



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La génesis del Nuevo Cine en Mexico. Entre la memoria de la guerra y las nuevas expresiones cinematográficas (1959-1968).

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

Berenice Rodríguez Tovar

DIRECTOR DE TESIS: Dr. Mauricio Sánchez Menchero



Ciudad Universitaria, CDMX, 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

Después de este tortuoso pero grato proceso, es preciso agradecer a las personas que formaron parte de él. En primer lugar, a mi asesor Mauricio Sánchez Menchero por la paciencia y el conocimiento aportado a la realización de este trabajo. A los sinodales que brindaron el tiempo a la lectura y a los comentarios.

De igual forma agradezco a Martha Elena Tovar Soria, a Román Rodríguez Ortiz, a Luis Tovar Soria, a Óscar Abaonza Flores y a Sara Elena Rodríguez Tovar por ser ejemplo y soporte, además de nunca perder la esperanza en ver este texto terminado y, por ende, la conclusión de esta etapa.

A los amigos porque tuvieron a bien facilitarme lecturas o consejos, además de apoyo, diversión y distracciones. Agradezco principalmente a Gabriela Santos, Fernando Nájera, Rafael Herrera y Axel Olivares.

Finalmente, un agradecimiento a quienes hacen que el análisis y la teoría cinematográfica vaya creciendo día con día en el país, muy en especial a Juan Alberto Apodaca y a Alejandra Torres, quienes, desde Tijuana, comparten sus conocimientos y los difunden de diversas maneras: impartiendo clases, conferencias o dando vida a FACINE desde hace siete ediciones.

*By examining which “monuments of the past”
the historian has transformed into documents,
and then “which documents the contemporary
historian transforms into monuments” we can
begin to understand and see why film plays no
role.*

-Marc Ferro

“Le cinéma est un langage”

-André Bazin

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Nouvelle Vague: esquema de una generación de jóvenes	11
1.1. Inicios: crítica y teoría de los Cahiers du Cinéma	11
1.2. Los directores: de la teoría a la práctica	22
1.3. El legado	32
Capítulo 2. En busca del nuevo cine mexicano.	37
2.1. Contexto de la industria cinematográfica de México	37
2.1.1. La década de los años 30	37
2.1.3. La década de los años cincuenta	46
2.2. México en la década de los años 60	51
2.2.1. Contexto político y socioeconómico	52
2.2.2. Contexto cultural	56
2.3. Nuevo Cine	61
2.3.1. Grupo Nuevo Cine	64
2.3.2. Revista Nuevo Cine	69
Capítulo 3. En el balcón vacío	80
3.1. De la crítica a la realización: la consolidación del caso mexicano	80
3.2. La internacionalización de la Nueva Ola	82
3.3. Después del Nuevo Cine: la continuación de la situación cinematográfica de los sesenta	103
Conclusiones	114
Anexo 1	132
Anexo 2	155

Introducción

Los recuerdos de las experiencias cinematográficas son inmanentes y permanentes. Cada que se toma la decisión de ver una película, no sólo traslada su cuerpo, sino que se lleva consigo un respaldo o un bagaje que le permite configurar una práctica o un conocimiento, pero, también añade complejidad al proceso y a la forma de aprehender. Ésta varía de persona a persona, de película a película o de circunstancia en circunstancia. Las condiciones de percepción son irrepetibles.

Probablemente, esto parezca muy complejo, pero se hace cada vez que se está frente a una pantalla viendo un film, en su casa o en la sala cinematográfica, por lo que, nunca se verá dos veces el mismo film ya que la igualdad de condiciones nunca será la misma.

Ahora bien, en este texto se hará hincapié en un tipo de realidad y su consecuente representación. En el cine puede haber dos formas de representar, la ficción y la no ficción. El cine de ficción puede simbolizar un relato imaginario, aunque de igual forma puede implicar una ficción parcial si la narración se construye a partir de un hecho histórico. Se le puede encontrar en diversos géneros cinematográficos. En tanto que el cine de no ficción es un campo exclusivamente dedicado al documental, el cual busca figurar una realidad con trasfondo histórico de la forma más verídica posible.

El estudio de la representación de la realidad en el cine implica aprehensión o aversión, pero no se toma en cuenta que la mayor parte se conforma por la percepción del espectador y ello se deriva de un proceso cognoscitivo y que, también, tiene un respaldo cultural propio de cada persona. Pero, así como el espectador realiza un procedimiento selectivo al estar frente a la pantalla, el director de una película lleva a cabo un tratamiento similar al filmar. La imagen puede decir todo y nada, puede ser reflejo de una época, de una ideología, de un pensamiento, colectivo o individual. Ramón Carmona menciona al respecto:

Una imagen, cualquiera que sea ésta, ofrecida a la contemplación del espectador en diferentes soportes -valla publicitaria, papel fotográfico, diapositiva...- lleva

adheridos determinados índices de *iconicidad* muy semejantes, frecuentemente, al objeto real que se trata de representar. La imagen, de esta forma, semeja ser aprehendida por el observador de forma inmediata, sin necesidad del previo conocimiento de un código que se disfraza con los ropajes de lo natural y espontáneo. Sin embargo, sabemos que una imagen publicitaria certera se basa en la eficacia de una *operación de sentido*, mediante la cual los atributos reales del objeto son desplazados por el *valor* que, a éste, convencionalmente, se le adjudica en el entorno sociocultural donde dicha imagen debe circular y ser consumida... Todo ello habla del *carácter plurisignificacional de la imagen*, de su complejidad. La imagen, tal y como es percibida, no sólo transmite, *como efecto de sentido*, representaciones más o menos logradas de los objetos, sino que hace *resonar* el deseo inconsciente del espectador. La imagen ofrece, mediante elaborados sistemas de composición, un tejido múltiple de relaciones diferenciales que debe ser convenientemente leído, es decir, construido por el espectador si éste quiere apuntar todas sus posibilidades de sentido.¹

Se ha querido dejar la cita anterior en extenso ya que nos permite discernir la complejidad durante el proceso de consumo de una imagen sea cual sea su soporte material y que, por lo mismo, funciona adecuadamente para esta investigación sobre cine. De esta forma hay que destacar cómo el papel de la significación depende en buena medida del espectador.

Y es que el papel del espectador puede cambiar, de un momento a otro, porque cualquier persona puede ser un crítico de cine; al emitir una opinión o una valoración de una película, se toma una posición al respecto. Ahora bien, ese campo se trasciende al comenzar a pensar de forma consciente el cine, al interesarse por su contenido, por su forma, por el sonido, por cómo está construido, etcétera. Por su cuenta, el análisis fílmico se ha desarrollado de forma notable y ya clásica por teóricos como Siegfried Kracauer, Jean Mitry, Christian Metz o André Bazin, quienes han aportado conocimientos a la ontología del cine, lo cual permite tener un mayor campo en el análisis fílmico.

¹ Ramón Carmona, *Como se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, 1993 pág. 30.

El punto de partida del acercamiento a la problemática es considerar al cine como fuente de estudio histórico, al igual que un libro o un artículo periodístico, una fotografía o un cuadro. En este trabajo se podrá observar la utilización de tres filmes para demostrar la relevancia de éste en un proceso histórico, con lo cual se busca replantear la relación que existe entre cine e historia.

Por ejemplo, en el caso del cine mexicano presenta una gama amplia de posibilidades de estudio. A pesar de las investigaciones realizadas al respecto, aún quedan ciertos escollos por superar. Se cree firmemente que para poder resolver las dificultades que la historia del cine presenta se debe de comenzar a mirar más allá de lo evidente; el cine en la historia y la historia en el cine son problemas de naturaleza diversa que abarcan otros conceptos que hacen que la investigación sobre ellos sea más fructífera. Incluso, el cine puede fungir como una nueva forma de lectura de la historia si se toman en cuenta las herramientas pertinentes para su crítica.

Desde luego que al momento de analizar una fuente cinematográfica hay que tener presente que toda película es de algún modo histórica. “No interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento. A veces... las películas nos ‘hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado’ que del referente histórico que intentan evocar.”²

Ahora bien, la historia del cine que considere al mismo como sujeto de indagación puede aportar el conocimiento de algunos hechos o personajes cinematográficos, pero se puede profundizar en esa dualidad, a continuación, se hará mención de una cita de José Enrique Monterde con la cual se coincide en relación con el tratamiento del cine y la historia:

... Prestaremos atención primero a lo que Marc Ferro denominara afortunadamente la “lectura histórica de la película”, esto es, al papel que pueda tener el Cine en el conocimiento del pasado reciente -prácticamente la totalidad de

² José María Caparrós, “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”, *Quaderns de Cine*, núm. 1 (2007), Alicante, Vicerektorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, pág. 25.

nuestro siglo- gracias a su carácter de producto cultural; será el momento de hablar del Cine en la Historia, en la posibilidad de organizar un discurso histórico a partir de las fuentes cinematográficas de todo tipo.

La segunda opción a contemplar sería lo que podemos llamar la “lectura cinematográfica de la Historia”, consistente en la posibilidad de organizar un discurso fílmico que hable del pasado, de elaborar un discurso histórico a partir de los medios expresivos e intelectuales del Cine; se tratará, pues, de ubicar la Historia como objeto más o menos principal del discurso cinematográfico, correspondiendo a lo que habitualmente denominamos “cine histórico”, donde sin limitaciones temporales el Cine se convierte -como antes la escritura o la pintura- en un lugar de representación de la Historia, en el doble sentido del término, es decir, como “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad” y como acción de “puesta en escena”, de escenificación de la Historia.³

La llamada “lectura cinematográfica de la Historia” se logrará a partir de los análisis fílmicos de la cinematografía histórica, es decir, realizar la distinción de los elementos que componen a un film de carácter histórico. En este trabajo se rescata el método de análisis de Lauro Zavala ya que él propone una forma de acercamiento al estudio cinematográfico más didáctico.

Al respecto, cabe rescatar un breve artículo de Zavala, titulado “El análisis cinematográfico y la diversidad metodológica”, en el cual el autor da un recorrido un tanto somero por la historia y el uso del análisis cinematográfico: funge como una guía introductoria para así despertar la curiosidad del lector y que éste se pueda acercar a los autores y temas ahí mencionados. Desde el inicio, Zavala distingue una bifurcación dentro del análisis fílmico: el análisis interpretativo y el instrumental. El primero hace referencia al estudio de la parte teórica del cine, adentrándose en la estética y semiótica de la obra fílmica. Mientras que el segundo, tiene como la finalidad proveer instrumentos a través del estudio de un fin específico, es decir, los métodos de análisis no son relativos a la teoría fílmica y se enfocan en la utilidad, la producción o el valor de la película.

³ José Enrique Monterde, et. al, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid: Akal, 2001, pág. 38.

Zavala refiere autores que pueden ser de ayuda para ambos tipos de análisis. Para el instrumental, identifica cinco tipos de fines: filosófico, donde refiere a Julio Cabrera; para el terapéutico, los de Peske & West; familiar a Ty Burr; genérico los libros de Everict & Shecter y jurídico, los de Bergman & Asimow. Por otro lado, para el análisis interpretativo refiere a Jean Mitry, Marcel Martin, Francesco Casetti o Thoma Kuchenbuch.

Pero es pertinente hablar sobre la incorporación del cine al corpus de estudio del pasado. A pesar de los avances en los trabajos audiovisuales, el anquilosamiento en los historiadores sigue preponderando la versión escrita. Es igualmente cuestionable la utilización de la historia en la interpretación en papel y en imágenes porque aquella se construye a partir de la exégesis personal de quienes fabrican el relato histórico. Esto último se incorpora a los diferentes debates y cuestionamientos sobre las formas de entender la ciencia histórica, pero, sobre todo, el pasado. Robert Rosenstone menciona que, al modificar la idea sobre el pasado, las posibilidades para abordar el cine abrirán un nuevo panorama. Hay que tomar en cuenta, asimismo, que las reglas que servirán para abordar un film no pueden ser las mismas que al acercarse a un libro y que

Para aprovechar todas las características del cine -un relato dramático, intensidad emocional, protagonistas, reproducción del pasado-, es decir, para explotar al máximo sus potencialidades, se impone modificar nuestra idea del pasado.

... La conclusión que debemos extraer es la siguiente: la historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee un trabajo escrito.

... Ello implica que los historiadores tendrán que reconsiderar los patrones de la historia o aprender a establecer un equilibrio entre nuestras normas y las de los realizadores. Tendremos que adaptarnos a los usos cinematográficos para poder juzgar y señalar qué puede enseñar un film sobre el pasado.⁴

⁴ Robert A Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997, págs. 55 y 56.

La reticencia de los historiadores al momento de utilizar los medios audiovisuales como fuentes históricas proviene, probablemente, de la naturaleza de estos. Los medios audiovisuales, en este caso el cine, muestran continuamente de forma evidente la ideología o la forma de ver el mundo por parte de los realizadores, además de que, para los estudiosos de la historia, el tratamiento de ésta en las películas no suele ser fiel a la realidad, pero se debe de entender que en una película se cuenta el relato conforme al tiempo disponible; en un libro es posible narrar en cientos, incluso, miles de páginas. De igual forma, en el cine se cuenta con una libertad implícita y sin gran rigurosidad además no se cuenta con un mecanismo de regulación de la información.

El siguiente trabajo abarcará tres movimientos cinematográficos de los llamados nuevos cines: la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola), el Nuevo Cine español y el Nuevo Cine mexicano; los primeros dos fungirán como antecedentes mientras que el último será el tema central a desarrollar. Es así que la temporalidad por abarcar será desde 1955, año en el cual se llevaron a cabo en España las Conversaciones de Salamanca y hasta 1961, año del estreno de la película *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot), cuya importancia se puede afinar en ser la única producción del grupo Nuevo Cine de México.

Los integrantes del colectivo mexicano expresaron que su mayor fuente de inspiración fue el movimiento francés, mientras que la relación de lo mexicano con lo español viene a partir del bagaje cultural de los integrantes del grupo mexicano porque en su mayoría estaba conformado por exiliados españoles.

Lo más importante que esta investigación planea demostrar es que la película *En el balcón vacío* implicó el punto de unión de las ideas de una generación de jóvenes reunidos en torno al exilio español y del grupo Nuevo Cine y, posteriormente, se consideró como la bandera del colectivo junto con la revista homónima que fundó, de igual forma, el colectivo. Por otro lado, contribuyó a la representación mexicana de los nuevos cines y sentó las bases para el posterior cine universitario y para el surgimiento del cine independiente.

Es importante tener presente la desigual relación que generaron estos movimientos. Por ejemplo, la *Nouvelle Vague* creó, y sigue creando, todo un conjunto de estudios sobre su desarrollo de lo cual han resultado todo tipo de materiales: desde libros teóricos y diccionarios hasta biografías sobre los principales directores o actores, pero no así el Nuevo Cine español y el Nuevo Cine mexicano; se considera que el movimiento español es un tema muy poco estudiado aún, aunque el mexicano no dista mucho de este punto, sin embargo, la información es más asequible y continúa habiendo producción de ella. Es preciso mencionar que debido al poco estudio del Nuevo Cine español no se conocen con precisión las fechas que abarcó, sólo se tiene una noción de ellas, desde 1962 y hasta 1967, es la temporalidad que se tendrá que tener en cuenta para este trabajo.

Para llevar a cabo la investigación, fue necesario acudir a diversos teóricos, historiadores, cineastas o investigadores. Por lo que la diversidad de fuentes que se podrá apreciar conforman un amplio repertorio. Para fines de simplificación, hay que tomar en cuenta que las fuentes aquí utilizadas provienen, principalmente, de teóricos de la imagen y de historiadores. Se pueden encontrar los siguientes autores y sus obras: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?*; Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*; Michel Foucault, *Arqueología del saber*; Lauro Zavala, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*; Hayden White, *El contenido de la forma* y *Metahistoria*, también se encuentran en la base teórica Peter Burke, Roland Barthes, Umberto Eco o Marc Ferro.

Se buscó incorporar la relación historia-cine o la utilización del análisis fílmico en la historia, aunque también solventar ciertas interrogantes sociales como el desarrollo de los movimientos cinematográficos, para esos fines, se acudió a especialistas de cada uno de las representaciones, según el país, por ejemplo, con el caso francés fue preciso acercarse a una fuente primaria: *Cahiers du cinema*, porque, se podrá observar, fue espacio de expresión y conjunción de las ideas de los jóvenes cineastas que conformaron la *Nouvelle Vague*. De igual forma, se acudió al trabajo de historiadores como Antoine de Baecque, Javier

Memba o Esteve Riambau para conocer cómo fue el desarrollo de la Nueva Ola. Las películas hechas por los integrantes del colectivo también fungieron como fuentes, sobre todo, para conocer la nueva tendencia de filmación y la implantación del cine de autor.

En el caso español, se revisaron textos de Román Gubern, pero de igual forma, se acudió a fuentes sobre el exilio español y su representación en el cine: Eduardo Mateo Gambarte, *Diccionario del exilio español en México* y Francisco Caudet, *El exilio español en México*. En este caso, se utilizó una película, de la cual se hizo un análisis comparativo con la película *En el balcón vacío: Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patiño (1966).

En cuanto a México, la variedad de fuentes fue mayor. Se utilizaron libros de Emilio García Riera o Eduardo de la Vega, principalmente, para armar el panorama cinematográfico mexicano. Las obras generales que se utilizaron fueron, principalmente, para esclarecer y contextualizar, desde la década de los años treinta hasta la década de los años sesenta. Asimismo, se acudió a la hemerografía para localizar, en primer lugar, la revista *Nuevo Cine*, pero también, se revisó la *Revista de la Universidad* o el suplemento *México en la Cultura*.

En el caso mexicano, un pequeño sector no dejó de trabajar por la innovación, a partir de la revista *Nuevo Cine*, y luego con la creación de cineclubes para culminar con la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Además, en esta primera parte de la década, se promovió el I Concurso de Cine Experimental, contando con la participación, nada tímida, de doce largometrajes, realizados entre 1964 y 1965.

Por otro lado, la fundación de una nueva compañía cinematográfica, la *Cinematográfica Marte*, se buscó llegar a propagar un ambiente renovador. La empresa fue formada por Mauricio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán. Entre las películas hechas por la CIMA están *Los caifanes* (Juan Ibáñez 1966) o *Patsy, mi amor* (Manuel Michel, 1968).

Ya aclarado el panorama teórico de la investigación, es pertinente aterrizar en la composición del trabajo. Éste se compone de tres capítulos, cada uno de ellos se propone cumplir con un objetivo.

El primer capítulo busca ahondar en el origen de los nuevos movimientos cinematográficos, el cual se piensa que no fue la *Nouvelle Vague* el primero en surgir, pero sí fue el que tuvo mayor trascendencia, duración e influencia mundial. Este capítulo se compone, a su vez, de tres apartados: el primero de ellos trata los inicios del colectivo francés a través de la publicación *Cahiers du Cinéma*, en la cual, colaboraron jóvenes cinéfilos que, posteriormente, devinieron en directores; sobre ese acontecimiento trata el segundo apartado: el paso de la crítica a la dirección, la puesta en práctica de lo planteado en la revista. Por último, el tercer apartado, introduce el legado dejado por la Nueva Ola además de la consolidación de los directores a nivel mundial, asimismo, introduce al siguiente capítulo.

El segundo capítulo explora en la historia de la cinematografía mexicana para rastrear el génesis del movimiento Nuevo Cine. En este apartado no sólo se indaga en la historia de cine nacional, sino que se escudriña en los acontecimientos socioculturales de México porque se piensa que ambas cosas van de la mano, principalmente porque el cine es resultado de la conjunción de la cultura y de la sociedad. Así, se hacen referencias sobre la crisis fílmica que sacudió a la cinematografía nacional a mediados del siglo XX, también, se trata del inicio del Nuevo Cine mexicano, su relación con la *Nouvelle Vague* y el Nuevo Cine Español y la fundación de la revista *Nuevo Cine*.

Finalmente, el tercer capítulo es la unificación de los dos precedentes. Habla sobre la única representación cinematográfica del exilio español en México y la aislada figura fílmica del nuevo cine mexicano: *En el balcón vacío*. Se conocerá cómo fue el proceso de filmación, su repercusión en el ámbito cultural tanto internacional como nacional y su herencia entre la nueva generación de cineastas. En este caso, se analizaron tres películas, provenientes de los nuevos movimientos cinematográficos que se propusieron tratar en la investigación: *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *En el balcón vacío* y *Nueve cartas a*

Berta (Basilio Martín Patiño, 1966); al analizar estos tres filmes no sólo se podrá conocer cómo fue la aplicación teórica de las ideas de los jóvenes cineastas involucrados, también se trata de ver elementos que tengan en común, tanto técnicos como simbólicos, hermenéuticos, narrativos, etcétera.

Capítulo 1. *Nouvelle Vague*: esquema de una generación de jóvenes

1.1. Inicios: crítica y teoría de los *Cahiers du Cinéma*

El XX fue un siglo tumultuoso y lleno de cambios drásticos que trastornaron la organización mundial. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial existió un sentimiento por parte de la sociedad de querer romper con el pasado. Por ejemplo, en Francia, después de la liberación hubo un cambio de gobierno, se instauró la Cuarta República y se adoptó una constitución; la cabeza del gobierno fue el general Charles de Gaulle, quien, anteriormente, fue parte importante de la Resistencia en la guerra.

Al mismo tiempo, las independencias de las antiguas colonias francesas comenzaron a intensificarse desde la década de los años 40 del siglo XX: desde Indochina hasta Medio Oriente y el norte de África.

Después, en la década siguiente fue determinante de igual forma, sobre todo en la zona del Medio Oriente, por la Guerra del Sinaí en 1956. Las independencias de las colonias en África se fueron agudizando, comenzó en esos años con Argelia, Marruecos, Sudán y Túnez. Aunque previamente algunos países de aquel continente ya habían adquirido su independencia años antes.

Si bien la lista podría seguir, la intención es mostrar como los cambios que se produjeron en esos años afectaron, directa o indirectamente, a la sociedad y a sus manifestaciones, en este caso, el cine.

Entonces, si políticamente hubo cambios fuertes alrededor del mundo, ¿qué implicaciones sociales tuvieron éstos? En Estados Unidos se vivió un auge económico después de la Segunda Guerra Mundial, lo cual, en parte, ayudó al crecimiento demográfico. En años posteriores, se observó el mismo fenómeno a lo largo y ancho del globo.

Esta nueva generación, la cual no vivió dos guerras mundiales, ni la crisis económica entre una y otra fue creando su concepción del mundo a través de nuevos paradigmas.

La liberación femenina, el reconocimiento (mas no aceptación) de la homosexualidad, el movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos, el arte pop, entre otras fueron demostraciones sociales que se iniciaron e impulsaron por medio de los jóvenes.

Todos los sucesos acaecidos en el siglo XX y, sobre todo a mediados de éste, tuvieron impacto en el cambio de la forma de pensar de la nueva generación que, a su vez, transformaría también su forma de expresarse a través de diversas producciones artísticas. En este caso, se tratará la revolución cinematográfica francesa de mediados del siglo XX, denominada *Nouvelle Vague* o, en español, Nueva Ola.

Significado.

La Nueva Ola fue un movimiento cinematográfico francés conformado por un grupo de jóvenes, en su mayor parte de origen parisino, que comenzó a finales de los años cincuenta del siglo XX, especialmente en 1959, con el estreno de la película de un miembro del grupo: *Le Beau Serge* (1958) de Claude Chabrol (1930-2010), la cual fue galardonada con el premio al mejor director en el Festival de Cine de Locarno. Ese mismo año, también se estrenó *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1922-2014) presentada en el Festival de Cannes, la cual fue muy bien recibida por la crítica, y cuyo guión estaba escrito por la novelista Marguerite Duras.

Pero sería François Truffaut (1932-1984), otro integrante de la *Nouvelle Vague*, el que se daría a conocer más ampliamente con la película *Les quatre cents coups* (*Los 400 golpes*, 1959). Fue el primer largometraje de Truffaut y que relata parte de su vida. Esta película fue merecedora del premio a mejor director en Cannes.

Sobre estos realizadores y sus obras se ahondará más adelante. Por el momento replanteamos la pregunta: ¿qué significó la *Nouvelle Vague*?

El significado proviene de la jefa de redacción Françoise Giraud del semanario *L'Express*, el cual buscaba perfilarse como un nuevo tipo de prensa. En este medio se publicó una encuesta, de corte sociológico, en referencia a las

nuevas generaciones conformada por ocho millones de franceses ubicados entre los 18 y 34 años de edad.⁵

Entonces, la denominación *Nouvelle Vague* que, en un inicio, no estaba vinculada con ningún movimiento cinematográfico, se dio a conocer a la par del desarrollo del Festival de Cannes de ese año. Michel Marie menciona que el uso de la frase *nouvelle vague* se extendió gracias a la campaña de Unifrancefilm, dependiente del CNC (Centre National du Cinéma), para promover el cine francés en el extranjero, esto en Cannes 1959. La idea fue apoyada por André Malraux, ministro de Cultura en esos años.⁶

En general fue bien recibido el cambio: “Francia cambiará de régimen, de rostro y también tendrá que cambiar de cine”.⁷ Años después se opinará: “La *Nouvelle Vague* designa, pues, una realidad sociológica y es así como la expresión aplicada al cine, será inicialmente entendida: los filmes que se desprenden de ella, para sus contemporáneos, son aquellos que testimonian nuevas costumbres, mostradas con una franqueza inédita y refrescante”.⁸

La Nueva Ola se concentró en catapultar a la nueva generación de jóvenes al punto más alto de su frescura y visión. A pesar de eso, estos jóvenes no se concebían como un grupo. Los futuros cineastas se expresaron en primer lugar con la pluma y, algunos, como Jean-Luc Godard (1930), siempre pensaron en la continuidad entre ambas prácticas:

En *Cahiers* todos nos considerábamos futuros directores. Frecuentar cine-clubes y la Cinemateca era pensar desde el cine y en el cine. Escribir ya era hacer cine, pues, entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa, no cualitativa. El único que ejerció plenamente como crítico fue André Bazin. El resto, Sadoul, Balázs o Pasinetti son historiadores o sociólogos, no críticos.⁹

La *Nouvelle Vague* es, como hemos visto, ante todo una etiqueta, lo que confirmó Claude Chabrol:

⁵ Michel Marie, *La Nouvelle Vague: una escuela artística*, España: Alianza, 2012, pág. 22.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid*, pág. 18.

⁸ Jean-Michel Frodon citado en Esteve Riambau, *El cine francés, 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Madrid: Paidós, 1998, pág. 33

⁹ Jean-Luc Godard, entrevista en *Cahiers du Cinema* 138 (diciembre 1962) citado en Javier Memba, *La Nouvelle Vague*, Madrid: T&B Editores, 2003, pág. 44.

En 1958 y 1959, los amigos de *Cahiers* y yo, tras pasar a la dirección, fuimos promocionados como una marca de jabón. Éramos la *Nouvelle Vague*. La expresión era de Françoise Giraud, redactora en jefe de *L'Express* y una de las plumas más afiladas de la oposición al gaullismo, que regaló un slogan muy comercial a sus adversarios políticos del momento.¹⁰

El concepto de nueva ola enmarcará a la nueva generación de jóvenes cineastas.

Pero, ¿cuáles son sus antecedentes y qué querían cambiar? A continuación, se indicará de manera breve el antecedente inmediato: el *cinéma de qualité* o el cine de calidad.

La tradición de calidad

Según Georges Sadoul, el cine francés estaba en crisis. La industria se vio perjudicada por los acuerdos Blum-Byrnes. En dichos tratados, firmados en 1946 por León Blum y el ministro americano Byrnes, se negoció la cancelación de la deuda de Francia con los Estados Unidos, pero bajo algunos acuerdos. De esta forma, por ejemplo, a cambio de la cancelación de la deuda, se permitió la exhibición de las películas estadounidenses de forma más amplia en las salas francesas; es decir, una incursión de la cultura norteamericana en la francesa. Estos tratados fueron preliminares del plan Marshall:

Después de ese tratado, la parte que le correspondía a Francia de los ingresos de las salas bajó al 38% (contra el 65% en 1938 y el 85% en 1943), mientras que la parte que correspondía a Hollywood pasaba del 50% y el fisco percibía el 45% del precio bruto de los billetes [de entrada]. Un movimiento de opinión y los Comités de Defensa del Cine Francés determinaron al Parlamento a aprobar una *Ley de Ayuda*: la producción recobró su ritmo y no tardó en llegar a un centenar de filmes por año (contra 120, promedio de la preguerra).¹¹

Así pues, el cine producido durante la posguerra en Francia fue principalmente de corte académico: las temáticas rescataron obras clásicas o

¹⁰ Claude Chabrol citado en Javier Memba, op. cit., pág. 44.

¹¹ Georges Sadoul, "Cine francés 1945-1950" en *Historia del cine mundial*, México: Siglo XXI Editores, 2010, pág. 313

literarias a través de la adaptación de novelas. Los exponentes más importantes fueron Henri-Georges Clouzot (1907-1977), Jean Grémillon (1901-1959), Robert Bresson (1901-1999), Jacques Becker (1906-1960), Claude Autant-Lara (1901-2000), Louis Daquin (1908-1980), René Clément (1913-1996), Jean Renoir (1894-1979) o Marcel Carné (1906-1996).

Así, pues, estos antecedentes filmicos sentaron las bases para una producción cinematográfica que buscaba ser, ante todo, de calidad como lo explican Alain y Odette Virmaux de manera global:

¿Qué entendemos por calidad? Ella remite a las elecciones de sujetos: éstas son, la mayoría de las veces, adaptaciones de grandes obras literarias: Stendhal, Maupassant, Colette, etc. La calidad se refiere también a la atención puesta en la producción de estas películas. Atención al trabajo del escenario. La narración tiene una función creativa. Atención finalmente a la realización. Destacando en la técnica con un imperativo: no cometer faltas gramaticales “Es preciso respetar la imagen. ¡Tiene que ser bella!” Reitera Claude Autant-Lara, la calidad francesa quiere exaltar un cine de espectáculo y de entretenimiento con la preocupación de elevar al público, de incitarlo a leer las grandes obras del patrimonio cultural. Hay una expresión de un deseo pedagógico, de un elitismo para el pueblo, de educación entretenida. El cine se quiere asimilar a una artesanía de alto vuelo. ¿Este respeto es puro, sin cálculo o esconde una coartada cultural? ¹²

En el párrafo anterior se denota a lo popular, es decir un producto industrial, que como el cine, debía gustar y ser visto por el grueso de la población. La calidad reposaba, entonces, en las obras de los clásicos franceses con el fin de educar al público a través de lo fascinante y lo bello. Pero esto, también, debía de acompañarse con una actuación, fotografía, sonido, puesta en escena y montaje hechos de forma impecable.

Tampoco se puede olvidar la implicación pedagógica que con la tradición de calidad se buscaba inculcar en el público. Un propósito interesante que implicaba un trabajo aparte: educar a través del cine.

¹² Alain y Odette Virmaux, “Qualité Française” en *Dictionnaire du Cinéma Mondial*, Paris: Éditions du Rocher, 1994, pág. 664. Extracto traducido por la autora de este trabajo.

Los jóvenes de la Nueva Ola no se sentían identificados con la precedente generación, por lo que las críticas eran más directas. Hay que recordar que este movimiento fue una reacción a la costumbre o tradición; no se estaba de acuerdo con el cine literario, el cual no estaba involucrado directamente con la sociedad pues estaba construido a partir de escenarios artificiales, bien cuidados, pulcros pero que no reflejaban la realidad de su presente. Los jóvenes integrantes de la *Nouvelle Vague* mostraron su exasperación hacia lo anquilosado de la situación cinematográfica hasta ese entonces. Constance Capdenat, en su artículo “Les enfants terribles de la *Nouvelle Vague*” menciona que era una “...rebelión de los hijos contra sus padres, pero sobre todo los excluidos contra los bancos, los que no giran contra los que concentran confianza de los productores y salas”.¹³ Ahora bien, la rebeldía se volvió materia en forma de ataques casi personales.

Los embates más directos se hicieron ver en François Truffaut quien escribió un artículo titulado “Una cierta tendencia del cine francés” donde, además de demostrar un bagaje cinematográfico, hizo evidente su afilada pluma. En el artículo habló sobre los guionistas, directores, escuela fílmica (realismo poético), influencia literaria, pero de quienes más ampliamente escribió fue sobre Jean Aurenche y Pierre Bost, ambos guionistas. Truffaut describe punto por punto lo que él considero errores de ambos:

Me dirán: “Aun cuando Aurenche y Bost fueran infieles, ¿niega usted también su talento?”. El talento, sin duda alguna, no tiene nada que ver con la finalidad, pero yo no concibo ninguna adaptación admisible que no esté escrita por un *homme de cine*. Aurenche y Bost son esencialmente literatos y yo les reprocharía que desprecien el cine infravalorándolo. Su comportamiento con respecto al guión es el mismo de quien considera que reeduca a un delincuente encontrándole un trabajo; siempre creen haber “hecho lo máximo” por él [el guión] adornándolo con sutilezas, mediante esta ciencia de los matices que constituye un escaso mérito en las novelas modernas. Además, la idea que tienen los exégetas de nuestro arte de

¹³ Constance Capdenat, “Les enfants terribles de la Nouvelle Vague” en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 22, abril-junio 1989, pág. 48.

que lo están honrando al utilizar jerga literaria es uno de los mayores defectos. (¿No se ha hablado de Sartre y de Camus a propósito de la Allégret?).¹⁴

Truffaut fue reprochado posteriormente por algunos miembros de la industria fílmica, pero no se debe de negar el impacto que tuvo este escrito tanto en la cuestión de la libertad de expresión como de la previsión hacia lo que se esperaba. Se quería dejar constancia escrita de cómo pretendían filmar los que quedaron inscritos bajo la Nueva Ola.

Ahora que se planteó el panorama en el cual se fue gestando la irrupción fílmica francesa durante los sesenta, hay que retornar de la digresión y mencionar quienes fueron los personajes que alentaron la formación del ulterior movimiento.

Precursores

En primer lugar, es preciso tratar a los precursores porque se trata de intentos por refrescar la cinematografía de ese país en aquella época.

En este trabajo se considera a Alain Resnais como uno de sus representantes más emblemáticos. Este cineasta, en sus inicios, se dio a conocer en el mundo por sus cortometrajes: *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950), *Nuit et Brouillard* (1955), *Toute la memoire du monde* (1956) y *Le chant du syrène* (1958). Como se desprende de esta lista, el cine de Resnais consistió en filmes sobre arte: “Género nuevo creado durante la guerra por el italiano Luciano Emmer (*Hieronimus Bosch, Giotto, etc.*) se desarrolló en Francia”.¹⁵

Su presencia no era cosa nueva, Alain y Odette Virmaux recuerdan cómo Resnais fue reconocido desde sus inicios en *Cahiers du Cinéma*: “Jacques Rivette la define así: ‘el cine para Resnais consiste en intentar hacer todo con los fragmentos, a priori distintos’. Eso que Eric Rohmer traduce como: ‘En suma Alain Resnais es un cubista. Yo quiero decir que él fue el primer cineasta moderno del cine hablado’”.¹⁶

¹⁴ François Truffaut, “Una cierta tendencia del cine francés” en *El placer de la mirada*, Barcelona: Paidós, 1999, pág. 235

¹⁵ Georges Sadoul, óp. cit., pág. 319.

¹⁶ Alain y Odette Virmaux, óp. cit., pág. 540.

Por otro lado, un precursor más de este cine fue Roger Vadim (1928-2000) con su película *Y Dios creó a la mujer* (1956). La protagonista fue Brigitte Bardot (1934) quien por aquel entonces era su esposa, la cual interpretó a Juliette Hardy, una pícarona huérfana adolescente; otro paradigma se estableció a partir de lo anterior, el personaje y Bardot instauraron una nueva moral, su actitud ayudó a que fuera considerada por los jóvenes de la *Nouvelle Vague* como un nuevo ideal femenino. Javier Memba rescató una frase con la cual François Truffaut describió a la actriz francesa en 1958: “Brigitte Bardot es una chica totalmente representativa de su época, porque de hecho es más famosa que las reinas y princesas que todavía quedan”.¹⁷

El fenómeno que protagonizó BB, como se le conocía a la actriz y cantante, fue de naturaleza ambivalente, por un lado, hubo sectores de la sociedad francesa que aplaudían el descubrimiento de Bardot, a partir de su rol en *Et Dieu...créa la femme*; este sector se componía por directores o críticos, como se ha notado, los principales alentadores de BB, fueron los integrantes de la *Nouvelle Vague* y también Simone de Beauvoir, para quien BB representaba una mujer asertiva: donde el deseo y el placer eran una realidad fuera de toda regla o convencionalismo.. Mientras que los detractores fueron facciones conservadoras de la población francesa y del mundo, dejando claro que a Bardot se le quiere o se le odia, sin medias tintas.

Si bien la película de Vadim no fue su primera participación en el cine, fue la que la catapultó a la fama mundial y la legitimó como un símbolo sexual de la década de los sesenta del siglo XX. En aquella película, BB encarnó a una adolescente capaz de provocar deseo y escándalo, lo cual no sólo se quedó en la pantalla porque logró transmitir lo anterior a cada espectador. La gran carga que Bardot tuvo a costas por aquellos años fue ser ícono de transformación de la sexualidad y juventud de la mujer.

Las películas de esta joven generación son testimonio de estas nuevas costumbres que dieron pie a nuevas temáticas, nuevas formas de hacer cine o nuevos personajes.

¹⁷ François Truffaut en Michel Marie, op. cit., pág. 30.

A lo largo de este capítulo, se enfatizará en la juventud del movimiento: porque la frescura e, incluso, inocencia de ésta frente a lo antiguo hace que el mecanismo de la novedad se mueva a favor de los jóvenes. Antoine de Baecque menciona:

Esta generación es contemporánea de Brigitte Bardot y la reconocía como la primera joven heroína 'de su tiempo' del cine francés. François Truffaut tenía dos años más que BB, Claude Chabrol y Jean-Luc Godard cuatro, Jacques Rivette cinco.¹⁸

Los nuevos cánones que se implementaron, sin mucho impacto al inicio, serían retomados posteriormente. Si bien, algunos de esos jóvenes ya contaban con experiencia en publicaciones, hubo una en particular que fungió como medio de expresión sin reservas para ellos y ésta fue *Cahiers du Cinéma*. A continuación, se ahondará en ello.

Cahiers du Cinéma

Cahiers du Cinéma es, hasta ahora, una revista de análisis y crítica cinematográfica. Fundada en 1951 por André Bazin (1918-1958), Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989), Joseph-Marie LoDuca (1910-2004) y Léonide Keigel (1904-1957).

La revista se dio a conocer después de la Segunda Guerra Mundial y la Liberación, de ahí que las ideas que abundaron en ella fueran sobre la cultura radical de París y, mientras el furor de la Liberación estuvo presente, las ideas de izquierda fueron su estructura de análisis, pero cuando ese furor decreció, la revista tomó otro camino: estuvo más preocupada por romper relaciones con la teoría y práctica estéticas precedentes. Es decir, la formación de la revista se llevó a cabo en la Cuarta República (1946-1958), y el desarrollo de aquella y del movimiento cinematográfico se dio en la Quinta República (1958-).

¹⁸ Antoine de Baecque, "Les cinephiles" en *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris: Flammarion, 2009, pág. 25.

Se nutrió, además, de jóvenes que estaban dispuestos a hablar de su pasión, como se mencionó anteriormente y de los cuales se seguirá profundizando más adelante.

Todo el concepto de la revista no contaba con una intención de rigurosidad, lo cual no significó que careciera de seriedad. La palabra *cahiers* en español quiere decir cuaderno, fue el título que se le adjudicó a la publicación porque no buscaba estar alejada de los cuadernos donde se garabatea, se escriben notas, ideas, pensamientos o se dibuja.

Asimismo, la revista no contaba con una base de pensamiento homogénea: André Bazin contó con la influencia del existencialismo de Jean-Paul Sartre, así como la de su religión: el catolicismo; Donil-Valcroze era admirador de Luis Buñuel; Eric Rohmer se sintió influenciado por el formalismo, donde no se concedía espacio a los aspectos sociales o éticos de la obra. Posteriormente se incorporaron jóvenes críticos y entusiastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Rivette. Todos ellos eran adictos al cine y se preocuparon no sólo por observar, sino analizar las imágenes que se presentaban frente a su mirada. Lo cual queda demostrado en los artículos con los cuales colaboraron en diversas publicaciones. François Truffaut menciona en su artículo “Los siete pecados capitales de la crítica”, sobre la falta de bagaje cultural entre quienes se dedicaban a la crítica cinematográfica, como puede observarse a continuación en un extracto de aquel artículo:

1. El crítico se complace en la ignorancia total de la historia del cine. Es fácil darse cuenta de eso gracias a los *remakes*. Si el *remake* se ha anunciado, es oficial, el crítico (para hacerse el listo) escribirá que se ha “recuperado” la antigua película “plano por plano”, lo cual nunca se ha hecho. Si no se ha anunciado el *remake*, la crítica no se dará cuenta... Por otra parte, el crítico, antes de empezar a redactar, consulta a menudo las “Historias del cine” y, como están llenas de errores, él los copia... Es lógico pensar que, si el crítico copia errores materiales, no le importa demasiado emitir por su cuenta apreciaciones que no valen mucho más que la documentación que los acompaña.
2. El crítico cinematográfico no sólo ignora la historia de su arte sino también de su técnica. ¿Cuántos críticos saben lo que es un “*raccord* [continuidad] de eje” o una

“gran panorámica”? Por supuesto, ya se sabe que no son grandes conocedores del tema, pero ¿por qué fingen que sí lo son?¹⁹

Todos crecieron dentro y fuera de la revista, colaboraron en otras revistas francesas de arte como *Gazette* o *Lettres Modernes*. Frecuentaban cine-clubes y no tenían miedo de expresar lo que pensaban. Sus opiniones buscaban estar lo mejor sustentadas posible, además que los colaboradores mostraban un empoderamiento en relación con la voz del escritor. En este punto y, recordando a Walter Benjamin, el autor se convirtió en productor porque buscó transformar su realidad a través de su trabajo.

Ahora bien, la revista fue mensual, con un fotograma de lo que los integrantes consideraban la mejor película de cada mes, cuyo formato era en blanco y negro. En el interior, había cuatro o cinco artículos, fotografías o reseñas. El financiamiento de la revista provenía del fundador de *Éditions de L'Étoile*, Léonide Keigel y, evidentemente, de los suscriptores.

Así fue como el terreno se fue asentando poco a poco para la Nueva Ola, a continuación, se referirá a quienes se inscribió como parte de este movimiento más detalladamente.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en Francia, y gracias a la Liberación, el ambiente intelectual se fue relajando. La literatura y la filosofía fueron lideradas, en parte, por Sartre y los existencialistas, el constructivismo estaba alcanzando un lugar considerable también dentro de ésta misma, además, la teoría social y la política se encontraba en función del comunismo. En cuanto al cine, la “tradición de calidad” estaba en pleno apogeo, pero el neorrealismo italiano se hacía presente entre los más jóvenes, aunque hay que tener en cuenta que la sociedad no podía expresarse con libertad durante la Ocupación, Emilie Bickerton dice al respecto:

La cultura cinematográfica en Francia, a pesar de que los hermanos Lumière declararan que el medio no tenía futuro, se reveló un terreno fértil para una mezcla de estilos; otro tanto sucedió con él intercambio entre crítica y práctica el primer cine-club abrió sus puertas en 1921, y durante el periodo de entre guerras se produjo una gran efervescencia de revistas de cine. Empujaba a la

¹⁹ François Truffaut, op. cit., págs. 245-246.

semiclandestinidad bajo la ocupación, esta cultura floreció de nuevo después de 1945. Una red en París... Entre una avalancha de nuevas revistas de cine, *L'Écran Français* contaba con Sartre, Camus, Malraux, Becker y Langlois en su consejo editorial.²⁰

1.2. Los directores: de la teoría a la práctica

A lo largo de este apartado se explicará quienes conformaron la Nouvelle Vague, así como sus aportaciones y sus fuentes de inspiración. Esto último es posible porque se plasmó en la representación en la forma de filmar o concebir el mundo a través de mesas redondas o entrevistas.

Como se ha venido refiriendo, la Nueva Ola se conformó principalmente por jóvenes. Fue un movimiento hecho por, con y para ellos. Significó la apropiación, más que un relevo generacional, es decir, los jóvenes pasaron a primera plana y no buscaron adoptar las técnicas o temáticas de sus predecesores, sino que crearon nuevas formas de presentar a la imagen en movimiento, aplicando temas novedosos o introduciendo su forma de ver el mundo o su pensamiento. Esta generación se fue introduciendo a la industria cinematográfica francesa y la hizo suya, apoyándose en sus publicaciones (cuya consolidación era indudable). Su transición, de la teoría a la práctica, no fue intrincada dado que se tenía gran parte de su trabajo escrito, o como autor, afianzada. Por otro lado, las cifras de jóvenes que buscaron convertirse en directores no fueron pequeñas: aproximadamente ciento cincuenta entre 1959 y 1962. Naturalmente, estos números aumentaron con el paso de los años. Al respecto De Baecque apunta:

...Pasó algo único, un doble reconocimiento: una generación de franceses –que nosotros llamamos “nueva ola”, en los periódicos, en las encuestas y en las revistas– se encuentra un poco en sincronía con una idea y una práctica del cine – que nosotros nombramos “Nouvelle Vague”. Esa sola adecuación, casi muy bella, pero efímera, ha podido transformar un momento particular de la historia del cine en una mitología de nuestro tiempo.²¹

²⁰ Emilie Bickerton, “Adieu to Cahiers” en *New Left Review*, No. 42, noviembre-diciembre 2006, pág. 67. Recurso en línea: <https://newleftreview.org/11/42/emilie-bickerton-adieu-to-cahiers>

²¹ Antoine de Baecque, op. cit., pág. 16

Como se ha visto, la mayor virtud de esta generación fue, desde luego, su juventud, la cual ayudó a la instauración de nuevos paradigmas porque a ellos pertenecían esa época y además poseían la libertad de hacer y decir lo que pensaban o imaginaban.

El tiempo y la historia se han encargado de analizar y clasificar a los jóvenes cineastas de la Nueva Ola francesa. Desde luego, ellos mismos no se concebían como un grupo o un colectivo. Al respecto Antoine de Baecque opina que:

Los principales jóvenes cineastas dudaron así de la existencia de un verdadero “efecto de grupo”, desarrollaron una filosofía de “cada quien por sí mismo” que además es una ilustración del individualismo asociado quizá a la nueva generación”.²²

En este trabajo se ha podido observar la unificación del grupo debido a tres aspectos: a la revista *Cahiers du cinema*; a André Bazin y a los elementos teóricos que se implementaron en la filmación de películas.

En primer lugar, es pertinente mencionar a André Bazin porque fue un elemento de cohesión para el grupo de la Nueva Ola. Este teórico, que nació en 1918 dentro de la nortea población de Angers, creció dentro del catolicismo y se formó como maestro en la *École Normale Supérieure de Saint-Cloud*. Sin embargo, iba a terminar de dirigir sus pasos hacia el arte cinematográfico a través de su participación en diferentes medios relacionados con el cine: colaboró para revistas como *L'Ésprit*, fundada por Emmanuel Mounier; la *Revue du cinéma*, *Le Parisien Libéré*, *L'Observateur*, *France Observateur* y *Radio-Cinéma-Télévision*. Asimismo, Bazin se convertiría en cofundador de *Cahiers du Cinéma*. desde donde animó a la renovación de la industria cinematográfica francesa.

André Bazin se dedicó principalmente a la teoría fílmica. Propuso la inclusión del espectador; es decir, el cine debía estar conformado por la triada: director-película-espectador. Su visión sobre el montaje suponía que la edición

²² *Ibíd.*, pág. 72.

debía ser una impresión de la realidad sin retoque. Por ello proponía que debían incorporarse aspectos del montaje ya desde la producción para evitar sinsentidos. Ciertamente el montaje puede tomarse en cuenta al inicio o al final del proceso de filmación, pero siempre tendrá un lugar en la película porque a fin de cuentas da cuenta de una dirección planeada. Es la muestra de que, a partir de la construcción bien hecha de secuencias, el resultante puede ser una obra maestra.

Gracias a la influencia de una renovación fílmica por parte de los jóvenes, anterior a *Cahiers du Cinéma*, Bazin pudo instaurar el cine-club *Objectif 49*, en 1948, junto con Jean-Charles Tacchella (1925), Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc (1925-2016), Claude Mauriac (1914-1996), René Clément (1913-1996) y Pierre Kast (1920-1984), además de contar con Jean Cocteau (1889-1963) como presidente. En este mismo tenor, se buscó revitalizar y profundizar en el cine y en el discurso fílmico; un año después de *Objectif 49* y con la misma alineación se inició el *Festival du Film Maudit*, en Biarritz, Francia, del 29 de julio al 5 de agosto de 1949. En la cartelera se incluyeron películas como: *Zéro en Conduit* (Jean Vigo, 1933), *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947) o *Les Dames du Bois du Boulogne* (Robert Bresson, 1945).

Ahora bien, la trayectoria del teórico francés fue prolífica y es natural que haya ejercido influencia en los integrantes de la *Nouvelle Vague*. De los integrantes de la Nueva Ola, François Truffaut fue el más cercano a André Bazin:

Truffaut, por ejemplo, nacido en 1932 de “padre desconocido” y criado en un principio en un hogar adoptivo y luego por su abuela, fue detenido a los quince años por regentar un cine-club con fondos robados. Bazin, que conoció al entonces muchacho en la noche del estreno de su empresa ilegal, intervino para rescatarle del reformatorio y prácticamente para adoptarlo. Volvería a conseguir la salida de la cárcel de Truffaut de nuevo en 1951, después de que el adolescente desertara del ejército poco antes de ser embarcado con destino a Vietnam [sic por Indochina]... Por necesidad y otros motivos –la pérdida de sus padres durante la guerra, el precoz abandono del hogar, o sencillamente las clases perdidas en la

universidad– el cine reemplazó a la familia o a los estudios académicos [sobre los jóvenes de la Nueva Ola].²³

Por eso mismo, la relación de Bazin con Truffaut fue muy cercana, y éste último siempre lo tuvo presente en su memoria. Al respecto, Truffaut refiere cómo:

La expresión “intelectual de izquierdas” provoca a menudo risa hoy en día y no sólo entre los nostálgicos de la Argelia francesa; ¿qué podemos pensar pues de la expresión “católicos de izquierdas”? Pues bien, Bazin era un intelectual católico de izquierdas y nadie de los que lo conocieron pondría en duda la permanente adecuación que logró entre sus ideas y sus actos... El papel del crítico consistía en estimular a los directores llamándoles la atención sobre las posibilidades que ellos mismos poseían y de las cuales eran conscientes.²⁴

El movimiento social que la nueva ola implicó fue notable: muchos jóvenes se sintieron inspirados y se adentraron al mundo cinematográfico. Al respecto Román Gubern menciona que:

Entre 1958 y 1961 saltan a la palestra ciento y pico de nuevos realizadores, amenazando con transformar la “nueva ola” en un auténtico temporal capaz de hacer zozobra la nave del cine francés. Y es que tras el *fiat lux* de Cannes, más de uno está intentado pescar el río revuelto, aunque pronto se verá todo lo que de *bluff* y de mandarínismo hay en este 98 del cine francés.²⁵

Tras la muerte de André Bazin, en 1958 debido al cáncer, hubo un reacomodo en la directiva de la revista. En este momento será pertinente mencionar a los jóvenes encargados de ocupar el relevo generacional en *Cahiers*. Las fuentes arrojan que, previo a la *Nouvelle Vague*, el relevo se encontraba

²³ Emilie Bickerton, op. cit., págs. 73-74.

²⁴ François Truffaut, op. cit., pág. 64 y 67.

²⁵ Hay que aclarar sobre lo que el autor refiere como “en este 98”. En los últimos años del siglo XIX surgió una generación de escritores españoles que fueron testigos de la guerra hispano-estadounidense (1898), asimismo, se vieron marcados por ella. Entre sus integrantes se puede ubicar a Miguel de Unamuno (1864-1936), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), o Antonio Machado (1875-1939). Se supone, por la referencia del autor de esta cita que esta generación de escritores puede ser comparable con la generación de cineastas que conformaron la *Nouvelle Vague* principalmente por la ruptura con lo precedente y por el establecimiento de lo nuevo. Román Gubern, “Bajo el signo de la “nueva ola” francesa” en *Historia del cine*, Vol. 2, Barcelona: Editorial Lumen, pág. 159-160.

bifurcado y que las partes se denominaron: *Rive Gauche* y *Rive Droit*²⁶, pero se fueron adoptando por los recién ingresados a la revista.

Por ejemplo, la *Rive Droit* u “orilla derecha” se formó, en un inicio, por Roger Vadim, Louis Malle (1932-1995), Édouard Molinaro (1928-2013), entre otros. Su fascinación por el cine comercial además de sus trabajos como asistentes cinematográficos en la década de los años cincuenta del siglo XX, los consolidó como parte importante de ese extremo.

Ahora bien, su relevo generacional incluyó nombres como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Eric Rohmer (1920-2010), estos jóvenes críticos se interesaron más por el cine americano, el *hollywoodense*, que por el cine francés²⁷. Se les conoció como *hitchcock-hawksianos*.²⁸ Ellos eran considerados de la *Rive Droit*, ya que ellos no colaboraron en la revista *Positif*, la cual era conocida por reconocer sus tendencias ideológicas de izquierda, mientras que los miembros de *Cahiers*, los anteriormente mencionados, no eran practicantes de estas ideas y sentían simpatía por el cine estadounidense.

Su relación con la obra de Roger Vadim fue especial. Para ellos, como ya se ha hecho mención, la película *Et Dieu créa la femme*, fue un antes y un después, sobre todo por la figura de su protagonista Brigitte Bardot, quien inyectó frescura al anquilosado medio cinematográfico. Es relevante porque, por un lado, implicó un concepto de libertad novedoso; y por otro, entrañó una apropiación del cuerpo por parte de la mujer: una concepción que empataba con los ideales femeninos de aquella época.

La colaboración de Brigitte Bardot con la *Nouvelle Vague* se consolidó posteriormente, en 1963, con Jean-Luc Godard quien la dirigiría en la película *Le mépris*.

²⁶ Los nombres provienen de las partes territoriales en que el río Sena divide el corazón de París y que los integrantes de cada grupo frecuentaban.

²⁷ Como ya se ha mencionado, hubo un cierto desprecio por la “tradición de calidad”, ver “Una cierta tendencia del cine francés” de François Truffaut. Aunque no todo el cine francés previo a la Nueva Ola era despreciable, tal es el caso de Jean-Pierre Melville, que, incluso, fue considerado por algunos como precursor de la Nouvelle Vague.

²⁸ Así se les denominó a los integrantes de la *Rive Droit*, debido a su fascinación por el cine americano, sobre todo Hitchcock y Howard Hawks. Incluso André Bazin escribió sobre ellos en un artículo titulado: “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?”.

En cambio, la *Rive Gauche* (orilla izquierda) se conformó por intelectuales, literatos o cineastas que buscaron utilizar la interdisciplinariedad, sobre todo la relación cine-literatura, como fue el caso del filme de Resnais *Hiroshima mon amour*, el cual está basado en un guión hecho por Marguerite Duras (1914-1996).

Los nombres que formaron parte de este grupo fueron Alain Resnais, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Chris Marker (1921-2012), Agnès Varda (1928) y Jacques Demy (1931-1990). Entre ellos, las ideas políticas eran de izquierda. Ello se trasluce en la forma en cómo hacían cine y al tipo de ideología: por un lado, debido a que algunos de los integrantes estaban ligados al movimiento literario *Nouveau Roman*, el cual, según algunas fuentes, se posicionaba a la izquierda y, por otro lado, el cine que buscaban hacer era de tipo documental, es decir más cercano a la realidad gracias a adaptaciones de experiencias con cámara ligera en mano.

Además, este grupo se encontraba más vinculado a la publicación cuasi némesis de los *Cahiers*: la revista *Positif*, cuya política se enfocaba en el comunismo. Su fundación ocurrió un año después de la publicación de los cuadernos amarillos de los *Cahiers*:

... en comparación con *Cahiers*, encontramos menos de Hollywood y más de América Latina y el Tercer Mundo, menos fijación con los *auteurs* y más atención a los géneros, así como una apertura a las obras surrealistas y a los cineastas experimentales como Chris Marker, Resnais y Varda. *Positif* y *Cahiers* oscilaron entre las buenas relaciones, el intercambio de colaboradores (Hoveyda, Kast) y los intereses compartidos, y una verdadera *guerre de papier*. Rohmer consideraba a aquel equipo como “una secta que juzgaba el cine con criterios completamente ajenos al séptimo arte” mientras que los de *Positif* tildaban a sus homólogos con todo tipo de epítetos, acusándoles de censores, críticos metafísicos, imperialistas, místicos o fascistas.²⁹

²⁹ Emilie Bickerton, óp. cit., págs. 74-75.

En ese mismo sentido, Eric Rohmer, proclamado por sus compañeros de la *Rive Droite* como vocero de su grupo, argumentaba como se les acusaba “de ser de derechas porque nos gustaba el cine norteamericano”.³⁰

Como se ha podido observar dentro del colectivo de la Nueva Ola hubo una bifurcación si bien considerable, no trascendente porque se concibe como un todo y, por lo general, se pasan por alto aspectos más específicos de su historia y se presta más atención a la filmografía que fue premiada en algún festival o los directores-críticos que, de alguna forma, irrumpieron con su trabajo o aportaciones al medio cinematográfico francés. A continuación, se mencionará más puntualmente quienes han sido los personajes más sobresalientes de la *Nouvelle Vague*.

François Truffaut

El primer largometraje de Truffaut fue *Les 400 coups*, el cual se presentó el 4 de mayo de 1959 en el Festival de Cannes, valiéndole el premio de mejor dirección. Antes de la formación de la Nueva Ola, él ya era un crítico conocido, además de que había realizado pequeñas filmaciones, como el cortometraje *Les Mistons*, realizado en 1957.

Su cine se caracteriza por ser, en sus primeros trabajos fílmicos, autobiográfico, enfocado en la niñez como *Les 400 coups*, *L'enfant sauvage* (1970) o *L'argent de poche* (1976) o, se puede decir, literario debido a las adaptaciones de novelas que él realizó, por ejemplo: *Jules et Jim* (1962), *Tirez sur le pianiste* (1960), *La mariée était en mour* (1967) o *Fahrenheit 451* (1966), naturalmente.

Después del furor de la Nouvelle Vague, él continuó su producción de forma personal e independiente hasta su muerte el 21 de octubre de 1984, a causa de un tumor cerebral. Sus últimas producciones fueron *Le dernier métro* (1980) y *La femme d'à côté* (1981).

Jean-Luc Godard

³⁰ Eric Rohmer en Michel Marie, óp. cit., pág. 26.

Otro integrante de la joven y rebelde generación fue Jean-Luc Godard, nacido en la capital francesa en 1930. Hijo de padres suizos. Estudió etnología en la Sorbona y en sus ratos libres frecuentaba la Cinemathèque Française y diversos cine-clubs de los alrededores de la universidad, en el Barrio Latino de la capital francesa. De ahí que haya desarrollado progresivamente su pasión por el cine. Con la fundación de *Cahiers*, se pudo desenvolver como crítico.

Su incursión como director fue a través de cortometrajes como *Opération Béton* (1954), *Une femme coquette* (1955), *Charlotte et Véronique* (1959), *Charlotte et son Jules* (1960). Posteriormente, en ese mismo año de 1960, se estrenó uno de sus filmes de mayor éxito: *À bout de souffle*, el cual supuso una nueva forma de narrar una historia, de filmar la naturalidad del ambiente ello debido a que Godard y su equipo salieron a las calles a filmar con una cámara de mano. Esta película no fue reconocida en el Festival de Cannes, pero sí en el Festival de Cine de Berlín, donde ganó el Oso de oro por mejor realizador. En Francia recibió el premio Jean Vigo y el premio Méliès, ambos en 1960.

Su producción fílmica no se detuvo a lo largo de la década de los sesenta del siglo pasado y, entre otras producciones, dirigió *Le petit soldat* (1960), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Les Carabiniers* (1963) y *Le mépris* (1963).

Al observar la filmografía de Godard y leer sus críticas se puede observar un cine más político y comprometido con las manifestaciones estudiantiles en el contexto de la Guerra Fría como *La chinoise* (1967), *Week-End* (1967) o *Le Gai Savoir* (1968).

En relación con el movimiento estudiantil en la capital francesa conviene citar a Javier Memba:

Los sucesos acaecidos en París durante mayo de 1968 vienen a cerrar este primer periodo. Godard, que ya ha dejado ver en él sus inquietudes maoístas corren parejas a su preocupación por la destrucción de la narrativa, anuncia que abandona el cine comercial. Dedicado a partir de entonces al cine de propaganda política, obedeciendo a estas inquietudes creará junto a Jean-Pierre Grin y algún otro colaborador el grupo Dziga Vertov. Bajo esta denominación rodará cintas alusivas a la práctica total de las cuestiones que se plantea el movimiento

revolucionario de la época: el revisionismo –*Pravda* (1969)-, la contestación estudiantil –*Lotta in Italia* (1969)-, el problema palestino –*Jusqu'à la victoire* (1970)-, etcétera.³¹

Fiel a sí mismo, a Jean-Luc Godard se le concibe como una persona muy particular que no ha dejado de sorprender debido a su renovación tajante que ha adoptado a lo largo de su vida. Así, Godard, es una especie de oxímoron que sigue sorprendiendo al mundo cinematográfico con sus nuevas producciones, la última de ellas *3X3D* (2014).

Claude Chabrol

Nacido en París, Chabrol fue quien dio inicio a la Nouvelle Vague con su ópera prima *Le beau Serge* (1958), aunque su estreno comercial se realizó hasta el 10 de enero de 1959, en Francia. Sin embargo, ya un año antes, durante el Festival de cine de Locarno, Suiza, se había llevado el premio al mejor director. Su siguiente película: *Les cousins*, se estrenó en Francia, el 11 de marzo de 1959, ésta consigue el Oso de oro en Berlín ese mismo año. Otra de sus películas reconocidas en el marco de la Nouvelle Vague fue *Les bonnes femmes* (1960), pero no tuvo el éxito de sus antecesoras.

Al igual que Truffaut y Godard, Chabrol dio sus primeros pasos en *Cahiers* y formó parte de los “hitchcock-hawksianos”³², por lo tanto, hay que recordar que él formó parte de la *Rive Droite*. Sobre Chabrol y sus primeras obras se dice:

Claude Chabrol fue personal y directo en *Le beau Serge*, donde pintó con verdad una aldea montañesa. El enorme éxito de *Cousins* le hizo ceder un poco a su facilidad natural, poniendo a un lado sus incisivas *Bonnes Femmes*, cuyo fuerte fracaso comercial lo obligó a dirigir, con ironía, diversos encargos de los productores.³³

Sus primeras películas fueron financiadas gracias a una herencia dada a Chabrol de su primera esposa. Con esos recursos además fundó una casa productora llamada AJYM, en 1956; de igual forma pudo apoyar producciones

³¹ Javier Memba, op. cit., pág. 55.

³³ Georges Sadoul, óp. cit., pág. 474.

como cortometrajes y largometrajes de otros jóvenes talentos, entre ellos: *Le Signe du Lion* (Eric Rohmer, 1959) y *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960).

A lo largo de su vida, se mostró generoso en tanto que ayuda en filmación o técnica proporcionada a sus familiares y amigos. Chabrol murió el 12 de septiembre del 2010 en París. Su última producción fue *Bellamy* (2010).

Eric Rohmer

Eric Rohmer nació en Nancy en 1920, bajo el nombre de Jean-Maurice Schérer. El pseudónimo proviene del nombre de Erich von Stroheim, cineasta austriaco y de Sax Rohmer, novelista inglés. Su labor dentro del campo cinematográfico se desarrolló primero en la crítica y luego en la dirección. La única diferencia en relación con los demás integrantes fue la edad, pues Rohmer siendo contemporáneo de Bazin, pudo no obstante realizar filmes muy de acorde con la *Nouvelle Vague*.

Previo a la fundación de *Cahiers*, Rohmer creó otra revista, en 1950, llamada *Gazette du cinema*; además colaboró en la publicación *Les Temps modernes*.³⁴

El otro aspecto cinematográfico es el filmico. Rohmer no era ningún novato en cuestiones técnicas ya que fue cortometrajista desde 1950, pero nueve años después la compañía cinematográfica de Claude Chabrol (AJYM) lo apoyó en el patrocinio y producción de su primer largometraje: *Le Signe du Lion*.

Posteriormente, tras los años de oro de la Nueva Ola, Eric Rohmer pasó a la discreción, rodando documentales y películas de bajo perfil. Falleció el 11 de enero de 2010 en París.

Alain Resnais

³⁴ Por otro lado, Jean Georges Auriol refundó *Revue du cinéma* y, en ella, dio la oportunidad a la vanguardia cinematográfica a través de publicaciones de nombres notable como: Jacques Doniol-Valcroze, Paul Astruc, Pierre Kast, André Bazin y, por supuesto, Eric Rohmer.

Por último, pero no menos importante está otro de los hijos pródigos del cine francés: Alain Resnais. Nacido en Vannes en 1922. Él, contrario a los más jóvenes de la *Nouvelle Vague* (Truffaut o Chabrol), se inició su experiencia fílmica mediante la realización de cortometrajes de corte documental. Posteriormente, se aventuró al plano del largometraje y el resultado fue exitoso: *Hiroshima mon amour* fue el inicio de una nueva etapa para Resnais. La película fue un parteaguas de la Nouvelle Vague por cómo fue pensada y elaborada (los *flashbacks* son el elemento novedoso).

Después de la Nueva Ola, Alain Resnais no paró, su filmografía continuó, incluso en sus últimos años; su última película fue *Aimer, boire et chanter* (2013). Resnais murió el 1 de marzo del 2014 en París.

1.3. El legado

Los Cahiers como bien heredable

El epílogo de los años dorados de la Nueva Ola se presentó con cambios en su panorama. Los cuadernos recibieron a una nueva generación de críticos, los cuales estaban más interesados en escribir únicamente sobre cine y sin pretensiones de filmar como la pléyade anterior.

Después de la muerte de André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze dejó de ser editor y, entonces, Eric Rohmer tomó el mando y los “hitchcock-hawkisanos” se encargaron del contenido. El periodo que comprendió el esplendor de la *Nouvelle Vague*, es decir entre 1958 y 1961-62, los jóvenes directores fueron la cabeza de este movimiento que fue expandiéndose gradualmente. Sin embargo, esta labor fue convirtiéndose en cotidianidad, lo cual se reflejó en el contenido de la revista: hubo un estancamiento y una falta de renovación todo lo cual provocó una escisión dentro de la publicación. Además, el grupo *Rive Gauche* generó una nueva bocanada de aire para *Cahiers*, aunque hay que tener en cuenta también que los *bazinianos* comenzaron a independizarse de la revista.

Después de Rohmer, quien estuvo entre los años de 1956 y 1963, el editor en jefe fue Jacques Rivette, entre 1963 a 1965; con él la interdisciplinariedad tuvo lugar en el contenido y la apertura a nuevas relaciones del cine.

Poco a poco, una nueva prole fue afianzando su lugar, como ya se mencionó. Su mayor interés fue hablar sobre el cine, no filmar películas, como la progenie anterior. Algunos nombres de este nuevo grupo fueron: Jean-Louis Comolli (1941), Jean Narboni (1937), Serge Daney (1944-1992), entre otros. Su visión fue diferente comenzando porque Comolli y Narboni nacieron en Argelia y no en Europa.

En 1964, un año después de la entrada de Rivette como editor, la revista fue adquirida por *Éditions de l'Étoile*, de Daniel Filipacchi. Esto conllevó modificaciones, principalmente en el formato físico: el amarillo característico de la edición fue sustituido por una gama de colores, uno por cada mes; el fotograma de la portada sería ahora a color, ya no más en blanco y negro. Parafraseando a Emilie Bickerton, los cambios físicos indicaron la renovación por parte del nuevo equipo de trabajo; esa misma regeneración rompió con la familiaridad de los lectores acostumbrados a la antigua edición.

Jacques Rivette fue el último remanente de la Nueva Ola francesa, para 1965 el remanente desapareció. La entrada de Comolli y Narboni sentenció el final de la *Nouvelle Vague* en *Cahiers*. La revista continuó, pero el encanto por y con el cual comenzó ya no.

Las películas y la producción

Otro aspecto reconocible del trabajo de la *Nouvelle Vague* fueron sin duda las películas porque implicaron una forma de demostrar la seriedad con la que se hablaba en los Cuadernos del asunto del movimiento.

Las películas más reconocidas de este movimiento como *Les 400 coups*, *À bout de souffle* e, incluso, *Hiroshima mon amour*, fueron parte de la herencia de los “jóvenes revolucionarios” a las generaciones venideras. La transigencia a la cotidianeidad de las temáticas de la *traditions de qualité* por parte del colectivo fue una novedad en los autores antes mencionados, sin embargo, si recordamos el

aspecto literario fuertemente anclado a la tradición, estará presente en esta nueva pléyade.

Otro aspecto de esa herencia fueron algunas cualidades de la producción. En primer lugar, el entendimiento de *mise en scène*³⁵ empieza a recomponerse: la integración del ambiente, lo que está ante la cámara puede ser modificado por el director porque es ahora el *auteur* del filme, lo cual es equiparable a la relación de un escritor y un libro. La *mise en scène* está sujeta a modificación y el director posee libertad plena sobre ella:

... ni siquiera tiene necesidad de reafirmarse [la *mise en scène*], una suerte de exaltación del espacio y del tiempo en su manifestación más pura. La apoteosis de la expresión cinematográfica a través de la cámara, de las cosas que filma y del ritmo adaptado para ello.³⁶

Para Bazin, el montaje es la integración de la realidad en lo imaginario. En su texto *Montage interdit*, el teórico francés compartió una disertación sobre lo que, para él, constituía el montaje y en dónde se podría encontrar mejor representado. Por ejemplo, indicaba que cualquier abuso de montaje o tergiversación hacia el uso ingenuo de éste, podía ocasionar que el significado se podía dirigir hacia el artificio. En este sentido, Godard salió a las calles para filmar *À bout de souffle*, lo cual conllevó al uso de equipos más livianos, que permitía generar lo espontáneo que el exterior brinda. De igual forma se encuentra *Les 400 coups* de François Truffaut.

La cámara-stylo y el director como autor

Para definir la relación autor-director es importante remitirse a la raíz de este concepto: la *caméra-stylo* o literalmente traducido “la cámara-bolígrafo”. Esta idea la dio a conocer Alexander Astruc en 1948, en el texto “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-bolígrafo”; este artículo fue publicado en *L'Écran*

³⁵ La *mise en scène* se refiere a la puesta en escena, aplicable tanto en teatro como en cine, es el diseño de montaje o la composición audiovisual que conforma a la obra.

³⁶ Antoine de Baecque y Charles Tesson, *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Barcelona: Paidós, 2004, pág. 20.

*Française*³⁷. En él, Astruc propone una nueva forma de ver al cine: como forma de expresión del cineasta de igual forma que la literatura o la pintura e, incluso, la música; cada una de ellas cuenta con su escritura única, desarrollada por ellas mismas, el cine funciona de igual forma.

“Una cierta tendencia” convertía ahora la *Politique des auteurs* en un programa axiomático. A diferencia del mero director, un *auteur* era un cineasta con una visión del mundo que se ponía (e imponía) de manifiesto gracias a su *mise en scène*: lo importante no era el tema en particular, sino el modo en que el autor elige tratarlo.”³⁸ Así pues, se trata, además de contar historias, poder leer, interpretar el cine para que éste se desarrolle paso a paso. El director se terminó por apropiarse de la obra en su totalidad; un estilo de libertad, antes inexistente y ahora apoyada por jóvenes productores.

La influencia de Alexander Astruc estuvo presente en al menos dos publicaciones cinematográficas: *La Revue du cinéma* y *Cahiers du cinéma*. Es factible también que André Bazin lo haya tenido en mente cuando escribía sobre la teoría y técnica cinematográfica. Así, la nueva pléyade de cineastas fue adoptando gradualmente el papel de autor.

Si bien en la *Nouvelle Vague* no se pensó la idea de *caméra-stylo*, ese movimiento lo rescató y lo resignificó en el plano práctico y, puede ser, que aquella idea aún repercuta en esta época.

A lo largo de este capítulo se ha podido describir lo que fue un pasaje prometedor para la transición entre generaciones. La consolidación de una bocanada de aire fresco, representada a través de la juventud cineasta de fines de la década de los cincuenta del siglo XX, marcó para siempre la industria cinematográfica francesa porque no sólo se difundió cierta forma de escribir sobre cine, sino también se ideó una nueva forma de hacerlo. Posteriormente, ésta forma sería adoptada por las siguientes generaciones. Igualmente, eso dio pie a la creación de nuevas ideas, es decir, gracias al bagaje intelectual legado, los

³⁷ Del 30 de marzo del año antes mencionado, en el número 144.

³⁸ Javier Memba, op. cit., pág. 53.

siguientes cineastas fueron capaces de crear su propia visión y plasmarla en su hoja en blanco.

El tiempo se ha encargado de hacer justicia, si bien este colectivo vivió su “aquí y ahora”, la magnitud de sus ideas legadas se sintió a través de los años y de los países. En los siguientes capítulos se tratará el rescate de las ideas de la *Nouvelle Vague* por parte de México; en otras palabras, cómo fue la representación de la Nueva Ola en tierras mexicanas: quiénes fueron los protagonistas y cómo se buscó cambiar la realidad fílmica a través de la adopción de estos nuevos ideales.

Capítulo 2. En busca del nuevo cine mexicano.

En el siguiente capítulo se podrá ver un panorama general de la situación cinematográfica del país desde 1930, con la sonorización del cine en el país, hasta 1961 el año de surgimiento del movimiento Nuevo Cine. También se contextualizará, someramente, la situación política, social y económica de México, sólo para que el lector tenga en cuenta el porqué de algunas circunstancias que repercutieron en la cinematografía nacional.

2.1. Contexto de la industria cinematográfica de México

2.1.1. La década de los años 30

A continuación, se presenta el esbozo histórico del desarrollo del cine mexicano en su llamada época dorada. Para ello se estudiará particularmente el periodo que dio inicio con una de las primeras películas sonoras de México, *Santa* (1932) y hasta 1958 un año, este último, en que la producción cinematográfica se iba a convertir en la más alta del último lustro de la década de los cincuenta.

Santa, en su segunda versión, filmada durante 1931 y estrenada un año después, contó con un respaldo relevante: la Compañía Nacional Productora de Películas³⁹ apostó por la realización, lo que la convierte en la primera producción nacional. Por otro lado, la sonorización de la película fue de modo sincrónico, es decir, el sonido acompañaba al fotograma o a la secuencia. García Riera menciona que:

Esta *Santa* fue, además, muy seguramente, el primer largometraje hecho en México con sonido directo, o sea, con una banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide. Eso se debió a unos mexicanos, los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, inventores en Hollywood de un aparato de sonido dotado de excepcional ligereza⁴⁰.

³⁹ Para la filmación de *Santa*, la Compañía Nacional, bajo el mando de Juan de la Cruz Alarcón y el apoyo de diversos hombres como Gustavo Sáenz de Sicilia, Carlos Noriega Hope o Eduardo de la Barra, adquirió los estudios Chapultepec y se afincó la productora ahí.

⁴⁰ Emilio García Riera, op. cit., pág. 76.

Puede ser que, debido a la naturaleza de la producción, la intervención de diversos nombres, reconocidos o no en el medio fílmico, haya sido vasta y dado oportunidad a artistas nacionales y extranjeros. Así pues, acompañando a la dirección, la fotografía estuvo a cargo de Alex Phillips, un canadiense formado en el cine estadounidense y el papel de Santa lo personificó Lupita Tovar, quien, de igual forma, hizo escuela en Hollywood.

A pesar de todo ello, *Santa* no fue la primera película sonorizada, hubo precursores que son importantes destacarlos y García Riera ubica tres largometrajes y dos cortos producidos en 1929: *Dios y ley* de Guillermo Calles; *Alas de gloria* de Ángel E. Álvarez; *El águila y el nopal* de Miguel Contreras Torres; *El inocente* de Charles Amador, y *Cautiva* de José Manuel Ramos. Al año siguiente, la producción fue de tres largometrajes sonoros: *Soñadores de la gloria* de Miguel Contreras Torres; *Más fuerte que el deber* de Raphael J. Sevilla, y *Abismos o Naufragos de la vida* de Salvador Pruneda. En el año de 1931, casi a la par de *Santa*, se filmó *Contrabando* de Alberto Méndez Bernal.⁴¹

Lo anterior es una muestra de la incipiente industria fílmica nacional que se desarrolló con rapidez durante los primeros años de la década de los treinta. Según Eduardo de la Vega Alfaro, en 1934, se organizó la Asociación de Productores de Películas, aunque no menciona cuál fue el destino de ésta posteriormente⁴²; en 1936, de la Vega refiere la fundación de la Asociación de Productores Cinematografistas de México.⁴³

Esta industria en ciernes fue estableciendo los espacios y los mecanismos de producción gradualmente. Para 1936, se contaban con cuatro estudios de filmación: Nacional Productora, México Films, Industrial Cinematográfica y Cinematografía Latino Americana, S. A. (CLASA), donde se filmó *¡Vámonos con*

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 78-79.

⁴² Eduardo de la Vega Alfaro, "Evolución de la industria cultural cinematográfica (1938-1989)" en *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico-social*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, pág. 31.

⁴³ En la tesis de Israel Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social: la obra de Leobardo López Aretche*, viene referida como Asociación de Productores Cinematográficos de México.

*Pancho Villa!*⁴⁴ La presencia de los sindicatos no era habitual, pero en 1934 se fundó la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM) que, posteriormente, se transformó en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica⁴⁵; éste estaba adscrito a la Confederación de Trabajadores de México. Este sindicato se encargaba de la regulación de los ingresos y egresos destinados a la producción. Se dividía en seis secciones: actores, autores, adaptadores, directores, compositores, filarmónicos y técnicos y manuales. Tras algunos problemas internos, se forzó una división, de la cual nació el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Una película que instauró la pauta para otras venideras fue *Allá en el rancho grande*, filmada en 1936 por Fernando de Fuentes, perteneciente al género de la comedia ranchera. En ella se exaltaba el folclor nacional lo cual atrajo las miradas extranjeras, además de que ayudó a incrementar la producción de películas mexicanas: "...si en 1936 habían sido 24 la películas nacionales producidas, en 1937 se llegó a 38 y, de éstas, más de la mitad, unas veinte se acogieron a la fórmula propuesta por la cinta de De Fuentes: color local, costumbrismo y folclor".⁴⁶ Vale la pena decir que, en ese mismo año, se fundó la primera Filmoteca Nacional, a cargo de la Secretaria de Educación Pública.⁴⁷

Sin embargo, la producción fílmica nacional no estaba preparada para la esperada prosperidad ya que fue disminuyendo: si en 1938 fueron 50 películas, para 1939 sólo serían 40 y un año más tarde sólo 27. No hay que olvidar que la presencia de las distribuidoras estadounidenses era superior a la mexicana, lo que

⁴⁴ A continuación, se mencionarán algunos ejemplos de películas filmadas en cada uno de los estudios antes mencionados: en los Estudios de la Nacional Productora se rodó *Santa* y nueve películas consecuentes, fueron los primeros filmes sonoros, por lo que se considera que esta productora fue la apertura del cine sonoro en el país. Los Estudios México Films, fundados por Jorge Stahl, filmaron la película *Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933). Los estudios de la Industrial Cinematográfica sólo contaron con dos producciones: *Tiburón* (Ramón Peón, 1933) y *Chucho El Roto* (Gabriel Soria, 1934). Para más información en: Tomás Pérez Turrent (Coord.), *La Fábrica de sueños. Estudios Churubusco 1945-1985*, México: IMCINE, 1985.

⁴⁵ García Riera ubica la fundación del más amplio Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica en 1919, por Juan Anderson, pero se conformó bajo el nombre de Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo. Emilio García Riera, óp. cit., pág. 80.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 102.

⁴⁷ Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México: UNAM/Dirección de Actividades Cinematográficas, 1987, pág. 91.

llevó a Lázaro Cárdenas a decretar, en 1939, la obligación de proyectar, al menos, una película mexicana al mes, en las salas de cine.

Previo al *cine de oro*, los directores activos en México fueron, principalmente, Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo, René Cardona, Chano Urueta, Juan Bustillo Oro, Antonio Helú y Miguel Contreras Torres. Los actores relevantes fueron Tito Guízar, gracias a su papel principal en *Allá en el rancho grande*; Fernando Soler y los debutantes: Mario Moreno *Cantinflas* y Jorge Negrete. Entre las actrices estaban Lupe Vélez, Esther Fernández y Sofía Álvarez.

2.1.2. La década de los cuarenta

Al momento de comenzar esta década, las estructuras que conformaban al país ya estaban consolidadas, el periodo que prosiguió a la Revolución fue estabilizador. Lorenzo Meyer menciona: Lo que habría de distinguir al periodo histórico que entonces se iniciaba sería, por un lado, una estabilidad política sin rival en América Latina y con pocos paralelos fuera; por el otro, un acelerado ritmo de crecimiento y diversificación de la economía por la vía de la inversión pública arancelaria y la sustitución de importaciones. El dinamismo económico -que en pocos años cambió la faz de un país que pasó de rural a urbano- contrastó con la persistencia de las formas y los hábitos políticos.⁴⁸

Cinematográficamente, la situación no era tan bulliciosa. En 1941, se ratificó el decreto cardenista sobre la exhibición de películas nacionales. En 1942, justo en medio de la guerra, México les declaró la guerra a las potencias del Eje. A raíz de esta alianza, los Estados Unidos concederían

... ciertos apoyos económicos a México. El dólar bajó a 4.85 pesos, por ejemplo, y entre otras cosas, México pudo seguir comprando película virgen, cosa que se le negó a Argentina, la segunda potencia filmica de Hispanoamérica, por haberse declarado neutral respecto a la guerra⁴⁹.

⁴⁸ Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio" en *Historia general de México*, México: El Colegio de México, 2009, c2000, pág. 883.

⁴⁹Ibíd., pág. 100.

Gracias a este privilegio, México se posicionó como el proveedor exclusivo de cine en Latinoamérica. En ese mismo año, se fundó el Banco Nacional Cinematográfico, aunque entró en funcionamiento hasta 1947. Además, se fundó la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, siendo su primer director Julio Bracho.

En 1943, Estados Unidos seguía proveyendo ayuda a México, a manos del magnate Nelson Rockefeller:

Unos arreglos con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, previeron en 1943 la ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica a los productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios. Otro problema que debió considerarse fue el de la materia prima. Aun la producción norteamericana de cine resultó afectada por la escasez de película virgen, dada la prioridad bélica del empleo de la celulosa en los explosivos; sin embargo, pese a la escasez, el cine mexicano gozó de una cierta preferencia y pudo por ello librarse de una falta de celuloide como la que mucho afectó al cine argentino.⁵⁰

Estas “ayudas” prolongaban y aseguraban la estancia de los negocios estadounidenses en el cine mexicano. La RKO (Radio Keith Orphem o RKO Pictures) aportó el 50% del capital para la construcción de los Estudios Churubusco.

Por otro lado, las temáticas que se rodaron fueron adaptaciones de los asuntos hollywoodenses, pero los “melodramas lacrimógenos” y la comedia ranchera continuaron. También fueron frecuentes las adaptaciones sobre la Revolución mexicana. Luego, las temáticas picarescas abundaron hasta que el cine de cabaret se normalizó poco a poco, ningún director se resistió a la tentación: Alejandro Galindo, en 1941, dirigió *Virgen de medianoche*; Gabriel Soria, *Casa de Mujeres* en 1942 y Raúl de Anda, *La Reina del trópico* en 1945.

⁵⁰ Emilio García Riera, pág. 120.

Para el primer lustro, ya se contaba con la aparición de nuevos directores como Julio Bracho y Emilio *El indio* Fernández. Para 1945, Bracho había dirigido ocho películas, la más reconocida fue *Distinto Amanecer* (1943). Al contrario de la discreta fama de Bracho, Emilio Fernández fue reconocido internacionalmente e, incluso, incursionó al cine de Hollywood. La fórmula perfecta con la cual pudo alcanzar el éxito fue haciendo equipo con el camarógrafo Gabriel Figueroa, el escritor Mauricio Magdaleno y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Algunas de las películas que los colocaron en el escenario fueron: *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las Abandonadas* (1944) y *Bugambilia* (1944). A la par de Dolores del Río, el afianzamiento de María Félix como una de las divas del cine mexicano se gestó a partir de su debut en *El Peñón de las Ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), continuando con su hieratismo en *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) o *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943). Los actores más reconocidos mantuvieron su fama en la siguiente década como Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, María Félix, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz o Mario Moreno *Cantinflas*. Asimismo, Pedro Infante, Germán Valdés *Tin Tan* y Luis Aguilar ganaron fama progresivamente y sobresalieron entre su generación.

La desestabilidad se reflejó en el cine porque, después de los primeros cinco años de la década de los cuarenta, la industria parecía más bien pasmada, repitiendo la fórmula que le había funcionado al inicio de esa década. Además, hay que recordar que, en la Segunda Guerra Mundial, México se posicionó en un lugar ventajoso en el ámbito latinoamericano. Algunos países como Estados Unidos o Francia ralentizaron su producción fílmica y la existente era destinada a desarrollar temáticas bélicas; contrario a ello, México se dedicó a ofrecer una variedad de filmes diversos como opción a la belicosidad vivida en el mundo de aquellos años. Los clásicos “churros” o películas con una temática paupérrima y que apelaban siempre a la ignorancia del pueblo fueron las producciones predilectas del Banco Nacional Cinematográfico que, hay que recordar, ya estaba en funcionamiento para 1947. De igual forma, ese año, se fundó la distribuidora

Películas Nacionales cuyo propósito era la distribución de la producción en el mercado interno.

No obstante, la injerencia estadounidense permanecía, personalizada en el monopolio William Jenkins y que, para 1949, controlaba el 80 por ciento de las salas de cine, además de obligar a productores, realizadores o distribuidores a aceptar sus condiciones. Su consolidación no se hizo gratuitamente, se alió a diversos productores como Gregorio Walerstein o Miguel Contreras Torres, pero entre sus detractores estuvo Jesús Grovas. Además, esto fue resultado del favorecimiento a la iniciativa privada en el sexenio de Miguel Alemán Valdés. Es decir, hay que entender el monopolio y la expansión de las cinematográficas estadounidenses como el resultado de las libertades y favorecimientos que se les otorgó por parte del Ejecutivo, principalmente. En 1949, se decretó una Ley de la Industria Cinematográfica:

En ella, se dejaba a la Secretaría de Gobernación, por medio de la Dirección General de Cinematografía, el “estudio y resolución de los problemas relativos” al cine y, en su reglamento, se prohibía a los exhibidores tener intereses económicos en la producción y la distribución y viceversa. Era ésa una forma legal de sujetar al monopolio, pero no destruirlo. Por otra parte, la ley se inspiraba en normas hollywoodenses –así lo vieron algunos tratadistas jurídicos– para tratar diversos puntos, entre ellos los de la censura, llamada supervisión en honor al eufemismo; el reglamento de la ley prohibía al cine los “ataques a la moral”, o sea, los ofensivos “al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres”, pero sin precisar qué se entendía por tales. (En rigor, cabe ver a la censura misma como una mala costumbre).⁵¹

Esta Ley no se proponía destruir las viejas costumbres que se tenían arraigadas a la industria fílmica nacional, sino “controlar” a quienes tenían el mando de las empresas más poderosas del país. Al respecto, de la Vega menciona sobre la Ley:

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 152.

En 1949 se decreta la Ley de la Industria Cinematográfica, aún vigente, y se funda la Dirección General de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación, organismo al que se le asignan las tareas de censura (llamada eufemísticamente “supervisión”) y conservación del cine nacional a través de una Cineteca que no se pondrá en funciones sino hasta ¡26 años después!

Al decretarse la Ley de la Industria Cinematográfica llamó la atención que en algunos de sus artículos se prohibiera el desarrollo de monopolios: la medida resultaba cuando menos anacrónica porque justamente en 1949 un monopolio regentado por el norteamericano William Jenkins y sus prestanombres mexicanos (Manuel Espinoza Yglesias, Manuel Alarcón y Maximino Ávila Camacho, hermano del expresidente) controlaba el 80% de la exhibición total del país.⁵²

Para estos años, las temáticas seguían siendo las mismas de siempre: las de “arrabal” o cabaret o, también conocido como cine de rumberas, las cuales se podían desarrollar en un ambiente más urbano con un sentido más picaresco. Al respecto, Rafael Aviña sintetiza aquel tipo de cine en el siguiente párrafo:

Ya sea por rechazo social, gustoso sometimiento, vanidad, deseo de dominio, frigidez, ninfomanía, problemas económicos, o por un simple mal paso, las prostitutas de nuestro cine, llámense ficheras, rumberas, pecadoras, perdidas o aventureras, se convierten en las diosas del deseo que encarnan el mal necesario, el paño de lágrimas, el narcicismo despiadado o el himeneo gozoso de una cinematografía en permanente crisis como la nuestra, que alcanzó, sin embargo alta dosis de delirio y genialidad con el tema cabaret.⁵³

Por el contrario, en las comedias rancheras, cuyo medio natural era el rural, se buscó engoblar lo mexicano a través de este género, el cual se vio influenciado, según Aviña, por el western musical estadounidense. Los clichés mexicanos aparecían en aquellas películas, como el mariachi, el macho mexicano, el mezcal o los sombreros charros.

⁵² Eduardo de la Vega, op. cit., pág. 39.

⁵³ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México: Océano, 2004, pág. 171.

De igual forma, y por la tendencia religiosa de Manuel Ávila Camacho, las cintas piadosas aumentaron en producción en el primer lustro de la década, así como también los melodramas familiares, apelando a los valores impuestos por la cultura filmica hollywoodense. Pero hay que resaltar que los géneros populares consolidaron la industria fílmica nacional, sobre todo, porque se buscaba no perder al público, es decir, que no dejara de asistir a las salas de cine a ver a sus actores favoritos.

Entre los directores que siguieron vigentes, sobresale Emilio *El Indio* Fernández. Su consolidación como el mayor representante de cine mexicano fue en este segundo lustro de la década de los años cuarenta. A pesar de que *María Candelaria* se haya realizado en 1943, fue seleccionada para el festival de Cannes en 1946 y en Locarno, Suiza, al año siguiente; en ambos festivales se premió la fotografía de Gabriel Figueroa.

Asimismo, los directores consolidados como Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes seguían en escena. Los actores que contaban con una fama afincada y que permanecieron en las producciones fueron María Félix, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Dolores del Río, Jorge Negrete, Germán Valdés *Tin Tan* o Mario Moreno *Cantinflas*. Por otro lado, cabe destacar el debut y consolidación en el medio mexicano de Libertad Lamarque, Yolanda Montes *Tongolele* o Ninón Sevilla.

Cabe mencionar dos acontecimientos más que tuvieron lugar en la segunda mitad de esta década: en primer lugar, tras un conflicto interno en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, se produjo una escisión lo que dio pie al surgimiento del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), el cual logró acaparar el control en la producción fílmica, relegando al STIC al control acotado de la distribución. En segundo lugar, y a pesar del detrimento del cine nacional, se pudieron edificar dos estudios cinematográficos: los Tepeyac, que se inauguraron en 1946 y los Cuauhtémoc, que posteriormente serían los Azteca, en 1945.

Un suceso importante en esta historia fue la llegada de Luis Buñuel a México y su pronta incorporación a la realización nacional. Buñuel llegó al país en 1946, tras haber estado exiliado en Francia y Estados Unidos. Su primera película de producción mexicana fue *Gran Casino* (1946) pero no tuvo el éxito esperado y no fue hasta 1949 cuando estrenó la siguiente película *El gran calavera*. Pero al año siguiente, 1950, filmó la que puede considerarse su más grande e importante película: *Los olvidados*, donde retrata la miseria en la que se desarrolla día a día el sector más bajo de la población. Buñuel logró mostrar la ambivalencia de la naturaleza humana: una dualidad reflejada tanto en la inocencia de un infante como en lo despiadado de un crimen. En un inicio, esta película no tuvo el éxito esperado en las taquillas mexicanas, pero en el festival de Cannes fue galardonada a la mejor dirección y, al ser reconocida por la crítica mundial, tuvo un reestreno en el cine Prado, ya vista con otros ojos.

Esta década podría verse como la etapa formativa del cine mexicano. Se conocieron directores y actores que colocaron a México en la escena cinematográfica mundial. En la siguiente década, la industria fílmica nacional entró en una crisis, la cual permeó todos los ámbitos de aquella, además de que es cuestionable la recuperación de la situación en la que estaba inmersa la cinematografía mexicana. La siguiente década es la última que se tratará en este primer apartado, previo a la década de los sesenta, que es donde el movimiento cinematográfico a estudiar tuvo lugar.

2.1.3. La década de los años cincuenta

Eduardo de la Vega menciona que el periodo del cine mexicano que abarca entre 1953 hasta 1964 es conocido como “etapa de crisis estructural”⁵⁴ y que corresponde, en temporalidad, a los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. A pesar de la estabilidad política de la década, la social y la cinematográfica no estaban en su mejor momento. Así, la cinematográfica, por ejemplo, se vio altamente amenazada por la televisión. Ésta tuvo una excelente acogida por parte de las clases alta o media alta: resultaba más cómodo quedarse

⁵⁴ Eduardo de la Vega Alfaro, óp. cit., pág. 40.

en el hogar para quien tuviera un aparato televisor para gozar de la nueva experiencia audiovisual que aparentemente ofrecía un contenido diferente al cinematográfico.

El cine resintió la disminución de público asistente a las salas. Para enfrentar este problema, durante gobierno de Miguel Alemán, en 1953, se asignó a Eduardo Garduño como director del Banco Nacional Cinematográfico, quien, para solventar la crisis fílmica, ideó un plan para enfrentar al monopolio Jenkins. Este plan fortalecía la alianza entre distribuidoras y productores dependientes del Banco, en el hipotético de que la institución tendría tres distribuidoras: Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana (Cimex). Se esperaba que los accionistas mayoritarios fueran los productores y también se aguardaba la concesión de préstamos basados en estimaciones; es decir, se debía de considerar actores, temas, argumentos, directores o actores, además de apelar a la honestidad de los productores, pues éstos, en su mayor parte, malversaban fondos que provenían de los impuestos. Con todo lo anterior se buscó enfrentar el monopolio Jenkins, pero esta monopolización se aunaba a la falta de relevo generacional por parte del STPC.

Vale la pena hacer un espacio para hablar de Gregorio Walerstein porque fue una figura destacable en la cinematografía nacional debido a su asidua participación, principalmente, en la producción de películas. Hijo de inmigrantes de origen polaco, creció en un ambiente humilde pero nunca dejó de lado la educación y, por azares del destino, fue incursionando progresivamente en el ámbito fílmico de México. Al respecto Eugenia Meyer, su hija, refiere:

Sin embargo, sin ahondar en el concepto de autor total -criterio acuñado por los franceses que podría sintetizar su actividad de cineasta-, más allá de su gestión financiera y comercial, fue él quien concibió buena parte de las películas que llevaron su rúbrica. En su caso el involucramiento era completo, ya que participaba en cada una de las etapas: concebía el filme, la trama de la historia, su escenario y la época en que se desarrollaba, y luego intervenía en la selección de actores, directores, músico, etcétera. También, en buen número de las cintas que produjo

aparece en los créditos como coargumentista o guionista; controlaba la filmación y hasta se metía al cuarto de edición y detrás de la moviola. Opinaba, seleccionaba escenas sin tomar en cuenta a los directores, muchos de ellos resignadamente aceptaban las decisiones tomadas. Otros, sin embargo, se enfrentaban a este mando.⁵⁵

La anterior descripción deja al descubierto la forma de trabajo del hombre que estuvo detrás de gran parte de la filmografía nacional, situando, entonces, el clímax de sus aportaciones en la Época del Cine de Oro mexicano; pero, incluso con su posición e influencia, no pudo hacerle frente a la censura. Ésta afectó a la producción, sobre todo en la muestra de temáticas que debían cumplir con los requisitos impuestos por el gobierno. Al asumir el poder, Miguel Alemán subió con la idea de “unidad nacional” y el cine no podía estar exento de aquello. A continuación, otra cita puede ilustrar de mejor manera lo anterior:

A la llegada de Miguel Alemán a la presidencia de la República se estableció una comisión mixta que se ocupaba de cuidar la calidad de las películas y, en función de ésta, fijaba pautas no con relación a la temática, ¡sino a sus posibilidades comerciales! De hecho, se trataba de generar una mejor imagen del país y su cine, a partir de una supervisión de los contenidos. El propósito era estimular un “cine de interés nacional”. Al frente de la Comisión Nacional Cinematográfica quedó Antonio Castro Leal como presidente, y contó con el apoyo de algunos productores. Una consecuencia fue que se establecieron reglas de exhibición. De acuerdo con la calidad de las películas se asignaban los cines: las mejores iban a los de lujo, y las regulares a las salas de circuito. En cuanto a las malas, se sugería destruirlas.⁵⁶

Lo anterior propició el surgimiento de la expresión de “el churro mexicano” debido a la baja calidad estética de las películas que se filmaron y que buscaban mantener un mercado cautivo de personas que no podían adquirir un televisor. Estas películas seguían siendo comedias rancheras, melodramas e, incluso, cine cabaretero o de “arrabal”.

⁵⁵ Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein. Hombre de cine*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 23.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 37.

Lo que agudizaba la mala calidad de estas películas fue el reducido presupuesto y la austeridad estética. Conforme fue avanzando la década, los géneros no parecían refrescarse, continuaban los temas religiosos como *El mártir del calvario* (1951, Miguel Morayta) que fue protagonizada por Enrique Rambal o, su contraparte, el cine indecoroso, por ejemplo: *Cárcel de mujeres* (1951, Miguel M. Delgado) con Miroslava, Sara Montiel y Katy Jurado. Asimismo, se buscaba la forma de moralizar a través del cine con títulos como *Tu hijo debe nacer* (Alejandro Galindo, 1956) donde se trata el tema del aborto o *Los hijos del divorcio* (Mauricio de la Serna, 1957). Otro género, importado de Hollywood, que cabe destacar fue la adaptación de las películas sobre juventudes rebeldes y sus modas, entre los títulos están: *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956) o *La locura del Rock n' Roll* (Fernando Méndez, 1956).

En cuanto al cine cómico, los comediantes más conocidos del primer lustro de los años cincuenta fueron *Cantinflas*, *Tin Tan*, Adalberto Martínez *Resortes* y Antonio Espino *Clavillazo*. A fin de cuentas, se mostraba el subdesarrollo filmico traducido como un cine rutinario, cansado y carente de innovación.

Por estos años comenzó el bien conocido cine de luchadores y el *western* a la mexicana. Gracias a la arraigada afición a la lucha libre se pudo realizar la primera película referente a este tema: *La bestia magnífica* (1952, Chano Urueta).

Por otro lado, el *western*, por las características de México, era fácil confundirlo con alguna película de tipo ranchero, por ejemplo: *El diablo a caballo* (1954, Rolando Aguilar) y era conocido por ser uno de los géneros baratos del cine, ya que no había que ir muy lejos a algún desierto del norte del país para hacer más verídica la trama, sino que se podía acudir a algún estudio filmico y hacer uso de las locaciones a conveniencia. Además, las historias no eran muy complejas y se seguía la misma fórmula en cada una de las películas.

Gustavo García menciona que en la década de los cincuenta, a pesar de las crisis de inversión y de temas y valores estéticos, fue en la que hubo una mayor producción filmica, de todo tipo de materiales, en toda la historia del cine

mexicano. No se puede estimar una cifra, pero él la aproxima a más de dos mil títulos⁵⁷, siendo 1958 el año más productivo con 136 películas⁵⁸ y el de 1953 el de menos. En cuanto a los estrenos, Gustavo García contabilizó 4,346 películas, de entre las cuales 2,352, el 54.3%, fueron estadounidenses y 894 mexicanas⁵⁹. Debe mencionarse que al final de los cincuenta hubo un intento de renovación de la ley cinematográfica, pero ésta no prosperó en la Cámara.

Para fines de 1957, dejaron de funcionar los estudios Tepeyac y los CLASA; al año siguiente, cesaron los Azteca. De esta forma, sólo quedaron en funcionamiento los estudios Churubusco, los San Ángel Inn y los América. Los primeros aún siguen en funcionamiento, mientras que los de San Ángel pasaron a manos privadas (Televisa) a fines de la década de los sesenta; por último, los América, fueron adquiridos por el gobierno y, posteriormente, vendidos a la televisora TV Azteca.

Pero la industria no abarcaba una pauperización generalizada. Se considera que en esta década fue el nacimiento del cine independiente en México con la película *Raíces* (Benito Alazraki, 1953). Dicha película fue un éxito en la crítica internacional. Su productor Manuel Barbachano Ponce (1925-1994), fungió como impulsor de esta nueva tendencia fílmica, la cual se pudo desarrollar gracias al abaratamiento de la producción y a los avances tecnológicos en el séptimo arte, como la aparición de cámaras más ligeras. Barbachano Ponce fue fundador de la compañía *Teleproducciones*, en 1952, que contó con un equipo mixto de exiliados y nacionales, que ya contaban con trayectoria dentro del medio cinematográfico: Carlos Velo (1905-1985), José Miguel García Ascot (1927-1986), Fernando Gamboa (1909-1990), María Elena Lazo (1932-2015) y Fernando Espejo (1929-2007).

⁵⁷ Gustavo García, "La década perdida" en *El cine mexicano a través de la crítica*, México: CONACULTA, IMCINE, DGAC, UNAM, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pág. 203.

⁵⁸ Gustavo García refiere esta cifra, mientras que Emilio García Riera menciona que fueron 135 films producidos; la discrepancia entre cifras se observa también en 1953: Gustavo García indica 83 películas y García Riera 84; 1954: Gustavo García 118 y García Riera 121 y 1959: Gustavo García 113 y García Riera 116.

⁵⁹ Gustavo García, óp. cit., pág. 205.

El cine independiente se proyectó en la industria fílmica regular a través de siete películas: *Torero* (Carlos Velo, 1956), *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958), *Los pequeños gigantes* (Hugo Butler, 1958), *La gran caída* (José Luis González de León, 1958), *Paraíso Escondido* (Raphael J. Sevilla y Mauricio de la Serna, 1958), *El Cantar de los Cantares* (Manuel Altolaquirre, 1959) y *Yanco* (Servando González, 1960).

Asimismo, una producción del STPC y dirigida por Julio Bracho fue *La Sombra del Caudillo* (1960). Esta cinta fue recibida con buenos ojos por el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, en Checoslovaquia, por lo que se le otorgó a Bracho el premio a la mejor dirección; lo anterior a pesar de que, aunque fue autorizada su exhibición por la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección de Cinematografía, a los tres días de su estreno se le impuso un veto militar por lo cual quedó enlatada durante treinta años.

Por último, un suceso sobresaliente fue la adquisición por parte del gobierno de la Compañía Operadora de Teatro y del Circuito Oro y con ello, inmediatamente, desapareció el monopolio Jenkins.

Como se ha observado, los treinta años de industria fílmica mexicana ha sido resultado de un desencuentro entre los directores y el gobierno, teniendo así un desarrollo contradictorio. Sin embargo, esto no impidió que personajes como Manuel Barbachano Ponce se desarrollaran al margen de la industria regular; afortunadamente, formó una escuela que siguió sus pasos y fue más allá, influenciada por la *Nouvelle Vague*, creando un legado.

2.2. México en la década de los años 60

La contextualización nacional que sigue a continuación no sólo será política, social o económica, sino que también se incluirá la veta cultural. Resulta claro que en el medio siglo se vivió un crecimiento acelerado de la población juvenil de clase media que tuvo acceso a la educación universitaria. Todo lo cual permitió una ampliación del ámbito intelectual que desembocó en los movimientos de 1968.

Un marco social que sirve para tener un acercamiento pleno al grupo y a la revista *Nuevo Cine*, a través de sus antecedentes: cineclub, participantes, y propuestas. Se resaltarán su importancia como movimiento renovador y como punto de quiebre para la industria fílmica nacional porque, es preciso decir, hay un antes y un después en la historia cinematográfica nacional a partir de la propuesta renovadora de *Nuevo Cine*.

2.2.1. Contexto político y socioeconómico

La modernidad de mitad del siglo XX se fue impregnando progresivamente en México. Elisa Servín menciona que a partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho el desarrollo nacional postrevolucionario propició la formación de nuevas estructuras políticas y democráticas:

El proyecto del desarrollo económico se dio inmerso en un discurso de modernización política en el que la democracia era la clave fundamental. La transición civilista que representó la llegada de Miguel Alemán a la presidencia, así como la renovación de la legislación y los mecanismos electorales plasmados en la reforma de 1946 fueron los nuevos argumentos de la naciente democracia mexicana en el ámbito de la *realpolitik*, sin embargo, éstos no anularon la persistencia de las viejas formas caciquiles y violentas que se engarzaron con las nuevas faltas de la institucionalidad priísta. Las dificultades para construir una democracia real se expresaron en la recurrencia de la violencia política que se resistía a desaparecer, sobre todo a nivel local y regional, así como en el autoritarismo y la represión ejercida en contra de las movilizaciones sociales.⁶⁰

Es importante mencionar que independiente del dominio y control implantados por parte del partido oficial, es posible observar movimientos de oposición durante este periodo. Estos, ciertamente, no dieron pie a una coyuntura democrática que a largo plazo generara una oposición estable, aunque, pueden mencionarse dos movimientos políticos: el encabezado por el ex secretario de

⁶⁰ Elisa Servín, "Los 'enemigos del progreso': crítica y resistencia al desarrollismo del medio siglo" en *Del nacionalismo al neoliberalismo 1940-1994*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pág. 82.

Relaciones Exteriores Ezequiel Padilla en 1946 y el dirigido por el general Miguel Henríquez Guzmán en 1952.

En referencia a lo anterior, cabe mencionar que la existencia de partidos políticos de oposición no logró, en este momento, la alternativa política. Lorenzo Meyer menciona dos clasificaciones de opositores: en primer lugar, los reales, como el Partido Acción Nacional (PAN) o el Partido Comunista Mexicano (PCM) y, en segundo lugar, tolerados o alentados, quienes eran cobijados por el gobierno propio para aparentar competencia, éstos fueron el Partido Popular Socialista (PPS) o el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM).⁶¹

El periodo que se comprenderá a continuación corresponde a dos periodos presidenciales: el de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Ambos presidentes provienen del partido oficial encargado de la sucesión ejecutiva ininterrumpida desde 1934 y hasta el año 2000: el Partido Revolucionario Institucional que, a pesar de haber sido fundado en 1946, podemos referir a sus antecesores directos: PNR (Partido Nacional Revolucionario) y PRM (Partido de la Revolución Mexicana).

La estructura política revolucionaria ya estaba, por demás, rebasada, ahora quienes detentaban el poder se habían formado en la administración y la abogacía. Tal es el caso de Adolfo López Mateos (1908-1969), abogado y quien militó en el movimiento vasconcelista en su juventud. Previo a ocupar la silla presidencial, formó parte del gabinete de Adolfo Ruiz Cortines (1889-1973), su predecesor, como secretario del Trabajo, de 1952 a 1957. Mientras tanto, Gustavo Díaz Ordaz (1911-1979), de igual forma abogado, fue secretario de Gobernación en el gobierno de López Mateos.

La estructura económica seguía siendo la del modelo del “desarrollo estabilizador” (1952-1970), además del manejo de una economía mixta. Hay que recordar que el mundo estaba polarizado por la Guerra Fría, entonces dos

⁶¹ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio” en *Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2000, pág. 901.

sistemas económicos prevalecieron en aquella época: el capitalismo y el comunismo. En México se aplicó tal tipo de sistema económico mixto, pero no se simpatizaba con el comunismo en su totalidad debido a las relaciones entabladas con los Estados Unidos y la gran influencia de ese país en la situación. Aunado a ello, la tensión que implicó la Revolución cubana en el mundo puso en jaque muchas de las relaciones entre países alrededor del mundo.

A pesar de lo anterior, la situación económica nacional no mostró ningún declive, se mantuvo estable, pero, en lo social, hubo una expansión considerable de la clase media en el país. Asimismo, la concentración poblacional en centros urbanos en expansión en el interior de la república, no sólo en la capital, tales ciudades destacaban por su productividad industrial: Querétaro, Guadalajara, Puebla y Monterrey. Estos centros crecieron gracias a la movilidad de lo rural a lo urbano.

Independientemente de lo anterior, se puede contar con la otra cara de la prosperidad mexicana de mitad de siglo. Una característica de inestabilidad fueron los malestares sociales que tuvieron lugar a fines de la década de los cincuenta y durante toda la década de los sesenta, como lo refiere Carlos Monsiváis:

Son los dramas y represiones que la clase media entiende como el pago de vivir en el subdesarrollo. ¿Se pueden desatender las atrocidades y las esperanzas disueltas que rodean y fijan la confusión de los escritores jóvenes? El contexto: represión del movimiento normalista: 1958-1959. Represión del movimiento ferrocarrilero: 1959. Prisión de Siqueiros y del periodista Filomeno Mata: 1960. Asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia: 1962. Un intento frustrado de oposición democrática: el Movimiento de Liberación Nacional: 1961. Manifestaciones a favor de la Revolución cubana o en contra de la guerra de Vietnam disueltas con granaderos. Movimiento reprimido de los médicos: 1965. Invasión de la Universidad de Morelia: 1966. Matanza de copreros en Acapulco: 1967. Invasión de la Universidad de Sonora: 1967. Pero esto sucede en otro país,

y nada, es lo que se concluye, se puede hacer para evitarlo. La despolitización impuesta, quién lo creyera, despolitiza.⁶²

El concepto de nación en México estaba ausente, sobre todo después de la mayor represión que marcó el fin de una etapa en el país: la matanza de Tlatelolco de 1968. Después de ello, los valores sociales en México se transformaron. Díaz Ordaz fue el representante más claro de la hegemonía del PRI y lo demostró a través del sometimiento a un movimiento estudiantil, sobreponiendo los Juegos Olímpicos al bienestar social. Carlos J. Mora refiere:

On a larger scale, a restless resentment was growing among the country's youth, especially in the universities. In 1968 Mexico had been chosen as the site for that year's Summer Olympics, the first Latin American country to be so honored. The country's official and business circles saw it as an international recognition of Mexico's improved status in the Western family of nations, an acknowledgement that the world no longer looked upon Mexico as a "backward" Latin American republic but rather as a progressive, modern state. However, on the eve of the Olympics, massive demonstrations were organized against the administration of Díaz Ordaz. The results led to the greatest history of Mexico since the Revolution and to a bitter schism between the generations.⁶³

Está por demás mencionar que el movimiento estudiantil de 1968 se ha estudiado y analizado desde diferentes ámbitos por tratarse de un acontecimiento trascendente de la historia contemporánea. Y se puede acceder a él a través de una variedad de fuentes como: entrevistas, libros, compilaciones fotográficas, novelas, aunque todavía faltan por darse a la luz pública muchos documentos que aún se conservan clasificados. Algunos productos cinematográficos sobre el movimiento estudiantil de 1968 que conviene recordar está, principalmente, película producida por la UNAM de Leobardo López Aretche, *El grito* (1968). Pero también están las filmaciones de la matanza de Tlatelolco, material hoy desaparecido y que fue un trabajo encargado por Luis Echevarría, entonces

⁶² Carlos Monsiváis, "Cuando oigo la palabra cultura, me voy al cineclub" en *Historia Mínima. Cultura Mexicana en el Siglo XX*, México: El Colegio de México, 2010, pág. 362.

⁶³ Carl J. Mora, "Decline, Renovation, and the Return of Commercialism" en *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*, 3° ed., Carolina del Norte: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005, pág. 116.

secretario de Gobernación, al realizador de *Yanco*, Servando González. Este último dispuso de doce cámaras colocadas en diferentes lugares del edificio Chihuahua, la torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la iglesia en la Plaza de las Tres Culturas desde donde capturaron el atroz suceso.

Por otro lado, Elisa Servín aporta otro punto de vista sobre los movimientos juveniles y guerrilleros que se manifestaron en el país:

A lo largo de los primeros años sesenta diversas movilizaciones estudiantiles irrumpieron en varios puntos del país: Michoacán, Guerrero, Sinaloa, Puebla, Durango y Chihuahua, entre otros. En un clima radicalizado por la respuesta autoritaria a los reclamos estudiantiles, algunos de sus participantes en alianza con dirigentes rurales participaron poco tiempo después en la formación organizaciones guerrilleras. Sería ésta la expresión más radical del descontento que conjugó con la crisis de legitimidad del régimen priísta que produjo el movimiento estudiantil de 1968. La violenta respuesta del autoritarismo anticomunista generó paradójicamente el principio de su fin...⁶⁴

Estos movimientos renovadores no fueron exclusivos de México, hay que recordar las inconformidades generalizadas y mundiales como en Francia, República Federal Alemana, Checoslovaquia, e incluso, Estados Unidos, a partir de las revoluciones o guerras sucedidas en la segunda mitad del siglo XX, como se pudo observar en el capítulo anterior.

2.2.2. Contexto cultural

Esta década tuvo una actividad cultural intensa. A continuación, se mostrará un breve resumen de los movimientos culturales de los años sesenta que se desarrollaron en nuestro país.

En primer lugar, hay que mencionar las instancias, agentes y medios de difusión cultural que se incrementaron durante esta década. Es el caso del suplemento *México en la cultura* del diario *Novedades* donde colaboraron intelectuales y artistas. A continuación, se rescata un fragmento referente al suplemento que se considera parte importante de la historia cultural de México:

⁶⁴Elisa Servin, óp. cit., pág. 127.

En ninguna publicación de su tipo, durante el siglo XX, se volvió a repetir un caso como el de *México en la Cultura*. Durante los primeros años, por sus páginas transitaban intelectuales de la Generación del Ateneo, encabezada por Alfonso Reyes y representada también por José Vasconcelos y Artemio de Valle-Arizpe; a fines de los cincuenta llegaron jóvenes escritores de la Generación del 68, representada por José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. Las tres generaciones intermedias, la de 1915, la de 1929 y la de Medio Siglo, colaboraron en *México en la Cultura*... De los republicanos españoles están en las páginas del suplemento casi todos los que se dedicaron a la creación artística y la crítica, como Max Aub, León Felipe, Emilio García Riera, José de la Colina, Francisco Pina, José Moreno Villa, Miguel Prieto y Vicente Rojo, entre otros. En cuanto a otros (as) escritores (as) y críticos extranjeros, podemos señalar a Paul Westheim, Pablo Neruda, Luis Cardoza y Aragón, Lya Kostakowsky, Raquel Tibol, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez.⁶⁵

Otra publicación relevante fue la *Revista Mexicana de Literatura*, la cual tuvo un periodo de vida de diez años, de 1955-1965, dirigida en los primeros años por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y, después, tomaron la batuta Tomás Segovia y Juan García Ponce. En esta revista, dice Monsiváis: “Se combate el insularismo con textos de autores latinoamericanos: Borges, Lezama Lima, Cortázar y Bioy Casares; se insiste en la experimentación; se polemiza con el nacionalismo y el realismo socialista. En política, algo similar a la entonces proclamada ‘tercera vía’: ni capitalismo ni estalinismo”.⁶⁶

Un medio de difusión importante fue la Universidad Nacional. Para los fines de este trabajo se mencionarán dos extensiones que fueron relevantes para el desarrollo cultural de los años sesenta: el cineclub de la Universidad y la *Revista de la Universidad*.

En referencia al primero es necesario adentrarse en la historia de los cineclubes en México, dado que implicó el primer acercamiento de jóvenes

⁶⁵ Víctor Manuel Camposeco, “El suplemento” en *México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2015, págs. 21-22.

⁶⁶ Carlos Monsiváis, óp. cit., pág. 357.

interesados por la cultura fílmica, lo cual sirvió para desarrollar un movimiento de cineclubes en la década de los sesenta.

El primer cineclub fundado en México fue el Cine-Club México del Instituto Francés de América Latina (IFAL) que, en 1948, fue ideado por Jomí García Ascot, Jean-François Revel, Álvaro Custodio, José Luis González de León y André Riugon.⁶⁷ Posteriormente, en 1952, se inauguró el Cine-Club Progreso, formado por estudiantes venezolanos exiliados y, al margen de ello, se comenzó a publicar la revista *Cine-Club*.⁶⁸

Estos cineclubes se convirtieron en semillero de jóvenes críticos, cineastas y cinéfilos. También implicó un paso hacia la renovación cinematográfica y ayudó a difundir la cultura cinematográfica entre distintos grupos sociales, pero a quienes logró persuadir más fue al público universitario. El movimiento de cineclubes tuvo un gran auge en la Universidad. Fue así que en algunas Facultades se generó un espíritu divulgador y se fundaron cineclubes:

En 1956, la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras organizó un cineclub que funcionaba precariamente en una sala de la Torre de Humanidades y en la Facultad de Ingeniería. En 1957 comenzaron a sesionar cineclubes en las escuelas de Ciencias Químicas, Arquitectura, Antropología y Artes Plásticas, así como en las facultades de Derecho y Ciencias. En 1959, Salvador Ayala y Ramón Agarta organizaron el Cine Club Ciencias al que después se integraron Francisco Cobos, Pablo Chequetti, Rafael Costero, Rafael Sarmiento, Francisco Gutiérrez, Armando Ginis, Miguel Ángel Jiménez, Christian Lemaitre, Luis Velo y José Luis del Campo. El Cine Club Ciencias se caracterizó por la venta rigurosa de abonos, la calidad de sus carteles realizados por la Imprenta Madero y su interés especial por el *Free Cinema Inglés*.⁶⁹

⁶⁷ Armando Ponce, "Tres décadas del cine-club IFAL y un ciclo de Cocteau" en *Proceso*, 20 de febrero de 1988, recurso en línea: <http://www.proceso.com.mx/147909/tres-decadas-del-cine-club-del-ifal-y-un-ciclo-de-cocteau>.

⁶⁸ Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México: UNAM/Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1987.

⁶⁹ Gabriel Rodríguez Álvarez, "Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario", recurso en línea: <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/raices-y-metamorfosis-del-cineclubismo>.

Última fecha de consulta: 13 de marzo del 2017.

Posteriormente, bajo el cobijo de la Universidad y a través de la Dirección General de Difusión, se creó en 1960, la Sección de Actividades Cinematográficas, la cual hoy es conocida como Fimoteca o Dirección General de Actividades Cinematográficas.

El fenómeno de los cineclubes tuvo un auge mayor en la Universidad, como ya se mencionó. Moisés Viñas refiere que entre 1952 y 1955 se fundaron siete cineclubes: *Cuauhtémoc*, *Amigos de la cultura*, *Juventud Israelita*, *Juventud Española*, *Bonampak*, de la Universidad y el *Georges Sadoul*; en 1955, se fundó la Federación Mexicana de Cine-Clubs; en 1956 la situación de los cineclubes había cambiado, hubo un decremento, sólo seguía existiendo el Cine-Club México y los que surgieron en las facultades de la Universidad; asimismo, se creó la Asociación Universitaria de Cine-Clubs.⁷⁰

Existe un personaje dentro de la historia de los cineclubes que merece reconocimiento, Manuel González Casanova (1934-2012). Él se convirtió en un impulso para el fenómeno de los cineclubes universitarios porque fundó el propio de la Facultad de Filosofía y Letras, en 1954. De igual forma, su labor para el impulso de la cultura fílmica no quedó allí, escribió un manual en el cual se tituló *¿Qué es un cine-club?* En 1955 fundó la Federación Mexicana de Cineclubes. Al año siguiente, comenzó a presidir la Asociación Universitaria de Cine, cargo que ocupó hasta 1957. Finalmente, fundó y dirigió el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de 1963 a 1978, así como también la Fimoteca Universitaria en 1960.

Los cineclubes nacionales dan para una investigación más extensa, pero aquí basta con sólo hacer un bosquejo de aquel medio de difusión cultural. A continuación, se proseguirá con el segundo medio propuesto como parte del todo universitario de la juventud intelectual: la *Revista de la Universidad*. La cual es una de las publicaciones culturales más antiguas y de mayor persistencia en el ámbito humanístico en México.

⁷⁰ Moisés Viñas, óp. cit., pág. 192.

Sus contenidos están enfocados en literatura, pintura y cine. De hecho, algunos de los integrantes del grupo *Nuevo Cine* colaboraron para algunos números de la revista. Es el caso de José de la Colina que participó en diciembre de 1956, lo cual puede ser algo común dado que la figura de José de la Colina es prominente dentro de la literatura nacional. Por otro lado, antes de 1957 las contribuciones sobre cine eran esporádicas, fue hasta septiembre de ese año cuando Jomí García Ascot escribe en la revista, una actividad que prosigue hasta 1959. Pero en febrero de 1959 Emilio García Riera tomaría el relevo publicando sobre cine hasta octubre de 1963. Por último, a partir de febrero de 1964, Carlos Monsiváis comenzó a contribuir en la sección de cine.⁷¹ Otros escritores que compartieron escritos en dicha publicación fueron Octavio Paz, Alfonso Reyes, Rosario Castellanos o Elena Poniatowska.

Ahora bien, continuando con la veta literaria, hay, en particular, un movimiento a rescatar en este trabajo: la generación de los treinta.

La tendencia literaria a rescatar en este texto es la generación de los 30, como Monsiváis apunta. Él sugiere ese nombre porque los escritores agrupados en ella nacieron en aquella década pero, además, agrupó a los literatos coexistentes por su forma de escribir; otra característica propia de esta generación fue la pluralidad de personajes que se insertaron en la cultura y a quienes se les abrieron las puertas en esta época (entiéndase homosexuales y una intervención más ostensible de las mujeres), así también el tratamiento de temáticas consideradas tabú previamente como el racismo contribuyeron a que estos autores desarrollaran una prosa diferente:

Ante este gran salto social y cultural, los narradores se ven precisados a cambios formales que van de la experimentación a la fragmentación de métodos tradicionales. Cunde el distanciamiento frente a los temas, la idea que se resume en una frase: la “producción del texto”. Si “la novela realista presentaba los acontecimientos con la intención de que pareciesen naturales” (Jean Franco), la

⁷¹ Afortunadamente la mayoría de los números de la *Revista de la Universidad* están digitalizados en la página de internet, desde 1930: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico.php?dcd=2000>

narrativa contemporánea declara abolidas la fidelidad monogámica a las tendencias establecidas y la lealtad a sentimientos de “desarraigo” (cosmopolitismo) y “culpa” (realismo social), mientras declara anacrónico el oficio de ‘amanuense de la realidad’.⁷²

Quienes conformaron esta generación fueron: Juan García Ponce (1932-2003), Margo Glantz (1930), Vicente Leñero (1933-2014), Salvador Elizondo (1932-2006)⁷³, Elena Poniatowska (1932), Sergio Pitol (1933), Fernando del Paso (1935), José Emilio Pacheco (1939-2014), entre otros. Este movimiento, en particular, es rescatable por la participación de Elizondo ya que su trabajo se desarrolló no sólo en el aspecto literario sino también en el cinematográfico como se verá posteriormente.

Como se ha podido observar la producción cultural de esta década fue vehemente y fecunda, el corolario fue una generación de jóvenes ávida de nuevas experiencias y su conformación no iba a ser mínima ya que su hambre de innovación, de creación o de cambio fue inversamente proporcional. Dado que el cine es parte cultural de las sociedades, es momento de tratar el movimiento que inauguró la década y que es uno de los objetivos a resolver en este trabajo: *Nuevo Cine*.

2.3. Nuevo Cine

Hay que recordar, que el cine nacional se encontraba en una crisis estética, aunque no tanto de productividad, como ya hemos visto en el apartado referente a la situación cinematográfica de la década de los años cincuenta. Sin embargo, diversos factores que se fueron gestando en estos años tuvieron desenlace en la siguiente década.

El factor más importante a considerar fue la falta de un relevo generacional que diera una bocanada de aire fresco al anquilosamiento de la industria fílmica, pues las temáticas, la producción, las exhibiciones estaban en un punto estático.

⁷² *Ibíd*em, pág. 366.

⁷³ Si bien se le considera parte de esta generación, también tuvo su participación en el grupo *Nuevo Cine* y en la revista homónima, donde colaboró como articulista.

Otra causa de esta crisis que golpeó a nuestro país fue la pérdida de un mercado importante para la industria cinematográfica: el cubano. El plan social y de construcción de una nueva nación que Fidel Castro ideó a partir de la Revolución no incluía la dependencia de este sector con el homólogo de otro país. Cuba apostó por el desarrollo de su propia industria y, en 1959, creó el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), lo cual contribuiría a la formación de un nuevo cine cubano. A pesar de ello, las relaciones Cuba-México no se deterioraron en lo más mínimo; Eugenia Meyer refiere:

López Mateos quien se definió como el presidente viajero, recorrió buena parte del mundo y estableció una política internacional muy particular y enérgica... También mantuvo una posición firme y decidida frente a la Revolución cubana, a la que apoyó y reconoció. Más aún, su gobierno se opuso tajantemente al bloqueo comercial y financiero que los estadounidenses impusieron a la isla, y a la expulsión de los cubanos de la Organización de los Estados Americanos (OEA).⁷⁴

En cuanto a los lazos fílmicos, hubo cooperaciones entre ambas naciones y en ellas se ven inmiscuidos algunos integrantes del grupo *Nuevo Cine*, como Jomí García Ascot, a continuación, se mostrará una referencia de Carl J. Mora alusivo a esta situación:

The revolution in Cuba had eliminated that formerly important market [Mexican cinema] since Fidel Castro's blueprint for a new society hardly included run-of-the-mill Mexican films. However, the new leader of Cuba well realized the educational and political value of motion pictures and purposefully set out to create a new cinema that shortly would be eliciting the world's plaudits. Interestingly, one of the first efforts of this new Cuban cinema followed in the footsteps of the traditional coproduction relationship with Mexico: this was *Cuba baila* ("Cuba Dances," 1959), a joint effort between the newly formed ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas) and Manuel Barbachano Ponce, producer of *Raíces*. A member of Barbachano's Ponce team, José Miguel (Jomí) García Ascot, unable to breach the STPC's Directors' Guild which as always remained shut tight to the new talent, returned to Cuba to work on *Cuba 58*, a full-length feature in three

⁷⁴ Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein. Hombre de cine*, México: FCE, 2013, pág. 104.

segments. García Ascot directed two of the segments: “Un día de trabajo” (A Day of Work) and “Los novios” (The sweethearts).⁷⁵

Ambas citas son muestra clara de la orientación en la que se encontraba la cinematografía mexicana. Si bien no había oportunidades para nuevos directores, productores como Manuel Barbachano Ponce ofrecían una mano a aquellos jóvenes interesados en desarrollarse en el cine.

Es importante resaltar cómo en otros países los movimientos cinematográficos regeneradores estaban en pleno clímax como el neorrealismo italiano, desde la década de los años cuarenta; la nueva ola francesa o el *free cinema* en la década de los cincuenta; el nuevo cine alemán, el nuevo cine español, el nuevo cine checo o el nuevo cine brasileño, etcétera. En cuanto al nuevo cine mexicano desarrollado en los sesenta, hay que tener presente que sus primeras manifestaciones ya habían surgido, como se ha visto, a partir de las producciones de cine independiente al margen del oficialismo.

A pesar de que en 1960 el Estado compró parte del monopolio de exhibición de Guillermo Jenkins, y que, con ello se liberaban partes fundamentales del cine mexicano, la producción no aumentaba, siendo 1958 el último año con una producción alta, de 135 películas.

Por otro lado, el control sindical, como se ha visto, era paralizante, sobre todo después del cisma que provocó la bifurcación de lo que era un solo sindicato de los trabajadores cinematográficos. La producción, exhibición y distribución estaba a cargo del Estado, pero en esta década se comenzaron a hacer series que eran producto de largometrajes editados como tales; de igual forma los géneros rutinarios agrupados bajo el término “churros” continuaban realizándose, como resultado del bajo costo en la producción.

Así era el panorama previo a la formación del grupo *Nuevo Cine*, a continuación, se relatará la historia de la conformación de los colectivos y quiénes fueron sus integrantes.

⁷⁵ Carl J. Mora, óp. cit., pág. 108.

2.3.1. Grupo *Nuevo Cine*

En primer lugar, hay que señalar que el grupo de personas que, a pesar de haberse visto inmiscuidos en el cine gubernamental y haber visto una que otra película estadounidense, también frecuentaron los cineclubes y leyeron los *Cahiers du Cinéma*. En 1962, por fin las intenciones renovadoras se concretaron y es que, a partir de reuniones organizadas por un grupo de críticos, el movimiento *Nuevo Cine* se fue consolidando. El grupo de participantes de estas reuniones estuvo conformado por Emilio García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot y Gabriel Ramírez; una segunda parte del grupo la conformaron quienes colaboraron de manera no habitual: Carlos Monsiváis, Manuel Michel, Paul Leduc, Juan Manuel Torres, Rafael Corkidi y Luis Vicens; en último lugar están algunos artistas implicados pero que no se les consideró como miembros permanentes ya que sólo asistieron a algunas reuniones: Carlos Fuentes, Luis Buñuel, José Luis Cuevas, Manuel Barbachano Ponce, Luis Alcoriza y Vicente Rojo.

El rejuvenecimiento de la industria cinematográfica era una de sus mayores aspiraciones, en una entrevista de Alejandro Pelayo, García Riera expresa que la idea que tenían era la de cambiar todo y, por todo, se refería a la producción, exhibición y distribución de películas.⁷⁶

Los integrantes del grupo fueron tanto exiliados españoles (García Riera, de la Colina y García Ascot, quienes llegaron aun siendo niños) como mexicanos (Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Manuel Michel, Paul Leduc, Carlos Monsiváis, entre otros). De ahí que la multiplicidad de ideas fuera por demás rica y provechosa para el grupo.

Se piensa que la importancia del grupo residió en la intención de reconstruir una industria que se encontraba casi en su punto más bajo. Esta transformación se pretendía realizar a través de la fundación de un cineclub y una revista con lo que se buscaba permear diversos ámbitos culturales de la sociedad. Asimismo, se

⁷⁶ En "El grupo Nuevo Cine", *Los que hicieron nuestro cine*, [serie documental], Alejandro Pelayo, 1984, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, México, 28 min.

fomentó el desarrollo de la crítica cinematográfica en la completa extensión de la palabra. En este punto vale la pena ahondar un poco más dado que este tipo de labor no se había realizado como hasta esa época. Anteriormente las críticas no eran cinematográficas sino literarias y escritas por pensadores como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Luz Fernández de Alba, Jaime Torres Bodet o Xavier Villaurrutia se dedicaron a escribir sobre el cine.

José de la Colina rescata una cita de Alfonso Reyes sobre su labor cinematográfica:

Por aquellos años, Martín Luis Guzmán y yo –bajo el seudónimo de “Fósforo”, que usábamos indistintamente– nos divertíamos en escribir una notas sobre el cinematógrafo [...] que tuvieron cierto éxito de curiosidad entre los amigos. [...] Creo que nuestra pequeña sección cinematográfica (‘Frente a la pantalla’) inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española, y acaso fue de los primeros ensayos en el camino que hoy está abierto a todos –abierto aun cuando no sea, claro está, merced a nosotros: muchos pudieron también descubrirlo por cuenta propia.⁷⁷

De igual forma hay que considerar que la teoría cinematográfica no estaba tan desarrollada en las primeras cinco décadas del siglo XX, por lo cual no se puede considerar que se presente como ahora la conocemos. En este trabajo se ubican dos etapas en la historia de la teoría fílmica, antes y después de la Segunda Guerra Mundial; antes de ella, existieron teóricos, que a su vez fueron cineastas también, como Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov o Jean Epstein. Después de la guerra, André Bazin fue quien más sobresalió en este campo de estudio. En México no hay un antecedente de crítica, análisis o apreciación cinematográfica previo a la Nueva Ola mexicana.

Ahora bien, el grupo estaba muy influenciado por la Nueva Ola francesa. Las ideas que la generación francesa desarrolló sirvieron de parteaguas para la Nueva Ola mexicana; los integrantes de ésta se inspiraron en sus homólogos

⁷⁷ Alfonso Reyes en “Fósforo”, José de la Colina en *Letras Libres*, 31 de enero del 2010, recurso en línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/fosforo>

franceses y desarrollaron una revista: *Nuevo Cine*, tema que se desarrollará en el siguiente apartado.

De entre las múltiples diferencias que se puede encontrar entre uno y otro movimiento, la más sobresaliente es que en la *Nouvelle Vague* la mayoría de los críticos se convirtieron en directores; muchas veces aplicaron las ideas principales de sus escritos en sus películas. En contraparte, en el caso mexicano, sólo un crítico filmó una película y fue Jomí García Ascot, con *En el balcón vacío* (1961).

Para conocer más a profundidad, al grupo se procederá, como en el primer capítulo, a mencionar un breve perfil biográfico de cada uno de los integrantes del núcleo principal del grupo *Nuevo Cine*:

José de la Colina

Nació el 29 de marzo de 1934 en Santander, España. Tras la Guerra Civil española, su familia decidió emprender su exilio a México. El pequeño llegó a este país a la edad de siete años. Sus mayores pasiones a lo largo de su vida son la literatura y el cine por lo que formó parte de diversas publicaciones como colaborador, pero también como parte del consejo de redacción de revistas como: *Nuevo Cine*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Vuelta* y *Plural*. Asimismo, fue director de *El semanario cultural* de la revista *Novedades* durante dos décadas. Ganó el Premio Nacional de Periodismo Cultural en 1983 y 1984. Su obra literaria incluye: *Ven caballo gris* (1959), *La lucha con la pantera* (1962), *La tumba india y otros cuentos* (1986), *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior* (1986), *Miradas al cine* (1996) y *Tren de historias* (1998). Su pasión cinematográfica no quedó en mera crítica o análisis, sino que logró plasmar sus ideas y convertirlas en guiones, los cuales fueron adaptados por Jaime Humberto Hermosillo: *El señor de Osanto* (1972), *Nafragio* (1977) y *El corazón de la noche* (1983).

Salvador Elizondo

Nació el 19 de diciembre de 1932 en la Ciudad de México. Desde su infancia se vio envuelto en el medio literario y cinematográfico gracias a su padre,

Salvador Elizondo Pani, quien fue productor cinematográfico. Estudió cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París y Literatura Inglesa en la UNAM. Formó parte del consejo de redacción de las revistas *Nuevo Cine*, *Plural*, *Vuelta*; de igual formó parte del grupo homónimo. En 1965 ganó el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965). En ese mismo año, dirigió su única película *Apocalipsis 1900*.⁷⁸ Dentro de su prolífica carrera destaca también que fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional; fue docente en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1990. Su versatilidad lo llevó a distinguirse no sólo como cineasta o novelista sino, también, en la poesía, el cuento, la traducción y el ensayo. Murió en la Ciudad de México el 29 de marzo del 2006.

José Miguel (Jomí) García Ascot

Nació en Túnez el 24 de marzo de 1927. Llegó a México en 1939. Fue cineasta, poeta, novelista, crítico de arte y colaboró para publicaciones como *Nuevo Cine*, *Diorama de la Cultura*, *¡Siempre!*, *Revista de la Universidad*, *México en la Cultura*, *Plural*, *Vuelta* y *Dicine*. Fundó el Cine-Club México en 1948, en colaboración con Jean-François Ricard, José Luis González de León y Álvaro Custodio. Ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 1984. A inicios de la década de los sesenta, colaboró con dos cortometrajes “Un día de trabajo” y “Los novios” que se mostraron en *Cuba 58*. Posteriormente, en 1961, realizó el largometraje *En el*

⁷⁸ Vale la pena aquí hacer una anotación, esta película fue un cortometraje que tiene una duración de 15 minutos que se pudo estrenar hasta el 2007, según un artículo en el diario *La Jornada*: El corto, de 15 minutos en idioma francés, fue escrito y dirigido por Elizondo en 1965 y muestra una serie de grabados de principios del siglo XX tomados de una revista científica francesa y del Manual de Operación del doctor H.L. Farabeuf; mientras que la narración está basada en textos de Georges Bataille, Eugene Sue y Marcel Proust, entre otros autores franceses, además de que se infiere la participación de Luis Buñuel y la del mismo Elizondo, quien dio voz a una mujer. *Apocalipsis 1900* remite al espectador a las causas del fin del mundo; los avances tecnológicos, los embates contra la naturaleza y el cataclismo en general definen esta obra de Elizondo. Ana Mónica Rodríguez, “Estrenan filme de Salvador Elizondo” en *La Jornada*, 19 de marzo del 2007, recurso en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/19/index.php?section=cultura&article=a14n1cul>

balcón vacío, el cual no contó con un estreno oficial en México. En 1976 filmó su última película: *El viaje*. Murió en la Ciudad de México el 14 de agosto de 1986.

Emilio García Riera

Nació en Ibiza, España, el 17 de noviembre de 1931. En 1944 llegó a México como refugiado de la Guerra Civil. Tras el fallido intento de estudiar Economía, se abocó desde 1957 a lo que se convertiría su máxima pasión: el cine. Fundó el Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara. Colaboró en diversas publicaciones como: *Siempre!*, *Excélsior*, *Unomásuno*, *La Jornada*, la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*. Cofundó las revistas *Nuevo Cine*, *Dicine*, *Snob*, *Imágenes* y *La semana en el cine*. Sus obras incluyen: *Historia documental del cine mexicano* (1969), *El cine y su público* (1974), *México visto por el cine extranjero* (1987), *Breve historia del cine mexicano* (1998). Dentro de su labor fílmica también se cuentan sus guiones de películas como *En el balcón vacío*, *En este pueblo no hay ladrones* y *Los días del amor*. Por sus memorias tituladas *El cine es mejor que la vida* recibió el premio Xavier Villaurrutia en 1991. Asimismo, su labor en el medio le valió la Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico en 1996 y el Ariel de Oro de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en 2002. Murió ese mismo año, el 11 de octubre en Zapopan, Jalisco.

Manuel Michel

Nació en Chihuahua, Chihuahua, el 23 de diciembre de 1928. Cursó sus estudios cinematográficos en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París además de Letras Clásicas en la UNAM. Su labor en el cine comenzó en 1960. Su faceta de crítico lo llevó a colaborar en publicaciones como *Siempre!*, *Positif*, *Film Quarterly*, *Cuadernos de cine de la UNAM*, con los artículos “El cine francés” (1964) y “Al pie de la imagen” (1968). Su primer filme fue *Viento distante* en 1964, que fue una adaptación de un relato de José Emilio Pacheco y que participó en el I Concurso de Cine Experimental. Posteriormente, en 1968,

realizó *Patsy, mi amor*, basado en un argumento de Gabriel García Márquez. Después de ello, se convirtió en productor y director de cortos documentales: se pueden contabilizar aproximadamente 43 producciones. Otros largometrajes que realizó fueron: *Tarde de agosto*, *Ivonne* y *Mañana no ha llegado*. Fue miembro fundador y académico del Centro de Capacitación Cinematográfica. Murió en la Ciudad de México el 7 de enero de 1983.

Gabriel Ramírez

Nació en Mérida, Yucatán el 4 de enero de 1938. Llegó a la Ciudad de México a una temprana edad y vivió ahí hasta 1975 donde se ha dedicado a la pintura y a la historia del cine en su mayoría. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1999. Sus trabajos como pintor se pueden encontrar en el Salón de la Plástica Mexicana, MARCO, el Museo José Luis Cuevas y el Museo de Arte Abstracto en Zacatecas. Entre sus obras cinematográficas se encuentran: *El cine de Griffith* (1972), *El cine yucateco* (1980), *Lupe Vélez: la mexicana que escupía fuego* (1986) y *Crónica del cine mexicano* (1989). Ha recibido la Medalla Yucatán (1986), el Premio Antonio Mediz Bolio (1977), la Medalla Eligio Ancona y la Medalla al Mérito Artístico del Instituto de Cultura de Yucatán.

2.3.2 Revista *Nuevo Cine*

Ya se ha referido con anterioridad sobre la revista que se convirtió en el estandarte del grupo, pero en este apartado se ahondará al respecto. Así, se conocerán los contenidos y la importancia que ésta tuvo para la situación cinematográfica de nuestro país.

Como se ha podido observar, la crítica cinematográfica estaba en manos de literatos que no lo hacían como profesión sino como una extensión de ella. Anteriormente se mencionó quienes son reconocidos como pioneros de la apreciación fílmica: Alfonso Reyes, Luz Alba, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. Por otro lado, se contaba también con los cronistas de teatro, donde destacan Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Novo y Villaurrutia.

Por otro lado, Rosa Nidia Rivera hizo una indagación sobre el panorama de revistas publicadas que estuvieran dedicadas al cine hasta 1960⁷⁹; vale la pena rescatar los nombres para tener en cuenta la situación en la que se encontraba el periodismo cinematográfico:

Cinelandia fue la primera revista especializada en cine; comenzó en 1922 con un tiraje mensual; en 1957 comenzaría su segunda etapa con Andrés Ortega y Aragón. En 1932 se inició la publicación de *Cinema Reporter* pero también empezó la circulación semanal de un folleto de información gratuito llamado *El Cine Gráfico* que se difundía en teatros y en salas cinematográficas bajo el mando de Antonio J. Olea; este folleto duró hasta 1961. Otra publicación que surgió en 1932 fue *Mexican Cinema*, revista mensual, que aportaba información sobre el ambiente cinematográfico nacional y puntos de vista al respecto.

Fue hasta 1957 cuando se vislumbró una nueva impresión llamada *Rumorcillos* de Carlos Bravo y Fernández, de tiraje semanal que a partir del nombre se intuye el tipo de contenidos que manejaba. Dos años después, comenzó *Cine-Mex*, que se dedicaba a la promoción del cine nacional.

En esa misma época, entre 1956 y 1959 surgieron tres revistas: *Cine Universal*, de publicación quincenal, *Cine Álbum* y *Cine Novelas*, éstas dos de tiraje mensual.

Como se puede conjeturar, estas revistas no tenían un enfoque similar que el de *Nuevo Cine*, en primer lugar, porque ésta última reflejó siempre la ideología de los integrantes: la inconformidad y rebeldía contra la parálisis de la industria fílmica nacional. Además, *Nuevo Cine* constituyó un reflejo de la cinefilia que los colaboradores poseían. De hecho, José de la Colina mencionó que la publicación era un estímulo hacia una cinefilia latente que no existía en México, “porque

⁷⁹ Si es de interés este tema, conviene revisar el trabajo de Rosa Nidia Rivera Gómez, *Revista Nuevo Cine*, tesis para optar por el grado de Licenciada en Comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1990.

incluso dentro de la crítica cinematográfica curiosamente dentro de los críticos no se daba la cinefilia”.⁸⁰

La crítica cinematográfica más seria, que se considera por parte de *Nuevo Cine* como un antecedente, será la aportada por Francisco Pina y Álvaro Custodio. Al respecto una referencia de Moisés Viñas puede ayudar a tener un panorama mejor:

Pero antes de esto [del grupo *Nuevo Cine*], en 1956, varios asistentes a los cineclubes comenzaron a ocupar espacios en revistas y periódicos con un género que hasta entonces era una rareza que sólo practicaban profesionalmente Francisco Pina y Álvaro Custodio: la crítica cinematográfica, entendida, desde luego, como un ejercicio intelectual, de información y análisis.⁸¹

La influencia directa y declarada de la revista fueron los *Cahiers du Cinéma* y ésta se reflejó a través de las disertaciones de la noción de autor y la reivindicación del cine norteamericano, del cual eran fanáticos en el grupo mexicano, al igual que el colectivo francés. La raigambre fue más francesa que mexicana y eso era declarado por los mismos miembros de *Nuevo Cine*. En un artículo de Jomí García Ascot se rescatará un poco más al respecto, el cual se mencionará en breve.

La modernidad de la revista no radicaba solamente en el contenido publicado, sino también en el diseño de la misma; se incluían fotogramas de películas y el logo fue hecho por Vicente Rojo, amigo cercano del grupo. Es importante mencionar que, a pesar de todo, la revista sólo contó con siete números, entre 1961 y 1962, de un tiraje de 1,000 ejemplares, los cuales eran auspiciados por donaciones de amigos o dinero propio. En cuanto a la publicidad; la publicación no contaba con patrocinadores importantes sino dos o tres pequeños anuncios.

⁸⁰ José de la Colina, óp. cit.

⁸¹ Moisés Viñas, “30 años de *Nuevo Cine*” en *Dicine*, No. 42, noviembre 1991, pág. 15.

Un ejemplo más concreto sobre la modernidad estribó en la formación de un manifiesto, publicado en el primer número de la revista, en abril de 1961, en el cual se dejó claro lo que se buscaba con la conformación del grupo y la impresión de la revista. El manifiesto se podrá consultar en los anexos al final de este trabajo.

La reforma del cine mexicano se planteaba desde sus raíces. Se trataba de apoyar desde los sectores más básicos hasta los más altos, de igual forma no descuidar la producción, la dirección, la exhibición y la distribución porque en cada uno de estos sectores reside la creación cinematográfica. También se propuso el apoyo de ese cine que se consideraba alternativo: cortometrajes, medimetrajes o documentales, la producción independiente y la experimental, etc. Asimismo, se prepondera la libertad de expresión a través de la independencia creativa del director, convertido ahora en autor.

En el contenido de la revista también se incluían artículos sobre géneros cinematográficos, como el *western*, sobre el cual Emilio García Riera realizó una monografía. Otro tipo de colaboración fueron las reseñas críticas sobre películas como *À bout de souffle* de José de la Colina. Se instauró un sistema de calificación con estrellas para los estrenos. La teoría cinematográfica también tuvo un lugar importante; un artículo destacable fue “André Bazin y el Nuevo Cine” en el primer número de la revista. En cambio, los números 4 y 5 estuvieron dedicados en su totalidad a Luis Buñuel.

Los detractores de este grupo no tardaron en llegar, los llamados *cronistas de estrellas*, personas que se formaron dentro de la industria fílmica. Eduardo Mateo Gambarte rescata las opiniones de gente inmiscuida en el medio:

El periodista Fernando Morales Ortiz, por ejemplo, acaba acusándolos de ingratos y malos patriotas: “La marcada tendencia hispanófila de estos ‘solones’ ‘de importación’ y su exacerbado izquierdismo hacen sospechar que otros son los resortes que los impulsan y otros los objetivos que persiguen, muy al margen de una desinteresada y honesta defensa de la estética cinematográfica”. Gutiérrez y González, columnista de *Siempre!*, les acusa de constituir una amenaza para la

moral y las buenas costumbres. El crítico Juan Tomás de *Claridades* señala que sus fobias son la Nueva Ola y los de Nuevo Cine; otro tanto José Luis Durán, *Cine-Mundial* (revista que propaga cursilerías y pornografía, acusa Nuevo Cine). Octavio Alba acusa de cobardía a García Riera y lo extiende también a sus amigos en *Cine mundial* (27 de octubre de 1961)... Los cronistas de las estrellas, al servicio del aparato industrial y comercial del cine, los trataban de maricones, traidores y corruptos por la crítica que hacían a las películas mexicanas. Hasta un buen poeta como Efraín Huerta, comunista pero también empleado de la corporación estatal Películas Nacionales, incidía en esa actitud llamándoles a García, García Ascot y de la Colina “ratas que muerden la mano que les da de comer”, por desagradecidos por traicionar al país mostrando lo malo del cine nacional. Y a los mexicanos del grupo, Elizondo, Monsiváis, Ibarguengoitia, también se les acusaba de estar “dominados” por la “autoridad” de los nuevos gachupines.⁸²

De toda clase de ofensas se les acusaba a los jóvenes cinéfilos sin embargo eso no impidió que su influencia alcanzara a una nueva generación de cineastas, entre los cuales estaban Paul Leduc y Arturo Ripstein. Emilio García Riera comentó en una entrevista con Alejandro Pelayo lo siguiente: “Fuimos el fermento porque la verdad fuimos un fermento rápidamente rebasado, también en *Nuevo Cine* ingresaron un grupo de jóvenes, entre ellos Paul Leduc”.⁸³

Acto seguido, y que se considera pertinente, dado que se está haciendo una especie de crónica de la revista, mencionar el contenido de cada uno de los números de manera general de lo cual se desprenden algunas de las líneas de ese movimiento:

- El primer número vio la luz en abril en 1961. Como ya se ha visto, en este número se conoció el manifiesto del agrupamiento. También se dio a conocer un importante artículo de Salvador Elizondo llamado “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano” donde se manejaron los caracteres sexuales en el cine mexicano, así como ciertos prototipos que se habían ido

⁸² Eduardo Mateo Gambarte, “Jomí García Ascot, la crítica de cine y revista *Nuevo Cine*” en *Cuadernos Iberoamericanos. Revista de Historia y Comunicación (CIHC)*, No. 1, Año 2015, pág. 50.

⁸³ Entrevista a José de la Colina, óp. cit.

manejando en el mismo. Posteriormente, se encontraba la colaboración de Jomí García Ascot, que se aludió anteriormente, “André Bazin y el nuevo cine”, donde se trataba su persona y obra; de igual manera se hablaba de la nueva crítica y la forma de hacer cine. Por parte de José de la Colina se publicó un artículo titulado “Mitología del cine: Cyd Charisse o la danza”, en el cual se trataba las comedias musicales y la figura de la actriz, así como sus habilidades dancísticas; la segunda contribución de José de la Colina fue en la sección “Nuevos cineastas” donde escribió sobre Jomí García Ascot, tanto sobre su biografía como su producción. En cuanto a Emilio García Riera, él escribió una ficha fílmica sobre *La Huelga* (Sergéi Eisenstein, 1925). Es importante resaltar que en todos los números de la revista existió un apartado llamado “Mesa redonda”, en donde los colaboradores de la publicación debatían sobre diversos temas, en esta primera publicación se habló sobre algunos estrenos: *Bells are ringing* (Vincente Minnelli, 1960), *Seriozha* (Georgiy Daneliya, 1960), *Paquete de sorpresas* (Stanley Donen, 1960), *El botones* (Jerry Lewis, 1960), *La taberna de las ilusiones* (Robert Mulligan, 1960), *Vecinos y amantes* (Richard Quine, 1960) e *Imperio de titanes* (Vincent Sherman, 1960). Cabe mencionar que en este número se realizó un homenaje a Francisco Pina.

- El segundo número salió a circulación en junio de 1961. Los artículos publicados en esta entrega fueron de Jomí García Ascot: “Actuación y ambigüedad”, donde hablaba sobre los problemas a la hora de actuar y cómo lo percibía el espectador. Gabriel Ramírez escribió sobre Eric Von Stroheim, esta contribución fue una suerte de ensayo biográfico y un homenaje. Asimismo, Salvador Elizondo realizó, de forma similar a Gabriel Ramírez, una rememoración sobre Fernando de Fuentes, así como de su película *Vámonos con Pancho Villa*. Emilio García Riera colaboró con un opúsculo sobre Gary Cooper. En este número es posible encontrar más reseñas o fichas sobre películas; se contabilizaron ocho en total: sobre *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1959) de Jomí García Ascot; *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) de José de la Colina; *El bello Antonio* (Mauro

Bolognini, 1958) de Gabriel Ramírez; *El general de la Rovere* (Roberto Rosellini, 1959) de José de la Colina; *La bandera* (Julien Duvivier, 1935); *La mujer que quiso pecar* (Stanley Donen, 1960) de Emilio García Riera y, por último, *Piso de soltero* (Billy Wilder, 1960) de Jomí García Ascot.

- El tercer número se publicó en agosto de 1961. En este número se contaron tres artículos: “Cine experimental” de Salvador Elizondo, donde aporta sugerencias para reformar el cine mexicano y recuerda algunos ejemplos como The New York Group o la *Nouvelle Vague*. García Ascot escribió “Sobre el conformismo y el anticonformismo en el cine”, en donde daba algunos ejemplos de ambos; relacionó el anticonformismo con Chaplin, Buster Keaton, Federico Fellini, François Truffaut, Orson Welles y Roberto Rosellini. José de la Colina publicaría “A la altura de los ojos del hombre”, donde se enfoca en Howard Hawks y su película *The big sky* (1952). Emilio García Riera escribió sobre el *western*, señalando el impacto de tal género en el público además de sus implicaciones sociológicas. Ahora bien, en este número se contabilizaron ocho reseñas y una ficha fílmica; las primeras son: *Érase una vez un ceniciento* (Frank Tashlin, 1960) por Jomí García Ascot; *Los juegos del amor* (Philippe de Broca, 1960) por José de la Colina; *La legión de los césares* (Vittorio Cottafavi, 1959), *Tres vidas errantes* (Fred Zinnemann, 1960) y *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960) por Emilio García Riera; *La verdad* (H. G. Clouzot, 1960), *Siete hombres y un destino* (John Sturges, 1960) y *La pavorosa casa de Usher* (Roger Corman, 1960), ésta últimas escritas por Gabriel Ramírez quien también hizo la ficha fílmica de *La casta de los malditos* (Stanley Kubrick, 1956).
- El cuarto y el quinto número de la revista fueron dedicados enteramente a Luis Buñuel, en ellos se puede ver la colaboración de otros críticos además de los habituales. Este número salió a la venta en noviembre de 1961. Los artículos fueron los siguientes: “Luis Buñuel, un visionario” donde Salvador Elizondo escribió sobre la vida y obra del español, así como del impacto que había tenido hasta esos años. José de la Colina contribuyó con “La

agonía del amor romántico”, en el cual se mencionan aspectos filmicos de Buñuel. Jomí García Ascot colaboró con “Pequeña guía antológica de Luis Buñuel”, en la cual menciona algunos puntos de referencia para acercarnos a la creación del director español. Francisco Pina hizo “El viejo y eterno realismo español”, contrastando el cine español con la obra del aragonés. Nancy Cárdenas escribió “La lente de los olvidados” en donde muestra una filmografía del cineasta en cuestión. Juan Larrea y Luis Buñuel escribieron “Ilegible hijo de la flauta” donde realizaron una sinopsis y mostraron el fragmento de un guion. Por último, en cuanto a artículos, Zachary Anghelo colaboró con “Carta de Roma: mi viejo amigo Buñuel”. Emilio García Riera refirió la relación entre el arte y la política a través de la figura de su compatriota en “Buñuel y la política”. En la revista se contó también con el testimonio de otros personajes como Octavio Paz, Cyril Conolly o Henry Miller.

- El sexto número salió en mayo de 1962 ya que por problemas con los fondos su impresión se fue postergando. La colaboración de Jomí García Ascot fue “Un profundo desarreglo” donde se trataba la evolución del cine en tanto que técnica, temática y formal. Por su parte, Emilio García Riera respondió, a su manera, a las críticas que rondaban alrededor del grupo con un artículo llamado “La crítica y los picapedreros”. Otro artículo fue el que realizaron Armando Bartra y Paul Leduc, titulado “Cine Clubs en México en 1961”. Un aspecto destacable de este número fue que mostraron algunas estadísticas sobre la exhibición de películas en México durante 1961 y se contrasta con otros países, a continuación, se mostrará una tabla que rescata las cifras mostradas en este número⁸⁴:

Estados Unidos	725
México	398
Italia	128
Alemania	74

⁸⁴ Salvador Elizondo y Armando Bartra, “Cine-Clubs en México”, *Nuevo Cine*, No. 6, mayo 1962.

En este número de la revista se contabilizaron once reseñas y críticas: José de la Colina realizó tres: *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) y *La máscara del demonio* (Mario Brava, 1960); Jomí García Ascot escribió dos: *La ley del hampa* (Samuel Fuller, 1960) y *Refugio de criminales* (Irvin Kershner, 1960); Salvador Elizondo realizó dos, una en solitario y la otra en colaboración con José de la Colina, la primera fue *Mi lucha* (Erwin Leiser, 1960) y la segunda sobre *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961); Gabriel Ramírez escribió sobre *A pleno sol* (René Clément, 1960); Emilio García Riera escribió sobre *Salvajes Inocentes* (Nicholas Ray, 1960) y *Ni bendito ni maldito* (Richard Brooks, 1961); las últimas dos reseñas son sobre *La noche* (Michelangelo Antonioni, 1961), escrita por José de la Colina y *Todo comienza en sábado* (Karel Reisz, 1960) por Leonardo Chagoya.

- El último número de la revista salió en agosto de 1962. En él se publicaron cuatro artículos: “El cine mexicano y la crisis” de Salvador Elizondo, donde se analizaban los diferentes elementos que conforman al cine (productores, sindicatos, etc.), pero también se hacía una revisión a la recesión fílmica. La siguiente colaboración fue de Juan Manuel Torres con “James Dean. Mitología del cine” y la continuación del artículo sobre el *western* que Emilio García Riera había iniciado en el tercer número. Acerca de las reseñas sólo se encontraron cuatro de ellas: *A un paso de la libertad* (Jacques Becker, 1959) por Gabriel Ramírez; *Los amores de Messalina* (Vittorio Cottafavi, 1959) por Juan Manuel Torres; *Doble vida* (Claude Chabrol, 1959) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), ambas por Emilio García Riera.

A partir de los contenidos presentados, número por número, se puede observar cómo las propuestas en cuanto a teoría, apreciación y crítica buscaban la innovación en el medio fílmico nacional, pero todo ello a partir de la adecuación a

su realidad, como exiliados y como mexicanos; desde luego ellos obtuvieron ideas de quienes ya habían experimentado los cambios cinematográficos, sobre todo de los franceses.

Las bases ya estaban sentadas gracias al grupo *Nuevo Cine*; probablemente su visión no encajó del todo en la sociedad en ese año, pero a mediados de los años sesenta varios proyectos por los que lucharon los integrantes del colectivo se llevaron a cabo; en el siguiente capítulo se tratarán los acontecimientos relevantes en la cinematografía nacional.

En este apartado, entonces, se pudo observar cómo fueron los años más cercanos al surgimiento del grupo *Nuevo Cine*, también se comprendió cómo fue el nacimiento del mismo o qué causas influyeron.

Hay que tomar en cuenta que el nacimiento del grupo antes mencionado se dio gracias a la concentración de los factores que se han ido rescatando a lo largo de este segundo capítulo. Quienes formaron parte del colectivo se movieron en una esfera cultural que les permitió irse curtiendo en la difusión. Por ejemplo, se mostró el papel determinante que jugó Jomí García Ascot en la fundación del Cine-Club del IFAL (Instituto Francés para América Latina) que abrió las cauces para la formación de una verdadera cinefilia entre los jóvenes de la Ciudad de México.

En relación con el cineclub, se considera rescatar en este punto, una cita de Emilio García Riera sobre los planes del grupo:

Sin embargo, *Nuevo Cine* trató de organizar un cine-club, para eso nos dieron algunas facilidades en el Ateneo Español y empezamos a organizar nuevos ciclos, Paul Leduc estaba encargado de eso, y nos dedicamos a Edgar Ulmer y hacía unas representaciones rigurosamente incomprensibles, era una cosa chistosísima, pero en verdad yo nunca he tenido ningún empacho en decir que el gran promotor

en organizar cine-clubs fue la Universidad de aquel entonces, a través de Manuel González Casanova.⁸⁵

Se planificaron diversas actividades para que *Nuevo Cine* tuviera un gran impacto, aunque éste sólo se pudo presenciar en un sector reservado de la población. Es justo decir que la industria fílmica poco a poco se fue abriendo a nuevas perspectivas, pero no de la forma en la que se podía esperar. Lamentablemente, la revista *Nuevo Cine* se dejó de publicar por falta de fondos, pero dejó una huella dentro de la crítica cinematográfica mexicana y se convirtió en referencia obligada al hablar de reforma en la industria fílmica nacional.

⁸⁵ Alejandro Pelayo, op. cit.

Capítulo 3. En el balcón vacío

En el presente capítulo se profundizará en lo realizado, fílmicamente, por el grupo *Nuevo Cine*. Se ahondará en la realización de la película *En el balcón vacío* (1961) pero, se hará principalmente su análisis de forma comparada con la cinta de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959) pero también se hará con *Nueve cartas a Berta* (1966). De esta forma se podrán destacar las similitudes y diferencias, en el plano cinematográfico, entre la nueva ola francesa y los nuevos cines mexicano y español. Todo lo anterior con el fin de conocer cómo se fue gestando en México una nueva sociedad fílmica fuera de la industria oficial cinematográfica. Ello gracias, en buena medida, al despegue que tuvo el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) después de su fundación porque los primeros egresados de éste no se conformaron con el ámbito universitario, sino que buscaron producir fuera de éste.

De igual forma, será posible saber quiénes conformaron lo que se considera fue el relevo generacional, así como sus aportaciones.

En definitiva, en este apartado se conocerá cómo fue la representación única del nuevo movimiento cinematográfico mexicano, que, si bien no cumplió a cabalidad sus intenciones, pudo dejar un precedente que algunos jóvenes retomaron como inspiración y formaron su propia visión de ello.

3.1. De la crítica a la realización: la consolidación del caso mexicano

En el capítulo anterior se trató la formación del grupo *Nuevo Cine*, el cual contribuyó a la transformación de la industria fílmica nacional, así como de sus reflexiones escritas plasmadas en su publicación. En este apartado se observará la consolidación de algunas ideas que la revista *Nuevo Cine* planteó desde su inicio, sobre todo al hablar de la realización de la película *En el balcón vacío*, el filme que fue bandera del movimiento.

Como se puede observar en la ficha fílmica, situada en los anexos, los nombres de muchos de los colaboradores de la película son nombres que se ubican dentro del grupo *Nuevo Cine*. Se trató de un trabajo realizado en equipo y desarrollado en suelo mexicano. Tampoco hay que dejar de reconocer que para algunos integrantes les resultaba más importante la historia del exilio que la historia del cine nacional. Por ejemplo, José de la Colina apunta:

Digamos que nació paralelamente la película al grupo, pero representaba muy bien al grupo y el grupo la tomó como una de sus banderas y me parece que tiene una significación mayor todavía se piensa que [es] el único testimonio cinematográfico del exilio español... Aparte de sus méritos que tiene una cierta importancia histórica, verdad, es la única expresión cinematográfica de lo que es vivir en el exilio.⁸⁶

El trabajo en la película comenzó con una idea de María Luisa Elío. Emilio García Riera lo narra así:

A María Luisa se le ocurrió por qué no filmar una película entre nosotros y filmar una película que fuera basada en los recuerdos autobiográficos de María Luisa, de su infancia, de la España, de la Guerra, del destierro, de la llegada a México y todo eso, y me llamaron a mí, más que como adaptador fue como testigo de su trabajo y para que diera alguna que otra idea, la mera verdad, y allí asistí a las reuniones que eran muy chistosas con el matrimonio. María Luisa siempre con Jomí y yo nos poníamos de acuerdo, hombre eso estaba muy bonito, resolvía la cosa así y nos quedamos muy contentos, María Luisa tenía un carácter y un temperamento sensacional, decía ya estáis todos muy contentos, estamos en T.V. y no puedo decir exactamente las palabras que decía, total que nos estaba picando y se filmó la película a lo largo de cincuenta fines de semana o algo así con una cámara de 16mm Pathé Huevo [sic por Pathe Webo M 16 mm. Film camera] yo que nunca recuerdo los nombres de las cámaras y esa la recuerdo muy bien, y con un presupuesto que no llegó a los 50 mil pesos de entonces, baratísima y con amigos como actores a partir de ese guión.⁸⁷

⁸⁶ José de la Colina, entrevista con Alejandro Pelayo

⁸⁷ Emilio García Riera, entrevista con Alejandro Pelayo.

Esta película surgió, como se ha visto, por el deseo de estos amigos que formaban parte del grupo y que buscaron la forma de realizarla a toda costa. Al mismo tiempo, este proyecto posibilitaba la necesidad de expresar la experiencia del exilio que vivieron algunos integrantes de *Nuevo Cine*. Es uno de los pocos ejemplos del cine hecho al margen de la industria; hay que recordar, entonces, que el cine independiente en México tuvo pocos exponentes, como se vio en el capítulo anterior, *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) fue la primera película realizada de aquel modo o *Torero* (Carlos Velo, 1956), las cuales fueron auspiciadas y producidas por Manuel Barbachano.

En este apartado se dio una introducción al proceso de gestación, producción y realización de la película que simbolizó al grupo *Nuevo Cine* y que, de igual forma, marcó un antes y después en el cine no oficial de México ya que fue una primera muestra del potencial acumulado por parte de un sector de la población, la cual era cinéfila y que estaba dispuesta a expresarlo a través del cine, que había sido relegado del engranaje sindical; esta energía almacenada se iría liberando en los años siguientes, sobre todo a mediados de la década de los sesenta. En la siguiente sección se hará un análisis cinematográfico sobre *En el balcón vacío*, *Nueve cartas a Berta* e *Hiroshima, mon amour*, para conocer de manera más puntual los detalles técnicos gracias a los cuales se vincula al grupo *Nuevo Cine* con la *Nouvelle Vague* y con el Nuevo Cine español

3.2. La internacionalización de la Nueva Ola

Como se mencionó anteriormente, en este apartado se propone hacer un análisis cinematográfico sobre la película icónica de la representación mexicana del Nuevo Cine: *En el balcón vacío* en comparación con uno de los films más simbólicos de la *Nouvelle Vague*: *Hiroshima, mon amour* y con *Nueve cartas a Berta*. Así se pretende dar a conocer la relación que vincula un movimiento con otro a través del cine.

- a) Los lineamientos de análisis se extraen del libro *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa* de Lauro Zavala. En esta parte se presentarán las temáticas generales que enmarcan a estas

producciones, luego se revisarán las sinopsis y se describirán fragmentos de secuencias que vayan acorde con los objetivos. Temáticas: memoria, olvido y nostalgia

La memoria ha sido sujeto de muchos y diversos estudios en diversas disciplinas tanto sociales como científicas. En sí, la memoria es algo complejo de significar, lo que puede ayudar es diferenciar la memoria humana de la memoria electrónica, dado que se vive en una época en la cual la tecnología avanza a pasos agigantados día con día. De la memoria humana se identifican dos tipos: la memoria colectiva y la memoria individual.

Una definición con la cual se simpatiza en este trabajo es la que Jacques Le Goff formuló:

La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar imprecisiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas.⁸⁸

La memoria humana es imprecisa, maleable e inestable, las experiencias que en ella se encuentren son inexactas y no ofrecen un testimonio fiel sobre todo cuando se cuenta con el derecho a la amnesia o al olvido. Esto último se puede presentar a partir de una experiencia dolorosa, pero también se puede deber a la manipulación externa, sobre todo por parte de los regímenes totalitarios como el estalinista, el nacionalsocialista o el franquismo o, incluso, a partir de experiencias traumatizantes como un accidente, secuelas de una guerra, etcétera.

Existe una disyuntiva: olvidar o recordar. Dependerá de la memoria de cada individuo, en este punto vale la pena recordar a Tzvetan Todorov:

Ninguna institución superior, dentro del Estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, aquellos que no acepten la versión oficial del pasado serán castigados. Es algo sustancial a la propia definición de la vida en democracia: los individuos y los grupos tienen el derecho

⁸⁸ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, Barcelona: Paidós, 1991, pág. 131.

de saber; y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia; no corresponde al poder central prohibírsele o permitírsele... A partir de lo dicho, se impone una primera distinción: la que hay entre la *recuperación* del pasado y su subsiguiente *utilización*. Puesto que es esencial constatar que ningún automatismo vincula ambos gestos: la exigencia de recuperar el pasado, de recordarlo, no nos dice todavía cuál será el uso que se hará de él; cada uno de ambos actos tiene sus propias características y paradojas. Esta distinción, por neta que sea, no implica aislamiento. Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido conscientes, servirán también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado.⁸⁹

La cita anterior refiere puntos importantes como la selección, la recuperación y la utilización de la información contenida en la memoria, pero, de igual forma, la manipulación de la información. En relación con ello, se refiere la experiencia individual o colectiva y el derecho al olvido; se piensa que puede ser una ofensa muy grande si se atenta a la vivencia de una persona al tratar de adulterar algo tan personal. Asimismo, es un agravio el obligar a recrudescer momentos dolorosos. Entonces la preferencia por tal o cual acontecimiento proviene de la elección del recuerdo o el olvido.

El olvido puede ser elegido, aunque también puede deberse a cuestiones físicas o psíquicas. El olvido no fisiológico es un tanto relativo ya que el individuo es consciente de que olvidó algo, es decir, sólo está relegando los recuerdos, pero no los elimina. Le Goff menciona:

La amnesia no es sólo una perturbación en el individuo, sino que determina perturbaciones más o menos graves de la personalidad y, del mismo modo, la ausencia o la pérdida, voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva.⁹⁰

⁸⁹ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, 2013, pág. 19.

⁹⁰ Jacques Le Goff, *óp. cit.*, pág. 133.

En este punto, Le Goff fabrica un dato que salta a la vista, la memoria es parte fundamental de la identidad de una sociedad o de un individuo. Aquella recoge rasgos del pasado que cumplen una función para el presente. Pero, así como hay hechos que se quisieran nunca haber vivido, hay otros que despiertan un sentimiento que llevan a generar nostalgia.

Vale la pena hacer hincapié en el siguiente punto: se tendrá que ser cuidadoso al momento de discernir imaginación y memoria. Este punto es algo complicado de explicar, pero se buscará ser lo más claro posible, por ejemplo: ¿cuántas veces no se ha confundido un sueño con algún recuerdo? Probablemente muchas, pero nunca se olvidará cuando se aprendió a andar en bicicleta, cuál fue la primera película que se vio en una sala de cine o el primer día de clases en la universidad; recuerdos todos que gozan de un privilegio en la memoria. Paul Ricoeur refiere cómo se puede recordar tal o cual cosa:

Se presentan [los recuerdos] aisladamente, o en racimos, según complejas relaciones que dependen de los temas o de las circunstancias, o en secuencias más o menos favorables para su configuración en el relato.⁹¹

Suele pasar, también, que no se recuerda algún acontecimiento, pero se relaciona con algún sentimiento, algo que se ve, algo que se siente, algo que se escucha; es decir, una estimulación que permite que las neuronas hagan sinapsis posibilitando recordar lo que se había olvidado. Así de inestable es la memoria.

Ahora bien, en referencia al olvido, puede señalarse que existen múltiples tipos de olvido. Así, a los antes mencionados, podemos agregar el que se genera a partir de la destrucción de vestigios, por parte de alguna autoridad principalmente, o el que se produce gracias a la reserva personal, al querer olvidar algo. En general, se considera difícil olvidar algo que ha marcado tan profundamente nuestra memoria; es más fácil olvidar que se desayunó hace una semana, porque es algo rutinario, algo común, pero no es tan simple olvidar alguna pérdida, alguna situación de riesgo, algo que haya traumatizado la vivencia. Por más que se quiera, habrá, como se dijo anteriormente, aspectos que

⁹¹ Paul Ricoeur, *Memoria, historia y olvido*, México: FCE, 2011, pág. 42.

nos hagan recordar el suceso traumático, pero, es probable, que este hecho esté distorsionado en nuestra memoria y no sea como realmente sucedió. Sin embargo, está ahí.

La nostalgia se puede significar como un sentimiento producido por la necesidad de revivir ciertos tiempos o el retorno de algunos recuerdos. En las películas elegidas la nostalgia es predominante. A continuación, se procederá a la apreciación de las películas elegidas.

b) Sinopsis

En el balcón vacío

Gabriela Elizondo recuerda su experiencia de la Guerra Civil española desde su exilio en México. Todo comienza cuando, frente a su ventana, un hombre se esconde de los guardias civiles, pero todo resulta en vano porque al final es capturado; en ese momento ella refiere que la guerra ha llegado. El relato se va presentando secuencialmente como una serie de recuerdos van llegando a su mente. Es un testimonio del exilio de una guerra que quebrantó a España.

Hiroshima mon amour

Una actriz francesa está en Hiroshima para formar parte de una película sobre la paz. Pasa una noche con un arquitecto japonés, el cual le hace recordar a la actriz años trascendentales de su juventud en Nevers, población ocupada por los nazis a partir de 1942. Asimismo, rememora al espectador uno de los momentos más atroces de la historia mundial.

Nueve cartas a Berta

La película inicia con una frase de Antonio Machado: “Esta es la historia de un español que quiere vivir y a vivir empieza”. Lorenzo es un joven que pasó una estancia en el extranjero, en Inglaterra; ahí se ha enamorado de una joven llamada Berta, cuyos padres llegaron allá como exiliados de la Guerra Civil. A lo largo de nueve cartas, trata de mostrarle a su amada el país que alguna vez pertenecieron sus padres.

c) Análisis de las películas

A continuación, se darán los puntos de conjunción entre los filmes, así como las disyuntivas. Luego se llevará a cabo el análisis de una secuencia elegida por sus elementos más representativos y con el apoyo de fotogramas se continuará con el examen de estos largometrajes. Finalmente, se darán las conclusiones de este tipo de estudio fílmico.

Las tres películas fueron premiadas. *Hiroshima mon amour* obtuvo nominaciones al Premio Oscar por mejor guión o al Premio BAFTA por la mejor actriz extranjera. *En el balcón vacío* fue galardonada en Sestri-Levante y Locarno; por último, *Nueve Cartas a Berta* obtuvo la Concha de plata en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

En las tres películas, los recuerdos funcionan a través de la experiencia personal o sobre las vivencias propias en la Guerra Civil española y en la Segunda Guerra Mundial, hechos trágicos que paralizaron a poblaciones enteras y las obligaron a modificar su vida y que, de igual forma, exigen de sus testigos el poder convivir y sobrevivir con sus recuerdos.

De igual manera, las películas pertenecen –como ya hemos señalado- al llamado cine de autor, que la *Nouvelle Vague* promovió a fines de la década de los 50. Gracias a ésta, el director reivindicó la libertad necesaria para realizar su película: él es el creador de la historia y logra los apoyos suficientes para llevar a cabo sus ideas.

Dentro de los paradigmas del cine, el correspondiente al del autor refiere al arquetipo moderno de artista. Según Lauro Zavala, se trata de una tradición de ruptura, donde se prepondera lo nuevo, como es el papel del director. Además, el cine termina por convertirse en objeto de estudio gracias al análisis cinematográfico. De igual forma, la experiencia sensorial se modifica ya que se prepondera el sonido a la imagen, es decir, la imagen no soporta la importancia del sonido porque éste aporta más a la experiencia, se busca que desarrolle mayor sensibilidad.

A continuación, se procederá al análisis de las secuencias de las películas seleccionadas para ejemplificar de mejor forma lo antes mencionado.⁹²

En el balcón vacío

Al ser una película producida en el marco de los nuevos cines, ésta pertenece al cine moderno. El primer elemento a desarrollar alude al contexto de interpretación, el cual refiere a las condiciones de lectura de una película, tanto personal como del film mismo. Lo anterior es posible gracias a que ya se contextualizaron algunos elementos de la película: sus premios, su estreno, su director o sus actores. Así, se puede tener un panorama más claro sobre las características ulteriores.

Desde el título se evoca a la nostalgia. Por ejemplo, el apartamento donde Gabriela y su familia vivían contaba con diversas habitaciones, pero, en especial la alcoba de la niña, contaba con un balcón, en el cual, ella pasaba gran parte de sus tardes. El inicio de la película aclara este punto, se comienza con la voz en *off* de Gabriela adulta, narrando como presencié la llegada de la guerra; ella lo refiere así:

En aquellos días en que ocurrió aún era yo muy niña. Que diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso lo he dejado de ser. Y entonces había algo en las calles, algo en las casas que después desapareció con aquella guerra. Aquella guerra

⁹² Se hace hincapié en el modelo de análisis dado que se seguirá puntualmente, apartado por apartado, para que el lector pueda comprender mejor. El modelo se encuentra en *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*, Lauro Zavala, México: Trillas, 2010, 231 págs.

que una vez la vi por los tejados de las casas [desde su balcón]. Aquella guerra que apareció un día en el grito de aquella mujer.

Así, la narración continúa con la voz en *off* y la cámara va realizando un *travelling* y, posteriormente, un paneo por el apartamento. El comienzo de la película se relaciona sólo con el final de ésta, posteriormente se verá esta correlación.

Una pieza sobresaliente de la película es la música. La sonorización del inicio del film se basa en sonidos de percusiones, de manera rítmica; posteriormente, cuando la narración en *off* de Gabriela comienza se percibe el sonido de un piano para no opacar la voz, esta melodía, si bien no se especifica del todo en los créditos, se atribuye a J. S. Bach. En la mayor parte de la película, los diálogos no se acompañan con música, ésta se utiliza para introducir a las narraciones en *off*. Un aspecto remarcable es la secuencia donde llegan tres damas a Francia (23':48"), a la cual se incorpora música tradicional española y luego se muestran imágenes de la guerra.

Hay un elemento que es importante subrayar porque se hace énfasis en ciertos sonidos. Tal es el caso de un *close-up* a un reloj (16':43"), lo que puede significar la importancia del tiempo, así como de su transcurrir.



En uno de los monólogos que aparecen en la película (36':36"), se escuchan los pensamientos y sentimientos de la protagonista en el exilio. La secuencia comienza con Gabriela en primer plano, de niña, llorando al escuchar una melodía que probablemente le evoca algún recuerdo de España, llamada "La verbena de la paloma"; posteriormente, comienzan a contraponerse imágenes de la ciudad de México, lo que da a entender que, después de su estancia en Francia ha llegado al país que se convertirá en su hogar.



En otra secuencia aparece Gabriela (40'00"), ya adulta, en un plano abierto caminando cerca del Monumento a la Revolución. Luego, se muestran fotogramas sobre su cotidianeidad, para pasar enseguida al plano donde se ve a Gabriela caminando junto con su hermana por el cementerio, al que fueron a visitar la tumba de su madre. Después se despide de su hermana y en el siguiente cuadro, Gabriela ha llegado a su casa y luego de ponerse cómoda va a su habitación y saca una maleta que contiene papeles, fotos, perlas... en ese momento los recuerdos invaden su mente y la nostalgia se manifiesta con su sollozo sobre la maleta.

A continuación, Gabriela adulta va subiendo unas escaleras, de las cuales se infiere que son de su casa de la infancia, y mientras asciende se cruza con Gabriela niña tres veces, en este punto se puede ver nuevamente la evocación de la nostalgia. Posteriormente, abre la puerta del apartamento y lo recorre. Esta secuencia es el final de la película. Gracias a este final, entonces, se puede inferir que en ese día Gabriela adulta ha recordado cómo fue su exilio, lo que pensó y lo que sintió.



Es importante referir parte del monólogo ya que muestra en donde reside la importancia del film:

Había conocido la nostalgia y ahora conocía el exilio... Cuando vuelva a tener 8 años, cuando vuelva a tener 15, cuando vuelva a tener 20... entonces lo haré mejor.

No era tan joven ya cuando volvió a su casa. Quizá fue eso lo que le hizo no reconocerlo. Habían pasado muchos años. Tantos años como hacía que había empezado la guerra de España...

Y ahora, le era casi imposible reconocer aquello. La casa en donde ella había vivido siempre, en donde era la voz de sus padres la que oía, era ahora ocupada por gentes a las que no conocía y a las que tampoco hubiera querido conocer. Las paredes eran las mismas... ¿Por qué entonces le costaba tanto trabajo reconocerlas?

¿Por qué estaba llorando y por qué había crecido tanto? Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo 7 años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis? Yo ya no quiero jugar, no esconderos, ¿dónde estáis todos? No me dejéis aquí en el balcón, no me dejéis sola, por favor, venid a jugar conmigo que nos habrán separado y será demasiado tarde, venid a jugar conmigo.

Primero, Gabriela comienza a hablar en tercera persona, marcando distancia, pero termina el monólogo con una voz en primera persona que denota una regresión a la edad en la cual dejó España.

Con lo anterior, se puede hacer un mejor acercamiento al análisis de la imagen. La película se rodó en blanco y negro, lo cual puede resaltar más los sentimientos que se tratan de demostrar. Aunado a lo anterior, la utilización de los planos y encuadres no se hace de forma indiscriminada, se busca evocar y enfatizar según la importancia de la situación, de los sentimientos o en los pensamientos. Aquí vale la pena mencionar un par de ejemplos. En una secuencia vemos cómo Gabriela va a visitar a un preso (16':43"): la cámara comienza con un plano general incorporando a la niña de espaldas y va realizando un *zoom in* hacia el interior de la celda, que da a la calle. El acercamiento continúa hasta llegar a unas inscripciones del interior: "Rote Front"⁹³ lo cual puede indicar la posición política de quienes han estado internados ahí.

En otra secuencia se observa cómo Gabriela, su madre y su hermana están esperando en la estación de trenes (20':14"); mientras tanto, la niña escucha la conversación entre dos señoras, las cuales comentan que se sabe que los rojos cuelgan las cabezas del enemigo en los árboles, justo del otro lado de la frontera. Luego, cuando las mujeres logran cruzar la frontera en auto, la madre les indica que ya han pasado el límite, pero Gabriela lo niega al no ver las cabezas colgando. Se utiliza un plano medio hacia las tres mujeres y se intercala con un paneo hacia los árboles; cuando la niña no acepta haber pasado la frontera, se cambia el sujeto del plano hacia los árboles.

Ahora bien, la narración de la película no cuenta con la estructura clásica de inicio, desarrollo y final. Es fragmentaria porque evoca a la naturaleza de los recuerdos. Tampoco es cronológica porque está enfocada en un periodo de una historia de vida, sin embargo, se comprende cómo se sucedieron los hechos. El sujeto de la historia es Gabriela, un personaje activo, modificador (porque es el motor principal de la narración) y protagonista. Otra característica de esta cinta es que, incumpliendo con la tradición de la mayoría de las películas de los nuevos cines, no está filmada en plano-secuencia. Otra particularidad es que se buscó que los lugares de rodaje simularan paisajes españoles y el resultado fue

⁹³ En alemán significa Frente Rojo.

satisfactorio, sin embargo, lo único que delata la utilización de espacios mexicanos son los árboles pintados de cal en el extremo inferior.

Como se ha podido observar, el empeño que busca tener la película con el espectador es la de mostrar cómo fue el exilio, gracias al testimonio de María Luisa Elío. Se cree que esta película trasciende el acuerdo estético de los nuevos cines (como ya se mencionó, pues se modifican las reglas de filmación), porque refiere un periodo histórico que aún llega a ser doloroso para los implicados.

Hiroshima mon amour



Desde el título se sugiere la creación de vínculos a través de situaciones o recuerdos. La historia de una actriz que se reencuentra a sí misma en un lugar a miles de kilómetros de su hogar y su rutina; un lugar donde puede volver a amar y volver a ser amada. Ahora bien, esta película, de la mano de Alain Resnais y Marguerite Duras, se conforma por dos partes narrativas: la primera hace referencia a la explosión de la bomba nuclear en Hiroshima. Esta parte recupera la tragedia y crea memoria, a través de los ojos de una extranjera, constituye el inicio de la película (1':54") con una imagen, en *close-up* en los brazos de dos personas cubiertas de ceniza. La música dota de sentido a la narración, muestra los cambios en ella y según el discurso. En ese primer diálogo entre los protagonistas, la voz masculina sentencia: "No has visto nada en Hiroshima. Nada", a lo que responde la voz femenina: "Lo he visto todo. Todo". La escena continúa con un *travelling* por un hospital que puede tener la función de reconocimiento del lugar y de algunos habitantes de la ciudad.

Después se cambia a un plano panorámico del Museo de la bomba atómica con lo que viene un cambio de la música según el diálogo. En toda la película se les conocerá a los protagonistas por “Él” y “Ella”. Ella narra su experiencia en el museo y da la impresión de que se conmovió por todo lo que ahí vio: “He tenido calor, en la Plaza de la Paz. Diez mil grados en la Plaza de la Paz. Lo sé. La temperatura del sol en la Plaza de la Paz ¿Cómo ignorarlo?”, sentencia. Más adelante continúa con su monólogo (6’:21”): “La ilusión es sencillamente tan perfecta que los turistas lloran. Siempre uno se puede burlar, pero ¿qué puede hacer un turista si no es llorar?... Siempre he llorado por el destino de Hiroshima.”

Los diálogos en la escena continúan siendo una disertación sobre el conflicto, sobre el olvido y se contraponen imágenes sobre la ciudad, sus caminos o su gente con el *close-up* de los amantes, esto con el fin de no distraer al espectador del guión, que es la parte más importante del film. A continuación, se transcribirán partes del diálogo que sustentan lo anteriormente dicho:

(8’:41”) “Igual que en el amor esta ilusión existe, la ilusión de jamás poder olvidar. He tenido la ilusión ante Hiroshima que jamás olvidaría, igual que en el amor”.

(10’:25”): Se ven imágenes de manifestaciones de, presumiblemente, enfermeras, mientras la voz en off de Ella dice: “¿Contra quién es la furia de ciudades enteras? La furia de ciudades enteras contra la desigualdad impuesta por algunos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad impuesta por algunas razas contra otras razas, contra la desigualdad impuesta por algunas clases contra otras clases”.

(10’:50”) Luego, en una secuencia donde hay un discurso sobre olvido y memoria, se establece el siguiente diálogo que refleja el derecho a olvidar, principalmente, y puede ser fácilmente comprensible si el espectador se sensibiliza y genera empatía:

Ella- “Escúchame, como tú, conozco el olvido.”

Él- “No. No estás dotada de memoria.”

Ella- “Como tú, yo también he intentado luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Como tú he olvidado. Como tú he deseado tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y piedras. He luchado por mi cuenta, con todas mis fuerzas, cada día, contra el horror de ya no entender la necesidad de acordarse. Como tú he olvidado”.

Más adelante en un *close-up* de un camión se ve la leyenda “atomic tour” (11’:33”); prosigue el *travelling* por la ciudad, hasta la exploración de un lugar en ruinas y se escucha la voz en off de la protagonista que cierra esta escena con la frase: “¿Por qué negar la necesidad evidente de la memoria?”

Por último, y para cerrar la introducción de la película (13’:27”), la mujer comienza una conversación consigo misma sobre la nueva experiencia con su amante:

Me encuentro contigo. Me acuerdo de ti ¿Quién eres? Me matas. Me das placer ¿Cómo saber que esta ciudad estaba hecha para el amor? ¿Cómo saber que tu cuerpo estaba hecho para el mío? Me gustas. Qué acontecimiento: me gustas. Qué lentitud, de repente. Qué dulzura. No puedes saber. Me matas. Me das placer. Me matas. Me das placer. Tengo tiempo. Te lo ruego. Devórame. Defórmame hasta la fealdad ¿Por qué no tú? ¿Por qué no tú, en esta ciudad y esta noche tan parecida a las demás como para confundirla? Te lo ruego

Los fragmentos, anteriormente, mencionados, además de reflejar la calidad literaria del guión, dejan entrever los conflictos que se generaron con una persona a partir de un hecho histórico y un acontecimiento personal. Las imágenes de la ciudad ayudan a ubicar espacialmente al espectador y muestran que la película también se vale de la Historia. Después, en la segunda parte, Ella relata su historia en el pueblo de Nevers en el que creció y cómo fue la historia de su primer amor. No es una historia lineal, ni cronológica, solamente se sabe la distinción entre presente y pasado gracias a los *flashbacks* que utilizó Resnais para dotar de cierta temporalidad a su película.



Más adelante, Resnais contrapone imágenes de la pareja bebiendo en un bar donde Ella revela su pasado en Francia (48':40"), cuando tenía 20 años, cuando se enamoró de un soldado nazi, quien fue su primer amor.

Al ser asesinado éste, el pueblo se enteró de su amorío con el enemigo y su familia no pudo con tal deshonor y decidieron encerrarla en el sótano de su hogar por mucho tiempo, hasta que su madre decide enviarla a París en donde recomenzará su vida. Es decir, al final de la guerra se le condena socialmente por su colaboración con el enemigo.



La última escena muestra el final del encuentro de los dos amantes; ella se debate entre la memoria y el olvido, él la sigue. La película cierra con la personificación de las ciudades a través de los amantes. Ella dice: "Hiroshima es tu nombre" y Él le contesta: "Es mi nombre... sí, el tuyo es Nevers. Nevers, Francia". Dos identidades rotas por la guerra que se reencuentran para recuperar sus recuerdos, para sanar sus memorias.

Nueve cartas a Berta

Pertenciente a la nueva tradición fílmica española, esta película aporta de manera bastante coherente la visión de la juventud inquieta por el cine. En este apartado no sólo se analizará la película sino, también, se hablará de manera breve sobre el Nuevo Cine Español.⁹⁴

Para comenzar, el origen de este nuevo cine se identifica a partir de las Conversaciones de Salamanca o las Primeras Conversaciones sobre Cine Español, en 1955, organizadas por Basilio Martín Patiño. La intención de esta reunión era repensar la estructura, la situación y el funcionamiento del cine español de posguerra. Su público ideal era el especializado pero el alcance fue mayor ya que jóvenes estudiantes, audiencia en general, críticos o directores convivieron y acudieron a las jornadas.

Si bien, las jornadas fílmicas mencionadas antes abrieron las puertas para el establecimiento de una nueva era, desde antes ya había jóvenes interesados en contribuir con su trabajo; estos jóvenes eran egresados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas⁹⁵; por ejemplo, hubo dos nombres que sobresalieron desde la década de los cincuenta: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, los cuales formaron una dupla renovadora del cine de posguerra. Sin embargo, estos esfuerzos no se vieron concretados inmediatamente sino hasta la década de los años sesenta. Una de las razones de la ralentización de la transformación fue la censura franquista. Por lo tanto, los

⁹⁴ Para este trabajo, se ubicaron y consultaron dos obras generales: Román Gubern, et al, *Historia del cine español*, 3° ed., Madrid: Cátedra, 2000, 552 pp. Y José María Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*, Barcelona: Ariel, 1999, 256 pp. Además, sólo se pudo tener acceso a una obra especializada de Jorge Nieto Ferrando y Juan Miguel Company (eds.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006, 450 pp. De igual forma, se consultaron dos documentales: *De Salamanca a ninguna parte*, Dir. Chema de la Peña, Artimaña Producciones S. L., 2002, 86 min. Y *La pantalla herida*, Dir. Luis María Fernández, Centuria Films, 2014, 84 min.

⁹⁵ El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas se fundó en 1947, pero después de la creación del Ministerio de Información y Turismo, el Instituto se adhiere al departamento en 1951. Es en 1962 cuando cambia de nombre por Escuela Oficial de Cinematografía. Sin embargo, en 1976 cesan las actividades en la escuela y éstas se transfirieron a la Facultad de Ciencias de la Información.

directores tuvieron que valerse de herramientas para decir lo que querían sin ser explícitos, de ahí que se le considere, principalmente, como un cine metafórico.

Lo que logró que, poco a poco, el cine ibérico dio un giro con el impulso de José María García Escudero, desde la Dirección General de Cinematografía, hacia la producción, el ingreso de jóvenes en la industria.

Los directores que se dieron a la tarea de criticar la realidad que no les gustaba de la España de su momento fueron: Carlos Saura (1932), José Luis Borau (1929-2012), Basilio Martín Patiño (1930), Mario Camus (1935), Manuel Summers (1935-1993) o Miguel Picazo (1927-2016). Las películas más representativas fueron: *Los farsantes* (Mario Camus, 1963); *Del rosa al amarillo* (1963) y *La niña de luto* (1964) de Manuel Summers; *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964); *Los golfos* (1959) y *La caza* (1965), ambas de Carlos Saura; *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1965); *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patiño, 1966). Tanto Summers como Picazo, fueron galardonados en San Sebastián por sus producciones, mientras que Saura obtuvo el Oso de Plata en el Festival Internacional de Cine de Berlín por *La caza*.

Ya mencionados los antecedentes, es preciso retomar el cauce del análisis. Si bien *Nueve cartas a Berta* no fue reconocida en algún festival cinematográfico y se pensaba que era para cierto público. La idea se le propuso a Patiño por parte de la productora Eco Films S. A., como una película de estudiantes, de la generación de la posguerra. La película está enteramente filmada en Salamanca, la ciudad natal de Patiño.

La película cuenta con nueve partes, las cuales representan las nueve cartas que manda Lorenzo a Berta, después de su regreso a España. Todas llevan un título a excepción de la primera: 2. El rosario en familia; 3. A la sombra de las piedras doradas; 4. La noche; 5. Un domingo por la tarde; 6. La excursión; 7. Pretérito Imperfecto; 8. Tiempo de silencio y 9. Un mundo feliz. A través de estas cartas, el protagonista narra su cotidianeidad, describe a su familia, expone su sentir respecto a ciertas situaciones, por ejemplo, el hecho de que Berta no conozca el país de sus padres.

Entre el cambio de episodios, aparece un dibujo, de tipo medieval con una música de cuerdas, simulando ser de la misma época. La primera carta comienza así, posteriormente, aparece una panorámica inaugural donde van caminando Lorenzo y su novia. Después, aparece Lorenzo en un bar, escribiendo, mientras su voz en off se escucha narrando las últimas ocasiones en las que estuvo con Berta. Las imágenes que prosiguen son de sitios como tiendas, restaurantes, probablemente funcionen como reconocimiento del espacio.

En la segunda carta (6':20"), Lorenzo introduce a Berta a su dinámica familiar, describe el temple de su padre y de su madre. En este episodio se van asomando las diferencias entre generaciones, situación que incomoda a los jóvenes, por ejemplo, Lorenzo al hablar sobre su padre, da a entender que éste es perteneciente a la vieja escuela a través de la frase "dice que los de ahora somos unos materialistas y unos cobardes" (10':40").



En la tercera carta (15':05"), el protagonista planea tomar algunas fotos para que Berta tenga una idea de cómo es su patria. También es aquí cuando se ofrece una introspectiva sobre Lorenzo, que puede ser también el sentir de muchos otros jóvenes:

... Y de repente me viene como una depresión, como un hastío, como una necesidad de salir de aquí, donde sea, no hay nada que me llene. No espero nada, no sé qué será de mí en el futuro, para qué valdré, qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado; conforme a unas normas tan ajenas y viejas que no nos ayudan a vivir mejor, manteniendo y respetando unos intereses en los que no participo no me atañen absolutamente. Necesitaría, por lo menos, tener a alguien que me

entendiese, con quien poder hablar de ti, explicarle cómo eres, cómo es de increíble que ni siquiera hayas venido a tu tierra.

Gracias a ella, como relata la cuarta carta, Lorenzo manifiesta un cambio después de una charla con un anciano catedrático (21':38"). El protagonista se emociona, sobre todo, porque este profesor, José Carballeira, genera una gran empatía debido a su calidad de intelectual.

La quinta carta relata la visita a los tíos (29':05"), quienes insisten en que Lorenzo cuente sobre su estancia en el extranjero. De igual forma, en esta escena es más notoria la tensión entre Lorenzo y su padre cuando se menciona el nombre de Carballeira (34':11"). Pero la discusión termina cuando el padre le advierte de que tenga cuidado con quien se junta, sobre todo, por su reputación.

En las siguientes escenas se ve la representación de algunas tradiciones que se llevan a cabo en algún pueblo de Salamanca (39':54"). Hay bailes, romances tradicionales de provincia, música de tuna y una función de cine, de la cual Lorenzo es el encargado. Asimismo, el protagonista tiene una charla con su prima, Trini, quien lo reprende por estarse gastando la vida en cartas con una extranjera de la cual nadie sabe nada, y jugando con su novia española, a quien considera una "chica sensacional".



Más adelante, la cinta muestra la religiosidad que profesa Lorenzo a través de un retiro espiritual (49':06"). Aquí ya hay un temor por parte del muchacho porque sabe que le será difícil recibir cartas de su amada. En este apartado, sucede una elipsis: Lorenzo escapa del retiro espiritual y va a visitar a su amigo Jacques a Madrid, pero, para el espectador se esclarece esta situación hasta que

Lorenzo, Jacques y su novia van a Salamanca y su madre lo recibe con un regaño por esta acción. De igual forma, Lorenzo a su llegada pregunta por las cartas, pero recibe una negativa, por lo que piensa que se las esconden.

Escenas posteriores muestran a Lorenzo con un malestar en el estómago (1.09':53"), pero se intuye que el mal no sólo es físico sino también espiritual, que se agudiza al no recibir respuesta alguna de Berta. Es el punto en el que Lorenzo ya está cansado de ser él mismo y la persona que todos esperan que sea.

Por último, Lorenzo decide ir a ver a otros parientes a un pueblo (1.15':51"); la decisión es apoyada por su familia porque saben que el aire de campo le hará mejor. Su recuperación es notoria. Escribe su última carta a Berta y la relación con su padre mejora.

Esta película no cuenta con escenas muy largas, sino que se construye con fragmentos, fórmula similar utilizada previamente en *En el balcón vacío*. Las cartas son el punto del cual emanan los recuerdos, el día a día, el hastío de Lorenzo provocado por la nostalgia y la no correspondencia del ser querido. La música no es tan significativa, se utiliza para ejemplificar costumbres en el sexto episodio, pero no tiene una función trascendental.



En conclusión, esta película que, si bien no cuenta con una forma sincrónica de narración, es reflejo del sentir de una generación, encarnada en el protagonista: Lorenzo. Esta nueva pléyade que carga sobre sus hombros la posguerra, que no quiere continuar con los moldes impuestos por sus padres, que encarna nuevas tradiciones, nuevas costumbres y busca transformar su entorno a través de sus propias acciones, en este caso, el cine.

Como se pudo observar, el olvido, la memoria y la nostalgia son propiedades inherentes del hombre que en cualquier momento se pueden presentar y se obliga a mantener la mente enfocada en ello. Hay recuerdos que lastiman y, a pesar de tanto esfuerzo, no pueden permanecer en el olvido. Es lo que en los filmes se trató de comunicar, situaciones muy personales y cotidianas que no requirieron grandes producciones.

En la película francesa y en la mexicana, los *flashbacks* sirven como recurso narrativo y establecen una cronología, elemento ausente en el film español, donde si bien se entiende el pasar del tiempo, no se puede establecer si todo ocurre en días o semanas o meses.

A manera de cierre, las tres películas están hechas en blanco y negro, la fotografía de los tres filmes se avoca a los planos medios y primeros planos porque se busca ejemplificar de la mejor forma las emociones que los protagonistas de las tres películas expresan. La banda sonora en ninguno de los tres ejemplos opaca los diálogos. Cabe destacar que, en los tres filmes, el elemento más destacable la estructura literaria del guion.



Los tres filmes fueron estandartes en los movimientos renovadores de sus respectivas industrias cinematográficas, introdujeron novedad y frescura y, aún en estos días, siguen vigentes. Conservaron algunos rasgos fílmicos (como la política de autor de la cual se ha mencionado con anterioridad) que empoderaron a los jóvenes directores y les permitieron seguir creando. Por otra parte, dieron a conocer parte de la ideología que poseían los jóvenes realizadores, así como el sentir de aquella generación sobre la que pesaban las guerras que les precedieron

o de las cuales no fueron muy conscientes hasta alguna posterior confrontación personal.

En el caso particular de México, esta década representó la oportunidad de dar a conocer las fuerzas renovadoras que se estaban formando desde hacía algunos años. En pocos años ocurrieron diversos acontecimientos que determinaron de forma trascendental una parte de la sociedad, pero, se cree, que fundaron una nueva “industria” al margen de ese cine “comercial” que no había salido del anquilosamiento en el cual se encontraba. Los jóvenes ávidos de foguearse en la cinematografía, al ver la cerrazón de los sindicatos, decidieron crear su propia sociedad fílmica en la que todos tendrían una oportunidad de darse a conocer. Sólo fue necesario que alguien diera el primer paso y fue el grupo *Nuevo Cine* y la película *En el balcón vacío* los que tomaron la iniciativa. Probablemente no trascendió de la forma en la que se esperaba, pero de igual forma fueron un parteaguas para la creación independiente y de autor que tendrá un *boom* a fines de los sesenta y principios de los setenta.

3.3. Después del *Nuevo Cine*: la continuación de la situación cinematográfica de los sesenta.

Después del discreto éxito del grupo *Nuevo Cine*, la situación cinematográfica al margen de la industria oficial en México en la década de los años sesenta fue muy fecunda. Probablemente el colectivo mexicano haya sido un precursor de las expresiones fílmicas que en esos años se desarrollaron porque después de él diversos jóvenes comenzaron a empoderarse del espacio cinematográfico. Desde luego los integrantes del grupo no planearon estos resultados, más bien se trata de un cambio generacional ante una parálisis de la empresa cinematográfica.

En 1963 resaltan dos acontecimientos: la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) por parte de la UNAM, el cual fue la primera escuela del cine en México. Este centro de formación fue producto, principalmente –como ya hemos señalado en el capítulo anterior-, de la explosión de cineclubes en la ciudad de México, así como por de la urgencia de formar a los

profesionales del campo de la cinematografía. El primer director fue Manuel González Casanova y entre las primeras dos generaciones de egresados que lograron consolidar sus ideas en la pantalla se encuentra una docena de nombres como Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz, Marcela Fernández Violante, Juan Guerrero o Raúl Kamffer.

El segundo acaecimiento fue la fundación de la Cinemateca de México, un archivo fílmico que tenía la intención de preservar la memoria cinematográfica, al respecto, Carl J. Mora comenta:

Aside from the cine-clubs or film societies, there was no place in Mexico where established or would-be directors could study in detail the works of the world's great filmmakers. But it was unlikely that a film repository would be established because of official indifference; and most producers cared not a whit for cinema as art or for its social or historical significance. Carmen Toscano, daughter of the pioneer filmmaker, organized a film archive in 1963 wholly on the basis of private contributions. It was called the Cinemateca de México. The organization petitioned President López Mateos for a subsidy and quarters in which to locate the archive. A part of the old Ciudadela building was turned over to Carmen Toscano but due to its decrepit state another location had to be found. The Cinemateca was finally placed on the third floor of the old Palace of Communications. In December 1964, shortly after Gustavo Díaz Ordaz was inaugurated president, the Cinemateca was forced to vacate its premises.⁹⁶

El proyecto de la Cinemateca no pudo trascender, desafortunadamente, por falta de apoyo a este rubro cultural por parte del Estado, sin embargo, el capital privado estuvo dispuesto a arriesgar para las nuevas generaciones y para el desarrollo de una educación fílmica de calidad.⁹⁷

Posterior a la fundación del CUEC y la Filmoteca de la UNAM, un suceso relevante para la cultura cinematográfica fue el Primer Concurso de Cine Experimental, que se realizó entre 1964 y 1965, por parte de la sección de

⁹⁶ Carl J. Mora, "Decline, Renovation, and the Return of Commercialism" en *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*, 3° ed., Carolina del Norte: McFarland & Company, Inc., 2005, pág. 110.

⁹⁷ Este tema aún no está completamente trabajado y podría arrojar datos valiosos ya que esta Cinemateca podría ser el antecedente de la Cineteca Nacional.

técnicos y manuales del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica). Fue una respuesta por parte del gobierno a las críticas sobre la nula renovación dentro de sus filas. Otro factor que impulsó los cambios gubernamentales en materia cinematográfica fue el descenso de la producción regular como se ha mencionado anteriormente. Y aquí puede señalarse que *En el balcón vacío* también funcionó como generadora del cambio en las políticas estatales en relación al cine.

En cuanto al Concurso, puede decirse en primer lugar que participaron alrededor de una docena de películas, a continuación, se mencionarán ocho y, posteriormente, las cuatro ganadoras: *Amelia* (Juan Guerrero), *El día comenzó ayer* (Ícaro Cisneros), *Llanto por Juan Indio* (Rogelio González Garza), *Los tres farsantes* (Antonio Fernández), *El juicio de Arcadio* (Carlos Enrique Taboada), *Mis manos* (Julio Cahero), *Una próxima Luna* (Carlos Nakatani) y *La tierra infancia* (Felipe Palomo). En estas producciones participaron aspirantes a camarógrafos, actores, músicos, etcétera, que, sin ser parte profesional de la industria fílmica, colaboraron en la producción mediante la implicación colectiva de dinero ahorrado por ellos o de prestado, incluso del que obtuvieron de productores independientes:

thirty-two groups signed up when the contest officially opened, but by the time the films were delivered the following year, only twelve groups were represented with and equal number of 35mm full-length motion pictures.⁹⁸

Las cuatro películas premiadas fueron: primer lugar para *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), un medimetraje de 45 minutos basado en textos de Juan Rulfo y narrados por Jaime Sabines sobre el contacto de la población mexicana con los productos norteamericanos como la Coca-Cola. El segundo lugar fue para *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964), basada en un cuento de Gabriel García Márquez, y adaptado por Emilio García Riera y el mismo Isaac. García Riera menciona que en el filme:

Isaac empleó un tono modesto, sin pretensiones, con buenos toques de humor, y contó con la colaboración de actores secundarios de personajes importantes de la

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 114.

cultura, el arte y el espectáculo: el propio García Márquez, Luis Buñuel (en un papel de cura), José Luis Cuevas [DF 1934], la inglesa Leonora Carrington [1917], Abel Quezada [Monterrey 1920-1991], Carlos Monsiváis [DF 1938], Juan Rulfo, Alfonso Arau y otros.⁹⁹

El tercer lugar correspondió para *Amor, amor, amor* (1965) que en sí se compone de cinco cintas de medio y corto metraje. Todos fueron producidos por Manuel Barbachano Ponce. Los filmes fueron: *Tajimara* de Juan José Gurrola, basado en un cuento de Juan García Ponce; *Un alma pura* de Juan Ibáñez sobre un cuento de Carlos Fuentes; *La sunamita* dirigida por Héctor Mendoza con base en un cuento de Inés Arredondo; *Las dos Elenas* de Juan Luis Ibáñez, basado en otro cuento de Fuentes y, por último, *Lola de mi vida*, dirigido por el hermano del Barbachano Ponce, Miguel; éste último estuvo basado en un cuento de Carlos A. Fernández y Juan de la Cabada.

El cuarto premio correspondió a *Viento distante*, este film está basado en tres cuentos: dos de José Emilio Pacheco y uno de Sergio Magaña. Cada uno de estos relatos fue dirigido por diferentes personas: el primero estuvo a cargo de Salomón Laiter, el segundo estuvo en manos de Manuel Michel y el tercero fue dirigido por Sergio Véjar.

Es así, entonces, que no faltaban las intenciones de filmar una película o de contribuir al cine nacional, además, independientemente de que las películas ganadoras estuvieran todas basadas en cuentos, la diversidad de temáticas abarcadas merece ser reconocida.

Por otro lado, lo único que mejoraba era el cine hecho al margen de la industria puesto que, como se ha visto, la producción auspiciada oficialmente no daba muestras de renovación y sí únicamente de supervivencia. Emilio García Riera rescató un fragmento escrito por Manuel Michel para ilustrar de manera pertinente el estancamiento en el año de 1964:

En 1964, para referirse al cine mexicano cualquier persona más o menos consciente debe hacerlo en términos de arqueología. En otra forma se cae en la

⁹⁹ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine mexicano*, México: Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998, pág. 237.

actitud de los “comedores de alegrías” por interés o por ingenuidad; son éstos los que hablan con gran optimismo de las grandes superproducciones mexicanas de los espléndidos planes de reestructuración de la industria.

Hace ya diez años –sí, señores, diez años- que en los medios cinematográficos se habla de “crisis”. Nuestra industria debe haber sido fuerte para resistir una agonía tan larga. Pero algunos dirán ¿y *Nazarín?*, ¿y *El ángel exterminador?*, ¿*Raíces*, *Torero*, *Distinto amanecer*, *En la palma de tu mano*, *María Candelaria*, *La perla*? A lo cual podríamos añadir, *Memorias de un mexicano*, *El compadre Mendoza*, *El prisionero trece*, *La banda del automóvil gris...* y algunas otras. Arqueología pura. Búsqueda en las pirámides, examen de códices, descubrimiento de tumbas. Es imposible vivir eternamente amamantado por las glorias pretéritas, algunas de ellas de dudoso prestigio. No se puede estar en perpetua exhibición de las “joyas de la familia”..¹⁰⁰

Posteriormente, en el mismo fragmento, Michel rescata comentarios y opiniones de personajes relevantes del medio fílmico que expresan su sentir respecto a la situación en la que se encontraba el cine mexicano por esos años. Eran ideas generalizadas pensar que la crisis del cine mexicano se debía a la falta de frescura dentro del STPC, particularmente, la sección de directores, o a la censura gubernamental que impendía el desarrollo de un cine nuevo, ya que las temáticas sólo apelaban, según algunos directores, al analfabetismo o a “la mentalidad de un niño de ocho años”..¹⁰¹

Si bien el impulso estaba tardando en llegar, se puede contar con una nueva generación de directores dispuestos a hacer películas que no siguieran la tradición del *churro*, gracias a la producción de películas con temáticas propias o

¹⁰⁰ Manuel Michel, “Arqueología del cine nacional”, *La Cultura en México*, 13 de abril de 1964, citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, vol. 12, pág. 8

¹⁰¹ Emilio García Riera rescató un comentario de Chano Urueta sobre la situación fílmica: Tenemos que dejar de hacer películas para gente con mentalidad de niños de ocho años... Debemos hacer películas artísticas y comercialmente buenas. De lo contrario llegaremos al fin del camino. Necesitamos de manera especial el apoyo moral y económico del gobierno. Y queremos libertad para trabajar y expresar nuestras ideas. También es importante un impuesto del 10% sobre las entradas de cine, lo que nos daría suficiente dinero para hacer 150 películas por año. Estos dos pasos, junto con la eliminación de la censura, a la que me opongo terminantemente, mejoraría las perspectivas. Óp. cit., pág. 12.

inspiradas en la literatura. Precisamente aquí destaca el nombre de Luis Buñuel quien influyó en la nueva generación de cineastas de manera directa.

II Concurso de Cine Experimental

Otro suceso relevante de esta década fue la segunda edición del Concurso de Cine Experimental que se llevó a cabo en 1967 pero que no cumplió con las expectativas impuestas por la primera versión. En primer lugar, hubo menos participantes, pues sólo se contó con la colaboración de siete largometrajes; de estos, seis fueron en blanco y negro y el otro a color. No hubo un premio de primer lugar, ya que se consideró que ninguna película de la muestra merecía tal reconocimiento.

Los filmes que compusieron la muestra fueron los siguientes: *Juego de mentiras* de Archibaldo Burns, la cual se basó en el cuento “El árbol” de Elena Garro; *El ídolo de los orígenes* de Enrique Carreón, que retoma una historia de Julio Cortázar; *Cuando se vuelve a Dios* de Carlos Falomir, la cual fue la única película a color de la muestra; *El mes más cruel* de Carlos Lozano Dana; *El periodista Turner* de Óscar Menéndez; *La excursión* de Carlos Nakatani y, por último, *La otra ciudad* de Sergio Véjar.

El segundo lugar lo obtuvo *El mes más cruel*.

Sólo el director Carlos Lozano Dana volvió a dirigir una película después del Concurso, el film se tituló *La viuda blanca* (1969).

Esta segunda versión del Concurso no cumplió con las pautas establecidas por su predecesora y, probablemente, por eso no se continuó con más certámenes de este tipo.

Los caifanes y Patsy, mi amor

A fines de la década de los sesenta se realizaron dos películas que fueron paradigmas sobre cómo se podía realizar cine en aquella época. En primer lugar, se hablará del clásico *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), con un guion hecho por Carlos Fuentes, el cual está plagado de referencias tanto literarias como de

argumentos coloquiales. La historia se desarrolla una noche, cuando una pareja de clase alta se escapa de una fiesta en busca de diversión diferente, pero comienza a llover y deciden refugiarse en un carro, pero son descubiertos por *El Gato*, uno de los caifanes. A partir de ahí, las aventuras los llevarán a cantinas, funerarias, cabarets, fondas o monumentos.

Esta película marcó a una generación, buscó romper los convencionalismos de la manera de hacer cine en México; no se trata de un melodrama juvenil ni pretendía seguir las temáticas sobre jóvenes cayendo en perdición como los que se habían realizado a fines de los cincuenta o principios de los sesenta. Más bien se trata de la conjunción de dos partes de la sociedad mexicana, de un recorrido por los submundos de una ciudad que nunca muere utilizando un lenguaje que se transforma en identidad. Por ejemplo, Paloma, una muchachita de clase alta, expresa “Vamos a hacer jaladas”, lo cual resulta algo gracioso porque no va con ella pues se trata del lenguaje de los *caifanes* y, así se va rompiendo la barrera social interpuesta. También en esa película llama la atención que la mujer sea quien lleva la batuta en la relación o que tome la iniciativa, en esta época no es cosa de otro mundo, pero anteriormente no era algo habitual.

Ahora bien, la segunda película es *Patsy, mi amor* (Manuel Michel, 1969). Cabe aclarar que esta película no obtuvo el éxito esperado por los productores ni por su director, dada la trayectoria de éste último tanto en filmación como en la crítica cinematográfica. Además, el guión estaba inspirado en una historia escrita por Gabriel García Márquez. Todo estaba destinado al éxito, pero su realización dejó mucho que desear según diversos críticos, a continuación, se rescatará un fragmento de Jorge Ayala Blanco referente al rotundo fracaso de la película:

Algo fallaba de base: la falta de perspectiva de juicio, la incapacidad artesanal para trascender las apariencias, la confusión entre la simple mostración de un hecho o una situación auténticos y su crítica. Un intento de cine aseado, sin facultad de recreación, de cuestionamiento a relaciones y costumbres. La pretendida sutileza sonaba a reflejo empobrecido. Una falsa objetividad respetuosa excluía la elección, la síntesis, el abandono de lo esencial. La impresión de realidad,

hermoseada por el ánimo entrañable, sacrificaba la búsqueda de nuevas formas expresivas y otros contenidos.

El modelo de buena parte de lo que en adelante se llamaría abusiva y engañosamente el “nuevo cine industrial” ha sido establecido, *Patsy, mi amor* le costó su carrera como cineasta a Manuel Michel, pero la película marcó una pauta de exigencias a los nuevos realizadores debutantes, un límite que pocos de ellos pudieron rebasar. Las películas hijas de *Patsy* fueron numerosas; la estética del “nuevo cine” acababa de cobrar su primera presa. *Patsy, mi horror* no era sino la propedéutica de esa voraz corriente estética. “Dar el michelazo” fue desde entonces el peligro que corrían los nuevos cineastas que no alcanzaban a entender si la industria los absorbía para corromperlos o los corrompía para absorberlos. Puede darse el michelazo en cualquier momento; es el Peter’s Principle de los jóvenes realizadores, su ostentoso nivel de incapacidad.¹⁰²

Probablemente el manejo de temas como la pérdida de la virginidad o los estereotipos mostrados en el filme provocaron tales reacciones, sin embargo, no se considera en este trabajo que la película sea, en efecto, mala, aunque, como se mencionó, por la posición de Michel dentro del medio las expectativas eran altas.

Patsy, una chica de onda y vivaracha, regresa de una estancia en Europa. Ella trae consigo un espíritu curioso y libre, lo cual aplicará al amor. *Patsy* se muestra sin intenciones de entablar alguna relación con sus tres pretendientes. De igual forma, la relación de Patricia con su padre es estrecha y determinará de alguna manera el cómo se relacionará con un hombre casado, al cual se entregará en el acto físico. En esta escena se hace un tipo de elipsis para que el espectador sobreentienda, solamente se aprecian ciertos *close-ups* de *Patsy* y Ricardo.

Los clichés de la película pueden ser varios: el padre no parental, es más un amigo que una figura de autoridad y le sobra comprensión o la madre es una católica, estirada que puede sufrir de alcoholismo. *Patsy* es una muchachilla frívola, muy en la onda, pero que no repara el daño que causa en los hombres.

¹⁰² Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, México: Editorial Posada, 1986, pág. 380-381.

La relación entre Patsy y su padre es un tanto cercana al “complejo de Electra”, en este caso Patricia proyecta su admiración y amor en la figura de Ricardo, el hombre casado del cual se enamora. Otra característica que define de manera particular la relación Patsy-padre es la forma en cómo ella se sienta en las rodillas de su padre o, en algunas ocasiones, se dan un beso en la boca cuando se saludan o despiden. Un rasgo que sucede en la película es que Patsy se chupa el dedo lo cual puede ser un sinónimo de regresión.

En cuanto a los detalles técnicos, en la película es común que se haga un recorrido con la cámara como forma de reconocimiento del espacio y como recurso de introducción a la siguiente secuencia; por otro lado, los cambios de tomas pueden llegar a ser un poco bruscos. A pesar de todo ello, *Patsy, mi amor* es una película que tiene una importancia olvidada, no es un melodrama de juventud descarriada, tampoco pretende apelar a la lástima o a sentimientos de ese tipo para lograr conmover al público.

Ambas producciones (*Los caifanes* y *Patsy, mi amor*) fueron realizadas por la Cinematográfica Marte, que concentró algunos aires renovadores de la industria cinematográfica dentro de la misma. Esta compañía fue fundada por Mauricio Walerstein, hijo de Gregorio Walerstein, el mayor empresario de la producción fílmica nacional; también contribuyó a su formación Juan Fernando Pérez Gavilán.

El grito

Para fines de la década de los setenta, se generó un entorno de creación cinematográfica fuera de la industria nacional. Lo anterior, gracias a los productores independientes, a la creación de CUEC que promovió el gradual empoderamiento de los jóvenes estudiantes que iban poseyendo su libertad de expresión. Y, posteriormente, en 1975, comenzaron las actividades en una nueva escuela dedicada a la formación de cineastas: el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y, un año antes, en 1974, se inauguró la Cineteca Nacional.

Los fatídicos hechos ocurridos en Tlatelolco en 1968 fueron sujeto de un documental que se tituló *El grito*. Este film se califica aquí como expositivo, el cual es argumentativo y didáctico, muy al estilo de Robert Flaherty, y siguiendo el modelo de clasificación gestado por Bill Nichols¹⁰³.

Como forma de contribución a la memoria, algunos estudiantes del CUEC se comprometieron a filmar la sucesión de acontecimientos del movimiento estudiantil y así fue. El documental se hizo gracias a los estudiantes, pero fue dirigido por Leobardo López Aretche, si bien él no hizo todo el trabajo, él contribuyó a la organización cronológica del documental. Ayala Blanco refiere la historia de esta película:

Meses después se discutió en asamblea el mejor empleo que podía dársele a tanto material impreso y disperso: las ocho horas filmadas. Primero se pensó en varias cintas pequeñas, cada una con un distinto enfoque personal; pronto se desechó la idea, considerando que era más conveniente la elaboración de un documental global único. Por méritos y eliminaciones sucesivas, el encargado de coordinar la enorme tarea se decidió que fuese el propio Leobardo, quien acababa de salir de la prisión, al cabo de dos meses de cautiverio como preso estudiantil.

En medio de la mayor discreción, asistido en la dirección por el alumno Alfredo Joscowicz, en la edición por el maestro Ramón Aupart y en el sonido por el técnico de Radio Universidad Rodolfo Sánchez Alvarado, López Aretche trabajó durante más de un año en la elaboración de *El grito* (México, 1968), en condiciones económicas precarias, pero con total libertad de concepción, la confianza de los “dueños” de los materiales reunidos y el apoyo de las autoridades del CUEC y de Difusión Cultural de la UNAM. *El grito* es pues la síntesis de la participación estudiantil dentro del movimiento.¹⁰⁴

Este film fue hecho a través de la fidelidad a los hechos, si bien tuvo que ser editado, nunca antes, en la historia del cine en México, se había hecho otra película igual, sobre algún movimiento social.

¹⁰³ Para más información sobre la clasificación del documental, revisar Bill Nichols, *Introducción al documental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 368 pp.

¹⁰⁴ Jorge Ayala Blanco, óp. cit., pág. 328.

Por último, se mencionarán otras películas dirigidas en el ocaso de esta década. Alejandro Jodorowsky vivió unos años en México y durante ese tiempo pudo dedicarse, independientemente de los grupos teatrales, a la cinematografía, su primera producción en México fue *Fando y Lis* (1967) y posteriormente realizó *El Topo* (1970).

Otro de los egresados sobresalientes del CUEC fue Alfredo Joskowicz (1937-2012), el cual cerró la década con su producción *Crates*, siendo la última película que tuvo la participación de Leobardo López Aretche, días después de terminar el rodaje, éste se suicidó.

Conclusiones.

El cine es más que un espectáculo. Para algunas personas que se aventuran e incursionan en la realización, es la oportunidad perfecta para expresarse, mientras que, para los espectadores, constituye un universo en el cual puede imaginar, visualizar, representar o analizar.

Cuando se trasciende la barrera de la crítica, es decir, de la valorización, y comienza a pensarse el cine, el espectador transforma la forma en la que vive la experiencia del cine y puede sacar más provecho de ello.

Este proceso de análisis mental se realiza de forma similar al acercarse a una obra escrita. Ambos medios cuentan con criterios que son necesarios para su decodificación y su adecuada utilización puede decir más de lo que se espera. Otra diferencia entre estas dos representaciones es la confianza, por parte del público, que se le adjudica a una y a otra. Por ejemplo, cuando se realiza la adaptación de una película sobre un libro, siempre se escuchará la frase: "Está mejor el libro", pero lo que no se tiene en cuenta es que son diferentes formas de representar, el público precisa que en dos horas que duran los largometrajes promedio, se hable enteramente de un libro de 400 o 500 páginas.

En las páginas anteriores, se fue testigo de un uso alterno del cine. Las tres películas utilizadas arrojan conocimiento de hechos históricos diferentes, de la mano del realizador. *En el balcón vacío* se habla del proceso de duelo que conlleva el exilio, o del exilio mismo, sino también de la Guerra Civil española, además de cómo, a pesar de las adversidades, se podía hacer tanto cine de autor como cine independiente en México; *Hiroshima mon amour* trata la relación de dos amantes en aquella ciudad nipona, pero, de igual forma, muestra las tragedias que provocó la bomba atómica arrojada ahí. *Nueve cartas a Berta* no sólo es testimonio de un amor no correspondido sino, también, de la ruptura entre una generación y otra a causa de la Guerra Civil, así como de la situación de la España de posguerra.

Los jóvenes dieron cuenta de cómo veían el mundo, cómo pensaban, cómo vivían, a través del cine que hicieron en aquella década. Se puede aseverar que

todo lo concebido en la época no se pensaba que fuera a trascender, incluso desde la Nouvelle Vague. Pero esta idea fue negada cuando en diversos países comenzaron los nuevos movimientos cinematográficos, por ejemplo, además de lo francés, existieron: el Cinema Novo de Brasil, Nuberu Bagu en Japón, Neuer Deutscher Film de Alemania o la Nueva Ola Checa. Lo que comenzó en peticiones juveniles terminó en algo regenerador e inspirador.

Si se aprende a mirar de forma diferente una película, ésta puede revelar mil y un cosas sobre diversas situaciones, históricas o no. Sólo se necesitan herramientas y su correcta aplicación. Gracias al método comparativo utilizado anteriormente, se pudo conocer que hay dos factores que vinculan tanto al Nuevo Cine español y al mexicano, éstos son la censura y el exilio. De igual forma, se conocieron los elementos de filmación de los cineastas que conformaron los tres movimientos cinematográficos que resultaron en la propagación del cine de autor.

Pero, sobre todo, fue a partir de la temática del exilio que se pudo encontrar un tema en común en las tres cintas: la memoria. En las tres cintas, los tres protagonistas decidieron recordar y guardar en su memoria los acontecimientos que se plasmaron. La memoria es tanto individual como colectiva y se puede hacer patente en los tres filmes.

A continuación, se mostrará una tabla donde se propone exponer los casos de censura por la cual pasaron los casos mexicano y español. En el caso francés, cabe precisar que no se observó ningún tipo de condena. Esta tabla sirve para remarcar los obstáculos a los cuales se enfrentaron estos movimientos cinematográficos.

Tipos de censura	Francia	México	España
Exhibición	sí	sí	Sí
Económica		sí	
Política			Sí
Social			

La tabla es muy sencilla, pero sirve para esclarecer los tipos de censura que se encontraron en los nuevos cines. En el caso mexicano, la censura económica pesó demasiado y fue parte fundamental del cine. Los jóvenes cineastas tenían que pedir dinero prestado o trabajar exhaustivamente porque no contaban con apoyo gubernamental. De aquí también resulta un tema para investigación: el cine independiente en México.

La censura política que sufrieron las producciones españolas se debieron al régimen franquista que asoló a España desde 1939 hasta 1975, con la muerte de Francisco Franco. Esta dictadura se caracterizó por la imposición de ideas y el prevalecimiento de tradiciones, es decir el catolicismo, el conservadurismo o el nacionalismo. De ahí que no tuviera cabida la renovación de las instituciones gubernamentales.

Aunque sucede un fenómeno curioso en este mundo cinematográfico, pero, en particular, en la teoría fílmica. Es más habitual leer textos escritos por filósofos, comunicólogos o periodistas que por historiadores. Eso muestra que aún se presenta cierto resquemor por parte de la academia histórica respecto al tratamiento de la imagen en movimiento como fuente. Pero si más personas que dedican su vida a la Historia, se acercaran al cine, podrían aportar mayor conocimiento y nuevas formas de tratamiento del cine.

Sobre este punto, se rescatará una cita de Marc Ferro, de su obra *Cinema and History*:

The intersecting points between cinema and history are numerous. They occur at the junction where History is being made and where it is perceived as an account of our era or as an explanation of the development of societies. Cinema intervenes in all of these places. First of all, film acts as a *historical* agent. Chronologically, it first appeared as an instrument for scientific progress... When the cinema became an art its pioneers intervened in history in their fictional or documentary films, which used the pretext of telling a story in order to indoctrinate and glorify.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, pág. 14.

Por otro lado, es preciso tratar la relación cine-política, ya que ésta se complicó más cuando, a partir del *Manifiesto de las Siete Artes* de Ricciotto Canudo, el cine cambió progresivamente de naturaleza, se volvió arte, vale la pena rescatar un fragmento de este texto:

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine.

El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica.

Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la Vida, nacen de las vueltas de la manivela de un aparato de proyección.

Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro espíritu moderno.¹⁰⁶

Hay que tomar en cuenta que este manifiesto vio la luz en 1911. Canudo estaría sorprendido al ver la gran evolución del cine. Retomando el tema, la calidad artística del cine provoca que sea fácil introducir ideas dominantes en las películas, es decir, el cine al convertirse en arte y, algunas veces, en espectáculo, tiene acceso a una gran cantidad de personas. Aunado a ello, su nobleza hace que sea fácil la representación de ideas, pensamientos o formas de ver el mundo. Convirtiéndose así, en el instrumento perfecto de la doctrina.

Christian Zimmer menciona que hay un factor determinante para que se desarrolle una relación “autoridad-obediencia” y es la presencia de la política en todos los ámbitos, incluido el cine:

¹⁰⁶ Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las Siete Artes*, recurso en línea: <https://es.scribd.com/doc/263549557/Manifiesto-de-las-Siete-Artes-pdf>

Por lo que al cine se refiere, podemos afirmar que la pantalla reflejaba, traducía esa relación con una fidelidad particular: por su lenguaje específico, el cine era especialmente sensible a las ideologías y la estructura industrial aseguraba a esas mismas ideologías una difusión de extraordinaria amplitud, salvaguardando siempre a la película, por razones económicas (de rentabilidad), de las ideologías subversivas, es decir, minoritarias.¹⁰⁷

A continuación, se mencionarán algunas películas donde la ideología está presente de manera notoria. Por ejemplo, de la *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard abiertamente apoyó a la militancia revolucionaria y se consideraba de ideología marxista. Eso se refleja en sus películas *La chinoise* (1967) o *Vladimir et Rosa* (1970). La diversidad de películas políticas es increíblemente vasta: *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940), *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), *Un día especial* (Ettore Scola, 1977), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *12:08 al este de Bucarest* (Corneliu Porumboiu, Rumanía, 2006), *Persépolis* (Vincent Paronnaud, 2007), *Noticias de antigüedad ideológica: Marx-Eisenstein-El Capital* (Alexander Kluge, Alemania, 2009), entre muchísimas más.

Otro aspecto, además de la ideología, que se descubrió a partir de la investigación fue más particular y respecto al grupo *Nuevo Cine* mexicano. Algunos de los integrantes de ese grupo se formaron en el Instituto Luis Vives, por ejemplo, José Miguel García Ascot, o Emilio García Riera, por lo que un estudio completo podría arrojar más información sobre la educación desde el exilio, no sólo de este instituto sino de otros como el Liceo Francés o el Colegio Alemán Alexander von Humboldt, particularmente, de instituciones fundadas por inmigrantes pero que, eventualmente, gente nacional comenzó a asistir.

Diversos temas de investigación surgieron a partir de este trabajo y, en parte, fue gracias a la utilización de los análisis cinematográficos porque se vieron de diferente forma las películas, se contextualizó, se investigó sobre los actores, directores, etcétera. Por ello, es importante mencionar que fue de gran ayuda aquella herramienta y si se tienen inquietud por adentrarse en aquel mundo, se

¹⁰⁷ Christian Zimmer, *Cine y política*, México: UNAM/CUEC, 1987, pág. 1.

comience por un par de obras: el libro de Lauro Zavala, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* y el texto de Francesco Casetti *¿Cómo se analiza un film?* Pero de igual manera si se tiene alguna duda sobre tecnicismo o sobre algún concepto, se puede revisar el libro *El lenguaje del cine* de Martin Maciel.

Otro tema a desarrollar que arrojó esta investigación es el estudio de publicaciones culturales y su impacto en la sociedad. Por ejemplo, la *Revista de la Universidad* es la más antigua publicación dedicada a la difusión de la cultura. Comenzó en 1922 como un boletín y, después de la adquisición de la autonomía de la Universidad, se retomó en 1930. En ella, intelectuales nacionales e internacionales ha aportado conocimiento. Otra publicación cultural fue el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades* que, de la misma forma, fungió como plataforma de lanzamiento para jóvenes escritores.

Así como hubo temas que surgieron a partir de esta investigación, hubo otros en los cuales se presentaron obstáculos ya sea por la amplitud de información o por la falta de ella. Uno de esos tópicos fue el nuevo cine español, esa cuestión fue de las más complejas porque no mostraba todas las piezas para armar. Se supone, en este trabajo, que la falta de información se debe a la censura que vivió aquel país en casi la mitad del siglo XX, pero todo queda en mera suposición. O también se puede deber a que no ha habido investigaciones profundas y especializadas. Éste bien podría ser otro tema de investigación a futuro.

Otro inconveniente que se presentó al iniciar esta investigación fue que solamente en dos repositorios se podía tener acceso a la revista *Nuevo Cine*, estos dos repositorios eran la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional, en ésta última, la revista estaba fotocopiada, en muy malas condiciones, pero este año salió a la venta una edición facsimilar de la revista, con un prólogo de Eduardo de la Vega. Esta acción se agradece sobremanera porque no sólo se presenta a todo público y no se guarda en unos estantes, sino que rescata de una mejor manera esa parte de la historia filmica nacional. La edición contiene los ocho números publicados y se presentaron con la forma original, la portada se divide en

dos, la parte superior presenta los contenidos sobre un fondo neutro y en la parte inferior, un fotograma.

Lo anterior hace cuestionar el por qué el grupo no tuvo el éxito esperado. La revista desapareció por falta de fondos y, probablemente, porque implicaba un esfuerzo que no estaba transformando a la medida que buscaba el grupo, sin embargo, aquel esfuerzo fue un precedente para la difusión escrita de la cinematografía y fue loable porque el cine nacional estaba inmerso en una profunda crisis, de la cual no podía salir y pocos estaban interesados en sacarlo. Se pensaba que el público no era capaz de razonar su propio cine y por eso se seguían grabando churros mexicanos. El pequeño grupo buscó cambiar la situación, con los elementos que tenían y, principalmente su amor por el cine. Lastimosamente, la gran mayoría del público prefirió las películas tradicionales.

Este trabajo logró rescatar la memoria del colectivo mexicano, sin embargo, aún hay esfuerzos por hacer dentro de la historia de la cinematografía nacional.

Hay que recordar que el objetivo principal a resolver era que *En el balcón vacío* implicó el punto de unión de las ideas de una generación de jóvenes reunidos en torno al exilio español y al grupo Nuevo Cine y, posteriormente, se consideró como la bandera del colectivo junto con la revista *Nuevo Cine*. Por otro lado, contribuyó a la representación mexicana de los nuevos cines y sentó las bases para el posterior cine universitario y para el esparcimiento del cine independiente.

Este objetivo se cumplió, se conocieron las vidas de los integrantes del grupo, lo cual dejó en claro la heterogeneidad, debido en parte estaba formado por refugiados españoles y ciudadanos mexicanos. A la par de la filmación de *En el balcón*, salieron a la luz los números 2, 3, 4-5 y 6, fue una relación recíproca entre teoría y realización.

La película mexicana representó al Nuevo Cine en otros países y la gente se dio cuenta de ello al reconocerla en festivales como Sestri-Levante y Locarno. Desafortunadamente, no contó con un estreno oficial hasta 1976, en la Cineteca

Nacional. Lo cual aporta mucho sobre las condiciones a las que se enfrentaban los jóvenes realizadores.

De igual forma, hubo objetivos particulares que había que resolver como esclarecer los antecedentes del movimiento Nuevo Cine, el cual se estableció que fue la *Nouvelle Vague*. Desgraciadamente, no se pudo vincular alguna relación entre el Nuevo Cine español y el mexicano, debido, principalmente, a la falta de fuentes, no obstante, aquello no es impedimento para desarrollarse en trabajos posteriores.

Referencias

Hemerografía

Aragüez Rubio, Carlos, "Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español" en *Historia del presente*, No. 5, 2005, pág. 121-138.

Aranzúbia, Asier, "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna" en *Dimensión Antropológica*, Año 18, Vol. 52, mayo-agosto 2011, pág. 101-121.

Burch, Noel, "Qu'est-ce que la Nouvelle Vague" en *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 2, invierno 1959, pág. 16-33.

Capdenat, Constance, "Les enfants terribles de la Nouvelle Vague" en *Vingtième Siècle: Revue d'Histoire*, No. 22, abril-junio 1989, pág. 45-52.

Cahiers du Cinéma, Francia, Vol. 31, enero 1954; Vol. 44, febrero 1955; Vol. 72, junio 1957.

Nuevo Cine, México, Vol. 1, abril 1961; Vol. 2, junio 1961; Vol. 3, agosto 1961; Vol. 4 y 5, noviembre 1961; Vol. 6, mayo 1962; Vol. 7, agosto 1962.

Espinasa, José María, "A 50 años de *En el balcón vacío*", en *La Jornada*, domingo 5 de mayo de 2013, Núm. 948.

Ríos Saloma, Martín F., "De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX" en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 37, enero-junio 2009, pág. 97-137.

Bibliografía

Primarias.

Bazin, André, *What is cinema?*, Vol. 2, California: University of California Press, 2005, 200 págs.

García Riera, Emilio, *El cine es mejor que la vida*, México: Cal y Arena, 1990, 175 págs.

Godard, Jean-Luc, *JLG/JLG: Autorretrato de diciembre*, Argentina: Caja Negra Ediciones, 2009, 132 págs.

—————, *Historia(s) del cine*, Argentina: Caja Negra Ediciones, 2007, 256 págs.

—————, *Introducción a una verdadera historia del cine*, España: Alphaville Ediciones, 1980, 239 págs.

—————, et. al., *La Nouvelle Vague: sus protagonistas*, Barcelona: Paidós, 2004, 216 págs.

—————, *Sin Aliento*, México: Era, 1974, 156 págs.

Miguel, Ángel, *El juego placentero II*, México: Cineteca Nacional/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007, 151 págs.

Truffaut, François, *El placer de la mirada*, España: Paidós, 1999, 296 págs.

Secundarias.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México: Era, 1979, 422 págs.

—————, *La búsqueda del cine mexicano*, México: Editorial Posada, 1986, 559 págs.

Barbachano Ponce, Miguel, *El cine durante la Guerra Fría*, México: Editorial Trillas, 1997.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 2009, 133 págs.

—————, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 2009, 448 págs.

—————, *La Torre Eiffel: Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós, 2001, 192 págs.

—————, *Image, Music, Text*, Londres: Fontana Press, 1977, 220 págs.

—————, *Elements of Semiology*, Nueva York: Hill and Wang, 1964, 111 págs.

Bickerton, Emilie, “Adieu to Cahiers” en *New Left Review*, No. 42, noviembre-diciembre 2006. Recurso en línea: <https://newleftreview.org/II/42/emilie-bickerton-adieu-to-cahiers>

Bloch Gerschel, Catherine y José Antonio Valdés Peña (comps.), *Nouvelle Vague: una visión mexicana*, México: Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, 2008, 121 págs.

Brémard, Bénédicte, Bernard Sicot (eds.), *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (México, 1962)*, París: Université de Paris X-Nanterre, 2006, 231 págs.

Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid: Alianza, 2000, 307 págs.

—————, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2001, 285 págs.

Caparrós, José María, *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*, Barcelona: Ariel, 1999, 285 págs.

Camposeco, Víctor Manuel, *México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, México: CONACULTA, 2015, 395 págs.

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, 328 págs.

Cassetti, Francesco y Federico Di Chio, *Como analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1991, 278 págs.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 1992, 276 págs.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, 1998, 288 págs.

Collingwood, Robin G., *Idea de la historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, 610 págs.

Cuik, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México: CONACULTA, 2000.

Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*, México: FCE, 1987.

De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, París: Flamarion, 2005, 126 págs.

—————, *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización*, Barcelona: Paidós, 2006, 309 págs.

————— y Charles Tesson, *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Barcelona: Paidós, 2004, 280 págs.

De Beauvoir, Simone, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, Londres: Four Square Edition, 1962, 64 págs.

De Certeau, Michel, *Historia y Psiconanálisis: entre ciencia y ficción*, 2° ed., México: Universidad Iberoamericana, 2003, 172 págs.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico social*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, 82 págs.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986, 187 págs.

Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Editorial Lumen, 1992, 404 págs.

Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México: Siglo XXI Editores, 1986, 241 págs.

Ferro, Marc, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, 175 págs.

—————, *El cine como visión de la historia*, Madrid: Akal, 2008, 163 págs.

Fornet, Ambrosio, *La coartada perpetua*, México: Siglo XXI Editores, 2002, 153 págs.

Fernández, Álvaro, “El cine de exilio o la nostalgia en *En el balcón vacío*”, recurso en línea: <http://www.eloquepiensa.net/06/index.php/plano-secuencia/el-cine-del-exilio-o-la-nostalgia-en-el-balcon-vacio> consultado por última vez: 20 de febrero del 2017.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI Editores, 2010, 273 págs.

García Escudero, José María, *Vamos a hablar de cine*, Madrid: Salvat, 1970, 150 págs.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 466 págs.

—————, *Historia documental del cine mexicano*, 18 v., Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992-1997, v. XI.

Gayol, Sandra y Martha Madero (eds.), *Formas de historia cultural*, Buenos Aires: Prometeo libros/Los Polvorines, 2007, 396 págs.

González, Rita y Jesse Lerner, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia=Mexperimental cinema: 60 years of avant gard media arts from Mexico*, México: Fideicomiso para la cultura México-EUA, 1998, 167 págs.

González Zarandona, José Antonio, *La historia del cine experimental*, tesis para obtener el grado de licenciatura en ciencias de la comunicación, México: Universidad de las Américas Puebla, 2005. Recurso en línea: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/gonzalez_z_ja/portada.html consultado por última vez: 20 de febrero del 2017.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Madrid: Lumen, 1969, 736 págs.

—————, *Historia del cine español*, 6° ed., Madrid: Cátedra, 2009, 656 págs.

Herederó, Carlos F., et. al., *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, España: Institut Valencia de Cinematografía, 2002, 541 págs.

Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México: Policromía, 1964, 435 págs.

Híjar, Alberto, *Hacia un tercer cine: antología*, México: UNAM, 1972, 143 págs.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, México: Crítica, 2014, 614 págs.

Lluch-Prats, Javier (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid: AEMIC, 2012, 386 págs.

Maciel, David y Gustavo García, *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001, 351 págs.

Maniglier, Patrice y Dork Zabunyan, *Foucault va al cine*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2012, 144 págs.

Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2002, 271 págs.

Mateo Gambarte, Eduardo, *Exilio, infancia perdida, identidad e imposibilidad de vuelta: En el balcón vacío de Jomí García Ascot y María Luisa Elío*, Pamplona: Editorial Leer-e, 2015, Ebook.

Michel, Marie, *La Nouvelle Vague: una escuela artística*, España: Alianza, 2012, 208 págs.

Memba, Javier, *La Nouvelle Vague*, Madrid: T&B Editores, 2003, 130 págs.

—————, *La Nouvelle Vague: la modernidad cinematográfica*, Madrid: T&B Editores, 2009, 192 págs.

Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, Valencia: Torres, 1974, 342 págs.

—————, *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Madrid: Akal, 1990, 166 págs.

Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano*, México: Ediciones el Milagro; Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, 230 págs.

—————, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*, México: El Colegio de México, 2010, 590 págs.

Montemayor, Carlos, *Rehacer la historia: Análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*, México: Editorial Planeta, 2000, 90 págs.

Monterde, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona: Laia, 1986, 295 págs.

—————, et. al., *Los “nuevos cines” europeos, 1955-1970*, Barcelona: Lerna, 1987, 378 págs.

—————, et. al., *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid: Akal, 2001, 247 págs.

Mora, Carl J., *Mexican cinema: reflections of a society*, North Carolina: McFarland, 2005, 327 págs.

Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid: Arco Libros, 2003, 319 págs.

Pérez Turrent, Tomás (coord.), *La fábrica de sueños. Estudios Churubusco 1945-1985*, México: IMCINE, 1985, 411 págs.

Procacci, Giuliano, *Historia general del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 2005, 630 págs.

Riambau, Esteve, *El cine francés, 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Madrid: Paidós, 1998, 304 págs.

Rivera Gómez, Rosa Nidia, *El grupo Nuevo Cine*, tesis para obtener el título de licenciada en ciencias de la comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, 1985, 99 págs.

_____, *La revista Nuevo Cine*, tesis para obtener el título de licenciada en ciencias de la comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, 1990, 129 págs.

Rodríguez, Juan, "*En el balcón vacío y el nuevo cine*", Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, recurso en línea: <http://www.gexel.es/balconvacionuevocine.pdf> consultado por última vez: 20 de febrero del 2017.

Rosestone, Robert, *El pasado en imágenes: el desafío del cine en nuestra idea de historia*, Barcelona: Ariel, 1997, 187 págs.

_____, *History on film. Film on History*, 2° ed., Nueva York: Routledge, 2013, 207 págs.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México: Siglo XXI Editores, 2010, 828 págs.

Sánchez, Francisco, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1989, 223 págs.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: Una apertura para la historia de mañana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985, 264 págs.

Tuñón, Julia, *Educación y exilio español en México. El Instituto Luis Vives 1939-2010*, México: INAH, 2014, 557 págs.

Vaquerizo García, Luis, *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*, Alicante: Universidad de Alicante, 2014, 300 págs.

Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México: FCE, 1996, 1096 págs.

Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México: UNAM/UNESCO, 1987, 306 págs.

Virmaux, Alain y Odette, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Francia: Éditions du Rocher, 1994, 924 págs.

White, Hayden, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación*, Barcelona: Paidós, 1992, 229 págs.

_____, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Stella Mastrangelo, México: FCE, 1992, 432 pp.

Zavala Alvarado, Lauro, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*, México: Trillas, 2010, 231 págs.

Zimmer, Christian, *Cine y política*, México: UNAM/CUEC, 1987, 218 págs.

Zunzunegui, Santos, *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español*, Madrid: Paidós, 2005, 232 págs.

Historia General de México, México: El Colegio de México, 2000, 1103 págs.

Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, 2 vols., México: SEP, 1988, Vol. I.

Nuevo Cine. Edición facsimilar, México: DGE Equilibrista, 2015.

Audiovisuales.

De Salamanca a ninguna parte, [documental], Chema de la Peña, España, Artimaña Producción S. L., 2002, (en línea), (84 min.), sonoro, a color.

Días de cine- 50 años Nouvelle Vague, [reportaje], España, RTVE, 2008, (en línea), (30 min.), sonoro, a color.

La pantalla herida, [documental], Luis María Ferrández, España, Centuria Films, 2014, (DVD), (84 min.), sonoro, a color.

Los que hicieron nuestro cine No. 11, [documental], México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, (VHS), (30 min.), sonoro, a color.

En el balcón vacío, [película], Jomí García Ascot, México, Ascot/Torre N. C., 1961, (70 min), sonoro, blanco y negro.

Patsy mi amor, [película], Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1968, (100 min.), sonoro, a color.

Los caifanes, [película], Juan Ibáñez, Cinematográfica Marte, 1968, (95 min.), sonoro, a color.

Hiroshima mon amour, [película], Alain Resnais, Argos Films, 1959, (90 min.), sonoro, blanco y negro.

Nueve cartas a Berta, [película], Basilio Martín Patiño, Eco Films S. A./Transcontinental Films Española S. A., 1966, (92 min.), sonoro, blanco y negro.

Anexo 1

Manifiesto del Grupo *Nuevo Cine*

Al construir el grupo *Nuevo Cine*, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. Superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello juzgamos que deberán abrirse las puertas para 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 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 del cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y 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 cine clubes, tanto en el Distrito Federal como en la 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 *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 selectivo 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 reserva de festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades con lo mejor de la cinematografía, y el ataque a los derechos que han impedido a las reseñas celebradas a 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 mesa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine

no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero 1961.

El grupo *Nuevo Cine*: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens.¹⁰⁸

Ficha técnica de la película *En el balcón vacío*

Título	En el balcón vacío
Dirección	Jomí García Ascot
Asistente de dirección	Emilio García Riera
Producción	Jomí García Ascot, María Luisa Elío y Emilio García Riera
Tipo de producción	Independiente
Año de producción	1961
Guión	María Luisa Elío, Jomí García Ascot y Emilio García Riera
Música	Obras musicales de J. S. Bach, Tomás Bretón y música popular española
Sonido	Rodolfo Quintero
Fotografía	José María Torre
Protagonistas	Nuri Pereña (Gabriela Elizondo, niña) María Luisa Elío (Gabriela mayor) Conchita Genovés (madre de Gabriela) Jaime Muñoz de Baena (padre de Gabriela) Belinda García (hermana de Gabriela) Fernando Lipkau (el que intenta ocultarse) Alicia Bergua (mujer que grita) José Luis González de León (guardia civil) Esteban Martínez (guardia civil) José de la Colina (el que los acompaña) José Redondo (hombre del paquete) Alicia García Bergua (niña amiga de Gabriela) John Page (cura del parque) Salvador Elizondo (el que lo acompaña) Consuelo Oteyza (monja)

¹⁰⁸ Grupo *Nuevo Cine*, "Manifiesto Grupo *Nuevo Cine*" en *Nuevo Cine*, No. 1, abril 1961, pág. 3.

	Juan García Ponce (enfermo en una silla) Mercedes Oteyza (la que lo cuida) Álvaro Mutis (el que interroga a Gabriela)
País	México
Estreno	31 de mayo de 1976, Cineteca Nacional
Género	Experimental
Duración	70 minutos
Edición	Jomí García Ascot y Jorge Espejel
Idioma	Español
Formato	16 mm
Productora	Ascot/Torre N. C.
Títulos y créditos	Vicente Rojo
Estudio/Locaciones	Ciudad de México: Ateneo Español, Parque Lira, Colegio Madrid, edificio Condesa, Desierto de los Leones, Restaurante Bellinghausen, Panteón Español, Sanatorio Español y otros.
Presupuesto	50 mil pesos
Premios y reconocimientos	1962: Premio FIPRESCI (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica) en el Festival Internacional de Cine de Locarno, Suiza. 1963: Premio Giano D'Oro en el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri-Levante.

Guión Técnico y diálogos de *En el balcón vacío*¹⁰⁹ por Florence Keller, traducción de Bénédicte Brémard.

Títulos de crédito

Los nombres de los títulos de crédito aparecen sobre cartones bordados con una pintura abstracta en relieve, con estrías irregulares que contrastan con el fondo blanco como un desgarrón

Música oprimente: redobles de tambor y toques de clarín

ASCOT/TORRE [NC] presentan

EN EL BALCÓN VACÍO

¹⁰⁹ El guión se extrajo de Bénédicte Brémard y Bernard Sicot, *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (México, 1962, París: Université de Paris X-Nanterre, 2006, 231 pp.*

Con Nuri Pereña, María Luisa Elío

Conchita Genovés, Belinda García,

(lista de los participantes por orden alfabético)

Guión original y diálogos: MARÍA LUISA ELÍO

Adaptación de María Luisa Elío, Jomí García Ascot, Emilio García Riera

Fotografía: José Torre

Asistente: Emilio García Riera, Ramón Redondo

Director: JOMÍ GARCÍA ASCOT

A los españoles muertos en el exilio

Pintura abstracta, estrías verticales en toda la pantalla. La música se detiene para dar paso a la voz en off de Gabriela adulta/ María Luisa Elío:

En aquellos días en que ocurrió, era yo muy niña. Qué daría yo por ser niña ahora... si es que acaso lo he dejado de ser. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas que después desapareció con aquella guerra.

Primer plano sobre la pintura de la que ahora se distinguen los detalles, los micro-relieves y las sombras

Voz en off: *Aquella guerra que una vez la vi por los tejados de las casas. Aquella guerra que apareció un día en el grito de aquella mujer.*

PRIMERA PARTE

La infancia apacible

1. Interior piso. 4 planos fijos de las distintas habitaciones de la casa.

Voz en off Gabriela adulta: *Era una tarde como solían ser las tardes en casa. Una tarde tranquila y templada. Aunque los últimos días siempre había habido gentes desconocidas saliendo y entrando y hablando en voz*

baja con papá, hoy la casa estaba otra vez tranquila, y el sol entraba por el balcón del cuarto.

2. Travelling lateral de una habitación a otra: el padre está leyendo, sentado en la mesa, la madre está bordando, la hermana está leyendo sentada en el suelo en su habitación, Gabriela de espaldas -de niña- está desmontando un reloj. Música de Bach en toda la escena.

Voz en off: En la sala, mis padres oían música; mi hermana estudiaba en su cuarto; y yo en el mío desmontaba cuidadosamente un reloj.

Plano medio fijo. Gabriela de frente.

Voz en off: Ponía mucho cuidado al hacerlo porque el reloj no era mío y temía que fueran a ver y pudieran castigarme por ello. Fue aquella tarde cuando vi a aquel hombre descolgarse por el tejado. Y esconderse.

El fugitivo denunciado

3. Gabriela divisa a un hombre huyendo de los guardias civiles que lo buscan en el tejado.
4. Gabriela se acerca a la ventana y sigue con los ojos todos los movimientos de los guardias y del fugitivo.
5. Plano medio fijo sobre el hombre fugitivo. Plano medio fijo de Gabriela en la ventana. Plano amplio de los guardias en el tejado. Vuelta sobre Gabriela, luego sobre el hombre.

Voz en off Gabriela adulta, susurrando: Estate quieto, hombre, estate quieto, que no te vean, yo no digo nada, no tengas miedo, de verdad, te lo prometo, pero estate quieto que si no te van a ver. ¿Lo ves? Yo miro hacia otro lado, voy a mirar a otra parte para que piensen que no estás aquí. ¡Mira! Mira qué bien lo hago, ¿verdad que lo hago bien? No te muevas, hazte pequeñito, pequeñito, pequeñito.

6. Se alejan los guardias.

Voz en off Gabriela. ¿No ves? Ya se van

7. Zoom sobre una mujer que se inclina por la ventana de la casa de enfrente, gritando:

*¡Ahí! ¡Ahí! ¡A por él! ¡Cógelo, en la ventana! ¡Ahí al lado, que se escapa!
¡Mírenlo! ¡En la puerta! ¡Apúntenle, ese rojo, ése, ése, que lo cojan! ¡Me
alegro, me alegro, me alegro!*

8. Los guardias detienen al fugitivo.

¡Alto, alto! ¡Quieto ahí! Quietecito, quieto.

9. Plano amplio fijo sobre Gabriela, con la cabeza en el rincón del marco de la ventana, que forma un gran rectángulo negro. Deja la ventana y corre hacia el interior del piso.

Gabriela niña: ¡Mamá! ¡Mamá! Oye la guerra ha venido, la guerra, mamá, la guerra ha venido por el tejado.

La música de Bach se detiene. El balcón se queda vacío.

La camisa manchada de sangre

10. Plano exterior de la casa. Corte en seco. Interior. Picado. En el cuarto de baño, Gabriela se lava las manos. Luego va a revisar su herbario y se junta con su madre y su hermana que están desayunando.

Gabriela: Buenos días, mamá

11. Llaman a la puerta. Entra un hombre, intercambia algunas palabras con la madre y le entrega un paquete.

El hombre: No se alarme usted, señora, su marido está regular. Únicamente me encarga que le mande a usted este paquete ¿sabe?

La madre: ¿Es de él el paquete?

El hombre: Sí, es de él, es de él.

La madre: ¿Qué trae?

El hombre: Pues no sé, creo que es una ropa manchada, pero no me haga usted mucho caso.

La madre: ¿Sabe usted dónde está?

El hombre: Sí, ¿sabe usted?, se encuentra en un sitio, pero no me ha encargado que le diga que no se puede saber dónde, ¿no?, únicamente que le diera a usted el paquete, ¿sabe?

La madre: Es que le tengo que decir...

12. En la mesa. Las dos hermanas miran al visitante que espera en la entrada.
Gabriela mira a su hermana.
María (a Gabriela): *Come, anda.*
El hombre (saliendo): *No se apure usted, señora, yo le diré todo eso.*
13. [La madre sale corriendo a su alcoba mientras que Gabriela y su hermana se miran; María sale de la escena para alcanzar a su madre] Después de la salida del hombre, Gabriela, pensativa, se levanta de la mesa, se mira mucho tiempo en el espejo de la entrada y toca su reflejo, se pone la pámela. Angustiada (racores de mirada e insertos del paquete en la silla), abre el paquete dejado por su madre en la entrada, descubre una camisa ensangrentada y se echa atrás, con la mirada fija, asustada. Sale de casa (picado sobre Gabriela bajando las escaleras)

El interrogatorio

14. Exterior. Jardín público. Una monja sentada en un banco mirando hacia abajo. En otro banco, dos personajes, uno de los cuales parece enfermo. Gabriela está jugando y cantando.
Gabriela: *Con una mano, con la otra, con las dos, con un pie, con el otro, con...*
Se acerca un hombre.
15. Durante toda la primera parte del diálogo, contrapicado sobre el hombre (interpretado por Álvaro Mutis) y respuestas en voz fuera de campo de Gabriela.
El hombre: *Hola Gabriela. Hola, niña...*
Gabriela: *Hola*
El hombre: *¿No sabes quién soy?*
Gabriela: *No me acuerdo*
El hombre: *Pues yo sí sé quién eres tú. Eres la hija de Elizondo: Gabriela, ¿verdad?*
Gabriela: *Sí, señor.*

El hombre: *No te puedes acordar de mí, porque no me conoces, pero soy muy amigo de tu padre. Dime, ¿cómo está?*

Gabriela: *Bien*

El hombre: *¡Cuánto me alegro! ¿No está en casa, verdad?*

Contracampo sobre Gabriela que permanece callada, con los ojos clavados en el hombre.

El hombre: *¿Por qué no contestas, rica? ¿No está, verdad? ¿Y dónde está, mona? Vamos, vamos ¿No has ido nunca con tu madre a verlo?*

Gabriela baja los ojos sin contestar.

El hombre: *A ver, trata de recordar, ¿En casa de algún amigo? ¡Debes de acordarte, anda! Dímelo y está en secreto entre los dos.*

Gabriela levanta los ojos con desconfianza, luego los baja de nuevo.

El hombre: *Ya veo, ya veo. No te preocupes, niña, ya lo encontraremos.*

16. El hombre se aleja, al cruzarse con él, saluda a un sacerdote. Gabriela sigue con la cara tensa y angustiada. Una niña [con quien estaba jugando Gabriela] se acerca a ella.

Niña: *¡Te gané! ¡Te gané!*

Zoom sobre Gabriela.

Gabriela: *No me importa*

“El rojo”

17. En la plaza de la cárcel. Unos niños gritan y tiran piedras hacia la reja de la ventana de la celda donde se encuentra un prisionero. Gabriela mira la escena de lejos y sonrío al prisionero.

Los niños: *¡Al rojo! ¡al rojo! ¡al rojo! ¡al rojo! ¡al rojo!*

18. Una vez que se han marchado los niños, Gabriela y el prisionero se miran y se sonrío durante mucho tiempo (interior de la celda, plano del hombre de espaldas, exterior, plano de Gabriela de espaldas, primeros planos de frente de cada uno). Ruido del viento. El guardia llama al prisionero.

19. En casa, Gabriela coge un poco de tabaco y lo envuelve en un trapo.

20. Exterior. Frente a la cárcel. Travelling de avance sobre las inscripciones escritas en la pared interior de la celda, vacía. Entre ellas se distinguen

claramente: ROTE FRONT, CNT, FAI, UGT, SALUD CAMARADAS, 1936 y, enmarcada en una estrella de cinco picos, JSU. Contracampo a través de los barrotes de la ventana sobre Gabriela. Pasa un niño.

Gabriela: *¡Oye! ¿Y el hombre?*

Niño: *¿Cuál hombre?*

Gabriela: *El de ayer*

Niño: *¡Pum, pum, lo mataron!*

Primer plano sobre la cara emocionada de Gabriela.

“El otro lado”

21. Plano exterior de la casa. Mañana. Interior. Habitación de Gabriela. Gabriela dormida en su cama. Zoom hacia atrás desde la cara de Gabriela hasta su madre.

Madre: *Gabriela, Gabriela, anda, anda, levántate. Tenemos que irnos, anda, nena, vístete. Ahora vuelvo...*

María: *Anda, te voy a ayudar, nos tenemos que dar prisa.*

Gabriela: *¿A dónde vamos?*

María: *Pues... pues nos vamos.*

Gabriela: *¿Y por qué ahora? Tengo sueño.*

María: *Porque sí. Papá tratará de escaparse después y nos reuniremos con él del otro lado.*

Gabriela: *¿Del otro lado?*

María: *Acaba, voy a ayudar a Mamá.*

Plano americano de tres cuartos sobre la madre, la cual está de espaldas.

Madre: *Gabriela, no te puedes llevar nada. Bueno, algo que quepa en una mano.*

Inserto sobre la mano de Gabriela que sostiene un polluelo de peluche.

22. Gabriela toma su polluelo de peluche. Le hace despedirse de todas sus otras muñecas, a la vez triste y resignada, luego lo deja en la cama con las demás.

Gabriela: *Al monito, a Andoni, a Maite, a Miren y al pollito, todos, todos.*

23. Exterior. En un banco. La madre, Gabriela y María están esperando.

Madre: *Alegres, niñas, ¿eh? Y acordaros, vamos de vacaciones...*

Gabriela oye la conversación de dos mujeres sentadas a su lado; plano de las dos mujeres, con el pelo tapado por un chal negro, una esconde la mitad de la cara de la otra que está de frente, con un niño en los brazos.

-... me lo dijo alguien que acaba de llegar...

-No me cabe en la cabeza.

-Pues al principio no lo creía, pero de esos rojos hay que creerlo todo. Lo que te he dicho ¡las cabezas colgando de los árboles! ¡No una, ni dos, sino cientos! ¡Cortadas y colgando de los árboles! ¡Por las carreteras! Me lo dijo el propio Antonio, él lo ha visto, ¡y no va a mentir!

- ¡Es imposible!

- ¡Vamos, hombre, tú lo conoces! Y me han dicho que antes les vacían los ojos...

- ¡Qué barbaridad!

- ¡Sí es una gentuza! ¡Es una gente de la que ya sabemos lo que se puede esperar! ¡Si lo habremos visto aquí, cuando los del sindicato ese! ¿Te acuerdas como se pusieron? ¡Si no se podía ni salir a la calle! ¡Sí es un asco! Y con esto de las cabezas, a este paso...

24. Exterior. Bosque. Se detiene un coche. Baja un hombre y se dirige a la madre.

El hombre: *Adiós, señora, yo tengo que volver. La dejarán cerca del guía ¡Andando!*

25. Exterior. Las tres se adentran en el bosque y se cruzan con un hombre.

El hombre: *Buenos días. Bonita mañana.*

La madre: *Sí... sí, he visto muchos tordos.*

El hombre: *Vamos.*

26. En un descapotable por la carretera. Gabriela y María dormitan. La madre las despierta.

La madre: *¡María, despierta! ¡Gabriela, anda! Pronto llegaremos. Ya estamos del otro lado.*

Travelling de retroceso de los árboles y la carretera

[Gabriela se despierta y menciona: *“No, mamá. Aún no. No están las cabezas”*]

27. Exterior. En la ciudad. Suena la canción republicana “Ay, Carmela”.
Imágenes de archivo de barricadas de la ciudad.

28. Exterior de la casa; zoom hacia atrás sobre un cartel con “No pasarán” que permite la entrada en el encuadre de la madre y las dos hijas. En las escaleras de una casa. La madre y las hijas se cruzan con dos combatientes republicanos.

Soldado 1: *Estábamos completamente acorralados, ahí lo que teníamos que hacer era salir de Nafa.*

Soldado 2: *Ya se lo dije yo al comisario...*

Soldado 1: *Pues claro.*

Ambos: *¡Salud!*

La madre [en realidad María]: *Salud*

Los tres hacen el saludo republicano, con el puño alzado.

La muerte del padre

29. Gabriela, María y la madre llaman a la puerta de un piso.

Un primo: *¡Las primas, las primas, han llegado las primas, mamá, ven!*

Otro primo: *¡Ven, ven, que te voy a enseñar mi parchís, anda!*

La tía: *¿Isabel?*

La madre: *¿Sabes algo de Andrés?*

La tía: *Isabel...*

30. Interior. Noche. En una habitación. La madre, la tía y un compañero del padre.

La tía: *Ya se lo he dicho. Hágalo usted, por favor...*

Compañero: *No sé qué más decirle... Pues eso... Algo debió fallar al escaparse y lo agarraron, y...*

La madre: *¿Alguien lo ha visto muerto?*

Compañero: *Sí, un compañero... Él...*

La madre rompe a llorar.

31. Exterior. Gabriela y María salen del edificio de los primos.

María: *Tú vas a la cola del pan y yo a la de la leche.*

Gabriela se va de su lado jugando a permanecer en equilibrio en el borde de la acera.

María: *¡Gabriela!*

Gabriela: *¿Sí?*

María: *Ten cuidado.*

Gabriela: *Sí*

El miedo a las bombas

32. Interior. Gabriela sentada en el fondo de un pasillo. Travelling de avance.

Primeros planos desde distintos puntos de vista de la niña acurrucada.

Voz en off de Gabriela adulta: *La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse. ¿Qué haría la niña con ese miedo que le pesaba tanto? Llevaba ya con él mucho rato, sentada en aquel pasillo sin atreverse apenas a mover. Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo y no sabía. Ella sabía cuándo había sido mala de qué tenía miedo. Sabía que no debía desobedecer, ni gritar, ni pelearse con su hermana. Sabía también que debía estudiar y ser buena para que no la castigaran. La niña sabía muchas cosas, pero no sabía por qué tenía miedo. No era hoy el diablo lo que la asustaba porque ella había sido buena. Ni tampoco el coco que se esconde para asustar a los niños malos, no, no era eso lo que la asustaba, porque ella había sido buena. ¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña, si sabía que a los niños buenos no se les castiga? Pero yo seguía encogida en aquel pasillo, con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad.*

Plano en picado sobre Gabriela acurrucada.

Plano ancho de Gabriela en el fondo del pasillo largo y estrecho.

33. Imágenes de archivo de bombardeos, edificios quemados, escombros, muchedumbre huyendo en la ciudad en ruinas.

El tapón de cristal

34. Interior. Unos niños están jugando alrededor de una mesa llena de pequeños objetos. Gabriela elige un pequeño tapón de cristal y lo observa detenidamente.

Voz en off de Gabriela adulta: *Y yo entonces me llevé un tapón.*

El éxodo

35. Exterior. Imágenes de archivo del éxodo hacia Francia. Una mano se acerca a un fuego, luego pasa sobre las piernas de un niño, fundido encadenado con el cartel "No. 9 Le Perthus. Pyr. Or." en contrapicado, otro cartel: "Frontière". Música de los títulos.

36. Paso de la frontera francesa. Dormitorio. Plano-secuencia con cámara al hombro y picado sobre los cuerpos hacinados.

Voz en off Gabriela adulta: *Y ahora trataba de acordarme de cómo eran las casas antes, antes de que llegara aquella guerra. Y no pude hacerlo. Quise recordar el cuarto en donde yo dormía, y mi cama, y mis cuadernos, y mis muñecos, pero tampoco pude. Y pensé entonces en la cara de mi padre. Y vi que también me había olvidado de ella. Y busqué su sonrisa, y sus ojos, y su frente, pero no encontré nada.*

En Francia

37. Interior. En un café en Francia (plano del letrero "Restaurant" en el cristal al revés, desde el interior del café) Vemos a Gabriela, María y la madre sentadas alrededor de una mesa, primero en el segundo término (en el primer término un hombre al que un personaje fuera de campo le enciende el cigarrillo).

Camarero: *Oui, Madame!*

La madre: *Eh... Café au lait... avec croissants*

Camarero: *Pour les petites aussi?*

La madre: *Un, deux, trois cafés... un, deux, trois croissants*

Camarero: *Très bien, Madame*

Ríen silenciosamente las tres. María roba una manzana.

38. Exterior. Jardín público. Gabriela está sumergida en sus pensamientos. Su madre se aleja. [Unas niñas juegan a la pelota, a una de ellas se le escapa] Una niña se acerca y le habla en francés.

Niña: *La balle! Eh, toi, la nouvelle, passe-moi la balle, la balle, la balle!*

Gabriela: *La balle?*

Niña (señalando la pelota): *La balle.*

Gabriela: *¡Ah! ¡La pelota!*

Niña: *La balle*

Gabriela: *La balle!*

39. Exterior. En un banco. Gabriela y su amiga francesa se dicen adiós y se intercambian un recuerdo.

Niña: *Tu m'écrivas du Mexique? Au revoir, Gabriela*

Gabriela: *Au revoir*

La nostalgia

40. Interior. Picado y luego planos medios de Gabriela tumbada en su cama y alternativamente de un haz de luz que cruza la habitación, se oye el boletín de las últimas noticias internacionales en Radio París. El nocturno de *La Verbena de la Paloma* de Tomás de Bretón suena en el patio. Se incorpora, de espaldas, para asomarse de la ventana. Primer plano de su cara pegada al cristal. Contracampo: picado sobre otra ventana. Primer plano de Gabriela que abre la ventana, su cara aparece en el marco. Contracampo sobre la ventana. Primer plano: Gabriela llora en silencio

Voz en off Gabriela adulta: *Había conocido la nostalgia. Y ahora conocí el exilio*

SEGUNDA PARTE

El exilio

41. México. Travelling sobre los agaves. Luego varias vistas de México D. F., con un ruido de viento. El escaparate de una panadería, charros, una calle

vacía, un despacho vacío y oscuro, una conversación entre dos criadas y un ciclista, una plaza casi vacía.

42. Picado sobre la espiral de unas escaleras y una segunda serie de vistas, esta vez acompañadas por la voz en off. Unas barcas en un lago, dos amigos en la noche, zoom sobre el monumento a la Revolución, margaritas, travelling en coche sobre una calle, las ventas de un edificio, panorámica sobre los libros de una biblioteca y zoom hacia atrás sobre el retrato de una muchacha y la foto de dos niñas colgada en la pared, picado sobre un autobús, ropa blanca tendida en una terraza, la multitud de los transeúntes, travelling de retroceso sobre una calle iluminada, un interior vacío y oscuro, el tráfico y zoom sobre una pareja mayor, una ventana a un patio, una encrucijada, un grupo de hombres hablando sentados en un banco, unos ancianos jugando a los naipes, otro sentado en una silla de ruedas, cuatro [sic] travelling de avance idénticos y sucesivos sobre la carretera, luego zoom sobre una mujer andando por un ancha calle vacía.

Voz en off Gabriela adulta: *Es increíble cómo pasa el tiempo... cuántas veces había oído yo decir esta frase y ahora estaba ahí, conmigo, era yo quien la repetía; es increíble cómo pasa el tiempo. ¿Por qué no me habían dicho antes lo que era el tiempo? ¿Por qué no me lo habían puesto sobre las manos y me lo habían enseñado? "Mira, niña, esto es el tiempo" El tiempo son diez dedos para apuntarlo. Tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la mano izquierda. Y después el tiempo es Navidades, "la otra Navidad y la Navidad próxima". Y después deja de ser tiempo y se hace fechas, mi santo, mi cumpleaños, y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, veinte años después de la guerra... y después se hace corto. ¿Cuántos años hace? Y después no hay no hay tiempo contado, hay sólo tiempo que pasa: seis años... siete años... una tarde agradable.*

Pero ahora me doy cuenta que estoy dejando de ser joven. "Cuando sea mayor, decía, entonces...", "cuando me case, entonces, entonces,

entonces...” Ese “entonces” se iba quedando atrás. Ese “entonces” que no llegaba a ser ahora. Pero “entonces” ¿qué? ¿Qué era lo que faltaba para entonces? ¿Qué era lo que tenía ya que tener ahora y no tenía? Cuando vuelva a tener ocho años, cuando vuelva a tener quince, sí, “cuando vuelva a tener veinte...” Con esta frase me había despertado ya varios días en las últimas noches. Sí. “Cuando vuelva a tener veinte años”. “Entonces” lo haré mejor. ¿Qué es lo que harás mejor cuando vuelvas a tener ocho años? Mirar. Mirarlo todo bien para recordarlo, guardarlo en una caja y cerrarlo con llave. Así me despertaba en las últimas noches. Algo me ahogaba. Algo que yo había dejado de hacer me subía muy alto y me ahogaba. Entonces me acurrucaba en la cama y sonreía: la próxima vez, sí, la próxima vez, cuando vuelva a tener veinte años, lo haré bien.

43. Exterior. Gabriela adulta anda sola por la calle y habla para sí. Se la ve sucesivamente de frente, de perfil (travelling lateral de acompañamiento), llevándose la mano a la frente y a los ojos, de nuevo de frente sentada en un banco:

Voz en off: Y ahora me doy cuenta de que han pasado veinte años. Veinte años. ¿De qué?

Madre, por favor, madre, estate bien. Dime que sí. Dime que lo estarás. Dime que cuando llegue a casa te veré sonreír, que no habrá dolor en tu cara, dímelo. Dime que llegaré y al oírme entrar dirás: “Sabes, Gabriela, ya estoy mucho mejor”. Quisiera que lo dijeras, quisiera que todo el mundo lo dijera. Sí, madre, por favor, quiero oírtelo decir, quiero que me lo digas. Porque si no, ¿a quién voy a poderle preguntar por qué has sufrido tanto? Pobre, pobre, mamá, pobrecita. Tú una vez eras pequeña. ¿A quién voy a poderle preguntar tantas cosas? De verdad, tantas, tantas cosas... ¿A quién voy a poderle preguntar? ¿Quién va a poderme decir? ¡Si pudiera decírmelo alguien! ¡Si me pudiera alguien explicar! ¡No me acuerdo de nada, ahora ya no me acuerdo de nada!

Zoom rápido sobre sus padres, riendo al lado de una cascada.

Tenía que irme.

Gabriela sube al autobús y vuelve a casa.

*¿Cómo quisiera comprender, mamá! ¿A quién voy a poderle preguntar?
Estate bien, ¡por favor! ¿eh? ¡por favor!*

44. Exterior. Picado sobre una lápida en la que unas flores tapan la fecha de muerte: "Madrid 1897-México19...". En el cementerio. María y Gabriela se dirigen a la salida hablando, evocando recuerdos de su niñez en España.

Gabriela: *¿También era mayor? No...*

María [Gabriela es quien habla]: *No, mucho mayor. Fíjate que en realidad sólo me acuerdo de ella los domingos. ¡No te acuerdas que traía unos pasteles muy grandes a casa de crema!*

Gabriela [María refiere esto]: *Riquísimos.*

María [Gabriela]: *Me parece que una vez, fue más o menos en Navidades, que traje uno de fresa o de manzana o no sé qué...*

Gabriela: *Dos veces más me lo prestó.*

María: *Pero si no te lo prestó, si te quedaste con él.*

Gabriela: *De eso es de lo que no me acuerdo, si me lo había prestado o si se lo había cambiado por su álbum.*

María: *Nestlé, de los azules*

Ríen

María: *Bueno, me voy porque si no nos vamos a quedar años hablando.*

Gabriela: *Muy bien*

María: *A ver si vienes [mañana] a comer.*

Gabriela: *Estupendo.*

45. Gabriela sube a su casa, se instala en un sillón, se quita los zapatos y los pendientes.

Voz en off: *Y yo entonces me llevé un tapón.*

46. Debajo de la cama, las manos de Gabriela cogen una cesta. Gabriela saca de ella una foto de su madre y el pequeño tapón de cristal que se había traído de España. Música para piano de Bach, la del inicio de la película. Varios primeros planos de Gabriela que se acaricia la mejilla con el tapón. Emocionada, se inclina sobre la cesta llorando. Fundido en negro.

La vuelta

47. Interior. Picado de las escaleras del antiguo edificio de Gabriela, en España. Al subir, Gabriela adulta se cruza con Gabriela niña que le hace una señal con la mano y sonrío a la niña. En la planta superior, se cruza de nuevo con ella: la niña vuelve a hacerle una señal; Gabriela adulta la mira esta vez con asombro. Ruido de los tacones en los peldaños. Se cruzan una tercera vez: justo después, Gabriela adulta repite lentamente la señal que Gabriela niña hace con la mano, con aire perplejo. Entra en el piso vacío. Plano amplio de varias puertas abiertas que dan unas con otras. Voz en off mientras deambula, emocionada y desorientada en el piso de su niñez.

Voz en off Gabriela adulta: *No era tan joven ya cuando volvió a su casa. Quizá fue lo que la hizo no reconocerla. Habían pasado muchos años, tantos años como hacía que había empezado la guerra de España.*

Y ahora le era casi imposible reconocer aquello. La casa en donde ella había vivido siempre, en donde era la voz de sus padres la que oía, era ahora ocupada por gentes a las que no conocía y a las que tampoco hubiera querido conocer. Pero si los muebles eran otros, en el lugar de aquella arca en donde ella se escondía de pequeña había ahora una estantería, las paredes, sin embargo, eran las mismas. ¿Por qué entonces le costaba tanto trabajo reconocerlas?

Cámara subjetiva, travelling de avance sobre el suelo y luego la entrada de una habitación. Gabriela adulta delante de la ventana. Gabriela niña sentada de perfil en el balcón, a la izquierda. Gabriela adulta entra en el campo de espaldas, a la derecha. Plano de Gabriela adulta de frente, que se refleja en el segundo término de espaldas y de nuevo de frente; Gabriela adulta pasa entonces de espaldas delante de la cámara, revelando la existencia de tres reflejos y no dos justo antes. Plano de Gabriela adulta, de perfil, sentada en el lugar ocupado antes por la niña. Contracampo de la

habitación vacía. Vuelta sobre Gabriela adulta que sonríe, gira hacia el exterior, busca a su hermana con los ojos... A partir de sus movimientos, su cara se refleja en el cristal de la ventana abierta.

Siendo niña recordaba que con una piedra había escrito en la ventana: "papá y mamá", ¿Lo encontraría quizás ahora? Y estaba ya buscándolo cuando oyó que alguien la llamaba: "Niña, ¡a cenar!" ¿No era esa la voz de su padre? Ha debido llegar de la oficina, pensó, porque oigo a mamá que se ríe. Pero, ¿por qué estoy yo en la ventana?, ¿qué es lo que hago aquí?, ¿a qué era a lo que jugábamos? "Jugábamos a escondernos", oyó a su hermana que le decía. ¿Pero dónde estaba su hermana que no la veía?, ¿María, dónde estás? ¿Qué le pasaba, que no veía a nadie?, ¿por qué estaba llorando?, ¿Y por qué había crecido tanto?

Gabriela cruza la habitación hasta la pared. Se acurruca contra la pared, solloza. Voz in:

Gabriela: Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años? ¡Mamá! ¡Contéstame! ¿Dónde están? Yo ya no quiero jugar, no esconderos. ¿Dónde estáis todos? ¡No me dejéis aquí en el balcón, no me dejéis sola! Por favor, ¡venir a jugar conmigo! Que nos habrán separado y será ya demasiado tarde ¡Venir a jugar conmigo! Ayudarme, ayudarme, ayudarme, por favor, ayudarme... Ay, madre, ¿por qué he crecido tanto? ¿Cuándo he crecido tanto? ¿Cuándo?

Fundido en negro. Música de Bretón (la misma que precede la salida a México). En el mismo fondo de los títulos de crédito del inicio:

FIN

México, 1962

***En el balcón vacío*¹¹⁰**

En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra, aquella guerra que aún veo por los tejados de las casas, aquella guerra que apareció un día en el grito de aquella mujer.

La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse. ¿Qué haría la niña con ese miedo que le pesaba tanto? Llevaba ya con él mucho rato, sentada en aquel pasillo sin atreverse a penas a mover. Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo y no sabía. Ella sabía cuándo había sido mala de qué tenía miedo [sic]. Sabía que no debía desobedecer ni gritar ni pelearse con sus hermanas. Sabía también que debía estudiar y ser buena para que no la castigaran. La niña sabía muchas cosas, pero no sabía por qué tenía miedo. No era hoy el diablo lo que la asustaba, porque ella había sido buena. Ni tampoco el coco que se esconde para asustar a los niños malos, no, no era esto, porque ella había sido buena.

¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña, si sabía que a los niños buenos no se les castiga? Pero yo seguía encogida en aquel pasillo, con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad...

Es increíble cómo pasa el tiempo... cuántas veces había oído decir esta frase y ahora estaba ahí, conmigo, era yo quien la repetía: "es increíble cómo pasa el tiempo". ¿Por qué no me habíais dicho antes lo que era el tiempo? ¿Por qué no me lo habíais puesto entre las manos y me lo habíais enseñado? "Mira niña, esto es el tiempo". El tiempo son diez dedos para contarlo, tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es Navidades, "la otra Navidad y la Navidad próxima". Y después deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mis cumpleaños y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se

¹¹⁰ Cuento original, extraído de *Tiempo de llorar y otros relatos*, María Luisa Elío, Madrid: Turner, 2002, pág. 121-127.

hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, quince años después de la guerra... Y después no hay, ya no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa: seis años... siete años... o una tarde agradable, pasada en casa.

No era tan joven ya cuando volvió a su casa. Quizá fue eso lo que le hizo no reconocerla. Habían pasado muchos años, tantos años como hacía que había empezado la guerra de España; y ahora le era casi imposible reconocer aquello. La casa donde ella había vivido siempre, donde se escuchaba la voz de sus padres estaba ocupada ahora por gentes a las que no conocía y a las que tampoco hubiera querido conocer. Pero si los muebles eran otros, si en el lugar del arca donde ella se escondía de pequeña había ahora una estantería, las paredes, sin embargo, eran las mismas. ¿Por qué entonces le costaba tanto trabajo reconocerlas? Recordaba que de niña había escrito con una piedra en un balcón: “papá y mamá”. ¿Lo encontraría cuando oyó que alguien la llamaba: “Niña, ¡a cenar!” ¿No era ésa la voz de su padre? Ha debido llegar de la oficina, pensó, y está de buen humor porque oigo a mamá reírse. Pero ¿por qué estoy yo en el balcón?; ¿qué hago aquí?, ¿a qué jugábamos?: “Jugábamos a escondernos”, oyó a su hermana decirle, pero ¿dónde estaba su hermana que no la veía? ¿Cecilia, dónde estás? “No soy Cecilia, soy Carmenchu”, oyó que contestaba su otra hermana, pero tampoco a ella la veía. ¿Qué le pasaba que no veía a nadie?, ¿por qué estaba llorando?, ¿por qué había crecido tanto? “Mamá, ¿por qué soy tan alta si sólo tengo siete años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis todos?, ¿por qué os escondéis? Ya no quiero jugar, no esconderos, salir de donde estéis. Salir mamá, salir, volver a estar en casa, papá cántame aquella canción que me gustaba, y vosotras, vosotras dos hermanas, jugar conmigo, no me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis sola, venir a jugar conmigo, no dejéis que esos cuatro hombres se lleven a papá, no vayáis a dejar que caigan esas bombas sobre nosotros, ¿no veis que mamá dice que no tiene miedo, pero es mentira?, venir a jugar conmigo que si no, después ya no podremos hacer nada, que nos habrán separado y será ya tarde; no esconderos, jugar conmigo, volver, volver a estar en casa, venir, ayudarme, ayudarme por favor, ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto.”

Anexo 2

Nuevos directores

A continuación, se mencionan cinco cineastas, por orden alfabético, que emergieron gracias al Concurso de Cine Experimental y otros por su posición en el medio y que prosiguieron a la generación del Nuevo Cine mexicano, es decir, trataron de seguir el camino ya establecido por la generación precedente.

Luis Alcoriza

Nació en Badajoz, España, el 5 de septiembre de 1918. Llegó a México en 1940 y se insertó gradualmente al medio cinematográfico. En primer lugar, se desempeñó como actor y, después, fue colaborador frecuente, como guionista, de Luis Buñuel; en los primeros años de su carrera se dedicó a realizar guiones para otros directores y hasta la década de los sesenta comenzó a escribir sus libretos para sus propias producciones.

En primer lugar, filmó *Los jóvenes* (1960), la cual empató con la nueva moda hollywoodense de la juventud rebelde y sin causa. García Riera menciona que fue un “intento serio de entender los problemas de la edad”.¹¹¹ Al año siguiente, Alcoriza realizó *Tlayucan*, la cual muestra una historia pueblerina con tintes de humor negro. Su siguiente producción fue *Tiburoneros* (1962) en la cual narra la vida de un hombre a medio camino entre la urbe y la vida en la costa tabasqueña en donde se dedica a la pesca del tiburón. En 1963 hizo la película *Amor y sexo*, basada en la novela *Safo* de Alphonse Daudet; en ésta no escribió el guión. Otra producción destacable fue *Tarahumara* (1964), la cual narra la relación entre un ingeniero electrónico y los indígenas de la sierra de Chihuahua. Vale la pena rescatar el fragmento de una entrevista realizada a este director para conocer un poco el proceso de creación de la historia:

-De cualquier modo, siempre existe una confrontación entre dos mundos...
Tiburoneros es la vida de la ciudad y la vida al aire libre...

-Pero no es pretendido. Cuando iba viajando, antes de hacer la película yo no llevaba idea alguna acerca de ella, iba buscando otra cosa. De pronto me encontré

¹¹¹ Emilio García Riera, óp. cit., pág. 213.

a este hombre y me fui con él a pescar tiburones. Nos hicimos amigos y me contó su vida. *Tiburoneros* es su vida auténtica. Tal vez un poquito más exagerada la realidad que la película. Tuve que simplificar algunas cosas, porque hubieran parecido falsas.

-Bueno, entonces lo que es intencional es buscar un medio, ¿no? Salir a buscar a los tarahumaras, a los tiburones y... de eso nace todo. Tú te pones a investigar un mundo.

-Eso sí. Yo crecía, y por la aceptación que tuvieron estas películas veo que tenía razón, que había aspectos de México que convenía enseñar. Traté de mostrar un poco de la realidad que encontraba en el país y sus problemas.¹¹²

Otras producciones de Alcoriza fueron: *El gángster* (1965) o *Juego peligroso* (1966, episodio: divertimento, coproducción brasileña).

Murió en Cuernavaca, México el 3 de diciembre de 1992.

Felipe Cazals

Nació en Getaria, la zona vasca francesa, el 28 de julio de 1937 pero fue registrado en México. Cursó sus estudios universitarios en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París. Sus inicios en el medio fueron a través de cortometrajes o documentales hasta que en 1968 realizó su debut, dentro del medio independiente: *La manzana de la discordia*. Se dice que junto con Arturo Ripstein, Rafael Castañedo y Pedro F. Miret formó el grupo Cine Independiente, pero sólo se ha encontrado en un par de libros aquella referencia por lo que no se puede asegurar.¹¹³

Fue hasta la década de los setenta cuando Cazals filmó tres películas que lo consagrarán definitivamente: *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976). Ha recibido tres veces el Ariel a Mejor Dirección, la Medalla

¹¹² Entrevista a Luis Alcoriza por parte del *Grupo 35mm*, en *Diorama de la Cultura* del diario *Excélsior*, 13 de abril de 1969 en Emilio García Riera, óp. cit., pág. 15.

¹¹³ Estas obras son de Emilio García Riera, *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997* y Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*.

Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico en 2006 y el Premio Nacional de las Ciencias y las Artes en 2007.

Jaime Humberto Hermosillo

Nació en la ciudad de Aguascalientes el 22 de enero de 1942. Su formación universitaria la realizó en el CUEC de la UNAM. Sus primeros trabajos fueron dos cortometrajes y un mediodmetraje, donde disecciona al estrato medio de la sociedad, enfocándose en tres temas: la familia, la moral y la sexualidad. Estos fueron: *Homesick* (1965), *S. S. Glencairn* (1969) y *Los nuestros* (1969). En la década de los 70 se desarrolló profesionalmente.

Paul Leduc

Nació en la Ciudad de México el 11 de marzo de 1942. Cursó Arquitectura, Teatro y Cine en la UNAM, hasta que ganó una beca para realizar estudios cinematográficos en el IDHEC en París. A su regreso, se asoció con Bertha Navarro, Rafael Castanedo y Alexis Grivas para formar el colectivo *Cine 70*. Su participación en el medio cinematográfico ha sido intensa, ha colaborado en la formación de cineclubes y fue simpatizante del grupo *Nuevo Cine*. Su primera producción fue el largometraje *Reed: México Insurgente* (1970), una cinta independiente, en blanco y negro, basada en la novela de Reed titulada *México Insurgente: la Revolución de 1910*

Arturo Ripstein

Nació en la Ciudad de México el 13 de diciembre de 1943. Hijo del productor Alfredo Ripstein Jr., por lo que desde muy chico estuvo inmerso en el ambiente cinematográfico. Fue asistente de Luis Buñuel en el rodaje de *El ángel exterminador*. Tras algunos intentos de consolidación en el medio, fue hasta 1965 cuando se estrenó su primer largometraje, basado en un guion escrito por Gabriel García Márquez, llamado *Tiempo de morir*.

Luis Buñuel en México

Anteriormente en este trabajo se había referido de manera un tanto somera la participación de Luis Buñuel en la filmografía nacional, pero, a continuación, se tratará a profundidad la estancia del director aragonés en México. La importancia de este apartado radica en las relaciones cercanas que mantuvo con los miembros del colectivo mexicano.

Luis Buñuel llegó a México en 1946 por “casualidad” como él dijo, después de una inactividad de más de una década; tal eventualidad es narrada de la siguiente forma:

Fue entonces, en Los Ángeles, cuando me encontró Denise Tual. Yo había conocido a Denise en París, casada con Pierre Batcheff, que hacía el papel principal en *Un chien andalou*. Después, se casó con Roland Tual.

Me alegró mucho volver a verla. Me preguntó si quería realizar en París la versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca. A mí no me gustaba mucho esta obra, que conocía un éxito tremendo en París, pero acepté la oferta de Denise.

Como ella tenía que pasar tres o cuatro días en México –sigamos con admiración las sutiles sinuosidades del azar-, la acompañé. Desde el hotel “Montejo”, en México, ciudad en que por primera vez ponía los pies, llamé a Nueva York a Paquito, el hermano de Federico. Me informó que los productores londinenses le ofrecían por los derechos de la obra el doble de dinero que Denise. Comprendí que todo había terminado y se lo dije a Denise.

Una vez más, me encontraba sin ningún proyecto en una ciudad desconocida. Fue entonces cuando Denise me puso en contacto con el productor Óscar Dancigers, a quien yo había conocido en los “Deux Magots” en París, antes de la guerra presentado por Jacques Prévert. Óscar me preguntó:

-Tengo algo para usted. ¿Quiere quedarse en México?¹¹⁴

¹¹⁴ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, México: Plaza & Janes, 1982, pág. 185.

Más adelante su vida en México, muy a pesar suyo, se vio recompensada por los contratos que recibió para dirigir varias películas. Él mismo Buñuel cuenta:

Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: “Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí”. Sin embargo, vivo en México desde hace 36 años. Al final de la guerra civil, numerosos españoles eligieron México como tierra de exilio, y entre ellos muchos de mis mejores amigos... Entre 1946 y 1964, desde *Gran Casino* hasta *Simón del desierto*, he rodado en México veinte películas (sobre un total de 32). A excepción de *Robinson Crusoe* y *The Young one* de las que ya he hablado, todas estas películas han sido rodadas en lengua española y con actores y técnicos mexicanos. El tiempo de rodaje varió entre 18 y 24 días –lo cual es sumamente rápido–, excepto *Robinson Crusoe*. Medios reducidos, sueldo modestísimo. En dos ocasiones, hice tres películas al año.¹¹⁵

La filmografía de Buñuel en su etapa mexicana fue extensa y la película que lo consagró en el medio fue, sin duda, *Los Olvidados*. A partir de ella, la estética de Buñuel se fue conociendo y apreciando por los intelectuales de México, no tanto por un público común. Es por ello que el grupo *Nuevo Cine* le haya dedicado un número doble de la revista homónima como se vio con anterioridad, e incluso, a Buñuel se le considera simpatizante del grupo, como Carlos Fuentes, gracias a su asistencia a una de las juntas. Además de la película antes mencionada, hubo otras que marcaron una etapa diferente en el cine buñuelesco y que han sido aplaudidas por la crítica nacional, éstas se realizaron en la década de los sesenta: *Viridiana* (1961), *El Ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965).

Es preciso mencionar que, si bien el trabajo de Buñuel no se entiende como contribuyente directo del cine mexicano, si inspiró a las nuevas generaciones, a crear su propia estética y transgredir los límites. Luis Buñuel es un claro ejemplo de que el cine sin gran pompa es perfectamente realizable, es así que el costo de la producción no tiene porqué ser de millones ni los actores estrellas mundiales.

¹¹⁵ *Ibíd.*, pág. 192-193.