril de 1961, p. 9

De la Colina, José. "Los filmes del concurso", *El gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, p. 3

De la Colina, José. "Para despedir a Francisco Pina," *El Heraldo Cultural*, no. 324, 23 de enero de 1972, p. 9

De la Colina, José; "Alberto Isaac habla de Los días del amor y la noches de congoja del cineasta", *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1972, pp. 4-5

De la Colina, José; "Donceles 99: El castillo asediado por el tiempo", *Revista de Revistas*, México, núm. 32, 10 de enero de 1973, p.43

De la Colina, José; "*El castillo de la pureza: 'Filmar los personajes en su desnudez, haciendo lo de todos los días'*, dice Arturo Rípstein", *Excélsior*, México, 26 de enero de 1973, p. 43

De la Colina, José; "El cine mexicano en los últimos años", *Espejo, Letras, artes e ideas de México*, México, núm. 1, primer trimestre de 1966, p. 12

De la Colina, José; "I Caiffani. De cómo el espíritu felliniano desciende sobre *Los caifanes*", *El Heraldo Cultural*, México, núm. 95, 3 de septiembre de 1967, p. 13

De la Colina, José; "Los films del concurso", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 11 de julio de 1965, pp. 3-4

De la Colina, José; "Sentido y balance del concurso", *Ibidem*, p. 2

De la Colina, José; "Sobre el Concurso de Cine Experimental", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XIX, núm. 12, agosto de 1965, pp. 29-31

De los Reyes, Aurelio. "Los contemporáneos y el cine", pp. 167-187. México, UNAM: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XIII, No. 52, 1983, p. 170.

Enríquez, Manuel; "La nueva música mexicana. Discurso de ingreso a la Academia de Artes", *Armonía*, México, núm. 8, marzo de 1983, pp. 18-21

Entrevista del grupo 35 mm. "Alberto Isaac", *Diorama en la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 4 de mayo de 1969, p. 7

Estrada, Julio y Estrada R., Luis A.; "La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)", en: *La música de México*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 7, 1984, p. 93

Espinasa, José María; "Jomí García Ascot: el largo caminar hacia el otro cine", *México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, México, 24 de agosto de 1986, p. 16

Flores, Mauricio; "Homenaje del INBA/ Sergio Galindo, creador de un lúcido universo", sección cultural de *El Nacional*, México, número, 13 de enero de 1994, p. 11

Frisch Guajardo, Uwe; "1968: 365 días (o casi) de música en México", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, núm. 342, 12 de enero de 1939, p. 4

Fuentes, Carlos; "El cine", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 1, septiembre de 1953, pp. 17-18

-----vol. VIII, núm. 2, octubre de 1953, pp. 22-23

-----vol VIII, núm. 3, noviembre de 1953, p. 15

-----vol. VIII, núm. 4, diciembre de 1953, pp. 21-22

García Ascot, *Jomí*; "¿Qué debe pedirse a un crítico de cine?", *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 8, 11 de abril de 1962. p. XIX

García Ascot, *Jomí*; "México en el cine", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XII, núm. 9, mayo de 1958, 23

García Flores, Margarita; "Entrevista con José de la Colina. El concurso de cine experimental", *El Día*, México, 10 de julio de 1965, p. 9

García Márquez, Gabriel; "La siesta del martes", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XVI, núm. 7, marzo de 1960, pp. 21-22

García Riera, Emilio. "Medio siglo de cine mexicano". México; *Revista Artes de México*, Número 31, Volumen VI, Año VIII, 1960, pp. 10-11

García Riera, Emilio; "Alberto Isaac: inteligencia, humor y honestidad", *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre, 1998, pp. 35-36

García Riera, Emilio; "Ante el segundo concurso", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 238, 7 de septiembre de 1966, p. XIX

García Riera, Emilio; "El cine: Sobre la crítica", México, *Revista de la Universidad de México*, abril de 1963, vol. XVII, núm. 8, pp. 33-34

García Riera, Emilio; "La crítica y los picapedreros"; revista *Nuevo Cine*, México, núm. 6, marzo de 1962, p. 3

García Riera, Emilio; "La primera consecuencia innegable del Concurso: diez nuevos directores capaces de hacer un verdadero cine mexicano", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, p. V

García Riera, Emilio; "Pequeña exploración de Tajimara", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 183, 18 de agosto de 1965, p. XVIII

García Riera, Emilio; "Sobre los *Cahiers du Cinéma*", en: "El cine", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XVII, núm. 12, agosto de 1963, pp. 26-27

García Riera, Emilio; "Whatever happened with Nuevo Cine?", *Revista de Bellas Artes*, México, núm. 5, septiembre-octubre de 1965, pp. 93-94

García Terrés, Jaime, "El cine en la Universidad", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 7, marzo de 1954, pp. 22-23

García Tsao, Leonardo; "Alberto Isaac, el cineasta", *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre, 1998, p. 16

García, Gustavo. "Presentación del guión de Salomón Laiter y José Emilio Pacheco: *El obsceno pájaro de la noche* (guión cinematográfico)", revista bimestral de cine *Intolerancia*, México, núm. 5, septiembre-octubre, 1996. pp. 29-40.

Gastélum, Luis; "Dice el cineasta Arturo Rípstein: JEP hizo de los guiones literatura", *Unomásuno*, Sección Cultural, 10 de julio de 1986. p. 24.

González Ocampo, Socorro y Jaramillo, Ana María; "La experiencia de un guionista" (entrevista con Hugo Argüelles), *Nitrato de Plata*, México, núm. 6, julio-agosto de 1991, pp. 7-11

González y González, Luis; "Una enciclopedia del cine mexicano", *Tierra Adentro*, México, núm. 126, febrero-marzo del 2004, p. 50

Güemes, César; "'Sufro entre si me lanzo a hacer una película o mejor sigo siendo nada más escritor': Gustavo Sáinz", sección cultural de *El Financiero*, México, 18 de marzo de 1996, p. 82

Hernández, Ernesto y Morales, Emilio; "Para sentir en carne viva", *El Universal*, sección de espectáculos, México, 13 de junio del 2000, p. 24

Bali. "La novela en el cine. Juicios del gran novelista Mariano Azuela" (Parte I), *Novelas de la pantalla*. Año V. No. 244, 24 de noviembre de 1945. p. 22.

Bali. "La novela en el cine. Juicios del gran novelista Mariano Azuela" (Parte II), *Novelas de la pantalla*. Año V, No. 246. 15 de diciembre de 1945. pp. 12-13

Fósforo II; "El cine", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 5, enero de 1954, p. 18

-----vol. VIII, núm. 11, julio de 1954, p. 27

-----vol. VIII, núm. 10, junio de 1954, pp. 24-25

-----vol. VIII, núm. 11, julio de 1954, p. 27

-----vol. VIII, núm. 12, agosto de 1954, pp. 25-26

-----vol. X, núm. 10, junio de 1956, pp. 25-26

-----vol. X, núm. 11, julio de 1956, pp. 27-29

-----vol. X, núm. 12, agosto de 1956, pp. 23-24

-----vol. XI, núm. 1, septiembre de 1956, pp. 26-27

-----vol. VIII, núm. 8, México, abril de 1954, pp. 26-27

-----vol. VIII, núm. 9, México, mayo de 1954, pp. 25-26

-----vol. XI, núm. México, 2, octubre de 1956, pp. 28-29

Gaceta de la Universidad, México, vol. X, núm. 452, mayo de 1963, pp. 1, 8

Huerta, Efraín; "Llamado a las 7", revista *Cinema Reporter*, 21 de agosto de 1948, p. 18

Isaac, Claudio; "Las pasiones de Alberto Isaac", *Tierra Adentro*, México, núm. 94, octubre-noviembre, 1998, p. 29

Izaguirre, Rodolfo; "Las novelas de Rómulo Gallegos en el cine mexicano", *Unomásuno*, México, sección de espectáculos, 9 de noviembre de 1998, p. 24

Jaramillo, Ana María; "Entrevista con Juan José Gurrola", revista mensual *Los Universitarios*, Difusión Cultural UNAM, México, núm. 27, septiembre de 1991, pp. 14-16

Landeros, Carlos; "Una revolución interna contra formas de vida anquilosadas, contra la pesada herencia feudal", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, p. 7

Leñero, Vicente; "3 escritores mexicanos hablan de su vida y de su obra/ Parte II: Vicente Leñero", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 199, 8 de diciembre de 1965, p. VI

Lopátegui, Patricia; "Con los recuerdos de Elena Garro y Helena Paz", semanario *Proceso*, México, núm. 1140, 6 de septiembre de 1998. p. 62

López Ortiz, Alfonso; "No se salvará de la cárcel el químico secuestrador", *La Prensa*, México, 28 de julio de 1959, pp. 30 y 38

López Ortiz, Alfonso; "Un loco secuestró a sus familiares durante 18 años", *La Prensa*, México, 25 de julio de 1959, pp. 20, 19 y 30

Matute, Estela; "José Luis Cuevas. Un pintor habla de cine", *Cine avance internacional*, México, núm. 110, 17 de junio de 1966, pp. 58-62

Matute, Estela; "Los trabajadores del cine", *Cine Avance Internacional*, México, núm. 111, 24 de junio de 1966, p. 51

Melo, Juan Vicente; "La Universidad inicia un ambicioso y contradictorio programa a favor de la música en México", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 206, 26 de enero de 1966. p. XX

Mendoza, María Luisa; "Hablan los seis Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 153, 20 de enero de 1965, pp. II y III

Monsiváis, Carlos; "Sobre tu capital, cada hora vuela", *Los Universitarios*, México, tercera época, núm. 34, abril de 1992, p. 7

Muñoz, Miguel Ángel; "Juan Ibáñez y el teatro de conceptos", sección cultural de *El Nacional*, México, 11 de mayo de 1994, p. 35

Ornelas, Mónica; "Entrevista con García Riera, Emilio", revista *Tierra Adentro*, México, núm. 80, junio-julio de 1996, pp. 16-17

Ortiz Espinosa, Alfonso; "Es una infamia, dice el químico secuestrador", *La Prensa*, México, 29 de julio de 1959, pp. 32 y 42

Ortiz Espinosa, Alfonso; "Dramático careo entre el secuestrador y su familia", *La Prensa*, México, 30 de julio de 1959, pp. 24 y 43

Pacheco, José Emilio; "Jaime García Terrés y el teatro de los acontecimientos", sección cultural del diario *El Independiente*, México, sábado 6 de marzo del 2004, p. 5

Peguero, Raquel; "El destino del guionista está en la penumbra", *La Jornada*, México, 6 de marzo de 1997, p. 26

Perea, Héctor; "Fuentes, Carlos: visiones paralelas ante el cine", *El Ángel*, suplemento dominical de *Reforma*, México, 29 de mayo de 1994, p. 14

Pérez Turrent, Tomás; "Cinecrítica. El castillo de la pureza, una de las mejores películas mexicanas", sección de espectáculos de *El Universal*, México, 9 de octubre de 1982, pp. 1-6

Pérez-Grovas, Jorge; "Juan de la Cabada, tradición visual", sección cultural de la revista *Punto*, México, 6 de octubre de 1998, pp. 19 y 23

Perucho, Arturo; "El cine", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, núm. 438, 21 de agosto de 1955. p. 15

Piemonte, Nadia; "Dos charlas con Carlos Fuentes", *Macrópolis*, México, número 1, 12 de marzo de 1992, p. 37

Pina, Francisco; "El Concurso de Cine Experimental. ¿Nacimiento de un nuevo cine mexicano?", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 179, 21 de julio de 1965, p. 19

Pina, Francisco; "El viejo y el eterno realismo español", *Nuevo Cine*, México, vol. I, números 4 y 5, noviembre de 1961, pp. 26-28

Pina, Francisco; "En este pueblo no hay ladrones de Alberto Isaac", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 187, 15 de septiembre de 1965, p. XIX

Pina, Francisco; "Palabras para inaugurar un cine-club", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, núm. 327, 26 de junio de 1955, p. 4

Pina, Francisco; "Zavattini habla de México en Roma", *México en la Cultura*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, México, 13 de noviembre de 1955, p. 6

Ponce, Armando, "El ahorro, hechos ya los gastos, mató a Toña Machetes", *Proceso*, núm. 297, 12 de julio de 1982, p. 52

Ramírez de Aguilar; columna "Siguiendo Pistas", *Excélsior*, México, 26 de julio de 1959, sección D, p. 3

Ramírez, Fermín; "Conversación con José Emilio Pacheco", *Macrópolis*, México, 26 de noviembre de 1992, p. 31

Reyes Nevares, Beatriz; "Juan Ibáñez habla de *Los caifanes*", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 251, 7 de diciembre de 1966. p. XVI

Reyes Nevares, Beatriz; "Pedro Páramo cobra vida completa", revista *Siempre!*, México, núm. 565, 23 de marzo de 1966, pp. 44-45

Reyes, Juan José; "El cine, de lo mejor de la vida/ Entrevista con García Riera, Emilio", *Textual/ Revista de Letras e Ideas de El Nacional*, México, vol. III, núm. 27, julio de 1991, pp. 24-30

Rípstein, Arturo; "Archivo de Viceversa", revista *Viceversa*, México, núm. 81, febrero de 2002, p. 28

Rodríguez Álvarez, Gabriel. "Acapulco, *mon amour*", *Luna Córnea*, México, No. 26, 2003, p. 141

Rojas, Marcial, "El viáfono", *Contemporáneos*, junio de 1929, p. 356, en: Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 182

Sánchez Ambriz, Mary Carmen; "Los márgenes de la mirada/ Entrevista con Salvador Elizondo", *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, México, núm. 1176, 15 abril 2000, pp. 8-9

Téllez, Eduardo; "El neurótico o demente padre fue consignado y encarcelado", *El Universal*, México, 27 de julio de 1959, p. 38, segunda sección B

-----"La esposa y sus hijos sostuvieron los cargos", *El Universal*, México, 30 de julio de 1959, p. 43, segunda sección B

-----"Secuestró 15 años a su esposa y seis hijos", *El Universal*, México, 25 de julio de 1959, p. 40, segunda sección B

Tello, Aurelio; "Manuel Enríquez: canciones para un compañero de viaje", *Heterofonía*, México, núm. 126, enero-junio del 2002, pp. 77-80

Tercero, Magali; "La vida erótica en tiempos de Juan García Ponce", *Milenio Semanal*, México, núm. 329, 5 de enero del 2004, p. 62

Tibol, Raquel; "Zavattini está mirando México", *México en la Cultura*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, México, núm. 335, 21 de agosto de 1955, p. 3

Vasconcelos, José; "Presentación", *La Semana Cinematográfica*, núm. 1, 21 de agosto de 1948. p 2

Vega, Patricia; "Nunca hice crítica de cine, sino ensayos. Indignante, cómo nos sirven el cine en México: De la Colina", *La Jornada*, México, 19 de enero de 1988. p. 24

Vilar Payá, Luisa; "Más allá de la vanguardia: Salmodia I de Alicia Urreta", *Heterofonía*, México, núm. 126, julio-diciembre del 2000, p. 42

Viñas, Moisés. "30 años de Nuevo Cine. México", *Dicine*, No. 42, Noviembre de 1991, p. 14.

"Carta de la semana", *Gaceta de la Universidad*, México, Vol. 1, núm. 2, 30 de agosto de 1954, p. 1

“Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es ya una realidad”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, núm. 181, 4 de agosto de 1965, pp. VI y VII

“Concurso de Técnicos y Manuales. Piden mayor comprensión los jóvenes cineastas”, *El Nacional*, México, 18 de junio de 1965, p. 5

“Deber del cine es afrontar la realidad, no eludirla: Manuel González Casanova”, *Gaceta UNAM*, México, tercera época, volumen XI, número 19, 7 de abril de 1975, p. 3

“El guionismo, un género extraño”, *La Crónica de Hoy*, México, 25 de octubre de 1999, sección B, p. 12

“El neurótico o demente padre fue consignado y encarcelado”, *El Universal*, México, 27 de julio de 1959, p. 38, segunda sección B

“Enclaustró a su esposa y a sus hijos. Un ingeniero industrial impidió a su familia salir a la calle”, *Excélsior*, México, 25 de julio de 1959, pp. 29 y 36, 3ª sección, parte A

“Eventos de la Feria Internacional del libro/ Elizondo, Galeano y Ramírez en Guadalajara”, *El Nacional*, México, 27 noviembre de 1991, p. 19

“Hemos llegado ya al límite: ¿Vida o muerte para el cine?”, *Esto*, México, 18 de junio de 1966.

“Hoy será careado el neurótico Rafael con su esposa e hijos, víctimas del secuestro”, *El Universal*, México, 29 de julio de 1959, segunda sección B, pp. 39-40

“Juan Rulfo examina su narrativa”, *La Semana de Bellas Artes*, México, núm. 30, 20 de junio de 1978, pp. 2-7

“La armó en grande. La mujer: ¡admirable! El cine: ¡una cloaca!: Ricardo Garibay”, *Ovaciones*, México, 26 de febrero de 1996, p. 18

“La esposa y sus hijos sostuvieron los cargos”, *El Universal*, México, 30 de julio de 1959, p. 43. segunda sección B

“La importancia de un Cine Club en la Universidad”, *Cine Club*, México, núm. 6 (extraordinario), septiembre de 1955 del Cine Club Progreso, núm. 6, Extraordinario, septiembre de 1955, p. 6

“Los Oscar se entregan a la literatura”, *El País*, Madrid, sección “Cultura”, 9 de febrero de 2004, p. 29

“Ponen en marcha la primera justa de Cine Experimental. Esta semana se dará a conocer la convocatoria”, *El Nacional*, México, 3 de agosto de 1964, p. 5

“Rómulo Gallegos en el cine mexicano”, *Tiempo*, Vol. IV, No. 83, 3 de diciembre de 1943, p. 45.

“Se fundó la Federación Mexicana de Cine Clubes”, *Cine Club*, núm. 6 (extraordinario), septiembre de 1955, p. 11

DOCUMENTOS

Anuario 1964, México, UNAM/ Departamento de Actividades Cinematográficas, 1964, s/p

Manifiesto del grupo Nuevo cine. *En: Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, SEP/ UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, vol. II, serie "Ensayos", 1988.

Reglamento de las proyecciones cinematográficas públicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, aprobado en sesión del Consejo Universitario el 12 de enero de 1972.

Rivera Saldaña, Oscar; "Notas para la historia del cineclubismo en México", ponencia leída en el Primer Encuentro Nacional de Cineclubes, Ciudad Universitaria, México, D. F., 20 de julio de 1979. p. 2.

Informe de actividades, 1960. Departamento de Actividades Cinematográficas, s/p.

Programación radiofónica: Radio Universidad, del lunes 2 al domingo 8 de abril de 1962.

Los caifanes (1966). Guión de Fuentes, Carlos y Juan Ibáñez localizado en el archivo de la Cineteca Nacional.

En este pueblo no hay ladrones (1965). Guión de Alberto Isaac y Emilio García Riera, proporcionado por Julieta San Juan viuda de Alcoriza para esta investigación.

El castillo de la pureza (1972). Guión de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco localizado en el archivo de la Cineteca Nacional.

VIDEO

Cazals, Felipe; "Otro cine mexicano 1937-2002", en: Enrique Krauze; **México Nuevo Siglo** (video), México, Editorial Clío, 2002

Pelayo, Alejandro; "1964. Primer Concurso de Cine Experimental" de la serie **Los que hicieron nuestro cine** (Video), documental de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural/ Secretaría de Educación Pública, México, 1984.

CIBEROGRAFÍA

González Casanova, Manuel y Medina Ávila, Virginia; **Escritores del cine mexicano sonoro** (1931-2000), México, Facultad de Filosofía y Letras/ UNAM, Programa PAPIIT, 2003, cd-rom y página electrónica:

<http://escritores.cinemexicano.unam.mx>

González Casanova, Manuel; “Los cine clubes en México”, **Cien años de cine mexicano** (CD-ROM), CONACULTA-Conacine-Universidad de Colima, 1999.

<http://www.pecime.com.mx>