DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE LETRAS

Las puertas del paraíso, de Salomón Laiter: crítica y ruptura en el cine mexicano de los 70

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Arte y Cultura sustenta:

Francisco Raúl Casamadrid Pérez

Codirectores:
Dra. Carmen Vidaurre Arenas

Dr. Juan Carlos González Vidal

Dr. Arturo Morales Campos

MORELIA, MICHOACÁN, MAYO DE 2021

RESUMEN: Históricamente, el cine mexicano alcanzó su punto más destacado entre los años de 1936 y 1952, durante el periodo conocido como la Época de oro del cine mexicano; dicha etapa consolidó a la industria cinematográfica del país como una de las más importantes a nivel mundial. Al final de la década de los 50 y durante los 60 el cine nacional decayó; si bien la cantidad de filmes mantuvo en alto su productividad, la calidad las realizaciones dejaba mucho que desear. Urgía una nueva etapa para superar el anquilosamiento de una industria que había quedado estancada al ver agotadas sus fórmulas de producción, su solvencia artística, sus temas, sus esquemas y hasta la presencia de sus mejores artistas y directores. Frente a esta situación, un grupo de jóvenes cineastas y cinéfilos se dieron a la tarea, mediante sus propios medios y con escasos recursos, de impulsar nuevas ideas a partir de la apertura de cineclubes, la edición de revistas, la publicación de artículos de crítica cinematográfica y la producción de películas originales e independientes, alejadas de la censura, de la dictadura de los sindicatos charros y de la moral simplona impuesta por los gobiernos verticales presidencialistas. Entre estos jóvenes realizadores sobresalió, en primer término, Salomón Laiter, quien ya había participado en el Primer Concurso de Cine Experimental con su filme *En el parque hondo*. En 1970, con un argumento de Elena Garro y un guion realizado en colaboración con el poeta Eduardo Lizalde, Laiter logró crear un filme único por su factura y su intensidad: *Las puertas del paraíso*, con el que ganó el Ariel a la Mejor Película durante 1972. El filme sobresale, asimismo, por su *soundtrack*, ganador del Ariel a la Mejor Música, compuesta por Rubén Fuentes.

PALABRAS CLAVE: Laiter, *Las puertas del paraíso*, Garro, 70, México.

ABSTRACT: Historically, Mexican cinema reached its most prominent point between the years of 1936 and 1952, during the period known as the Golden Age of Mexican cinema. This stage consolidated the country's film industry as one of the most important in the world. At the end of the 1950s and during the 1960s, national cinema declined. Although the quantity of films kept their productivity high, the quality of the productions left much to be desired. A new stage was urgently needed to overcome the stagnation of an industry that had become stagnant when its production formulas, its artistic solvency, its themes, its schemes and even the presence of its best artists and directors were exhausted. Faced with this situation, a group of young filmmakers and moviegoers undertook the task, through their own means and with limited resources, of promoting new ideas by opening film clubs, publishing magazines, and publishing critical articles. cinematography and the production of original and independent films, far from censorship, the dictatorship of the charro unions and the simple morality imposed by the vertical presidential governments. Among these young filmmakers, Salomón Laiter stood out, who had already participated in the First Experimental Film Contest with his film *En el parque hondo*. In 1970, with an argument by Elena Garro and a script written in collaboration with the poet Eduardo Lizalde, Laiter managed to create a film unique for its quality and intensity: *Las puertas del paraíso*, with which he won the Ariel for Best Film during 1972. The film also stands out for its soundtrack, winner of the Ariel for Best Music, composed by Rubén Fuentes.

KEY WORDS: Laiter, *Las puertas del paraíso*, Garro, 70, Mexico.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, el cine mexicano alcanzó su punto más destacado entre los años de 1936 y 1952, durante el periodo conocido como la Época de oro del cine mexicano. Dicha etapa consolidó a la industria cinematográfica del país como una de las más importantes a nivel mundial; se destacaron actrices, actores, directores, fotógrafos, técnicos, productores y, en un lugar especial, guionistas y escritores, pues el brillo de la época dorada no hubiera podido lucir sin la presencia de sólidos argumentos fílmicos.

En esta área sobresalió la presencia no solo de los literatos, sino de los propios directores quienes, muchas veces, incidían en la construcción de las historias que ellos mismos llevaban a la pantalla grande, cooperando con los guionistas e imprimiendo a los argumentos un sello más personal; este fue el caso de realizaores como Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro e Ismael Rodríguez, entre otros, quienes formaron duplas con escritores de renombre como José Revueltas, Juan de la Cabada, Carlos Orellana, Jaime Salvador, Mauricio Magdaleno, Pedro de Urdimalas, Ernesto Cortázar y una larga lista de autores.

Al final de la década de los 50 y durante los 60 el cine nacional decayó; si bien la cantidad de filmes mantuvo en alto su productividad, la calidad las realizaciones dejaba mucho que desear. Urgía una nueva etapa para superar el anquilosamiento de una industria que había quedado estancada al ver agotadas sus fórmulas de producción, su solvencia artística, sus temas, sus esquemas y hasta la presencia de sus mejores artistas y directores.

Era un cine anclado en el pasado que no observaba correspondencias ni lazos con el momento social que el país vivía. Si el cine mexicano de la época dorada había logrado recrear la identidad nacional y fundamentar el empuje revolucionario como artífice de una industrialización que ponía a México en el umbral de la modernidad, el cierre de los grandes estudios cinematográficos, el resurgimiento del cine norteamericano con sus fastuosas producciones hollywoodenses y la llegada de la televisión a millones de hogares mexicanos opacaron aquel recuerdo para mostrar realizaciones deplorables, desvinculadas de la sociedad y ya sin éxito en la taquilla.

Frente a esta realidad, un grupo de jóvenes cineastas y cinéfilos se dieron a la tarea, mediante sus propios medios y con escasos recursos, de impulsar nuevas ideas a partir de la apertura de cineclubes, la edición de revistas, la publicación de artículos de crítica cinematográfica y la producción de películas originales e independientes, alejadas de la censura, de la dictadura de los sindicatos charros y de la moral simplona impuesta por los gobiernos verticales presidencialistas; en ese contexto surgió la película *Las puertas del paraíso* de Salomón Laiter, con argumento original de Elena Garro y un guión realizado por Eduardo Lizalde y el propio director del filme.

El primer capítulo "Cine, tradición y ruptura en México" abre con un apartado que recorre las distintas generaciones que han surgido desde la época independiente en el país, a partir de los románticos y modernistas hasta llegar a las generaciones posrevolucionarias. En nuestro país –como quizá suceda en otras partes del mundo– la cultura y el arte caminan frecuentemente de la mano junto al desarrollo social y económico de la población, y sus logros coinciden, muchas veces, con el grado de desenvolvimiento que muestran sus generaciones y su desempeño en el orden filosófico, político y social. En 1896 el país vio por vez primera la deslumbrante y espectacular exhibición del fenómeno cinematográfico.

Si en un principio el cine fue la novedad maravillosa que fascinaba a quienes acudían a mirar las "vistas" que se proyectaban tanto en elegantes salones como en las carpas de medio pelo; con el paso del tiempo y la llegada del cine sonoro, el suceso pasó a convertirse en una verdadera industria y su productividad durante aquella época dorada alcanzó, en relevancia económica, a la de las grandes empresas del país.

El segundo apartado, "El laberinto generacional, la literatura y el cine" nos recuerda cómo la solvencia de los argumentos cinematográficos le daba a esta pujante industria un valioso grado de certidumbre; por ello muchos realizadores se apoyaron en guiones realizados por literatos y adaptaron sus obras para llevarlas al cine; así aparecieron películas como *Santa* (Moreno, 1932) basada en la obra homónima de Federico Gamboa; *Clemencia* (Urueta, 1934), con un argumento tomado de la novela del mismo nombre escrita por Ignacio Manuel Altamirano; *Los de abajo* y *La sombra del caudillo*, novelas revolucionarias de Mariano Azuela y de Martín Luis Guzmán, respectivamente; y muchas otras obras de reconocidos escritores, como las de Vicente Riva Palacio (*Monja y casada, virgen y mártir*), Rafael Delgado (*La Calandria*), Pedro Castera (*Carmen*), Manuel Payno (*Los bandidos de Río Frío*), José Rubén Romero (*La vida inútil de Pito Pérez*), Bruno Traven (*La rebelión de los colgados*) e, inclusive, adaptaciones de obras clásicas, como *Los tres mosqueteros* (Delgado, 1942) y *Crimen y Castigo* (Fuentes, 1950).

Si bien durante la época dorada del cine nacional la idea artística, detonante y fundamental que permeaba las realizaciones fílmicas era la de integrar al público dentro de un nacionalismo identitario que reflejara el glorioso pasado mexicanistas y fuera precursor de una pujante sociedad industrializada y progresista, el propósito del nuevo cine de los 70 –más crítico e intimista– trataba de enfrentar a su público ante una modernidad novedosa, donde aquel nacionalismo chauvinista quedara atrás, como cosa del pasado y donde, en su

lugar, el ser humano –especialmente, aquél sensible y creativo– tuviera en área para manifestar su vida interior y un foro para ejercer análisis meditados; el cine como un espacio de creación artística personal, lejos de todos los *ismos* y de las coberturas de políticas populistas, censuras facciosas, modas y sectas en boga.

La época dorada del cine mexicano, sin embargo, comparte con el nuevo cine de los 70 varios puntos de contacto; dentro de ellos, resalta la textura que se observa en sus líneas argumentales; muchas de ellas, con discursos literarios de autores contemporáneos llevados a la pantalla grande. Este período, imbricado entre la masacre de Tlatelolco y las Olimpiadas de 68; la llegada del hombre a la Luna en julio de 1969 y el *Woodstock Music & Art Fair* de agosto del mismo año; el Mundial de Futbol y la asunción presidencial de Luis Echeverría en México durante 1970, y el fatal *halconazo* que consumó la Matanza del Jueves de Corpus el 10 de junio de 1971, marcó con estos hechos un cambio de óptica en la la ruta por la búsqueda de nuevos caminos de modernidad y se distinguió por un afán innovador en cuanto al tratamiento, más personal y crítico de sus temas y discursos.

Y bien, ante este laberinto generacional, ¿cómo se relacionan los discursos de ruptura y crítica en el cine mexicano de los 70?; ¿en qué medida podemos apreciar las texturas de las obras literarias dentro de las cinematográficas en el contexto social de la época?; ¿cuáles son los atributos del nuevo cine mexicano de los 70 y cómo se manifiestan y expresan en sus producciones?; y, finalmente, ¿cómo identifica una nueva visión de mundo globalizado y cómo genera argumentos estilísticos e historias capaces ser narradas y representadas?

En “La Generación del medio siglo y la Ruptura” se comenta acerca de la presencia de este grupo de jóvenes quienes, a la postre, dotarían al cine mexicano de un espíritu

universalista que no se había visto sino –medio siglo atrás– al arribo de los ateneístas a la palestra cultural del país, durante el final del período presidencial de Porfírio Díaz. Siempre con sentido del humor y escasos recursos materiales, los integrantes de esta generación (llamada también de la Casa del Lago o del Medio Siglo) intentaron, por todos los medios a su alcance, modificar la penosa situación que atravesaba la cinematografía nacional. Su actitud contestataria rompió con las normas establecidas y derivó en la creación de cineclubes, la producción de filmes independientes y la edición de revistas como *Nuevo Cine*, de cual Salomón Laiter, junto con otros cineastas y cinéfilos, fue promotor. Esta generación intentó visibilizar lo que sucedía detrás de la llamada *cortina del nopal*; esto es: la exaltación de mexicano en contra de lo extranjero que, para los nacionalista a ultranza, era considerado como contaminado y antimexicano.

Con "La revista *Nuevo Cine* los nuevos cineastas y sus escritores" pretendo esbozar la importancia de una generación que abrió las puertas para que, durante la década de los 70, surgiera un nuevo cine en México, y de paso comentar cómo autores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y la propia Elena Garro contribuyeron firmemente en su realización tanto con argumentos como realizando guiones y la adaptación de sus propias obras. Los nuevos realizadores se percataron de las dificultades que entrañaba lograr producir películas recurriendo a los mecanismos establecidos y decidieron crear sus propias empresas; así surgieron Teleproducciones S. A., de Manuel Barbachano Ponce, Cinematográfica Marte, de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán (empresa que produciría importantes filmes como *Los caifanes*, *Las puertas del paraíso y Patsy, mi amor*), así como asociaciones de jóvenes creativos como el Grupo Cine Independiente y el Grupo Cine 70. Vale la pena comentar que aunque la revista *Nuevo Cine* publicó su *Manifiesto del Grupo Nuevo Cine* en su edición número 1 del mes de abril de 1961, la

intención de estos jóvenes críticos y autores no era la de agruparse en un solo movimiento ni mucho menos, sino más bien la de expresar sus puntos de vista y darle impulso a una diversidad de acciones y pensamientos en un contexto de libertad y creatividad donde no existieran reglas predeterminadas, tapujos, cortapisas ni líderes o representantes de grupo.

De hecho, la labor de estos escritores y realizadores fructificó, pocos años después, al llevarse a cabo el "Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje", promovido por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, durante 1965. El concurso fue un verdadero éxito y gracias a este evento fue factible ver y palpar las posibilidades reales de un nuevo cine mexicano. Entre los muchos aspectos positivos a destacar aparece, definitivamente, la calidad de las mancuernas que se formaron entre realizadores y escritores contemporáneos de la época; entre otros: Juan Rulfo, Jaime Sabines, Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo y Sergio Magaña. Precisamente, la película ganadora del concurso, *La Fórmula Secreta*, dirigida por Rubén Gámez –considerada un poema cinematográfico– contó con un texto de Juan Rulfo en la voz del poeta Jaime Sabines.

Otra de las obras más destacadas de este Primer Concurso de Cine Experimental, fue la realización de Salomón Laiter *En el parque hondo*; el mediometraje forma parte de la trilogía *Viento Distante*, premiada con La Vela de Plata en el XVIII Festival Internazionale del Film Locarno. Con este apartado, que revisa los filmes participantes en el Concurso, cierra el primer capítulo. Solamente no habría que dejar de mencionar, más de medio siglo después de su convocatoria, que la proyección de estos filmes en muestras y festivales a lo largo y ancho de la República Mexicana se ha vuelto frecuente, lo mismo que su estudio y análisis; y anotar que, en estas exhibiciones junto a otros filmes de la época, como *Las*

puertas del paraíso, es posible apreciar que aún conservan su frescura y originalidad.

El presente texto, como muchos relativos a la investigación cinematográfica, parte de un proyecto que intenta planificar mediante técnicas y metodologías la aplicación de un conjunto de actividades relacionadas a la investigación –en este caso– de los aspectos críticos y de rompimiento que se prefiguran en *Las puertas del paraíso*, pero que también están presentes en un buen número de los filmes producidos a finales de los 60 y durante la década de los 70. Necesariamente, en el curso de su planteamiento, este texto encuentra una relación directa con los procesos de identidad y representación en el cine mexicano de aquella década y con las obras literarias, discursos, historias o argumentos que, muchas veces, se utilizaron para ser llevadas a la pantalla grande; en el caso de *Las puertas del paraíso*, el argumento original de Elena Garro que aparece en su novela *Recuento de personajes*.

Por supuesto, existen muchas más películas realizadas durante la década de los 70 y hechas en México que están basadas en diferentes obras literarias. Como referencia, y solamente a manera de una mínima muestra, mencionaré unas cuantas: *Narda o el verano* (Guerrero, 1970), de la obra homónima de Salvador Elizondo y con guion del director del filme, Juan Guerrero; *Victoria* (Ibáñez, 1972), adaptación de la novela *Washington Square*, de Henry James, con guion de Jorge Fons y el propio José Luis Ibáñez; *El monasterio de los buitres* (Del Villar, 1973), basada en la novela homónima de Vicente Leñero y guion realizado por el novelista junto al director del filme; *Calzontzin Inspector* (Arau, 1974), película basada en la historieta *Los Supermachos*, del escritor Eduardo del Río *Rius*, guion de Juan de la Cabada y el caricaturista; *El apando* (Cazals, 1975), basada en la novela del mismo título publicada por José Revueltas, con un guion del autor y de José Agustín. *Longitud de guerra* (Martínez Ortega, 1976), de la novela *Tomochic*, de Heriberto Frías,

con guion propio director Gonzalo Martínez Ortega; *Los albañiles* (Fons, 1977), novela de Vicente Leñero con un guion del propio autor y el director del filme, Jorge Fons; *El lugar sin límites* (Ripstein, 1978), basada en la obra homónima del José Donoso, guion de José Emilio Pacheco; *El año de la peste* (Cazals, 1979), basada en la novela de Daniel Defoe *Diario del año de la peste*, con guion de Gabriel García Márquez.

Si las fuentes primarias representan registros directos, no interpretados, del tema de estudio e investigación y contienen material original (novelas, cuentos, películas, etcétera), las secundarias nos brindan información organizada y elaborada, producto de análisis referidos directamente a estos documentos: libros, artículos, documentales, ensayos o antologías en donde es posible encontrar información y datos relevantes. En cuanto a las fuentes terciarias, cada día es mayor el material que se puede encontrar, con la aparición de la Internet y la popularización de las bases de datos y redes sociales.

Las fuentes primarias no representan *per se* a la investigación, son los artefactos desde donde se deriva la investigación; por ello la mayoría de las fuentes propiamente dichas resultan ser las secundarias, pues presentan, de suyo, los resultados de investigaciones, análisis y evaluaciones previas sobre el tema, e incluyen comentarios, críticas, notas de revistas, artículos periodísticos, entrevistas y sitios web, entre otros. Finalmente, las fuentes terciarias organizan y consolidan a las primarias y secundarias; son punto de partida para dar comienzo a proyectos de investigación y contribuyen en la búsqueda de información relevante sobre el problema de investigación, pues compilan datos objetivos a la vez que conducen hacia fuentes adicionales de conocimiento.

Entre las fuentes terciarias clásicas están las bibliografías, los diccionarios, las enciclopedias, los almanaques, los directorios y diversos recursos en línea, incluidos los blogs y las redes sociales. Un recurso infaltable, en cuanto a la investigación de cine

mexicano se trata, lo constituyen los anuarios estadísticos editados por IMCINE; vale la pena también mencionar a la Videoteca "Carlos Monsiváis" y al Centro de Documentación de la Cineteca Nacional; a la Biblioteca "José Rovirosa" de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC-UNAM); el Centro de Documentación "Carlos Velo" y la Biblioteca "Tere Velo", del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); el Centro de Documentación de la Filmoteca de la UNAM y, por supuesto, al Fondo Emilio García Riera de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".

El segundo capítulo, en su primer apartado "La cultura como campo regulado de producción semiósica" afronta las reglas estructurales que permiten tanto la gestación como la circulación del significado. Todo acontecimiento que se produce en una cultura muestra un carácter significante, pues en la medida que entra en contacto con un sistema cultural pasa a formar parte de un universo de sentido. El orbe, en sí, es un universo de sentido y es imposible pensar que percibir y expresar al mundo sea factible en la neutralidad, dado que nuestra orientación temporal y espacial depende de todo cuanto nos circunda. De ahí que en el segundo apartado, "Los campos especializados del conocimiento dentro de la cultura", podamos observar a los CSPS o campos suprarregulados de producción semiósica como zonas especializadas de conocimiento sustentadas en normas codiciales; un ejemplo de ello sería, precisamente, el cine.

A los códigos que regulan el material significante de carácter secundario y que expresan características individuales, se les conoce como *suprarregulaciones*. En su análisis, estos campos son operativos e incluyen, por ejemplo, las características de la producción cinematográfica y su relación con otras zonas especializadas, como podrían ser la historia, la filosofía, la literatura y otras artes o ciencias. Así, en su tercer apartado "El cine como campo especializado de la cultura" observamos que el arte, dentro de la cultura,

constituye un campo suprarregulado de producción semiósica, donde el cine se inscribe como una zona destacada del arte. Su especificidad queda de manifiesto en la pluricodicidad que determina sus interrelaciones codiciales y en la articulación que se realiza a partir de las imágenes en movimiento, mismas que hacen de su especificidad un hecho sumamente complejo, donde entran en juego posibilidades nuevas de generación de sentido, en un proceso de transcodificación que implica una redistribución de contenido y nuevas funciones semióticas. Así, llegamos al apartado final de este capítulo que trata "De la fotogenia, la cinefilia y la estésica en el cine", y donde se revisa el pensamiento de Edgar Morín sobre la doble impresión de realidad en la fotografía, las posibilidades del término cinefilia y las diferencias entre la estésica y la estética.

Diversos filmes de la década de los 70 intentaron romper con el cine decadente que, a partir de la década anterior, repitió hasta la saciedad aquella fórmula que llevó a muchas producciones de la época dorada hasta la internacionalización de la cinematografía mexicana. Estas cintas contaron, en su mayoría, con jóvenes directores alejados de las posturas y las ideas del sistema que privó durante más de 30 años dentro de la industria cinematográfica del país. Los discursos que utilizaban en sus películas pretendían crear una nueva estética, alejada de lo pueblerino, lo xenófobo y lo superficialmente anecdótico; formas anquilosadas de un cine caduco frente a un sincero afán modernizador que los integrara, de lleno, a una visión moderna y global. Muchas de estas cintas intentaron llevar a la pantalla grande argumentos ligados a cuentos y novelas de escritores mexicanos contemporáneos y explorar nuevas temáticas lejos del nacionalismo a ultranza que caracterizó a la Época de oro.

El tercer capítulo se intitula "*Las puertas del paraíso*: nuevo cine mexicano de los 70" e intenta establecer, en su primer apartado, cuál fue el legado de los emprendimientos

cinematográficos en los años 60 y 70. Para ello se aborda sobre la suerte que corrieron el Segundo y Tercer Concursos de Cine Experimental y se abunda acerca de las enormes dificultades que tenían que sortear los jóvenes cine-realizadores durante una época en la cual los grandes estudios ya habían desaparecido y en donde el gobierno y sus sindicatos se habían prácticamente adueñado del monopolio de la producción y distribución de las cintas que, un pequeño grupo de administradores y burócratas, decidían rodar. También se aprovecha este espacio para hablar sobre el desarrollo de los proyectos cinematográficos de Salomón Laiter y de otros realizadores contemporáneos, así como para comentar algunos aspectos de su vida artística como arquitecto, pintor, realizador fílmico y escritor.

El segundo y tercer apartados: "Eisenstein, Pound y Genette: ideograma, montaje e intertextualidad" y "Elizondo y Laiter: dos nuevos cineastas" nos muestran, a partir del trabajo gráfico de los ideogramas, las dinámicas de los principios tradicionales cinematográficos aplicadas a las teorías del montaje. Para Einsestein y Pound los ideogramas, que toman forma escrita primero en el *tanca* y luego en los versos del *haikú*, constituyen "frases de montaje" que aparecen en pos de la creación y *re*-creación tanto de imágenes nuevas como de nuevos conceptos y nuevas ideas. El propio Ezra Pound había señalado antes, al escribir *Los Cantos*, sobre la lógica poética presente en los ideogramas, su economía y la calidad comunicativa de sus imágenes; y Salvador Elizondo queda deslumbrado ante la técnica de montaje del creador de *El acorazado Potemkin*, y así lo expresa tanto en su creación filmica (*Apocalipsis 1900*) como en la narrativa de su novela (*Farabeuf o la crónica de un instante*) y en su ensayo "La estética de Einsenstein".

Por su parte, Kristeva, Barthes y Gennette abonaron a fincar la idea de que los textos (cualquier texto: escrito, pictórico, fílmico o de otra índole) se encuentran en una continua reescritura que se reactualiza constantemente; con este concepto en mente

resultaba posible definir a la intertextualidad como una relación de copresencia de dos o más textos. En los últimos tres apartados, que versan sobre Elena Garro, su obra, los palimpsestos y la intertextualidad, apunto que *Las puertas del paraíso* deriva, transtextualmente, de la novela de Garro *Recuento de personajes*, y que es posible percibir copresencias intertextuales, palimpsestos y transferencias, en y desde la obra de la escritora poblana que se producen gracias al préstamo (en la propia novela y, por ende, en el filme) desde ciertas características de los personajes de *Tender is the Night* (*Suave es la noche*) del norteamericano F. Scott Fitzgerald, hasta en diversas líneas narrativas que se fincan en la novela *Brideshead Revisited* (*Retorno a Brideshead*) escrita por el británico Evelyn Waugh. De esta suerte, en la película de Laiter se apuntalan planteamientos donde el hipertexto puede ser leído como un palimpsesto que conserva huellas de anteriores escrituras.

El cuarto capítulo intenta establecer un análisis de *Las puertas del paraíso* apoyándose en herramientas derivadas de la intertextualidad, la sociocrítica, los estudios culturales, la historia y la teoría cinematográfica; para ello, afronta en cada uno de sus apartados diversos aspectos relevantes del filme. En "Leiter: *road movie* y cine de autor" observamos que la cinta se adapta a los postulados de una "película de carretera" donde sus personajes se enfrascan en una travesía que deriva de la huida provocada por la persecución de que son objeto. Normalmente, una *road movie* implica un viaje que los protagonistas emprenden en la búsqueda de alguien o de algo; en este caso pretenden hallar un espacio de libertad; pero la búsqueda se vuelve aún más extrema cuando denotan que, en realidad, intentan encontrarse a sí mismos. A su afán de escape se integra también el automóvil de Andrés, a bordo del cual huyen, como una especie de personaje del filme.

El apartado "Hacia un escape y un retorno sin fin" abunda sobre el tema de la huida y la falta de contenido en las vidas propuestas a los personajes: no tienen contento, no hay

alegría. La película abre con el sonido de un disco "rayado" que repite incesantemente una misma frase musical; esta alegoría es una constante en todo el filme. El consumo de drogas de los personajes no es social, para encontrar nuevas sensaciones o por diversión: su adicción es una fórmula de escape y de olvido. La cámara también participa de esta evasión, filmando personajes que no caminan: ellos siempre corren; el auto también huye, arranca y frena bruscamente; los cortes de edición son brevísimos, rápidos, de apenas de unos cuantos segundos. Los personajes constantemente se buscan pero, de una fórma paradójica más que irónica, al hallarse, se repelen: se unen y separan de manera pendular, obsesiva y, casi siempre sin mediar palabras.

Los siguientes apartados intentan tocar aspectos relativos a la verosimilitud del discurso fílmico, la mirada de la cámara, su punto de vista y sus paratextos. A lo largo de la proyección de la cinta es posible observar que su narración se desarrolla en un espacio donde privan la cohesión y coherencia textuales. Quizá por la brevedad de sus diálogos y la ausencia de un narrador omnisciente o de una voz *en off*, la función discursiva queda en manos de la cámara quien, con sus encuadres, enfoques y puntos de vista, comunica. Y lo hace con tanta precisión como un narrador lo haría con palabras; gestos, muecas, movimientos corporales y miradas se complementan con los escasos parlamentos del guión.

En *Las puertas del paraíso* Laiter privilegia al *close-up*, y no solo con el udo del primer plano, sino también con la utilización del gran primer plano. De esta suerte, el director hace hablar a sus personajes sin que siquiera emitan palabras. Así sucede con los *medium close-up*, los *close-up* y los *big close-up* al rostro de Blanca; los continuos acercamientos a la expresiva actriz no son solo para destacar su belleza, sino que llevan la intención de comunicar pensamientos y sensaciones. El espectador-lector se vuelve receptor de la trama que puntualmente va imbricando emociones mientras se teje en la

pantalla a lo largo de cada minuto de la realización fílmica.

Otro importante elemento que aparece continuamente en *Las puertas del paraíso* es el del tratamiento del cuerpo humano; aunque aparentemente el físico de cada uno de los protagonistas corresponde a las expectativas de su juventud y su apostura, en realidad el cuerpo humano se halla deshumanizado y desvinculado de sí mismo. La hechura en los personajes del filme es de un físico que, al menos en los protagonistas, ha perdido su autonomía y su salud. Los intérpretes siempre están corriendo; huyen, escapan, no tienen un solo momento de paz y esa inquietud se refracta desde la pantalla. Son figuras tensas, agobiadas por el estrés, la falta de sueño y el exceso de alcohol, fármacos y enervantes que los llevan siempre al límite. El único remanso al que acceden durante el transcurso de su periplo es cuando visitan junto al Lago de Guadalupe a los trinitarios, quienes llevan a cabo uno de sus rituales; solo en ese momento existe en los protagonisras un remanso de calma, un espacio de reposo.

Únicamente en contacto con la naturaleza, alejados del bullicio, de la carretera y de las drogas encuentran un instante de paz. Pero es un lapso demasiado corto: los personajes vuelven a su camino y con ello de nuevo a los excesos, a las peleas, al descontrol y la desazón; ni siquiera cuando hacen el amor son cuerpos plenos ya que sus relaciones, más que encuentros sexuales, son desencuentros, intentonas de sexo que no alcanzan el clímax de la satisfacción sino, por el contrario, la frustración de su interrupción. Estas escenas son retratadas mediante la utilización del plano holandés, pronunciando la inclinación de la horizontal en 30 o 45 grados para transmitir así al espectador una sensación de inestabilidad; la aberración de los planos oblicuos sugiere desorientación y amenaza cualquier accion o movimiento; su proyección en la pantalla irradia un ánimo extremadamente agitado.

Finaliza este capítulo con cuatro apartados que tocan temas relativos a la *voz* que narra y al enfoque que mira; al sonido y al silencio; al sexo y el tiempo y, finalmente, a la huida, la noche y la fuga. *Las puertas del paraíso* es un filme que inaugura, con la década de los 70, el renacimiento del el cine mexicano. Con sus características de producción y de rodaje y con sus contenidos artísticos y temáticos, da pie a la presencia de un cine mexicano moderno y de una nueva generación de directores jóvenes, aunque fogueados ya y autodidactas, que se preocupan por manifestar cinematográficamente sus preocupaciones éticas y estéticas en el contexto de la sociedad mexicana de su tiempo y desde una perspectiva personal y sensible.

A partir de sus secuencias iniciales *Las puertas del paraíso* marca un ritmo frenético mediante varias tomas con la cámara montada desde el automóvil (*truck travellinig*); incluso, el objetivo de la lente mira –desde un auto en movimiento– a otro auto en movimiento en el juego del perseguido y el perseguidor. Ya desde ese momento la protagonista, Blanca, carece de control sobre lo que sucede; para ella, de principio a fin, este mal viaje de fuga y escape es una pesadilla que se repite *ad infinitum* como en un bucle sin fin; ella vive esta experiencia en silencio y pareciera que no puede –o peor, que no quiere– salir de tan mal sueño. "Farsante, frívola, parásito, arribista, desclasada, imprudente, patológica, enferma mental, insensata, egoísta, inestable irreductible, embustera, prostituta, desquiciada, abyecta, peligrosa"… el personaje femenino del filme es la prototípica mujer de la narrativa de Garro y representa la "destrucción de (la imagen de) la mujer" (Beltrán Félix, 2016: 9). Si la obra de Laiter muestra los intereses del nuevo cine mexicano y contempla una apertura temática en la diversidad sexual, la narrativa de la Garro representa la degradación del ser amado y es un estudio de caso del amor violento o violentado (2016: 13).

Como conclusión, en el quinto capítulo, finaliza esta exposición considerando al filme de Laiter dentro de la cultura y el cine en México. Representante de la nueva cinematografía *Las puertas del paraíso* brinda descripciones van desde un primer plano hasta un plano general y muestra, en su inicio, una ausencia de intriga de predestinación; mediante una narrativa fragmentaria construye imágenes como plano-secuencias y permite la expresión de características intertextuales dentro de un final abierto y sin resolución: es ya el cine moderno mexicano.

Al igual que todo producto cultural y artístico el cine mexicano está ligado a la vida nacional y al contexto social de su época; aspectos que, si no lo determinan sí, al menos, lo enmarcan en un devenir histórico. Por ello vale la pena recordar al ser del mexicano como materia de construcción de personajes y caracteres; la presencia ontológica de escenarios que permanecen en la cinta fílmica y quedan impresos como un mapa de mexicanidad y que revelan usos y costumbres del ser del mexicano en el ámbito de su cotidianidad. El cine de los 70 intentó, sin embargo, desligarse del tema del nacionalismo y pensar en lo mexicano de una manera crítica. En ese afán muchas películas integraron elementos del relajo como un factor constante y presente de una mexicanidad latente y viva.

En el segundo apartado del capítulo final "De la memoria al olvido del recuerdo" se intenta recorrer aspectos relativos al filme como depositario de la memoria y, también, como una especie de raro objeto pensante y activo pues, parafraseando a Deleuze, podríamos decir que el cine *piensa* con imágenes-movimientos y con imágenes-tiempo; y, así, nos muestra conceptos: el cine es memoria y es percepción. Finalmente, cierro este texto con una reflexión acerca del cine y la literatura como una mancuerna activa que, durante la década de los 70, se conjugó para brindarnos un nuevo cine el cual, a la vuelta de medio siglo, puede ser ya considerado como prodigioso. Vayan estas líneas también en

memoria de dos personajes ligados íntimamente a la cinematografía y a la literatura: Elena Garro y Salomón Laiter.

PRIMER CAPÍTULO

CINE, TRADICIÓN Y RUPTURA EN MÉXICO

Parte 1: Las generaciones, el arte y el arribo del cine a México

En México, la cultura y el arte han caminado siempre de la mano en cuanto toca al desarrollo de las generaciones y el Estado. Samuel Ramos se refería ya a la preocupación del pensamiento filosófico por el *ser* del hombre de México y por la identidad del mexicano en su obra de 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Leopoldo Zea, en su prólogo a *Dos ensayos sobre México y lo mexicano*, comentaba que, al aparecer la obra de Ramos, fue ninguneada y tildada de ser un libro que denigraba al mexicano y su cultura.

Al mismo tiempo, Emilio Uranga elaboraba, a partir de la categoría de *accidente*, un concepto radical en la generación de la humanidad; para él, la fragilidad y la zozobra nos revelan como accidente. Coincide con los existencialistas y en ellos –nos dice Jaime Vieyra– "descubre una comprensión de la esencia humana más allá de la categoría de sustancia y a partir de las nociones de *finitud, ambigüedad, insuficiencia y apertura*" (2007: 83). El ser accidental es un ser temporal que va a morir. Esta noción antigua y radical muestra que la finitud humana no significa, únicamente, que el hombre es un ser limitado, sino que su temporalidad tiene un término estricto e incierto, y que sólo dentro de ese espacio existencial puede hallar y conquistar, para sí, una significación. El ser accidental es

un ser eventual e injustificado, contingente. Tiene la tarea de hacer-*se* a sí mismo y no cuenta con una justificación absoluta, sólo con decisiones auténticas e inauténticas.

Dueño de una racionalidad desencajada y una emocionalidad sin sensibilidad, el mexicano posee una máscara movible gradada en el ámbito de la pusilanimidad: es el cuerpo sin ser del *ser insuficiente del mexicano*. Creador de la retórica de la grandilocuencia y artífice de la poética del sinsentido, este ser, en interminable rebeldía, se manifiesta y corporifica en los pelados, nacos, ninis, agachados, creídos, fifís, apretados, pedantes, quedados, relajientos, jipitecas, izquierdistas-*chic*, tribus urbanas de punkis, darketos, emos, scatos, otakus y hipsters profesionales sabelotodo de la política nacional y expertos en las áreas del poder económico, financiero, religioso, social, cultural, académico y artístico que pueblan el país entero.

La suficiencia no es sustancial sino que brota de la misma insuficiencia: "Toda meta es contingente y toda vida es aventura" (2007: 91), añade Vieyra. La capacidad de encontrar contenidos o satisfacción está íntimamente ligada, en el mexicano, a la idea de imposibilidad, de insustancialidad y de falta: escasez y carencia. Su ser accidental es un ser abierto al mundo y a los otros seres; pero al mismo tiempo es un ser contradictorio, multilateral y bipolar que oscila y da saltos desde optimismo hasta el pesimismo. Mantiene abierta la posibilidad de mutar de una perspectiva a la contraria, del interior al exterior, del *sí mismo* al *otro*, pues resulta que es un ser fundadamente inacabado. Se trata de una *incompletud* definitiva y no provisional, sino constitutiva. A un ser temporal únicamente la muerte puede darle unidad y, por eso, el mexicano vive para morir.

Psicológicamente la muerte es una ilusión, y solo ella confiere la unidad ontológica a nuestro *ser mismo*. "La muerte convierte a la vida en aventura. En la aventura, en efecto, la escena inicial sólo es tal porque la escena final le ha conferido ese sentido" (Uranga,

1949: 59), nos recuerda Emilio Uranga en su ensayo "Dos teorías de la muerte: Sartre y Heidegger".[1] Y es que –desde la óptica de estos pensadores– para los mexicanos la pulsión de comprender y de comprenderse, la necesidad de referirse a sí mismo y a los demás, así como el empeño en *ser* y *significarse*, no se agotan con la vejez, sino con la muerte. El mexicano, finalmente, es un ser accidental que no se basta a sí mismo: es insuficiente –como todo humano–; mas, su mortalidad, lo destroza, lo deshace, lo desgarra y lo dispersa.

El tema de la responsabilidad y el compromiso fue tratado por Leopoldo Zea en su artículo "La filosofía como compromiso" (Zea, 1949), donde señala que el concepto de *compromiso* es un elemento fundamental e inevitable para todos los hombres; seres sujetos a limitaciones de diversa índole inmersos en las circunstancias de la realidad en que viven. Así, todos los individuos somos "entidades comprometidas", pues fuimos *arrojados* a este mundo que debemos aceptar y ante el cual ser responsables. En este sentido, el compromiso no es un contrato cómodo para satisfacer nuestros intereses, sino más bien una verdadera condena insoslayable que compartimos con toda la humanidad, y dentro de la cual el único espacio de libertad posible radica en la actitud que cada quien asuma frente a ella.

Según Zea, la libertad se reduce a la aceptación o no de una realidad dada; una realidad que el individuo no ha elegido y que, en muchos casos, ni siquiera ha contribuido a instalar (Zea, 1949: 81). En esa virtud –señala Roberto Colonna– "el compromiso se convierte en un elemento fundamental, ya que obliga al individuo a asumir la responsabilidad, tanto de sí mismo como de sus acciones" (Colonna, 2013: 24). Para Zea, la

[1] Este ensayo aparece en el núm. 33 de la revista *Filosofía y Letras*, de 1949, que reúne las ponencias de Joaquín Sánchez Macgrégor, Luis Villoro, Leopoldo Zea, Fausto Vega, Jorge Portilla, José Gaos y el propio Emilio Uranga; una serie de conferencias que, con el título de *Problemas de la Filosofía contemporánea*, fueron organizadas por el Instituto Francés de América Latina (IFAL) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en 1948.

filosofía latinoamericana deber proponerse ser responsable hacia su propio pasado y su contexto.

El ser insuficiente del mexicano admite ese compromiso a medias, pues no es capaz de modificar los términos de su tácita aceptación de *ser* o *estar* comprometido ni tampoco logra enfocar sus puntos de vista en el hecho de que ese compromiso no es algo rígido e inmutable, sino que está sujeto a las circunstancias y los cambios sociales; por lo tanto no alcanza a acceder plenamente a las realidades que lo rodean.

Las generaciones se demarcan por las diferencias en el modo de producción de los sujetos dentro de su grupo social, pero ¿cómo se enmarcan las generaciones tanto en el espacio como en el tiempo? Karl Mannheim fue uno de los primeros investigadores en abordar el tema generacional desde una perspectiva socioanalítica; para él, una generación no la constituye un grupo concreto, sino un grupo que se delimita por compartir semejantes condiciones de existencia. Por otra parte, el investigador alemán apuntaba que la contemporaneidad cronológica no basta, por sí sola, para conformar una generación (Mannheim, 1993).

Narra Mannheim que Comte ya jugaba –por supuesto, desde un planteamiento positivista– con la idea de un cambio generacional que se realizaría de acuerdo al propio *tempo del progreso*; señalaba que al producirse un alargamiento de la vida del individuo, el tempo se relentizaría mientras que, "por el contrario, un acortamiento de aquélla a la mitad o a un cuarto de su medida actual aceleraría el *tempo*" (Mannheim, 1993: 195). Para los estudiosos de la cuestión generacional –al final del siglo XIX– la edad de una generación rondaba en cerca de los 30 años. El promedio de edad de casamiento y la media de la duración de la fertilidad matrimonial eran los factores que determinaban la longevidad de una generación, la cual resultó de 36.5 años en Alemania y de 34.5 en Francia.

En México y en otras partes del mundo, las generaciones han sido observadas a través de la lente de lo artístico y lo cultural; y mucho antes, desde los presocráticos y clásicos hasta los modernos y posmodernos, las generaciones –en su gran mayoría– se han calificado por su desempeño en el orden de lo filosófico, lo cultural y lo político. Las generaciones hablan siempre de la posibilidad de realizaciones concretas; aunque las dinámicas históricas tiendan, en ocasiones, a construir entelequias degeneradas.

La literatura y las artes, en México, son un buen ejemplo del manejo generacional; durante el siglo XIX arrancaron generaciones muy definidas, como fueron la de los románticos, primero, y la de los modernistas, después. Los primeros, agrupados alrededor de la Academia de Letrán y del Liceo Hidalgo, sobresalieron por su apego a las literaturas alemana e inglesa y por sus ánimos civiles, nacionalistas y vindicativos. No hay que olvidar que muchos de ellos nacieron cuando la nación aún no era independiente, sino una colonia del Imperio español, gentilmente llamada "la Nueva España".[2] Podemos observar que esta primera generación del México Independiente está constituida por integrantes cuyo rango de edades fluctuaba, aproximadamente, alrededor de los 34 años, lo cual es congruente y coincide con la duración prevista por Comte en sus estudios generacionales.

Por su parte, los modernistas mexicanos –también liberales– pasaron del romanticismo de sus predecesores a intentar entender, mediante una visión experimental, la política y la vida social de aquel México de la segunda mitad del siglo XIX.[3] Algunos,

[2]Entre los más destacados románticos mexicanos estaban: José Joaquín Pesado (1801-1861), Fernando Calderón (1809-1845), Manuel Payno (1810-1894), José María Lafragua (1813-1875), Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), Guillermo Prieto (1818-1897), Ignacio Ramírez, *El Nigromante* (1818-1879), Gabino Barreda (1818-1881), Francisco González Bocanegra (1824-1861); Francisco Zarco (1829-1869); José Tomás de Cuéllar (1830-1894); Vicente Riva Palacio (1832-1896) e Ignacio Manuel Altamirano (1834-1883).

[3] Entre los modernistas sobresalieron: Justo Sierra Méndez (1848-1912), Manuel Acuña (1849-1873), Juan de Dios Peza (1852-1910), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Rafael Delgado (1853-1914), Manuel José Othón (1858-1906), Manuel Gutiérrez Nájera (1858-1895), Luis. G. Urbina (1864-1934), Federico

mayormente positivistas, llegaron a integrarse a los "científicos" del régimen porfirista; otros fueron más libres, incluso revolucionarios, pero todos resultaron hombres de su tiempo.[4] Agrupados alrededor de la *Revista Moderna* (fundada por el malogrado Bernardo Cuoto [1880-1901]), los modernistas mexicanos –muchos de ellos bohemios, de costumbres libérrimas y vida irregular– se adentraron en los temas de la muerte, el erotismo y la sexualidad. En el caso de los modernistas notamos que la duración de su generación se aproxima a los 30 años –lapso aproximado de diferencia entre las fechas de nacimiento de sus miembros más jóvenes y los mayores–, cronológicamente hablando. Este margen, aunque menor, coincide también con lo observado por Mannheim en los estudios de Comte dentro de la Europa del siglo XIX.

La siguiente camada correspondería a la generación de jóvenes que nacieron durante el porfiriato y murieron ya en la época posrevolucionaria. Agrupados alrededor del Ateneo de México –que con el nombre del Ateneo de la Juventud Mexicana vio la luz el 28 de octubre de 1909– en los albores del estallido del movimiento revolucionario, los representantes de la modernidad nacionalista del nuevo siglo fueron, a su vez, críticos del determinismo y del positivismo comtiano. Apadrinados por Justo Sierra y Ezequiel A. Chávez, se enfocaron hacia la idea de dotar al país con una visión que volviera sus ojos hacia adentro y se alejara del culto a las modas europea y norteamericana; marcando –al mismo tiempo– con especial énfasis la educación como medio para desarrollar un México

Gamboa (1864-1939), Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), Ángel del Campo, *Micrós* (1868-1908), Amado Nervo (1870-1919), Julio Ruelas (1870-1907), Enrique González Martínez (1871-1952), José Juan Tablada (1871-1945), Ricardo Flores Magón (1873-1922), Efrén Rebolledo (1877-1929) y Enrique Flores Magón (1877-1954).

[4] A veces, ser libre no consiste propiamente en ser revolucionario; fue el caso de Victoriano Salado Álvarez, contra quien se encausaban toda serie de diatribas, precisamente, por ejercer su libertad de pensamiento cuando los vientos soplaban en contra. Así lo consigna Alberto Vital al citar un manuscrito de Nemesio García Naranjo: "ninguno de los escritores de su generación lo igualó en el método, en la ponderación y en la serenidad […] Y como exponía su credo literario con la mayor franqueza, las nuevas generaciones lo consideraron como antítesis de la Revolución" (cfr. VITAL, Alberto, 2002. *Un porfirista de siempre. Victoriano Salado Álvarez (1867-1931).* México / Aguascalientes: UNAM / UAA, p. 203).

más consciente de sus propios valores culturales e identitarios, y dentro de una realidad social que ya apuntaba hacia notorios cambios debido a su creciente urbanización e inminente industrialización.

De la Generación del Ateneo[5] lo menos que puede decirse es que su desempeño resultara poco útil o fuera vana para la sociedad, por el contrario; además, a esta generación habría de sumarse otra: la Generación de 1915 o "de Los Siete Sabios de México",[6] conformada por jóvenes nacidos apenas unos años después que los ateneístas (todos, durante la década de 1890) y que fundaran la Sociedad de Conferencias y Conciertos –cuya meta consistía en acercar la cultura a los estudiantes de la capital mexicana–. El mote de "Los Siete Sabios" surgió, primero, como un comentario burlón con el que otros compañeros hacían referencia a los Siete Sabios de Grecia; sin embargo, el título se convirtió luego en una seña de prestigio entre los integrantes fundadores de la sociedad (Pereira, 2014: 448-450). Podemos constar que, entre la de los Ateneístas y la de los Sabios, juntos, la diferencia generacional en las edades de sus miembros no iba más allá de los 16 años, reduciéndose así, dramáticamente, a la mitad el rango de edad esperado para definir y encuadrar tradicionalmente a una generación.

De estos sabios y ateneístas saltamos a la generación de los Contemporáneos, opuesta a la de los Estridentistas y de la misma época; se trata de un par de grupos intelectuales que, prácticamente, viven los años revolucionarios siendo apenas niños, y

[5]Entre sus casi cien miembros descollaban: José Vasconcelos (1882-1959), Isidro Fabela (1882-1964), Antonio Caso (1883-1946), Genaro Fernández McGrégor (1883-1959), los dominicanos Pedro y Max Enríquez Ureña (1884-1946 y 1886-1968), Antonio Mediz Bolio (1884-1957), Alfonso Cravioto (1885-1955), Martín Luis Guzmán (1887-1976), Alfonso Reyes (1889-1959) y Julio Torri (1889-1970).

[6]Los "Siete sabios" fueron: Alberto Vázquez del Mercado (1893-1980), Vicente Lombardo Toledano (1884-1968), Jesús Moreno Baca (1884-1926), Teófilo Olea y Leyva (1895-1956), Alfonso Caso (1896-1970), Antonio Castro Leal (1896-1981) y Manuel Gómez Morín (1897-1972). Después, sin ser miembros originales de este grupo, se sumaron a él otros jóvenes "sabios" de aproximadamente la misma edad: Narciso Bassols (1897-1959), Luis Enrique Erro (1897-1955), Daniel Cosío Villegas (1898-1976) y Miguel Palacios Macedo (1898-1990).

quienes puntualmente adoptan distintas posturas políticas y artísticas frente al México posrevolucionario en el que les toca vivir; sus posiciones éticas y estéticas se ven enmarcadas en un fenómeno de ruptura y continuidad del cual nos brinda un amplio panorama Luis Mario Schneider en su obra ensayística de 1975 *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*, donde el autor plantea que la originalidad presente en sus movimientos artísticos es, más que el resultado de un boceto o diseño programado, la necesidad estructural de la propia tradición, misma que se auto-exige una ruptura como medio o método para mantener su continuidad.

Vemos así, poco a poco, cómo en las generaciones se va reduciendo el número de años cumplidos por los integrantes que las constituyen; mientras disminuye, por otro lado, el periodos que las demarca.[7] Hablamos de apenas ocho años de diferencia entre las fechas de nacimiento de contemporáneos y estridentistas. Esta tendencia continua durante el siglo XX. Por otro lado y como una marca de nacimiento, las generaciones comienzan a distinguirse con el nombre de las revistas que editan o por los manifiestos que las señalan; así acontece con el manifiesto estridentista, publicado en *Actual* núm. 1, de 1921, y con la revista *Contemporáneos*, cuya primera entrega data de 1928.

Respecto de su orientación política es interesante constatar cómo las posiciones de contemporáneos y estridentistas eran encontradas; mas, sin embargo y sin ser del todo oficialistas, unos y otros trabajaron como burócratas al servicio de diferentes gobiernos, hasta el punto de llegar a ejercer ministerios de Estado; de hecho, en su época, los

[7]Los años de nacimiento de la mayoría de los estridentistas y contemporáneos van desde 1896 hasta 1904: Tina Modotti (1896-1942), Carlos Pellicer (1897-1977), Germán List Arzubide (1898-1998), Jean Charlot (1898-1979), Arqueles Vela (1899-1977), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), Manuel Maples Arce (1900-1981), Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), Fermín Revueltas (1901-1935), José Gorostiza (1901-1973), Agustín Jiménez Espinosa, (1901-1974), Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Leopoldo Méndez (1902-1969), Jorge Cuesta (1903-1942), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) y Gilberto Owen (1904-1952).

estridentistas se acomodaron en puestos de la ciudad de Xalapa, Veracruz –la cual, en aquel momento, llegó a ser conocida como *Estridentópolis*–, mientras que los contemporáneos se distribuyeron entre los ministerios de Educación y de Relaciones Exteriores. En este sentido, es sumamente interesante el estudio publicado en 2009 por Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista, prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* –por cierto, ilustrado con las espléndidas fotografías de Agustín Jiménez Espinosa–.[8] Aquí, la autora revisa conjuntamente la obra de estridentistas y contemporáneos, y descubre que, en lo formal, son muy parecidas, pues en ambas se "pone de relieve el manejo común de la modernidad en la ciudad de México frente a la diversidad retórica de la prosa vanguardista" (Hadatty Mora, 2009: 190). Al mismo tiempo, su estudio vincula la obra temprana de autores como Mariano Azuela, Efrén Hernández, Manuel Maples Arce, Gilberto Owen, Salvador Novo y Arqueles Vela.

En cuanto a los espacios dedicados al recreo en aquella época, el historiador Ricardo Pérez Montfort señala que "estaban el circo, los teatros, las carpas, los toros, los primeros cines, una que otra sala de conciertos, canchas de frontón, hipódromos, cantinas, restaurantes y cafés" (Pérez Montfort, 2008: 89). Sobre el cinematógrafo, éste había conseguido "su carta de ciudadanía ya fuese a partir de los populares kenetoscopios con todo y sus 'vistas picantes' o como parte del ritual de asistir a un salón de proyecciones", en el México de fin del siglo XIX y principios del XX (2008: 106-107). El ingeniero jalisciense Salvador Toscano Barragán (1872-1947) logró hacerse de un aparato que proyectaba y tomaba "vistas" y así inauguró, en octubre de 1887, el Cinematógrafo Lumière, en la

[8]El maestro Agustín Jiménez Espinosa (1901-1974) fue, desde 1926, fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes donde tenía a su cargo el curso de fotografía. Destacó, primero, como fotógrafo y, luego, como cinefotógrafo, colaborando con realizadores de la talla de Sergei Eisenstein, Adolfo Best Maugard y Fernando de Fuentes (cfr: http://fotografica.mx/fotografos/agustin-jimenez-espinosa/).

antigua calle de Plateros (hoy Francisco I. Madero) en el Centro Histórico de la capital mexicana, como nos lo comenta su nieta, Verónica Zárate Toscano en su artículo "Semblanza de Salvador Toscano Barragán".

Sin embargo, aún antes de que los Lumiére presentaran su cinematógrafo en nuestro país, la sociedad mexicana disfrutaba ya de espectáculos en los que se proyectaban imágenes a través de diversos mecanismos. En agosto de 1849 se anunciaba en la ciudad de Puebla "una máquina enciclopédica por la cual se imprime el movimiento" (Rodríguez, 2009: 117). A partir de aquel año, y a todo lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, menudeaban espectáculos en los cuales se exhibían imágenes mediante ingeniosas maquinarias ópticas, como la Linterna Mágica, el Mundo Viviente, el Panorama en Movimiento, las Vistas Estereoscópicas, la Gran Farola, el Nikelodeo, el Diorama, la Fantasmagoría, el Kinetoscopio, el Polyorama, el Daguerrotipo, el Cosmorama y la mencionada Gran Máquina Enciclopédica o Miscelánea.

El síntoma de la época era el de asistir a verificar un hecho que, gracias a su proyección, mantenía una exactitud idéntica con los originales o, al menos, así le parecía al público de aquel entonces; sentían que el cinematógrafo reproducía a la realidad, cuando sabemos que solo se trata de una ilusión en la percepción de los sentidos y no de estar ante la presencia de hechos exactos e historias fidedignas. Podía uno asistir a presenciar vistas de la guerra de Marruecos lo mismo que a los funerales de Napoleón o al pintoresco pueblo de Belén; todo, copiado del mismísimo original.[9]No hay que olvidar que el proyecto de reconstrucción económica de la nueva nación independiente requería, también, de que los

[9]En su libro *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*, el historiador de arte fotográfico José Antonio Rodríguez desarrolla una serie de capítulos muy interesantes sobre este tema; especialmente, el capítulo VI "Yendo y llegando: los trashumantes" y el VII "Combinar para fascinar: fugaces gabinetes de la óptica".

artesanos y sus novatos aprendices valoraran sus labores y, al mismo tiempo, aprendieran a reconocerse como portadores de una digna identidad.

Y aunque con la llegada de los espectáculos pre-cinematográficos el imaginario de fines del siglo XIX fue dominado por escenas europeas o del lejano oriente, en las proyecciones subsecuentes se advertiría, cada vez con mayor frecuencia, sobre la "exactitud de los originales"; esto es, acerca de que las imágenes cinematográficas permitían la asistencia del público a "un hecho fidedigno, exacto [donde] se inducía y buscaba creer en lo que se veía" (Rodríguez, 2009: 120).

El drama que provoca el cine genera emociones que nos llevan a percibir una realidad frente a la que físicamente no nos encontramos, pero que impacta a nuestras neuronas de una manera sináptica que iguala, muchas veces, al producto de una vivencia real; se trata de una acción de introyección, de una transferencia, de una identificación, incorporación e internalización de los fragmentos del mundo que el filme refracta. No en vano, el 25 de enero de 1896, durante la proyección de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Lumière, 1895), los espectadores se espantaron al ver la llegada del tren en la pantalla, percibiendo que en realidad se les venía la mole encima. Este sería un ejemplo sobre el sentido cinematográfico del cual nos hablaba Eisenstein.

En la ciudad de Morelia, por ejemplo, la investigadora Tania Ruiz Ojeda apunta que para el año de 1898 el cinematógrafo se había generalizado como actividad recreativa "siendo el Teatro Ocampo el lugar elegido para realizar proyecciones con cierta regularidad; 'hermosas y variadas vistas' que tuvieron un gran éxito entre una audiencia 'culta' que no gustaba de los espectáculos 'vulgares'" (Ruiz Ojeda, 2008: 16-17). Años después y en la misma ciudad, los Hermanos Alva, Guillermo, Salvador y Eduardo, apoyados por Ramón Alva Romano, su tío, devinieron en empresarios y rápidamente

hallaron para sus proyecciones, como idóneo, al mencionado Teatro Ocampo, sito en el Centro Histórico de la ciudad, a una cuadra de Catedral. "Se hicieron del equipo necesario [y] vieron la oportunidad de expandir su negocio con la creación de una sala en 1908, lo que significaría el establecimiento en el espacio y el tiempo de este entretenimiento" (2008: 16).

Los Alva pronto se expandieron a otras ciudades y, en la capital del país, se hicieron de los salones Casino y María Guerrero. Con sus innovaciones desarrollaron un estilo propio estableciendo nuevos parámetros y rodando importantes filmaciones, como "la realizada durante la entrevista Díaz-Taft, donde dan un primer esbozo de lo que llegaría a ser el documental" (19). Consecuentemente, los Hermanos Alva registraron importantes sucesos, como *Las fiestas del Centenario de la Independencia en 1910*, y muchos más, hasta llegar a filmar trascendentes acontecimientos relativos a la lucha civil armada, como *La revolución en Chihuahua* (1912) y *La Decena Trágica* (1913).

Ya para 1906 –abunda Pérez Montfort– "la ciudad capital contaba con 16 salones que proyectaban las novedades de las casas *Pathé*, *Edison*, *Meliès*, *Gaumont*, *UrbanTrading*, *Warwick*, *Mutascope* y *Poliscope*" (2008: 107). El cinematógrafo, desde su aparición, modificó el modo de vida de los habitantes de muchas ciudades alrededor del mundo entero. Junto con el evidente progreso industrial de fines del siglo XIX y considerado, primero, más como una avance teórico de la tecnología que como un espectáculo, "si bien al principio fue un espectáculo para 'grupos científicos' y después para la burguesía, el cine llegó a posicionarse como un espectáculo popular" (Orozco Flores, 2008: 129), el cinemat´grfo sentó bases que con el tiempo serían fundacionales.

Y fue también en Morelia donde otra familia, la de los hermanos Contreras Torres, se organizaría para la proyección de cintas cinematográficas. Encabezados por Miguel

Contreras Torres, él y sus hermanos, Elías, Indalecio y Enrique, formaron una sociedad en 1915 para exhibir filmes en el salón Ópera, así como en los cines París e Hidalgo hasta llegar, inclusive, a rentar el Teatro Ocampo con el mismo propósito (Orozco Flores, 2008). De esta suerte, en 1920, Miguel Contreras Torres "da un salto importante dentro de la cinematografía nacional: de empresario exhibidor, en ese año, inicia su larga carrera como coproductor y actor principal de *El Zarco*" (2008: 131), dirigida por José Manuel Ramos, en 1920, y basada en la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano. Con el tiempo, Miguel Contreras Torres se convirtió en "el director más activo y productivo en el periodo del cine mudo de nuestro país con 15 películas" (131); y, una vez integrado el sonido a la imagen en el cine Contreras Torres dirigió otros 40 filmes, entre los que destacan *¡Viva México!* (1934), *The Mad Empress* (en inglés, 1939), *El padre Morelos* (1943), *La vida inútil de Pito Pérez* (1944), *Vuelve Pancho Villa* (1950), *¡Viva la soldadera!* (1960) y muchas más.

Finalmente, resulta interesante cuanto apunta Olivier Debroise respecto a la cultura de la producción de retratos fotográfica durante la década de 1870 a 1880 pues, en México, la tendencia a realizar retratos dominó a esta profesión aún más que en los Estados Unidos de Norteamérica o que en Europa (Debroise, 1994: 47-79). Tal vez porque se trata de un país en donde la fotografía no asombra únicamente a la clase alta y pudiente, sino que "también deslumbra –quizá por su indefinible aspecto mágico– a las sociedades rurales que profesan un culto extendido, 'sincrético', por las imágenes" (1994: 47). Debroise, crítico e historiador del arte, señaló que México posee un inmenso capital iconográfico y que, dentro de su "cultura popular", las imágenes se invisten de valores míticos los cuales, en un punto dado, se confunden con reliquias las que, a su vez, "adquieren un estatus de 'emanación' de lo ausente, de presencia, reafirmando así –no es menor la paradoja– la función original de

la fotografía" (1994: 49). Por ello es que, muy pronto, la fotografía, desde entonces y hasta la fecha, se inserta en el altar doméstico "entre veladoras, ramos de flores, yerbas de olor y estampas con representaciones de santos" (1994: 49). Esta permanencia de lo iconográfico explicaría la identificación que surge, para el mexicano "común y corriente", entre las figuras clásicas del cine nacional (Pedro Infante y El Santo, por ejemplo) y sus estereotipos (el charro cantor y el luchador enmascarado).

En todo el mundo y, por supuesto, también en México, el surgimiento de las vanguardias artísticas y el estridente impulso tecnológico que creció vehementemente a principios del siglo XX proyectó a la cinematografía como un arte emergente; y, a principios de los años 30, con la integración del sonido a la imagen en movimiento, aquel espectáculo de feria pasó, de ser un simple entretenimiento familiar, a convertirse en una acto creativo heredero de las artes tradicionales. Con ello, cantidad de artistas, dramaturgos, escenógrafos, literatos, coreógrafos, arquitectos, músicos, técnicos, artesanos e intelectuales se sumaron, cada cual en su área de experiencia, a la nueva industria cinematográfica en crecimiento.

Parte 2: El laberinto generacional, la literatura y el cine

Posteriormente, superado ya el periodo inmediato posrevolucionario y entrado el segundo cuarto del siglo XX, aparece la revista *Taller*, en 1938, donde tres de su principales integrantes (Octavio Paz, Efraín Huerta y José *Pepe* Revueltas) comparten el mismo año de nacimiento: 1914. Esta etapa generacional representa el nacimiento de un grupo de jóvenes quienes, a la postre, romperían con la continuidad de la etapa oficialista y nacionalista que promovió el triunfo del movimiento armado de 1910. Sin embargo, la revista *Taller* no se caracterizó por una especial rebeldía, pues aceptaba de buena gana entre sus páginas a

escritores de la generación precedente. Y es que, al contrario de la actitud que tanto los Contemporáneos como los integrantes del movimiento estridentista adoptaron cuando prefirieron partir de cero y obviar a los escritores "del siglo pasado" –es decir, a los Ateneístas–, los jóvenes nacidos en el México posrevolucionario fueron capaces de soslayar las diferencias con sus precursores y establecer con ellos líneas de continuidad y tradición.

Para la generación de *Taller*, revista que alcanzó solamente doce entregas (entre diciembre de 1938 y febrero de 1941), "lo importante no era repetir la experiencia de sus predecesores, sino construir un orden con todas las experiencias del hombre y continuar abriendo rutas para crear su propia obra" (Correa Pérez, 1999). Así lo expresó Octavio Paz en su artículo "Razón de ser", una especie de manifiesto de la revista *Taller*:

> Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: al hombre. Es decir, 'la tarea' –llamemos así a nuestro destino– es profundizar la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución cultural dotándola de un esqueleto de coherencia lírica, humana y metafísica (Paz, 1939: 32-33).

Luego, por vía de la filosofía y la literatura, de manera paralela, vendrían más generaciones; destacan, sin duda, dos de ellas: la del Grupo de los Ocho y la del Grupo Hiperión. La primera tuvo como centro a la ciudad de Morelia, y obtuvo su nombre gracias a la antología que compilara Alejando Avilés Inzunza (1915-2005) y donde participaron Roberto Cabral del Hoyo (1913-1999), Rosario Castellanos (1925-1994), Dolores Castro (1923), Efrén Hernández (1904-1958), Octavio Novaro (1910-1991), Javier Peñalosa (1921-1977) y Honorato Ignacio Magaloni Duarte (1898-1974): *Ocho poetas mexicanos*; obra editada gracias al apoyo de los hermanos Méndez Plancarte y que se publicara durante el año de 1955.

En la obra lírica de estos autores puede distinguirse "el tópico del viaje interior como una línea de sentido donde está presente la vigilia y la revelación, como medio que conduce al conocimiento emotivo del ser en el mundo" (Barajas, 2013). Investigados y analizados tanto por Javier Sicilia como por Benjamín Barajas, a este grupo podría añadirse a los hermanos Gabriel (1905-1949) y Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955),[10] a Francisco Alday (1908-1964), a Concha Urquiza (1910-1945)[11] y a Manuel Ponce Zavala (1913-1994); sacerdotes estos cuatro y religiosa (durante el tiempo en que hizo vida conventual) la propia Urquiza.[12]

Salvo Magaloni, todos vieron su luz primera entre 1904 y 1925, extendiéndose de nuevo la franja generacional pero estrechándose, esta vez, en cuanto a temas y percepción lírica del mundo. Se trata de poesía escrita desde una visión impregnada de lo místico y con una concepción intrínseca de corte católico. El grupo publicó también en la revista *Ábside*, fundada en 1937 por Gabriel Méndez Plancarte, la cual, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, fue "un espacio para las manifestaciones más delectas del pensamiento literario, un lugar donde floreciera la espiritualidad y la convivencia entra las más diversas culturas"[13] y casa de algunas de las mejores plumas mexicanas del segundo cuarto del siglo XX.

---

[10] Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte publicaron las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz y de Amado Nervo. Ambos fueron miembros de la Academia Mexicana de la Lengua. Gabriel fundó la legendaria revista de cultura mexicana *Ábside*, en 1937, que a su muerte dirigiera su hermano Alfonso y, al deceso de éste, el integrante del Grupo de los Ocho, Alfonso Junco.

[11] Una muestra de la significativa obra de estos poetas puede revisarse en URQUIZA, Concha, 2006, *Junio de lluvia vestido*. *Antología*. Morelia: Jitanjáfora Morelia Editorial; y en ALDAY, HUERTA, NERUDA, PIZÁRNIK y URQUIZA, 2010. *Estrella de cinco puntas*. Morelia: SECUM.

[12] El padre Alfonso Méndez Plancarte, bajo el sello de la Editorial Jus, apoyó decididamente la publicación de *Ocho poetas mexicanos*, de ahí que a sus integrantes y a la comunidad que les rodeaba se les considerara –en palabras de Efraín Huerta– "curas destripados y beatos" (cfr. ÁLVAREZ, Fred y Leopoldo GONZÁLEZ, 2016. *Un grito contra nadie. Aproximaciones a la obra de Alejandro Avilés*. Guadalajara: Instituto Sinaloense de Cultura, pp. 58-62).

[13] Cfr. "*Ábside*, revista de cultura mexicana". *Enciclopedia de la literatura en México* (en línea: recuperado el 1 de mayo de 2018, de http://www.elem.mx/institucion/datos/1756

Es de llamar la atención que en este grupo generacional, por vez primera, sobresale una mujer; o, mejor dicho, varias mujeres: a las ya mencionadas Concha Urquiza, Dolores Castro y Rosario Castellanos, se unieron Emma Godoy (1918-1989), Carmen Toscano (1910-1988)[14] y Carmen Báez (1909-1999). Así, al revindicar su género estas autoras le otorgaron a la poesía y a la narrativa mexicanas un toque que fue más allá de lo puramente lírico y femenino, inyectando a sus textos un sentimiento erótico –en el más pleno y amplio sentido de la palabra– que no se había visto en las letras mexicanas sino de manera escasa después de Juana de Asbaje.

La generación de la revista *Taller* coincide, por su edad, con la de muchos de los directores más sobresalientes de la Época de oro del cine nacional,[15] pero su relación va más allá: los jóvenes escritores participaron activamente realizando argumentos y guiones para las películas que realizaban los estudios cinematográficos en México:

> El hecho de que en el cine había entonces cada vez más trabajo para quienes necesitaran ganarse unos pesos. Uno de ellos, un joven de 29 años, en situación económica difícil, dispuesto y obligado a hacer múltiples encargos. Un amigo de él, quien de hecho junto con Víctor Serge lo acercaría intelectualmente a las heterodoxias del marxismo, Jean Malaquais, trabajaba para el productor Oscar Danzinger, adaptando un argumento de Pushkin para hacer una película mexicana, dirigida por Jaime Salvador y actuada por Jorge Negrete y María Elena Marquez. El poeta de 29 años, Octavio Paz, fue invitado a corregir al

[14]Carmen Toscano fue también directora, productora, documentalista, guionista y editora cinematográfica; hija de Salvador Toscano Barragán, pionero del cine, aprendió el oficio desde pequeña y, a la muerte de su padre, en 1950, escribió el guion para *Memorias de un mexicano*, película imprescindible en la filmografía nacional y que reúne el rico archivo fílmico de su padre.

[15]La mayoría de los integrantes pertenecientes a la generación de directores de la Época de oro del cine nacional nacieron durante las primeras dos décadas del siglo pasado: Jaime Salvador (1901-1976), Emilio *El Indio* Fernández (1904-1986), Santiago *Chano* Urueta (1904-1979), Juan Bustillo Oro (1904-1989), René Cardona (1905-1988), Miguel Zacarías (1905-2006), Miguel M. Delgado (1905-1994), Gilberto Martínez Solares (1906-1997), Alejandro Galindo (1906- 1999), Miguel Morayta Martínez (1907-2013), Raúl de Anda (1908-1997), Roberto Gavaldón (1909-1986), Julio Bracho (1909-1978), Emilio Gómez Muriel (1910-1985), Alberto *Tito* Gout (1913-1966), Ismael Rodríguez (1917-2004) y Rogelio A. González (1922-1984).

castellano los diálogos de Malquais y a escribir una canción para Jorge Negrete (Ruy Sánchez, 1990: 44).[16]

Junto a Paz, Revueltas y Huerta también se relacionaron profesionalmente con el cine nacional. Efraín *El Cocodrilo* Huerta, escribió cientos de artículos sobre cine mexicano en un trabajo periodístico que aparece para la compilación *Close-Up*; dos tomos editados por el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato en el año 2010 y que reúnen sus escritos publicados en diarios y revistas de circulación nacional, como *El Fígaro*, *Cinema Reporter* y *El Nacional*, donde firmaba con su nombre y con simpáticos pseudónimos, como *Filmito Rueda*, *Fósforo*, *Juanito Pegafuerte* o *Roberto Browning* (Villarreal, 2014 y García, 2010). Su interés por el cine lo condujo a fundar, en 1945, la Asociación de Periodistas Cinematográficos y de Espectáculos en México (PECIME). Fue tal su importancia en tanto conocedor del cine mexicano que, en 1965, participó como parte del jurado del Primer Concurso de Cine Experimental Mexicano, evento que modificaría el curso de la cinematografía nacional en adelante.

En cuanto a José Revueltas, aparte de su obra también resalta la de su hermano mayor, Silvestre, quien musicalizó *Vámonos con Pancho Villa* (De Fuentes, 1935) considerada por muchos como el mejor filme mexicano,[17] y también *Redes* (Zinnemann-

[16]Paz colaboró en el filme *El rebelde* (*Romance de antaño*) de Jaime Salvador, estrenada el 12 de febrero de 1944 en el cine Palacio Chino. La película se realizó durante 1943 y, a mediados de ese año, Paz recibe una beca de la Fundación Guggenheim y va a radicarse a los Estados Unidos para, dos años más tarde, ingresar al servicio exterior mexicano (cfr. RUY SÁNCHEZ, Alberto, 1990. "Jorge Negrete canta a Octavio Paz").

[17]*Somos*, revista mexicana editada por la Editorial Eres, publicó, en su número 100 de julio de 1994, una edición especial dedicada a las 100 mejores películas del cine mexicano. Para su realización, fueron invitados 25 especialistas muy reconocidos. La selección fue tan acertada que no ha sido discutida. Sin embargo, con el ánimo de extender esa lista e incluir algunas producciones dirigidas por extranjeros, pero con participación mexicana o filmadas en México o coproducciones y piezas restauradas o compiladas, Raúl Miranda, especialista en archivos, documentación y preservación de la Cineteca Mexicana, elaboró otra lista (sin ningún orden en cuanto a relevancia) con "Las otras 100 mejores películas". Esta selección, hasta ahora, tampoco ha sido rebatida. Entre los filmes que contempla esta

Gómez Muriel, 1936), primer filme de producción estatal; y también el trabajo de su hermana Rosaura, actriz, bailarina y escritora, quien protagonizó *La sal de la tierra* (Biberman, 1954), película de culto que exalta la emancipación de la mujer y que ahora preserva el National Film Registry de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de Norteamérica.[18] La cinematografía y las películas (además del teatro –pues también escribió tres obras dramáticas muy exitosas– y su profusa obra literaria, que incluyo los géneros de la novela, el cuento, el ensayo y la poesía) son lo que hace de *Pepe* Revueltas un escritor verdaderamente polifuncional. Llevó a la pantalla 26 adaptaciones cinematográficas de las casi 60 que escribió (Peredo y Narro, 2015).

Para él, cada imagen del filme, cada fotograma y su sucesión en la pantalla constituían el principio fundamental de la cinematografía: consideró al montaje como el elemento más importante dentro de la realización fílmica. En su larga carrera como guionista trabajó para una multitud de realizadores, ente ellos, Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Roberto Gavaldón y Felipe Cazals.[19] Además, perteneció al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica; en la Sección de Autores y Adaptadores, llegó a ocupar en 1949 la Secretaría General, a la que tuvo que renunciar luego de haberse enfrentado al poderoso monopolio de exhibición de don William O. Jenkins y sus testaferros: el banquero Manuel Espinosa Yglesias y el zar periodístico Gabriel Alarcón. Posteriormente, en 1964,

---

nueva lista (la cual, a decir de su autor, no se opone a la anterior, sino que la complementa) se encuentra el de Salomón Laiter (1937-2001), *Las puertas del paraíso* (Cfr. MIRANDA, Raúl, 2017. "Las otras 100 mejores películas mexicanas").

[18] En el año 2001 se estrena *One of de Hollywood Ten* (titulada en español *Punto de mira*), del galés Karl Francis; un drama biográfico sobre la vida de Hebert Biberman cuyo filme *La sal de la tierra*, haría que fuese incluido en la lista negra de los "Diez de Hollywood" conformada por guionistas y directores acusados de realizar Actividades Antiestadounidenses por el por el senador republicano Joseph McCarthy. En la cinta, Rosaura Revueltas es caracterizada por la actriz española Ángela Molina.

[19] Entre las obras que Revueltas adapta para filmes de Roberto Gavaldón se encuentran *La otra* (1946), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951); de esta última es significativo observar cómo, al igual que en *Las puertas del paraíso* (Laiter, 1970), las primeras secuencias se realizan al interior del Frontón México.

Revueltas fue profesor del entonces recientemente creado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), adscrito a la UNAM.

Elena Garro, quien no formó parte del núcleo de la *Revista Taller*, sí estuvo, sin embargo, en contacto directo con sus editores y con los autores extranjeros que ahí publicaron. Esposa de Octavio Paz, viajó con él durante la Guerra Civil Española al Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, que se celebrara en Valencia, durante el año de 1937;[20] ya para entonces, la Garro había irrumpido en el terreno de las artes escénicas pues, en 1933, el realizador Adolfo Best Maugard la invitó a participar en su cortometraje *Humanidad*. "Garro se inició escribiendo guiones bajo la dirección de Julio Bracho, a quien conoció en la década de 1930, cuando era escenógrafa de *Las troyanas*" (Magdaleno, 2016: 24).

En la búsqueda de la existencia del estilo particular de *ser cine mexicano*, valdría la pena acercarse a la investigación de las presencias residuales que persisten, desde las primeras películas mexicanas y las de la llamada *Época de oro* hasta los filmes hechos en México y en otras partes del mundo, realizados por mexicanos. En ellos podremos localizar la existencia de arquetipos fijos cuya persistencia suena y resuena, a través de la cultura mexicana y entre la trama de cada filme, tanto en las películas realizadas durante el pasado como dentro de las que se producen hoy en día (Tierney, 2013: 241-261).

Junto a este fenómeno de *permanencia residual*, existe también la *mexploitation*, manifestación que denota una especie de usura caracterizada, en el cine, por presentar

[20]Durante aquellos años, Elena Garro convivió en España con otros importantes artistas mexicanos ligados a la época dorada del cine mexicano, como fueron Silvestre Revueltas (1899-1940), Fernando Gamboa (1909-1990) y Juan de la Cabada (1903-1986); este último, realizó el guion de *El brazo fuerte* (Korporaal, 1958), sátira política cuya exhibición fue censurada durante casi 15 años. En cuanto a Elena Garro, a finales de la década de los 60, durante la etapa de represión a la que se vería sometido el país y en la cual la escritora estaría peligrosamente involucrada, la novelista y dramaturga colaboró, de manera muy estrecha, con Salomón Laiter para realizar el argumento de *Las puertas del paraíso* (cfr. GARCÍA GARCÍA, Manuel, 2014. *Memorias de posguerra: Diálogos con la cultura en el exilio (1939-1975)*.

argumentos relacionados con la cultura mexicana, generalmente lascivos o mórbidos, que se enlazan con temáticas sobre el sexo, las drogas, el contrabando, la prostitución, el machismo, la violencia y las armas; lo anterior, con la finalidad de comercializar las cintas masivamente (Ruétalo y Tierney, 2009: 1-12) mediante la exageración del estereotipo del mexicano mujeriego, borracho y jugador, y de la mujer explotada, pervertida, utilizada y cosificada.

En este mismo sentido resulta interesante cómo Béjar y Rosales, en su análisis de la película *Río Escondido* –dirigida por Emilio *El Indio* Fernández y estelarizada por María Félix–, identifican en ella la Historia, la Nación y el Mito. El rostro de la Félix (Rosaura, en el filme) es retratado en un *close-up* en el Zócalo de la Ciudad de México, y alterna con el primer plano de la campana de Dolores: las palabras medulares que pronuncia una voz *en off*: "libertad", "pueblo", "eternidad de México", producen una clara identificación entre la campana libertaria y la protagonista: "la construcción histórica de una nación se organiza y se expresa en una narración, que puede tener registros diversos, soportes en letra escrita o en imágenes" (2008: 115-129).

El Grupo Hiperión, por su parte, tuvo una actividad que resultó de gran valor para la cultura al filosofar acerca del "ser mexicano". Formados bajo la tutela del pensador español José Gaos, los *hiperiones* trabajaron en el campo de la filosofía existencialista y apoyaron sus discursos con notas historicistas a la manera de José Ortega y Gasset, así como con la impronta del trabajo de los filósofos mexicanos José Vasconcelos y Samuel Ramos. Entre sus miembros estaban: Leopoldo Zea (1912-2004), Jorge Portilla (1918-1963), Emilio Uranga (1921-1988), Luis Villoro (1922-2014), Salvador Reyes Nevares (1922-1993), Fausto Vega Gómez (1922-2015), Joaquín Sánchez Macgrégor (1925-2008) y Ricardo Guerra (1927-2007). Su trabajo clarificó el panorama de cuánto los términos "mexicano" e

"identidad" significan, y fundó los cimientos que estructuraron las bases por las que propugnaba el movimiento generacional de los 50 o de la Ruptura. Estrictamente hablando, se puede considerar al Grupo de los Hiperiones como precursor de la Generación de la Ruptura.

Posteriormente, a finales de los años 40 y principios de los 50, surgen un movimiento poético y un grupo "generacional"; se trata del poeticismo, por un lado, y de la generación de *La espiga amotinada*, por el otro. En el primero participan Enrique González Rojo Arthur (1928), Eduardo Lizalde (1929) y Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), con una forma de poesía que, en opinión de José María Espinasa, renovó "la lírica mexicana con un uso muy barroco, desbordado de las metáforas [...] el poema tenía que ver con una especie de río de imágenes, era abrumador porque nos llevaba en una corriente caudalosa" (Espinasa, 2009). En cuanto a *La espiga amotinada* (1960), esta aparece a partir de la publicación de un libro y, con ella, una nueva "generación" conformada por Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda, Oscar Oliva (los tres nacidos en 1937), junto a Juan Bañuelos (1932) y Jaime Labastida (1939).[21] En este caso, más que una identidad de grupo conjunta –como era el caso de las generaciones anteriores– podemos percibir la coincidencia de varios escritores en un tiempo determinado, en un lugar espacial y en una publicación común.[22] Apunta Borgeson en la *Revista Iberoamericana*: "nos queda aún

[21]Eraclio Zepeda (1937-2015) y Eduardo Lizalde (1929) son dos autores ligados al cine mexicano; el primero, incursionó como actor en distintos filmes: *Reed, México insurgente* (Leduc, 1969); *Campanas Rojas* (Bundarchuk, 1981); *El Norte* (Nava, 1983; película chicana nominada al Óscar por Mejor Guion Original); *Figuras de pasión* (Corkidi, 1984) y el cortometraje de ficción, también nominado al Oscar *De tripas corazón* (Urrutia, 1996) (cfr. VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, 2015. "Eraclio Zepeda [1937-2015]). Por su parte, Eduardo Lizalde Chávez, hermano del laureado actor Enrique Lizalde (quien participó en más de 30 películas y fue fundador del Sindicato de Actores Independientes (SAI) y primo de Óscar Chávez (actor, compositor y coprotagonista de *Los caifanes*, Ibáñez, 1967) realizó, junto con Salomón Laiter, el guion para *Las puertas del paraíso* (cfr. HELGUERA, Luis Ignacio, 1999. "Eduardo Lizalde").

[22] La editorial del Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó *La espiga amotinada* en el año de 1960, con un prólogo de Agustí Bartra y, cinco años después, *Ocupación de la palabra*, de los mismos autores (cfr.

dudoso el grado en que *La Espiga* pueda considerarse en verdad un 'grupo'. Sus mismos representantes vacilan ante lo que fueron y en lo que representarían como conjunto" (Borgeson, 1989: 1178).

Finalmente, respecto de la relación entre el cine y la literatura, me parece que vale la pena recordar las palabras que escribiera, en su *Baúl de recuerdos*, el escritor y editor Eduardo Mejía:

> Ni siquiera escritores tan puntillosos del registro verbal, como José Revueltas, tienen en sus novelas frases coloquiales, […] porque consideraba, con razón, que pasados treinta años nadie entendería lo que significaba; Gustavo Sáinz no registra la voz "suave" como hermoso (aunque sí lo hace José Agustín) y muy pocos escritores le dan crédito de perdurabilidad a "padre" con el mismo significado. En cambio, el cine sí lo hace, tal vez porque tiene menos pretenciones de inmortalidad (Mejía, 2001: 125).

A propósito de las generaciones resalta, a todas luces, un libro fundamental sobre el tema publicado en 1984 de la pluma de uno de los más notables historiadores mexicanos; se trata de *La ronda de las generaciones*, de Luis González y González (1925-2003). Sobre este texto, que en su prosa conjunta los mejores atributos de la historiografía, la literatura y –especialmente– del ensayo, Christopher Domínguez Michael resume:

> De la microhistoria, González y González se desplazó con elegancia a la historia nacional, no sólo tocando casi todas las épocas, sino escribiendo *La ronda de las generaciones*. En menos de 200 páginas y como jugando con las minorías dirigentes y sus generaciones, tal cual las postulaba Ortega y Gasset, el historiador de San José de Gracia se las arregla para escribir una eficaz y brevísima historia de la cultura mexicana entre la Reforma y el mediodía del siglo XX, como las hay pocas, sin digresiones y sin olvidos. Lo que parecía

---

BAÑUELOS, Juan, Jaime LABASTIDA, Óscar OLIVA, Jaime Augusto SHELLEY y Eraclio ZEPEDA, 1960. *La espiga amotinada*).

> una lista, resulta ser una genealogía. Me atengo a citar algunas de las definiciones, casi aforísticas, que he venido subrayando. Los intelectuales (palabra que a González y González no le gusta, casi no la utiliza) de la Reforma "eran comecuras, que no irreligiosos. El romanticismo no se avenía con la irreligiosidad". Los Científicos (o *científicos*, según leemos) eran "hombres de contextura flemática y distante, figurines de levita y sombrero hongo", mientras que a los azules (es decir, los modernistas) "el positivismo de la Prepa les entra por un oído y les sale por el otro", pues fueron una "generación *nepantli*, entre dos aguas, que tuvo que cerrar la época nacionalista, liberal y romántica". "Mientras gobernó la generación revolucionaria no hubo paz", dice González y González, o reconoce que "los de 1915 lograron el pase de una campaña antirreligiosa dura y cruel a una tolerancia de credos no indigna de los países nórdicos del Occidente" (Domínguez, 2010: § 5).

Gracias a esta obra de González y González podemos observar y ratificar que, al menos en México, el estudio de sus generaciones artísticas e intelectuales permite a los investigadores concretar, en una época dada, el devenir histórico, social, económico, político y cultural del país, de la misma forma en como Mannheim y Comte lo plantearan en su momento. Es un hecho que un grupo generacional se delimita no solo por concurrir en un mismo tiempo y espacio, sino también por compartir semejantes circunstancias y condiciones de vida y existencia. El historiador michoacano coincide con Ortega y Gasset cuando afirma que son élites o minorías rectoras las que mantienen hegemonía sobre el poder durante espacios temporales o periodos que van de los quince a los treinta años; estas minorías están conformadas por magnates, altos funcionarios públicos, militares, personajes del poder eclesiástico e intelectuales de renombre.

En efecto, se trata de generaciones representadas por minorías que se convierten en grupos rectores, y en ellas se distinguen cinco especies: política, militar, intelectual, económica y religiosa; por otra parte, su relación con las grandes mayorías dirigidas es casi siempre mínima; si no, de plano, nula. Históricamente, una generación es aquella que vive

quince años de gestación y quince de gestión. Cada generación se encarga de inventar y fabricar su propio mundo, y de construir su particular interpretación del mismo, de acuerdo a las circunstancias que la rodean (Apáez Omaña, 1988). Entre los integrantes de cada generación, la especie intelectual-artística será (junto a la política-militar-religiosa, en menor medida) la principal encargada de modelar el pensamiento social y definir sus características mediante un discurso articulado y orgánico.

Discípulo de González y González, Enrique Krauze nos comparte los pensamientos generacionales de Ortega y Gasset; el método de escritura de don Luis, su maestro; el punto de vista del filósofo español Julián Marías y una definición aproximada, de Octavio Paz, sobre las generaciones.[23] Recuerda la forma de trabajo del historiador michoacano y cómo, sobre la mesa del comedor de su casa, extendía unas "sábanas", que no eran sino grandes hojas de papel cuadriculado sobre las que escribía datos significativos de cientos de personajes mexicanos de élite: "las minorías rectoras", formando un retrato colectivo en donde, a cada "sábana", correspondería una era generacional. Para Ortega y Gasset la palabra generación sustituiría a un "nosotros" difícil de definir, pues significaba la serie de variaciones de la sensibilidad vital decisivas en la historia de un grupo social definido. Para Paz, una generación se define como un grupo de "muchachos" semejantes en sus condiciones sociales que comparten las mismas pasiones e intereses estéticos y morales, unidos por la sensibilidad, los gustos, las mismas actitudes y semejantes antipatías; en tanto que, para Julián Marías, las generaciones estarían separadas por un lapso de quince años, el mismo que corresponde a la distancia habitual entre los maestros y sus alumnos, y cuyo

[23] Krauze, en su artículo, revisa el trabajo de González y González y señala que, sin duda, el estudio de las generaciones es un método que sirve para comprender el devenir de los acontecimientos y la historia del país. Añade que "No es una cábala ni un ejercicio ocioso: es un método que arroja luz sobre las actitudes colectivas. Quizá cabe recorrer las fechas pocos años atrás o adelante. Quienes habitan en los límites caen, de acuerdo con su 'temple', en el grupo anterior o el siguiente" (Cfr. KRAUZE, Enrique, 2016. "El método de las generaciones").

ciclo vital incluye cuatro movimientos "como en una sinfonía": creación, conservación, crítica y ruptura.

Parte 3: La Generación del Medio Siglo y la Ruptura

En México, la mitad del siglo XX constituyó una época en la que confluyeron, en las diferentes áreas de la creatividad y del arte, una gran cantidad de personajes quienes, en distintos géneros y en variadas disciplinas, sobresalieron como hombres y mujeres de su tiempo y a contracorriente de una cultura vertical, oficializada y costumbrista. A esta generación se le llamó: *de la Ruptura*, y a los artistas e intelectuales que abordaban la crítica de la pintura y otros géneros y disciplinas (ensayistas, narradores, poetas, historiadores, dramaturgos, filósofos, científicos sociales y muchos más) se les conoció como integrantes de la generación del *Medio Siglo* o de los *Cincuenta*. Krauze ubica a la *Generación del Medio Siglo* como aquella con un espíritu universal, crítico y cosmopolita, de autores y creadores nacidos entre 1921 y 1935; en su ensayo: "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", da noticia de que fue el arqueólogo guanajuatense Wigberto Jiménez Moreno quien bautizó a esta generación y atribuye a este grupo la celebración del *Congreso de Crítica de la Revolución Mexicana*: "De esa experiencia los jóvenes extraen incertidumbre, escepticismo, un sentido de fatalidad y un temple crítico permanente. Con ellos comienza la duda: ¿Ha muerto la revolución mexicana?" (Krauze, 1981: 35). La Generación del Medio Siglo (también conocida como generación de la Casa del Lago o Generación de la Ruptura) toma su nombre de la revista homónima, *Medio Siglo*, publicada en la Facultad de Derecho de la UNAM durante 1953 y codirigida por Carlos Fuentes (1928-2012), Víctor Flores Olea (1932-2020) y Porfirio Muñoz Ledo (1933); entre sus colaboradores estaban Juan Bañuelos, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y Javier Wiemer

(Albarrán, 1996: 9-10). La revista era una publicación que intentaba mirar hacia la realidad mexicana de una forma crítica incorporando tendencias liberales y de izquierda a su perfil intelectual.

Por su parte, la crítica de arte Teresa del Conde (1935-2017), específicamente refiriéndose a los artistas plásticos acuñó el término de *Generación de la Ruptura*. Medio siglo después de su surgimiento y con motivo de una exposición retrospectiva señaló que: "Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura".[24] La exposición mostró obra de ahora renombrados artistas gráficos, como son Gilberto Aceves Navarro, Günter Gerzo, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Helen Escobedo, Vicente Rojo, Rafael Coronel, Francisco Toledo, Mathias Goeritz, Marta Palau, Roger Von Günten y José Francisco, entre otros).

Lo interesante de aquel movimiento de apertura generacional (que repito, se llevó a cabo dentro de una vasta cantidad de artes y disciplinas) es que tuvo, en la obra de varios escritores de la misma generación, "una reflexión metatextual sobre el propio proceso creativo y conceptual de los artistas" (Del Conde; 2014: 4). En el caso de la pintura fue el novelista y ensayista Juan García Ponce quien se convirtió en la figura emblemática de la crítica y reflexión sobre los trabajos que surgían de los estudios y talleres gráficos de aquellos jóvenes pintores, escultores y escenógrafos.

Esta generación sobresale por su espíritu universal, crítico y cosmopolita, pues remaba a contracorriente de una cultura vertical, homogénea, oficializada y costumbrista. José Luis Cuevas (1934-2017), epítome de la generación publicó, en 1951, su manifiesto

[24] Con motivo de la exposición *Ruptura/Apertura*, inaugurada el 10 de diciembre de 2013 en la Casa del Risco, junto a la Plaza de san Jacinto, en el barrio de san Ángel de la Ciudad de México, Teresa del Conde concedió una entrevista donde señaló que el movimiento de apertura generacional se extendió no solo a las artes plásticas, sino a todas, en general, como un acto artístico y metafísico acerca del proceso creativo y la propia concepción del arte (cfr. MONTAÑO GARFIAS, Érika, 2014. "Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura: Teresa del Conde". *La Jornada*).

La cortina del nopal, dentro del suplemento "México en la Cultura" del diario *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez. Ahí daba cuenta del paternalismo nacionalista que la Escuela Mexicana de Pintura ejercía en el *statu quo* intelectual y oficialista del poder. Se trató de un artículo anticonformista en contra de la Escuela Mexicana de Pintura. La frase de su título se popularizó pronto y quedó como sinónimo de aquellos usos provincianos afectados –a un mismo tiempo– tanto por un falso mexicanismo machista y xenófobo, como por el exagerado amor chauvinista hacia lo autóctono o nacional: lo que sucedía detrás de *la cortina del nopal* era la exaltación de "lo nuestro" en contra de lo foráneo, de lo extranjero, de lo que venía "contaminado" de fuera, de lo que se oponía a la pragmática noción de que "como México no hay dos". Años después, al recordar su manifiesto, Cuevas señaló:

> Fue un artículo anticonformista, en contra -de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y del nacionalismo feroz que ejercían los intelectuales de la época. El título de *La cortina de nopal* se popularizó pronto e incluso fue usado con cierta frecuencia en publicaciones norteamericanas cuando querían referirse al nacionalismo latinoamericano. […] Me parece muy acertado llamar a esta generación a la que pertenezco la de la "Ruptura", porque efectivamente todos abrimos nuevos caminos para el arte en México. A partir de nosotros la plástica nacional sufrió un cambio y las generaciones más recientes mucho nos deben por ello (Cuevas, 1988: 1-2).

La Generación de la Casa del Lago se reunía, precisamente, en este antiguo edificio, frente al lago del bosque de Chapultepec convertido en recinto cultural por la UNAM. Su director era Juan José Arreola, y junto a las tertulias ahí organizadas se llevaban a cabo mesas redondas, conferencias, proyecciones de cine, conciertos, exposiciones, presentaciones de libros, etcétera. Construida como Club del Automóvil a principios del

siglo XX por el presidente Porfirio Díaz,[25] pero inaugurada formalmente como espacio cultural el 15 de septiembre de 1959, la Casa del Lago se convirtió en el centro de reunión de jóvenes artistas e intelectuales mexicanos. Por ahí desfilaron: Tomás Segovia (1927-2011), Inés Arredondo (1928-1989), Manuel Felguérez (1929), Emmanuel Carballo (1929-2014), Lilia Carrillo (1930-1974), Juan y Fernando García Ponce (1932-2003 y 1933-1987), Salvador Elizondo (1932-2006), Juan Vicente Melo (1932-1996), Vicente Rojo (1932), Huberto Batis (1934-2018), Juan José Gurrola (1935-2007), José Carlos Becerra (1936-1970), Salomón Laiter (1937-2001) y los más jóvenes, Carlos Monsiváis (1938-2010), José Emilio Pacheco (1939-2014), entre muchos otros. Al referirse a ésta, su generación, Tomás Segovia expresó que el grupo "se sintonizó con un momento. Nunca tuvimos ningún programa, ni manifiestos, sino nada más que reuniones, sobre todo en los cafés. Pero me parece que sin darnos cuenta había un pequeño viraje en la cultura mexicana".[26]

Sobre la Generación del Medio Siglo, sus trabajos en revistas editoriales y los intereses intelectuales e ideológicos que los motivaron, Armando Pereira Llanos escribe que los jóvenes de aquella época se reunían alrededor de la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas

[25]En el año de 1906 el presidente Porfirio Díaz ordenó la construcción de una casa de estilo afrancesado a las orillas del Lago de Chapultepec, misma que fue sede del Club del Automóvil inaugurado por el ministro José Ives Limantour el 30 de abril de 1908. El gobierno porfirista celebró ahí fiestas, banquetes y bailes, incluido el de 1910 para celebrar el Centenario de la Independencia. Ya en la época postrevolucionaria, el presidente Carranza festejó ahí los quince años de su hija Julia. Como ex presidente, Adolfo de la Huerta la rentó para establecer ahí su domicilio particular. Posteriormente, el inmueble albergó a las oficinas generales de la Dirección y Administración del Bosque de Chapultepec. Finalmente se convirtió en sede del Instituto de Biología hasta que, en el año de 1959 y bajo la rectoría de Nabor Carrillo, se estableció ahí el primer centro de cultura extramuros de la UNAM (Cfr. MONCADA, Dulce Andrea, 2019. "La historia de la casa junto al lago de Chapultepec").

[26]Tomás Segovia, en una nota publicada por María Luisa Durán en la revista *Algarabía* del 27 de marzo de 2018: "Ante todo el arte: la Generación de la Casa del Lago". Segovia, por cierto, fue de 1961 a 1963, y después de Arreola, el segundo director de la Casa del Lago; durante su administración "el cine cobró importancia y se iniciaron ciclos infantiles y para adultos" (Moncada, 2019: § 14). Su tercer director sería, entre 1963 y 1967, el también integrante de la Generación de Medio Siglo, Juan Vicente Melo.

Artes y las grandes librerías de la época (Porrúa, del Sótano y Robredo Hermanos); realizaban tertulias y participaban en las conferencias, exposiciones, mesas redondas y puestas en escena que llenaban la vida cultural de la ciudad. Una de sus principales actividades era la de producir y editar revistas culturales y participar escribiendo en todos los medios que estuvieran abiertos a recibir sus colaboraciones (Pereira Llanos, 1995: 211-217).

Se trata entonces de una nueva generación cosmopolita que compartía lecturas abiertas; una generación lejana de las visiones anquilosadas que vivían muy al tanto de un pasado prehispánico y colonial idílico, y de independencias y revoluciones mesiánicas condenadas al fracaso por antonomasia; una generación, en fin, que rindió sus mejores frutos en el último tercio del siglo pasado y cuya impronta quedó grabada en obras artísticas y estudios académicos que perviven en el océano de la posmodernidad mexicana del siglo XXI. A esta generación, sin duda, pertenecen los editores de la revista *Nuevo Cine*, publicación que mantuvo abierta sus páginas solamente por un breve período, pero cuya huella quedaría marcada como un importante referente en cuanto a creatividad, estudios, teorías y análisis cinematográficos se refiere.

Superados los trágicos eventos de 1968 en México (y en el mundo), el ambiente cultural estaba segado por la sorda lucha de una guerra fría en escalada; todo era negro o blanco, bueno o malo, libertad o muerte. En México, el partido en el poder se afianzaba con ganas; había ya durado medio siglo y su hegemonía era total. Surgía entonces una nueva generación, de la cual –una década después de haberla "bautizado" como "de la onda"– la académica y literata Margo Glantz señaló: "En México, la onda tiene relación con el fenómeno del *pop art*, pero no se asoma por casualidad a lo popular, [su validez] está en función de su capacidad de reflejo de una realidad" (Glantz, 1994). Y es que, por

antonomasia, “la onda” pasó de aludir a un puñado de escritores hasta designar a toda una generación: “es un joven de onda”, “está en la onda”, “qué buena onda” (Trejo Fuentes, 2001). En realidad se trataba de calificar, en forma *sui generis*, “a la mexicana”, el equivalente de la generación *hippie* norteamericana; entonces se habló de los *jipitecas* y la generación de los “chavos de la onda”.

Y así como el vecino país del norte tuvo durante agosto de 1969 su Festival de Woodstock, en el país de los alivianados jovenazos de la onda se llevó a cabo, durante los días 11 y 12 de septiembre de 1971, el Festival Rock y Ruedas de Avándaro. Los resultados de este evento, al contrario que en los Estados Unidos, fueron más bien grises y contraproducentes: mientras en Estados Unidos de Norteamérica Woodstock logró consolidar al movimiento hippie y su consigna de “amor y paz”, con un carácter contracultural caracterizado por su denodado pacifismo y una actitud inconformista hacia las estructuras sociales vigentes, en México, Avándaro se convirtió en sinónimo de anarquía, desconcierto, incoherencia, relajo y barullo.

El poder de convocatoria que demostró la juventud de la época al agruparse como tribu para escuchar música y fumar *cannabis* libremente espantó, por decir lo menos, al siempre inquieto y nervioso presidente Echeverría, cuyo gobierno, apenas un par de meses atrás, el 10 de junio del 1971, había sembrado con jóvenes cadáveres la Calzada México-Tacuba durante una marcha estudiantil que culminó en el trágico evento conocido como “la matanza del jueves de Corpus Christi”. La banda de rock tijuanense Peace & Love, que interpretó “Marihuana” y “We got the power” se dedicó, durante la transmisión en vivo del concierto, vía radial, a mentarle la madre a quien no cantara y, de paso, al gobierno también. De pronto, había casi trescientas mil voces clamando al unísono: *Tenemos el*

poder, Tenemos el poder. Este desplante asustó a los censores de la Secretaría de Gobernación.

"Música, droga y sexo: el frenesí de Avándaro"; así calificaban los diarios, a la mañana siguiente, al despapaye que presuntamente habían armado casi medio millón de "chavos de la onda" durante una juerga donde privó "el paroxismo en su máxima expresión" (Cortés, 2014). Finalmente, se impuso el miedo y las concentraciones masivas quedaron vetadas, los espacios de reunión de jóvenes fueron clausurados y los medios de comunicación cerraron sus puertas a toda expresión juvenil que no estuviera dulcificada por un guion previo: criminalizaron el pelo largo, la ropa "de la onda" y todo aquello que tuviera un tufo a cultura juvenil, por "exótica y degenerada".

Estrictamente hablando, los escritores de la onda fueron apenas tres: Gustavo Sáinz (1940-2015), José Agustín (1944) y Parménides García Saldaña (1944-1982). Mas, a fuerza de querer ampliar la lista se añadieron, con calzador, los nombres de Gerardo de la Torre (1938), René Avilés Fabila (1940-2016), Luis Carrión (1942) y Jorge Arturo Ojeda (1943) –aunque la literatura de estos no coincidía con la manufactura displicente de los escritos "onderos", que utilizaban coloquialismos, palabras subidas de tono, juegos verbales y los temas de moda: sexo, género, rock y drogas–; la coincidencia era más bien temporal, pues su fecha de nacimiento coincidía, cronológicamente, con la de los tres primeros; lo cierto es que la generación de la onda abarca, hablando con amplitud, a todos los mexicanos urbanos nacidos entre 1940 y 1955.

En este relajo del ser mexicano resaltan las palabras proféticas del *hiperión* Jorge Portilla al referirse –como en un funesto presagio– a su propia época: "Pertenezco a una generación cuyos mejores representantes vivieron durante muchos años en un ambiente de la más insoportable y ruidosa irresponsabilidad que pueda imaginarse [...] como si tuvieran

miedo de su propia excelencia y se sintieran obligados a impedir su manifestación. Entregada, en realidad, a una lenta autodestrucción" (Portilla, 1984: 14-15). Esta negativa a ser, divisa constante en lo profundo de aquel pensamiento generacional, implicaba un humanismo concreto: el del hombre presente aquí y ahora, comprometido y responsable por liberarse de su pasado para lograr asumirse como sí mismo; para alcanzar a evadir su propia auto negación en tanto ser social.

Por ello, el también *hiperión*, Leopoldo Zea, señala que el hombre no puede negar su pasado y convertirse en una abstracción histórica, sino ser concreto y reconocer este pretérito y sus circunstancias como propios, y a partir de esta noción superarlos por acción de su libertad en medio de la aceptación de tal historia, pues solo al asumir la realidad de la dependencia es posible acceder a la conciencia de la liberación (Medin, 1992). Sin duda, estos conceptos fueron abstraídos del discurso hiperionista y actualizados por los integrantes de la Generación de la Ruptura. Ellos vivieron, en carne propia, la cerrazón moral y el discurso oficialista, retrógrado y tragicómico que permeaba a toda la sociedad mexicana.

Durante los años 60, aunque la cantidad de producción fílmica no decayó en picada, sí se desmoronó en cuanto a los criterios de calidad en sus valores artísticos y, propiamente dicho, en función de su mérito cinematográfico. Salvo honrosas excepciones y la realización del Primer Concurso de Cine Experimental en 1965, es posible hablar de una década perdida del cine mexicano pues, en su mayoría, las cintas se dedicaban a repetir, hasta la saciedad y de la forma más ramplona imaginable, las fórmulas desgastadas que llevaron durante más de 20 años al protagonismo del cine mexicano en el orbe internacional. A este efecto colaboró el que, desde la década de los 50, se incrementaron los "estrenos provenientes de Europa y Argentina, además del regreso inminente de [las

superproducciones de] Hollywood al mercado latinoamericano. Ante esta presión, la industria nacional comenzó con una política de reducción de costos y disminuyó el tiempo de rodaje de cinco a tres semanas" (CINEMA 23).

Con el ánimo de resolver la crisis y mejorar la poca asistencia del público a las salas cinematográficas, el gobierno implementó el *Plan Garduño*,[27] a partir del cual, con fondos de Banco Nacional Cinematográfico, las distribuidoras refaccionarían con créditos a los productores, a cuenta de la futura explotación de los filmes. Lo anterior sirvió únicamente para fortalecer el monopolio de los empresarios agrupados alrededor de William Jenkins, oligarca norteamericano afincado en el estado de Puebla y quien, junto con sus hombres de paja Alarcón y Espinosa Yglesias, amasó una de las más grandes fortunas de la época.

Así, para mediados de los años 60, la decadencia del cine mexicano desembocó en un callejón sin salida. Durante esa década, a excepción de los filmes que participaron en el Primer Concurso de Cine Experimental, podemos hablar, en general, de un cine mexicano insustancial y anestésico, ahogado en un mar de humorismo involuntario donde navegaba la sociedad mexicana; toda ella, imbuida en una perfecta dictadura que muchos no querían ver y que, la mayoría, ni siquiera imaginaba. Hubo, sí, filmes de excelencia;[28] pero pocos, en

[27] El *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*, encabezado por Eduardo Garduño, a la sazón director del Banco Nacional Cinematográfico, operó durante seis años (1952-1958) y no sirvió sino para acentuar la decadencia de la industria mexicana cinematográfica, pues promovía la máxima ganancia de los empresarios y distribuidores a cambio de la calidad del producto (cfr. LARA CHÁVEZ, Hugo, 2009. "Y se hizo la ley [1950-1958])".

[28] Sin ánimo de pontificar y, sobre todo, con el temor de olvidar mencionar grandes filmes, me atrevo a consignar los siguiente títulos de importantes realizaciones mexicanas estrenadas durante los años 60: *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960), *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), *En el balcón vacío* (*Jomi* García Ascot, 1961), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), *Ánimas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1962), *Tlayucan* (Luis Alcoriza, 1962), *Días de otoño* (Roberto Gavaldón 1963), *La noche de la iguana* (John Huston, 1964), *Viento negro* (Servando González, 1965), *Juego peligroso* (Ripstein-Alcoriza, 1966), *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), *Hasta el viento tiene miedo* (Carlos Enrique Taboada, 1968), *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1968), *Los recuerdos del porvenir* (Arturo Rípstein, 1969) y *Patsy, mi amor* (Manuel Michel, 1969); por supuesto, a esta lista habría que añadir las cintas triunfadoras del Primer Concurso de Cine Experimental, algunas joyas de culto protagonizadas por El Enmascarado de Plata (El Santo) y las hilarantes comedias de enredos estelarizadas por Mauricio Garcés.

comparación con cientos de películas olvidables gracias a su muy descuidada producción, y más: sobre todo, por la puesta en marcha de guiones patéticos que ningún director y ninguna actriz o actor podrían salvar: charritos acartonados, *chilaquili westerns*, juventud "desenfrenada", moralina y luchadores contra momias, vampiresas y alienígenas de cartón.

A lo largo y ancho de cada cinta, desfilaban decenas de canciones insulsas; atrás habían quedado los grandes intérpretes y compositores; muy lejos, el señero género del bolero-ranchero, los mariachis monumentales y los tríos de excelencia; pero se insistía en resucitar viejas glorias. Quedaban como recuerdo de antaño y desfasados los últimos histriones representantes de la Época de oro y se extinguían, ante el embate del más dulcificado rock en español y de "románticas" baladas pop, los últimos boleros de calidad. Cientos de filmes prescindibles y olvidables exhibían sus títulos en las marquesinas; y, en la superficie de la gran pantalla de plata, se proyectaban verdaderos bodrios (eufemísticamente llamados "churros") con los cuales las empresas productoras intentaban justificar la pobreza de sus contenidos y los dineros malgastados en sus apurados tiempos de filmación.

De esta suerte, así como se mentía la sociedad del país celebrando una copiosa producción cinematográfica –aún fuese de ínfima calidad– así se engañaba convenciéndose de que no había existido represión el 2 de octubre del 68, de que se vivía en una democracia perfecta y de que el país estaba listo para acceder al primer mundo. Y es que muchos años atrás, el principal engaño de México ya independiente del Imperio español fue soñar con que la nación podría ser autosuficiente; aún más: con que la opulencia era tanta y tan copiosa que Dios le había dado forma de cuerno de la abundancia a su contorno para bañarlo con las aguas de pródigos océanos ricos en frutos del mar. Este malentendido, esta visión arcaica y utópica de estar inmersos en una cornucopia real, fue tan virtual que aún

pervive. Pues, si "como México no hay dos" –puesto que el país es un paraíso terrenal– ¿para qué esforzarse? Nada más irritante que quien se cree rico; o peor, nuevo rico.

Finalmente, la llegada del Luis Echeverría al poder y su maquiavélica táctica de amistarse con sus contrarios y guardar siempre cercanía con sus críticos (reales o latentes) promovió, durante la década de los 70, la puesta en marcha de una serie de

> políticas de financiamiento para incentivar la producción cinematográfica y creó infraestructura para fomentar la industria, por ejemplo: el centro de Producción de Cortometraje (1971), la Cineteca Nacional (1973), el Centro de capacitación Cinematográfica (1975), la Corporación Nacional Cinematográfica (1974), y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (1975). Además, en 1972 restableció la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y la entrega del Ariel (IMCINE, 2009).[29]

Tal es así que, en México, para los nacidos entre 1945 y 1970 –la *Generación Inútil*– el criterio que definía la verdad de lo verdadero se tornó elástico y confuso: por momentos, lo bueno ya no era tan bueno y, lo muy malo, ya no era tan peor. La visión excéntrica, o *vía negativ*a planteada por Luis Villoro como un mecanismo de allegamiento moral a la verdad, se revistió entonces de sentido. Guillermo Hurtado glosa esta práctica con tino al plantear que "una aproximación moral a la verdad se construye con los ladrillos de las modalidades de lo falso, [pues] de otra manera quedaría reducida a un diminuto repertorio de trivialidades" (Hurtado, 2017: 11). En esa medida, el adosamiento a lo verdadero –esto es, a la crítica suficiente– deberá centrarse en ciertas condiciones de la

[29]El *Ariel* es el premio que la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas otorga a lo mejor del cine nacional para reconocer y estimular su excelencia. Este galardón dejó de entregarse en 1957, precisamente cuando comenzó la decadencia de le época dorada. Al reanudarse la ceremonia de entrega de premios, en 1972, resultó como ganadora a "Mejor película" *Las puertas del paraíso*, de Salomón Laiter.

naturaleza humana, como son la falsedad y la mentira, no tanto para aprehender el concepto de verdad sino, mejor, para apropiárselo de un forma pragmática.

Parte 4: La revista *Nuevo Cine*, los nuevos cineastas y sus escritores

La industria cinematográfica mexicana, luego de más de veinte años de un intenso auge, había visto –junto con el fallecimiento de su máximo ídolo, Pedro Infante– extinguirse, también, su *Época de oro*. Luego de la Segunda Guerra Mundial renació el cine hollywoodense; después, surgió la televisión y, al terminar la bonanza del apoyo financiero de Estados Unidos hacia la industria mexicana, las producciones nacionales disminuyeron al mínimo sus presupuestos. Este bajón económico incluyó la merma en la calidad de sus realizaciones, agotándose el tema de la mexicanidad y el nacionalismo costumbrista (repetido hasta el infinito), y eternizándose en los créditos una nómina de actores, directores y productores que habían visto pasar sus mejores días un cuarto de siglo atrás.[30]

El gobierno mexicano –por su parte, con magros resultados– había tomado el control de los estudios, los sindicatos y la distribución de las películas mexicanas; estos factores, aunados a la baja sensible en la taquilla y al círculo vicioso en que cayó su situación financiera –resultado de que, a menor calidad, menores ingresos y menores montos destinados a la producción– lograron sumir al cine mexicano en la peor crisis de su historia, la cual se extendería por más de cuatro décadas hasta los albores del siglo XXI. Por otro lado, un grupo de escritores reconocidos por impulsar nuevas formas de expresión y concepción de la cinematografía en nuestro país publicó, con enormes dificultades, la

[30] Entre 1943 y 1957, durante los últimos quince años de la *Época de oro* del cine mexicano (1936-1957), las producciones cinematográficas en el país alcanzaron un promedio de casi cien realizaciones por año; cuarenta años después, en 1997, esta cifra disminuyó a solo nueve. Fuente: *Anuario estadístico de cine mexicano 2013*.

revista *Nuevo Cine*, alejada de los sistemas de promoción tradicionales y que exploraba, a partir de una crítica diferente y una especie nueva de poética cinematográfica, las posibilidades del cine de autor (Vega Alfaro, 2015). El grupo estaba integrado, entre otros, por Emilio García Riera, José de la Colina, Rafael Corkidi, José Miguel *Jomi* García Ascot, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Buñuel, Armando Bartra, Lluis Vicens, Eduardo Lizalde, Manuel Michel, Carlos Blanco Aguinaga, José Luis González de León, Nancy Cárdenas, Jorge Ibarguengoitia, Tomás Pérez Turrent, Francisco Pina, Jorge Ayala Blanco, Fernando Macotela, Paco Ignacio Taibo, Alberto Isaac, Juan Manuel Torres, Paul Leduc, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y Salomón Laiter

Lo cierto es que la crisis se reflejaba no solo en la baja calidad del producto cinematográfico, sino también en la mermada cantidad de realizaciones filmadas. "En 1961 la producción fue tan solo de 74 películas, en contraposición al año cierre de la década de los cincuenta, 1960: 114 cintas" (Flores Villela, 2009: § 6). La crisis, por supuesto, se extendía al área de distribución, pues la demanda en el extranjero disminuyó ante el decreciente interés por un cine mexicano anquilosado y frente a un cine norteamericano cuyas superproducciones impactaban cada vez más en la cartelera; este decaimiento se vio acompañado por el surgimiento de grupos interesados en elevar la cultura cinematográfica mexicana, la cual se hallaba –a ojos vistas– en franca picada.

Así, a finales de la década de los 50, Manuel González Casanova fundó el primer cine-club universitario.[31] En su artículo "Manuel González Casanova: un *sueño imposible*", Armando Casas señala que, en cuanto a actividades relacionadas con el estudio y la investigación cinematográfica, en el México de aquella época se partía del "cero absoluto";

[31] Pionero e impulsor de la educación cinematográfica en México, Manuel González Casanova (1934-2012) fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y dejó un notable legado para las siguientes generaciones.

de ahí que surgiera la necesidad "de hacer realidad la creación de un espacio universitario dedicado al estudio sistemático del cine" (Casas, 2012: § 7). Consecuente, con esta idea, González Casanova coadyuvó a la fundación de la Filmoteca de la UNAM, en 1960.

Y es que, según un reporte de la UNESCO (2005), citado por Jorge Mario Martínez Piva y sus colaboradores, desde la segunda mitad del siglo pasado y hasta la fecha, la industria cinematográfica mundial presenta una estructura oligopólica donde un pequeño grupo de grandes empresas liderean la producción y distribución de películas, "no obstante, las barreras de entrada no son altas en algunas actividades y nichos, lo que permite la participación de un gran número de compañías independientes de menor tamaño en cada eslabón de la industria" (Martínez Piva, *et al*., 2010).

Así es que el Instituto Francés para América Latina (IFAL, por sus siglas) –que a la sazón contaba con su propio cine-club– reunió a una serie de jóvenes, los cuales (seguramente bajo la influencia de la legendaria revista de cine francesa, *Cahiers du Cinema*)[32] fundaron su propio grupo y editaron su propia revista; en ella –y en otras publicaciones donde colaboraban– los integrantes de esta joven agrupación vertieron su opinión sobre la crítica situación del cine y de la industria cinematográfica en el país:

> Se trata precisamente del grupo Nuevo Cine. En su manifiesto, publicado en el número 1 de su revista, señalan seis puntos que pueden sintetizarse en la necesidad de crear, obviamente, un nuevo cine mexicano y dar espacio al desarrollo de una mayor cultura cinematográfica en el país (Flores Villela, 2009: § 10).

[32] *Cahiers du cinema* (*Cuadernos de cine*): significativa e importante revista de cine francesa, fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroza y Joseph-Marie Lo Duca. En ella han colaborado escritores, cineastas y críticos de la talla de François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohemer, Jaques Rivette y Jean Luc Godard (entre otros importantes personajes ligados al estudio y la creación cinematográfica). A 56 años de su salida al público en Francia, el diez de mayo del 2007, la revista publicó el primer número de su edición española, con un tiraje de quince mil ejemplares (cfr. MALDIVIA, Beatriz, 2007: § 2-6).

Aranzubia Asier explica la lógica de la fuerte repercusión que causó la revista *Nuevo Cine* en el México de principios de los 60 como un *fogonazo*; una chispa desproporcionada para una publicación que solo editó siete números (entre abril de 1961 y agosto de 1962), prácticamente sin presupuesto ni apoyos oficiales del gobierno; aun así, y a la luz de la historia, la publicación de esta revista resulta determinante para entender el desarrollo y la evolución del cine nacional; pero, sobre todo, de la cultura y los discursos en torno al cine de este país a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado. Entre los méritos más destacados de la revista sesentera mexicana está el admitir que circulara "una nueva manera de hacer crítica de cine que permitiría superar el impresionismo y la falta de rigor que había caracterizado hasta entonces el periodismo cinematográfico mexicano" (Asier, 2011: § 1).

Atrás había quedado la creación, en el año de 1947, de la Comisión Nacional de Cinematografía la cual, con la finalidad de impulsar las producciones cinematográficas mexicanas, coadyuvó para la publicación del decreto de la *Ley de Cinematografía* que estableció en 1949 el apoyo a la promoción y crecimiento del cine nacional con el reglamento que le brindaba al cine mexicano de tiempo en pantalla, para equilibrar así la competencia con el cine extranjero (Martínez Piva, *et al*., 2010: 28). Posteriormente, reformada esta *Ley* y mermada la infraestructura técnica del cine nacional y sus recursos financieros, a finales de los años 50 –aproximadamente, en 1957–, el cine mexicano entró en una crisis que se profundizó durante más de una docena de años hasta que, en la década de los 70, "el gobierno federal puso en marcha una serie de políticas de financiamiento para incentivar la producción cinematográfica y creó infraestructura para fomentar la industria" (2010: 29).

Por otro lado, es un hecho que durante la etapa en que se estrenaron los filmes más

representativos de la *Época de oro* de cine mexicano, entre 1936 y 1957, la crítica de los mismos se limitaba a reseñas periodísticas que daban noticia de su producción y de sus estrenos (en las enormes salas cinematográficas de toda la República, con capacidad para miles de espectadores, a cuyos estrenos asistían incluso los protagonistas de los filmes, acompañados de conjuntos musicales: tríos, bandas y, por supuesto, los infaltables mariachis); las notas sobre estos eventos, que aparecían en los periódicos, en los cancioneros y en las revistas del corazón, también hacían referencia a los temas y argumentos de las películas, calificando a los actores por el desempeño moral de sus personajes y sin adentrarse, jamás, en el análisis cinematográfico. Más allá de estos artículos de opinión, escritos en un tono amable y ligero, no existía una verdadera crítica cinematográfica o una historiografía del cine como la que conocemos hoy. El cine era tomado como un arte menor; considerado más un espectáculo banal que un fenómeno cultural, con las implicaciones sociológicas, antropológicas, estéticas, psicológicas y filosóficas que, actualmente, son materia de examen y revisión pública; incluso, antes del estreno de los filmes y en su etapa de preproducción.

Y aunque de modo general se produjo una crisis ulterior al auge del denominado Cine de oro mexicano, hubo esfuerzos por evitarlo que se manifestaron, sobre todo, en la producción de cortometrajes y algunos largometrajes destacados. No se pueden dejar de mencionar algunas películas como *En el balcón vacío* de *Jomi* García Ascot (1961), considerado el manifiesto fílmico del grupo Nuevo Cine, y también habría que citar, por ejemplo, el guion adaptado por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez a la obra de Juan Rulfo *El gallo de oro*[33] (Roberto Gavaldón, 1964). Algunas de las obras literarias del

[33] Esta película fue estrenada el 18 de diciembre de 1964 en el cine Alameda de la Ciudad de México, y aparece en el puesto núm. 41 entre las 100 mejores del cine mexicano en la lista elaborada, para la

propio autor colombiano (quien en 1982 se alzaría con el premio Nobel de Literatura) habían empezado a ser llevadas al cine desde 1965, año en que Alberto Isaac adaptó para un mediometraje en blanco y negro su cuento *En este pueblo no hay ladrones*, en el que el propio *Gabito* hace el papel del boletero de un pequeño cine de pueblo, y en el que asimismo participaron como actores y extras: Luis Buñuel, José Luis Cuevas, Juan Rulfo, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, Abel Quezada y Arturo Ripstein.

Luego, en ese mismo año, y también para el Primer Concurso de Cine Experimental, García Márquez colaboraría en el guion de *Lola de mi vida*, una de las partes que integran la tetralogía titulada *Amor amor amor.*[34] Asimismo deben mencionarse los filmes en blanco y negro: *Tiempo de morir* (1966), de Arturo Ripstein, con argumento de García Márquez, cuya adaptación a guion derivó de una colaboración entre el escritor colombiano y Carlos Fuentes, y *Juego peligroso*, del mismo año, filme integrado por dos segmentos, el primero de ellos titulado "H. O." (Homero Olmos), dirigido por Ripstein y con un guion de García Márquez en el que colaboró, parcialmente y sin créditos, el escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia; el segundo "Divertimento", dirigido y escrito por Luis Alcoriza, a la sazón, el guionista de cabecera de Luis Buñuel. Otra colaboración importante de García Márquez fue la de su mancuerna con Luis Alcoriza para el guion de *Presagio* (1974); por cierto, ganadora de los premios Ariel a Mejor Argumento Original y Mejor Guion. No hay que dejar de citar que en 1968, se realizaría el filme *Patsy mi amor*, con un

revista *Somos* (julio de 1994), por 25 críticos, realizadores e historiadores cinematográficos, entre los que se destacan Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro, Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega Alfaro, Gustavo García, Carlos Monsiváis y Gabriel Figueroa, entre otros. Sobre esta misma obra de Juan Rulfo, por cierto, Arturo Ripstein, en colaboración con su esposa, la guionista Paz Alicia Garciadiego realizó, durante 1986, otra versión; esta vez con el nombre de *El imperio de la fortuna*. Por este filme Ripstein se alzó con el Ariel de Oro en 1987.

[34] *Amor, amor, amor* (México, 1965) participó en el Primer Concurso de Cine Experimental y consta de cuatro partes: *La viuda*, de Benito Alazraki; *Lola de mi vida*, de Miguel Barbachano Ponce (con guion de Gabriel García Márquez y Juan de la Cabada); *La Sunaimita*, de Héctor Mendoza (con guion de Inés Arredondo y Juan García Ponce), y *Las dos Elenas*, de José Luis Ibáñez, basada en una obra de Carlos Fuentes y con guión del mismo autor.

argumento de García Márquez adaptado y realizado por Manuel Michel; y también, en 1969, la adaptación de la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir* que, con un título homónimo y estelarizada por el afamado actor italiano Renato Salvatori, llevaría Arturo Ripstein a la pantalla grande.

Durante esta etapa resulta oportuno señalar que en 1967, Paul Leduc, Rafael Castanedo, Alexis Grivas y Berta Navarro forman el grupo Cine 70;[35] y dos años después, en 1969, cristaliza el grupo Cine Independiente, en el que participan Arturo Ripstein y Felipe Cazals, como directores, Rafael Castanedo; como editor, el guionista Pedro F. Miret y el crítico de cine Tomás Pérez Turrent; el grupo Cine Independiente se dio a la tarea de "plasmar en el celuloide la realidad mexicana con un sistema de producción que les asegurara mayor libertad de expresión [con] filmaciones al margen de los sindicatos cinematográficos" (Díaz Mendiburo, 2004: 26). La idea de esta agrupación, que tendría corta vida y a partir de la cual algunos de sus integrantes realizarían trabajos experimentales y cortometrajes, "era realizar cine de autor sin concesiones a la autocensura o al mercantilismo de la taquilla".[36]

Por su parte, el productor Gustavo Alatriste dirigiría en 1969 *Los adelantados*, sobre el problema de los ejidos henequeneros de Yucatán, al tiempo que en diciembre de ese mismo año inauguraba, en la Zona Rosa de la Ciudad de México, su primera *sala de arte*, la Luis Buñuel; este concepto de utilizar pequeñas salas para exhibir cine revolucionaría, en la

[35]Con la finalidad de adquirir oficio cinematográfico e impulsados por el ímpetu que caracteriza a los jóvenes realizadores, Paul Leduc (quien había estudiado en Insitut des Hautes Études Cinématographiques [IDHEC]), su esposa, Bertha Navarro, Rafael Castanedo y el fotógrafo griego Alexis Grivas formaron el grupo Cine 70; la creación de grupos era, también, una forma de aprender, pues en aquella época no existían escuelas de cine en México (cfr, VÉRTIZ DE LA FUENTE, Columba, 2015. "Bertha Navarro y Miguel Vázquez: el oro del cine").

[36] Al respecto, Hugo Chávez Lara, en su artículo "Cronología parcial del cine mexicano (1968-1976)", también señala que "los años 70 fueron un ciclo de incubación de los cineastas que habrían de distinguirse durante el tiempo siguiente"; y apunta que en 1970, con la llegada de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Cinematográfico, "debutaron quince realizadores, algo que no acontecía desde 1944".

Cuidad de México, la idea del cine como "espectáculo de masas" y su visión de ser "un simple entretenimiento". A partir de entonces las mejores películas se exhibieron en estas pequeñas salas de arte y en los legendarios cineclubes de la época.

En cuanto a Salomón Laiter, por su lado, realizaba en ese entonces varias actividades: arquitecto de profesión, impartía cátedra de Educación Visual e Historia del Arte en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Comenta: "intervine en varios teleteatros y en escena, actué en *Vive como quieras* y en *El Puente*. Dirigí para la televisión; y, a través de canal 4, presenté programas de poesía, obras de Elena Garro y Ionesco". En entrevista para el diario *Ovaciones*, Laiter comenta que también dirigió, para la empresa Teleproducciones, de Carlos Velo (1909-1988), las revistas cinematográficas *80Cine Verdad* (reportajes de tres minutos sobre temas científicos y artísticos) y *Telerevista*; también realizó los cortos "El Ron" y "La Técnica del Asbesto". Posteriormente, asociado con Jacobo Zabludovsky, filmó *Trabajar cansa*, "que obtuvo premios del Ministerio de Educación Argentino, el premio especial de la UNESCO y el Ónix de la Universidad Iberoamericana".[37]

Durante aquélla época existieron también otros filmes que hicieron visible un enfoque crítico respecto a la realidad del país; muy bien realizados, desde el ámbito del cine independiente, contrastaban con las producciones de muy baja calidad del cine comercial mexicano. Ahí estaban *La gran caída*, de José Luis González de León (1958), *Carnaval Chamula*, de José Báez Esponda (1959), *El despojo* (1960), de Antonio Reynoso (con la destacada fotografía de Rafael Corkidi), y *El Ron* (1960), del propio Salomón Laiter. Mientras, en Francia, durante la posguerra, la industria fílmica se modernizó y constituyó como un cine de bajo presupuesto, una "generación de jóvenes, muchos de ellos egresados

[37]*CINE MUNDIAL*, 1971. "Salomón Laiter: un director de cine que jamás creerá en genios de rabietas".

de la crítica, formados en la revista *Cashiers du cinema*, fundada en 1951 por André Bazin que se llamó *Nouvelle vague*, la nueva ola" (Coria, 2015: 12). Entre sus exponentes más notables estaban Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Roger Vadim, Jacques Rivette y Éric Rohmer (todos ellos, por cierto, admiradores de la obra de un cineasta –hasta entonces poco conocido– de nombre: Jean-Pierre Melville).

Al mismo tiempo que "la cinematografía mexicana, otrora la más importante industria cultural del mundo de habla hispana, seguía dando signos de una crisis iniciada a principios de los cincuenta" (Vega Alfaro, 2015: 9), algunos jóvenes cinéfilos, aspirantes a cineastas, críticos y responsables, fundaron varios cineclubes que funcionaban en la capital del país y celebraban reuniones informales "con miras a encontrar formas para llamar la atención de las autoridades respectivas sobre la imperiosa necesidad de renovar, de una vez por todas, la anquilosada estructura que operaba en ese sector industrial férreamente cerrado" (2015: 11). En su prólogo a la reciente edición facsimilar de los siete números que constituyeron la vida editorial de la revista *Nuevo Cine*, Eduardo De la Vega Alfaro señala:

> El grupo Nuevo Cine fue ampliamente conocido y se mantuvo activo de enero de 1961 (publicación de su manifiesto) a agosto de 1962 (cuando se publicó el séptimo y último número de la revista que le sirvió de órgano de difusión de sus ideas y conceptos). La intensa actividad del grupo, que no solo se circunscribió a ver y criticar estrenos y reestrenos, sino también a desarrollar algunas de las actividades de difusión de la cultura cinematográfica como conferencias, cursillos, debates en los medios, etc., coincidió con una serie de hechos y datos que demostraban que la crisis de la industria fílmica mexicana parecía haber llegado para quedarse (Vega Alfaro, 2015: 16).

En efecto, el tiempo demostraría que esta terrible crisis se extendería por casi medio siglo y que el cine mexicano no solamente reduciría drásticamente la cantidad de películas

producidas sino, sobre todo, su calidad. Por supuesto, "los redactores y colaboradores de la revista mantuvieron una actitud crítica contra la censura" (2015: 17), a cargo de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, a la sazón, encabezada por el novelista Jorge Ferretis[38] quien, siguiendo la línea marcada por las autoridades superiores, se dedicó a censurar algunos filmes, entre los que se hallaban *El brazo fuerte* (Korporaal, 1958), *La sombra del caudillo* (Bracho, 1960) y *Rocco y sus hermanos* (Visconti, 1960), entre otros. En un recuadro publicado en la página 31 de su primer número, los editorialistas de la revista *Nuevo Cine* preguntaban:

> ¿Por qué juzga el señor Ferretis, según *su* criterio, qué películas debemos ver o no? ¿No es un derecho de los cinéfilos? ¿Por qué toda una capital debe acatar las ideas morales o cinematográficas del señor Ferretis?" (*Nuevo Cine*, núm. 1: 31).

Lo cierto es que la censura seguía vigente y su ámbito de cerrazón se extendería durante muchos años más; de hecho el 27 de julio de 1970, el periódico *Excélsior* publica una nota firmada por el Director de Cinematografía, Hiram García Borja, en la que el funcionario, comedidamente, explica los motivos de la censura sobre las películas *Satyricon*, de Federico Fellini, *Zabriskie Point*, de Antonioni y *El Silencio*, de Ingmar Bergman, argumentando que "atentan contra el público por su fuerte contenido de erotismo, violencia y apología de vicios"; así lo señala el escritor y cronista Hugo Lara Chávez, en su "Cronología parcial del cine mexicano (1968-1976)".

Al recordar el manifiesto que firmaron los integrantes del grupo *Nuevo Cine* en el

[38] El escritor y político potosino Jorge Ferretis (1902-1962) escribió algunas novelas de la Revolución, como fueron *Tierra Caliente* (1935), *Los que saben pensar* (1935) y *El sur quema* (1937); participó también como guionista de *La barca de oro* (Pardavé, 1947), y algunos de sus cuentos fueron adaptados para la pantalla grande. Falleció en 1962 a causa de un accidente automovilístico, mientras aun fungía como Director General de Cinematografía. Fuente: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias [consultado el 26 de julio de 2020].

primer número de su revista homónima, los editores José Felipe Coria y Sandra Hussein señalan la intención de este grupo de jóvenes por alentar las carreras de los nuevos cineastas: "En 1964, el impulso del Grupo Nuevo Cine propició la organización del Primer Concurso de Cine Experimental, además de otros certámenes que ofrecían desde facilidades para filmar hasta créditos que, de entrada, permitieron el debut de 18 directores" (Coria, 2015: 59). Así, durante la década de los 60, la labor de estos jóvenes gestores culturales dio paso a la aparición del movimiento *Cine Independiente de México*, del cual surgieron también documentalistas que, con muy escasos recursos, centraron su mirada en la realidad social de un país a la vez joven y en constante expansión.

Es válido preguntar cuál fue el resultado, el producto o el legado del *Primer Concurso de Cine Experimental* y responder a la pregunta del por qué, luego de cincuenta años, muchos de estos filmes mantienen su frescura y se siguen exhibiendo.[39] Francisco Sánchez comenta cómo, ante la decadencia del cine nacional y el agobio de sindicatos y distribuidores, "los espectadores y cinéfilos mexicanos se hicieron eco del ejemplo francés y empezaron a mostrar también ellos su inconformidad y sus inquietudes":

> Su primera manifestación formal surgió a través de la revista *Nuevo Cine* (cuyo primero de sus siete números tiene fecha de abril de 1961) y del grupo que se formó en torno suyo: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, *Jomi* García Ascot, Emilio García Riera, José Luís González De León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Lluis Vicens. Surgieron los primeros cineclubes y los críticos especializados de tiempo completo, así como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Entre 1964 y 1965 se llevó a cabo el *Primer Concurso de Cine Experimental,* organizado por la sección de Técnicos y Manuales del STPC, certamen en el

[39]Como parte de las actividades del FICUNAM 2014 se presentó el ciclo sobre *el Primer Concurso de Cine Experimental de 1965*, con las seis películas finalistas; la Cineteca Nacional, a finales del 2015 también ofreció una retrospectiva acompañada de talleres y conferencia, y lo mismo hizo la Filmoteca de la UNAM, al ceder material fílmico para su exhibición, en Morelia, durante el mes de enero de 2016.

> que hicieron eclosión todas las inquietudes acumuladas hasta entonces. Es decir, los jóvenes (y los no tan jóvenes) acudieron en tropel al llamado (Sánchez, 2002: 108-109).

Este grupo, en efecto, echó a andar una revista influida por la "política de autor" que se propuso difundir la cultura cinematográfica desde novedosas posturas. A los anteriores nombres se unieron los de artistas e intelectuales como Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres, Paul Leduc, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Manuel Barbachano Ponce, Luis Buñuel y Luis Alcoriza; aunque Laiter no escribió como articulista para *Nuevo Cine*, sí colaboró como patrocinador apoyando, de esta suerte, su publicación. La revista, en su primer número, publicó un manifiesto que logró llamar la atención y provocar el enojo de los defensores interesados del cine mexicano convencional. Sus principales postulados, resumidos, eran:

> 1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etcétera) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza.
>
> 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. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión.
>
> 3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que monopolizan la producción.
>
> 4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica; apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes; la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios; la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público; el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano y el apoyo a los grupos de cine experimental.

El grupo firmó su manifiesto en la ciudad de México con fecha de enero de 1961. Demasiado romántico –quizá– para ser duradero, y "reducido casi exclusivamente a la esfera del pensamiento, el grupo *Nuevo Cine* puede considerarse el origen del renacimiento del cine mexicano" (Moreno Álvarez, 2010: § 12-21).

En efecto, De la Vega Alfaro comenta que "para mediados de la década de los sesenta, la crisis ya ha alcanzado grados verdaderamente alarmantes. Un sinnúmero de voces se dejan escuchar exigiendo o sugiriendo la renovación de los cuadros industriales y el ingreso de jóvenes cineastas a la sección de directores" (Vega Alfaro, 1978: 11). De ahí, la razón por la que en agosto de 1964, de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STYM del STPC) convocara, en agosto de 1964, al *I Concurso de Cine Experimental de Largometraje*. De la Vega Alfaro comenta que, de inmediato, "una buena cantidad de apasionados del cine despliega todos sus esfuerzos para filmar viejos o nuevos proyectos y de esta manera aprovechar esa oportunidad tal vez única" (1978: 11). Para este autor, el significado profundo del *Primer Concurso* fue el de "revelar que en México había gente con capacidad y posibilidades de hacer evolucionar el cine y darle otra dimensión" (1978: 12).

Parte 5: El Primer Concurso de Cine Experimental

En el México de 1964, ocho películas mexicanas de reciente factura, más otras cinco realizadas al año siguiente, participaron en el Primer Concurso Experimental de 1965.[40]

[40] En su *Historia Documental del Cine Mexicano*, Emilio García Riera decide, por su importancia y significación, dedicar un capítulo aparte a doce de las 112 películas mexicanas realizadas entre 1964 y 1965. Se trata de aquellas que concursaron, durante 1965, en el *Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje.*

Convocado por el STPC este concurso constituyó un hito en el desarrollo de la cinematografía mexicana. Así lo comenta Héctor Perea:

> […] la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental, promovida por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, había representado, sin que en ese momento se supiera, el inicio del cine contemporáneo mexicano al dar cabida en la producción industrial a cintas dirigidas, escritas, adaptadas, actuadas o protagonizadas por jóvenes intelectuales y artistas (Perea, 2002: 118).

Con un jurado integrado por personalidades como Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Manuel Esperón,[41] Huberto Batis, Fernando Macotela[42] y Andrés Soler[43] (entre otros), el Primer Concurso de Cine Experimental repartió, al menos, diecinueve premios. El 11 de julio de 1965, en una extensa nota del número 159 del suplemento dominical del diario *El Día*, García Riera señala que este Primer Concurso "marcará un hito histórico en el desarrollo del cine mexicano", y añade: "El Concurso intentó contribuir a modificar una situación conformista: la temática y el estilo de la industria fílmica estaban anquilosados y tarde o temprano acarrearían su muerte". La nota apunta tres ventajas de este evento: la renovación de cuadros, la creación de empleos y el estímulo a los productores. Estas características y el hecho de que en el planteamiento de la convocatoria apareciera la palabra "experimental" acercaron, hasta los organizadores del Concurso, a más de treinta y seis directores:

[41]Manuel Esperón González (1911-2011) fue el autor musical más prolífico de la *Época de oro* del cine mexicano. Se inició en la industria cinematográfica como pianista en las salas de cine mudo; su primera película musicalizada fue *La Mujer del Puerto* (Arcady Boytler, 1934). Fue director musical de casi quinientas películas.

[42] Fernando Macotela (1938) ha destacado como estudioso y promotor del cine mexicano; ha sido Director de Cinematografía y de la Cineteca Nacional.

[43]Andrés Soler (1898-1969), miembro de la dinastía Soler, actuó en casi doscientos filmes. En el *Primer Concurso* fungió como Presidente del Jurado.

> Las facilidades concedidas por el propio Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica se canalizaron en una ventaja fundamental: los directores de las películas experimentales pudieron escoger *libremente* a sus colaboradores; así, camarógrafos y escritores, actores y editores, formaban un solo equipo con el director, quien en muchos casos fue el productor de su propia película (García Riera, 1994: 154).

Finalmente –abunda este artículo– muchas de las producciones inscritas se quedaron a la mitad del camino; así, al término de la convocatoria quedaron solo doce películas, "lo que arroja un 40% de realizaciones efectivas. Si se tiene en cuenta que dos de ellas están compuestas por cinco cuentos una y por tres otra, hay un total de dieciocho realizadores, la inmensa mayoría de los cuales tuvieron por primera vez la oportunidad de dirigir una película" (1994: 154). La nota abunda sobre el estado de la industria fílmica nacional, y llama la atención sobre: "El interés que puede despertar, dentro y fuera del país, la mera sospecha de que ocurre algo susceptible de transformar aunque sea en una medida limitada lo que hasta ahora ha sido –tras largos años de crisis– el cine mexicano en su aspecto industrial" (1994: 156).

José de la Colina (quien primero formó parte del grupo editor de la revista *Nuevo Cine* y después se integró como jurado de este *Primer Concurso*) realizó –en el mencionado suplemento *El Gallo Ilustrado*– notas sobre todas las películas participantes; en su artículo introductorio expone que: "El Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje no puede considerarse, desde luego, como una revolución, pero sí como un gran paso adelante en la promoción de un nuevo cine mexicano". En este mismo artículo, pero más adelante, ofrece el nombre de la persona a quien atribuye la organización de concurso: Ícaro Cisneros, "a quien corresponde una gran parte del honor que por ello conquista su sindicato" (José de la

Colina, en García Riera, 1994: 157); y, en seguida, apunta un logro que –a su parecer– resulta importante de resaltar en este evento:

> El concurso ha revelado, por lo pronto, la presencia de siete realizadores (Isaac, Gámez, Gurrola, Guerrero, Michel, Laiter, Juan Ibáñez) y un buen número de adaptadores, fotógrafos, músicos, editores, intérpretes, etcétera, que no solo pueden competir con los "profesionales", sino que además, desde ahora mismo, los han superado. Eso es importante; eso lo va a advertir el público; eso se sabrá fuera de México (1994: 157).

El historiador comenta luego que el Concurso tuvo una gran importancia, pues demostró que en México era posible realizar un cine diferente, aparte de las absorbentes rutinas del cine comercial industrial. En su opinión, uno de los factores que más contribuyó al éxito de este memorable evento fue la colaboración con los jóvenes realizadores de un grupo excepcional de escritores: "de una manera u otra, Juan Rulfo, Jaime Sabines, Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo y Sergio Magaña dieron aportaciones al concurso; nunca se había visto algo así en el cine mexicano" (1994: 158).

Lo que comenzó como una labor de autogestión, organizando cineclubes, escribiendo críticas y reseñas cinematográficas para diversos diarios y revistas, trascendió hasta lograr editar una publicación propia, como lo fue la revista *Nuevo Cine*, y redundó luego en colaboraciones para distintos rodajes –ya como productores, directores, guionistas, adaptadores, etcétera– promoviendo así, en el ámbito sociocultural de la época, un creciente interés por el cine y una cinematografía que ya no era un simple espectáculo recreativo sino, más bien, un medio de expresión verdaderamente artístico. Esta labor culminó con la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental y su exitoso desarrollo.

Durante los 70, en México se observa una amplia franja de coincidencias y paralelismos entre los escritores y los artesanos del género cinematográfico. Aunque nunca se trató de un grupo conformado como tal, los artistas de la época, no solo los escritores y cineastas, sino los pintores, coreógrafos, arquitectos, actrices, actores, dramaturgos, periodistas, escultores y muchos intelectuales, académicos y científicos coincidieron, ideológicamente, en la necesidad de modernizar el pensamiento cultural para alejarlo de nacionalismos trasnochados y mexicanismos ancestrales; ideas que, en boga durante toda la primera mitad del siglo XX perecían, se muerte natural, por peregrinas y chabacanas.

Los cambios culturales, propios de la posguerra que llegaron a México y se impusieron en buena parte del mundo occidental al fin de la Segunda Guerra Mundial, hablaban del existencialismo, de las abstracciones, de la libertad fuera de los cánones establecidos y presagiaban el auge del feminismo; mientras, se estructuraban nuevos pensamientos como una forma heterogénea de concebir los fenómenos artísticos, a partir del abandono de falsos nacionalismos y posturas homogeneizantes tradicionales.

En el centro del país, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), su *Revista de la Universidad* y la Casa del Lago –su primer centro cultural extramuros– fueron la fuente, el medio y el punto de reunión de una buena parte de la intelectualidad artística conformada como generación emergente y de ruptura. Artistas, escritores, periodistas e intelectuales se reunían también en las librerías y cafés del centro histórico y de la incipiente Zona Rosa; pero, sobre todo, en los cines comerciales que exhibían películas de calidad y en los cineclubes alternativos que, muchas veces dirigidos por los mismos jóvenes cinéfilos, se empecinaban en proyectar cintas relevantes con altos contenidos artísticos. De esta suerte fue que la STYM del STPC convocó al Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje; ya estaban dadas las condiciones para que, de la manera más natural, los

jóvenes y nuevos creadores se agruparan para formar equipos de producción alrededor de cada una de las películas concursantes (y de otras, también, que por distintos motivos no llegaron a filmarse o se realizaron fuera del concurso).[44]

La literatura estaba presente en el argumento de cada película y en la trama que tejían sus historias; por su parte, los jurados contaban con un insoslayable sustento literario pues –como ya se ha mencionado– entre los encargados de calificar los filmes existían valiosas plumas que incluían a Efraín Huerta, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo[45] y Carlos Estrada Lang[46]. Con ellos, dos jóvenes: Huberto Batis –entonces de 29 años de edad– y el escritor más joven en formar parte del jurado, Jorge Ayala Blanco, a la sazón, de apenas 23 años cumplidos.[47] En su artículo "La alienación" (publicado para el portal del magazine fílmico *F.I.L.M.E.*, en febrero del 2014), Ayala Blanco rememora su paso por el jurado dictaminador del Primer Concurso de Cine Experimental:

---

[44] Es el caso de tres filmes que estuvieron a punto de participar: *Un ángel de mal genio*, de René Cardona Jr., quien supuso que su obra no sería bien recibida y decidió no inscribirla en el Concurso; *Burócratas sin causa* (cuyo título alude a la famosa cinta *Rebelde sin causa*,1955, protagonizada por el malogrado actor James Dean), que no pudo realizarse y para cuyo papel estelar, Alejandro Jodorowsky, tenía contemplado a Alfonso Arau; y, finalmente, *El método Czerny*, filmación que se suspendió a última hora y cuya dirección debía estar a cargo de Salvador Elizondo y José Luis González de León –ex miembros de la revista *Nuevo Cine*–, y bajo la producción del renombrado empresario Gregorio Walerstein, con las actuaciones estelares de Adriana Roel y Enrique Rocha (cfr. García Riera, 1994: 8, 153).

[45] Adolfo Torres Portillo (1920-1996) fue un destacado argumentista y productor; autor de más de cincuenta guiones llevados a la pantalla; incursionó en la radio, la televisión el periodismo. Realizó uno de los primeros filmes animados en México: *Los 3 Reyes magos* (1974) y publicó narrativa, poesía y aforismos. Fue miembro fundador, vicepresidente y presidente honorario de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).

[46] El periodista y reportero Carlos Estrada Lang, miembro del jurado por parte de la Asociación Mexicana de Periodistas de Espectáculos y Cultura (AMPEC), con el tiempo, llegaría a ser reconocido como Decano del periodismo de espectáculos (durante el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, en la capital del país). Padre de la productora de televisión Carla Estrada, el periodista falleció al poco tiempo de cumplir 100 años, en septiembre de 2016.

[47] Relata el portal del magazine cinematográfico *F.I.L.M.E.*, que Jorge Ayala Blanco no estaba, en principio, convocado a formar parte del jurado; fue Francisco Pina "provo teórico literario que pasaría por padre de la crítica de cine en nuestro país" quien invitaría a su discípulo en su lugar. Sobre su participación, el investigador, en entrevista con Juan Solís para el periódico *El Universal*, el día 5 de diciembre de 2006, apunta: "En 1965 (…) ya tenía dos años escribiendo crítica de cine. Era el crítico más joven y más apapachado de México. Todo mundo me quería adoptar y al único que se lo permití fue a mi abuelito Francisco Pina. Como no se atrevía a criticar cine mexicano porque decía que no había que morder la mano que te da de comer, me cedió la estafeta cuando lo nombraron jurado del Primer Concurso de Cine Experimental. Yo tenía 23 años".

> El número de filmes producidos por la industria nacional descendió de más de cien en 1951 a menos de cincuenta en 1964. Un monopolista, absurdo y perjudicial sistema de producción (anticipos de las distribuidoras sobre cintas de recuperación inmediata, tabulación de nombres como base del financiamiento, preferencia exclusiva de los valores reconocidos, política sindical a puertas cerradas) convierte al cine nacional en un producto que sólo las capas analfabetas y las más incultas de Hispanoamérica pueden consumir. Durante más de quince años, el retraso del cine con respecto al avance de la cultura nacional era notable, deprimente (2014: § 1).

El punto de vista que sostiene el crítico cinematográfico señala que las películas buenas en cartelera eran la excepción y "no pasaban de dos al año"; luego recuerda la "convocatoria insólita" de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana que organizaba el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje:

> Todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar en la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella, se constituyeron en equipos y buscaron financiamiento en sus ahorros, amigos y particulares, o en productores independientes. Se recibieron más de treinta inscripciones (2014: § 2).

Al mencionar el orden en que fueron entregados los filmes Ayala Blanco[48] recuerda que, a mediados de 1965, un jurado de trece personas "compuesto por representantes de los diferentes sectores de la industria fílmica, de las más importantes instituciones culturales y críticos de cine profesionales" (2014: § 3) dividió las películas en dos grupos:

[48] Respecto del investigador y crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco (nacido en la ciudad de México en 1942) es conveniente señalar que se encuentra escribiendo, activamente, un "abecedario" del cine mexicano; se trata de una serie de libros de gran importancia para comprender las más representativas películas del cine mexicano. Además, el autor ha elaborado muchos otros libros sobre cine extranjero, así como programas de radio e importantes compilaciones.

a) Las películas realizadas por cineastas de formación universitaria, dedicados hasta entonces a la literatura, al teatro experimental, a la crítica de cine o a otras disciplinas artísticas (Guerrero, Laiter, Michel, Isaac, los dos Ibáñez, Barbachano Ponce, Mendoza, Gurrola).
b) Las películas de los escritores y directores de radio y televisión (González Garza, Taboada, Fernández), de los técnicos profesionales de la industria fílmica (Cisneros, Palomino, Cahero, Gámez) y de los aficionados (Nakatani) (1994, § 4-5).

Es importante señalar que la división que realiza Ayala Blanco no es gratuita, pues las del primer grupo constituyen los filmes mejor rodados o, al menos, junto con *La fórmula secreta*, las que obtuvieron la mayoría de los premios (cuatro premios principales, otorgados a las mejores películas participantes, y 18 premios individuales para elementos artísticos y técnicos); el investigador recuerda algunas características del excepcional filme ganador del Concurso:

> Las diez o doce secuencias que integran *La fórmula secreta* no narran una anécdota propiamente dicha, su desarrollo no obedece a una lógica estricta. Técnico fotográfico especializado en Los Ángeles, camarógrafo de cine publicitario, realizador de un bello corto plástico (*Magueyes*) y de documentales de viaje por países socialistas, Rubén Gámez es un perseguidor de lo insólito. Su capacidad para crear imágenes-choque es sorprendente. Construye sus secuencias a la manera de parágrafos poéticos que, yuxtapuestos, van dando sentido (…) Un desesperado y rudo texto del novelista Juan Rulfo, leído por el poeta Jaime Sabines, una pista sonora al revés, una lección de inglés balbuceada por una voz infantil y órdenes incomprensibles dictadas en otro idioma (…) sirven como contrapunto a la agresividad de las imágenes (2014: § 8-9).

Resulta importante continuar indagando acerca de la identidad del ser del mexicano al analizar el filme, cuando atiende al punto de quiebre de la sociedad mexicana en su despersonalización y desterritorialización por causa del efecto de una transfusión

metafórica: *Sangre por Coca-cola*, idea que simboliza la invasión de México por el modo de vida norteamericano. En este mediometraje (que dura 42') su director, Rubén Gámez (1928-2002) trabaja lo que Emilio García Riera define como "un género cinematográfico insólito en México: el ensayo poético sin argumento ni diálogo" (1994: 158).

Pero no todo estaba dicho para una serie de artistas contraculturales a mediados del siglo pasado; su visión de un México más acorde a una globalidad, que para entonces ya estaba a la vuelta de la esquina, permitió a una nueva generación de creadores –muchos de ellos, hoy, aún en activo– separarse, en definitiva, del nacionalismo ramplón, posrevolucionario y estatista que permeaba la vida cultural e intelectual del México de la segunda mitad del siglo XX. Luego del impulso (políticamente conveniente) dado al cine por el presidente Echeverría (1970-1976) y su hermano, Rodolfo (a la sazón, director del Banco Nacional de Cinematografía), la industria fílmica mexicana volvería a pique y, esta vez, de una manera brutal: a finales de la década de los 70 y principios de los 80, el Estado retira su apoyo y la estructura de la industria fílmica es desmantelada, al tiempo que se liquida el Banco Nacional Cinematográfico (IMECINE, 2009). El punto más degradado de esta terrible crisis todavía tardaría tiempo en tocar fondo cuando, para el año de 1997, el desplome alcanzó la cifra total de 8 producciones (siete, apoyadas por el Estado, y una, con capital privado) (Martínez Piva, *et al*., 2010: 29).

Muy atrás habría quedado la época dorada, cuando la industria produjo hasta 135 filmes por año. Sin embargo, recientemente, durante el año del 2017 y de acuerdo a IMCINE, la producción fílmica mexicana logró un récord histórico al alcanzar el número de 175 largometrajes, 96 de ellos financiados con el apoyo de recursos públicos (fondos y

estímulos fiscales de FOPROCINE, FIDECINE y EFICINE).[49] Y así, durante los años 60, toda una generación de artistas e intelectuales mexicanos encabezada –entre otros– por creadores como Salomón Laiter, decidió enarbolar la divisa de una renovada identidad rompiendo, *motu proprio*, con el lastre de un nacionalismo oficialista que, acaso, tuviera sentido medio siglo atrás. Este logro, más aún, tuvo el mérito de actualizarse en una época de endurecimiento de las ideas y represión de las autoridades; en medio de un tiempo cerrado y gris donde el rigor de los mandos jerárquicos se ejercía de modo arbitrario y en forma vertical, sin diálogo ni derecho a la oposición. En esa virtud, las generaciones posteriores guardan una deuda con la de la Ruptura que consiste no solo en el reconocimiento a sus logros, sino también en el compromiso de honrar sus ideas renovadoras; no como un dogma, sino como el atributo de alcanzar a vislumbrar portales en medio de muros cerrados.

Algunos de los directores participantes en el Concurso harían carrera y continuarían en la industria cinematográfica incrementando ahí sus capacidades; fue tal el caso de Benito Alazraki, Manuel Barbachano, Alberto Isaac, Manuel Michel, Juan Guerrero, Sergio Véjar, Carlos Enrique Taboada, Sergio Magaña, Rubén Gámez y el propio Salomón Laiter; por su parte, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola, desarrollarían carreras teatrales de gran calado y, junto a otros dramaturgos como Luis de Tavira, Hugo Arguelles, Ludwik Margules y Julio Castillo, modificarían el curso de la escena teatral mexicana. Incluso Julián Pastor, Jorge Fons, Rafael Corkidi, Berta Navarro, Alfonso Arau y Paul Leduc, quienes participaron en equipos técnicos y actorales en distintos filmes,

[49] Fuente: PECIME (Periodistas Cinematográficos de México, A. C.). *El cine mexicano en 2017: récord histórico en producción, estrenos y espectadores*, 29 de diciembre de 2017 [en línea], http://pecime.com.mx/2017/12/29/el-cine-mexicano-en-2017-record-historico-en-produccion-estrenos-y-espectadores/ [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

realizarían también importantes contribuciones al cine. Otros participantes, los menos, no volverían a dirigir.

La afamada cinta ganadora del concurso permitiría que su realizador ingresara al sindicato de directores, aunque luego, prácticamente, no volvería a filmar. Salomón Laiter, por su parte, llevaría su largometraje *Las puertas del paraíso* (1970) hasta ganar el premio Ariel de Oro la Mejor Película (una vez que se reanudó la entrega de este galardón, después de quince años en que estuvo suspendida la ceremonia de premiación).

Con todo, la importancia del *Concurso* radicó en que este grupo de jóvenes cineastas fue capaz de mostrar, en primer lugar, que hacer buen cine sí era posible y, en seguida, el grupo también puso de relieve que la sociedad estaba modificándose y que ya no todo eran inditos junto a un nopal, haciendas ancestrales, charros cantores, enmascarados, canciones vernáculas y pálidos rockanroleros.

Hay que recordar que en aquellos días el presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) gobernaba al país. Con él, había ascendido Luis Echeverría a la Secretaría de Gobernación, puesto clave para la industria fílmica; lo comenta Hugo Lara:

> Ésta celebró con júbilo la llegada al ministerio más importante del gabinete de una personalidad tan vinculada al cine mexicano, pues su hermano era Rodolfo Landa, veterano actor, líder del STPC y dirigente de la ANDA. Muchos creyeron que con ello se avecinaba, ahora sí, la extirpación de los males del cine mexicano. Luis Echeverría, muy a su estilo, anunció una espectacular reestructuración de los esquemas del Banco Cinematográfico que, por ende, repercutiría en el saneamiento del alicaído séptimo arte nacional. Pero aparte de la linda demagogia, nada sustancial se agregó al viejo escenario, y en todo caso, siguieron acumulándose los problemas y las contradicciones del sistema vigente (Lara, 1996: § 1).

El sexenio comenzó de una manera prometedora pues, en 1965, debutó Arturo Ripstein con *Tiempo de Morir*, un *western* crepuscular basado en un argumento de Gabriel García Márquez; "sin embargo, el hecho más luminoso en la órbita cinematográfica de ese año fue la celebración del *Primer Concurso de Cine Experimental*" (Lara, 1996: § 1). El Concurso despertó un gran interés; era el anuncio de un relevo generacional que pondría de lado al viciado sistema industrial. Aunque la administración cinematográfica apoyó a diversas productoras privadas[50] durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), se llegaría luego, prácticamente, a una total estatización de la industria fílmica; el andamiaje de sus anquilosadas estructuras y los caducos criterios de producción prevalecerían. El *Primer Concurso* resultó un verdadero éxito (cosa que, desafortunadamente, no ocurriría con el *Segundo Concurso*, que transcurrió sin pena ni gloria):

> El concurso sirvió para demostrar varias cosas, entre otras, reconocer que existían muchos talentos al margen de las estructuras convencionales que potencialmente podían desarrollarse y enriquecer a la misma industria. Asimismo, las nuevas ideas que podían proponer esos cineastas no se oponían necesariamente a la taquilla, como lo probaron varias de esas cintas en su corrida comercial, por ejemplo, *Viento distante,* que se mantuvo veintiún semanas en exhibición. Por último, el hecho de que esa misma cinta, junto a *En este pueblo no hay ladrones,* obtuviera un premio en el Festival de Locarno, servía para coronar las ilusiones de cualquiera y aplacar las dudas de incrédulos objetores del relevo generacional (Lara, 1996: § 8).

Y el investigador Javier Ramírez añade:

[50]Entre las productoras privadas de nueva creación destacaron "Escorpión, con capital del colombiano Ramiro Meléndez, Luis Alcoriza y Fabiola Falcón; Rodas, S.A., respaldada por Jorge Rivero y Rodolfo de Anda; César Films, de César Galindo Santos; Marte, de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán; Cima Films, de Gregorio Walerstein; Marcopolo, de Leopoldo y Marco Silva, y Alpha Centauri, de Guillermo Aguilar Álvarez y Víctor Moya" (DÍAZ MENDIBURO, 2004: 26).

> A la distancia podemos evaluar que las propuestas del concurso, aunque fueron bien acogidas por el público (o al menos mejor que la expectativa general), no significaron una revitalización de la taquilla o de los procesos de distribución y exhibición. […] No obstante, el proceso de renovación sucedió y, sin lugar a duda, estas producciones fueron parte de él. En términos industriales fueron pocos los resultados a mediano plazo; en cuanto a lo artístico sí hubo efectos positivos. Quizá el más importante es la adopción en México de esa cultura cinematográfica que para bien o para mal se instauró entonces. El concurso no es el único origen de ello, pero sí es una parte importante, sobre todo porque, al menos en ese momento, se pudo hablar de la producción mexicana. Probablemente, el mayor logro de ese encuentro es la difusión de un arte cinematográfico que se esmera en mostrar, desde una óptica nueva, a un país que ha cambiado (Ramírez, 2018: § 54-55).

Parte 6: La fórmula de *La fórmula secreta*

En la ficha de *La fórmula secreta. Coca-cola en la sangre* aparece, en cuanto a los créditos se refiere, la participación de su director en el argumento: "Rubén Gámez, con textos de Juan Rulfo en la voz de Jaime Sabines". De ahí, es posible inferir la intervención de dos de los más renombrados escritores de la época en este Concurso. En una nota editorial, el diario español *El País* publica una nota donde comenta la participación del autor de *El llano en llamas* en el estreno del filme de Gámez:

> Juan Rulfo escribió de un tirón, ante un grupo de amigos, el siguiente intento de sinopsis para la película *La fórmula secreta,* de Rubén Gámez. Se imprimió en una especie de programa de mano y se repartió, sin firma alguna, a la entrada del cine Regis (México, D.F.), en noviembre de 1965, fecha del estreno de esa obra cinematográfica, compuesta de diez episodios, en dos de los cuales el poeta Jaime Sabines recita textos del propio Rulfo (*El País*, 15 de enero de 1981).

y a continuación transcribe fragmentos del resumen o *abstract* que el propio Rulfo repartió durante el estreno del filme:

> Unos cuantos y débiles flamazos indican que todavía palpita en el enfermo algo de vida. Pero esta ligera percepción es de pesadilla. Así pues, cada flama corresponde a una secuencia distinta, a una pesadilla diferente. Por otra parte, se trata de un experimento. (…) Dentro del túnel por el cual es conducido surgen sueños incoherentes, algunas veces a un ritmo violento, como si hubiera caído en la sonda de un remolino; en otras, la oscuridad le hace percibir luces donde sólo hay sombras. […] Un sueño acarrea otro sueño. Y la lápida cae poco después de que el hombre recurre a los ángeles, a Dios mismo, cuando ya no puede recurrir a ningún amparo terrenal. La única tesis es la de la verdad (Rulfo, en *El País*, 15 de enero de 1981).

Por su parte, Jaime Sabines, narrador del texto en el filme, era considerado, ya entonces, como un importante poeta en el país. También había pasado por las aulas del Centro Mexicano de Escritores, donde convivió con Rulfo y con otros escritores de su generación. Sabines era conocido, así mismo, por poseer una voz profunda y melancólica, con acentos dramáticos y llenos de nostalgia; quizá por ello grabó algunas de sus obras para *Voz Viva de México*, una colección de lecturas de fragmentos de literatura en la voz de sus propios autores y autoras, producida por la Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Al leer su obra (o la de los demás), Sabines reforzaba su figura de creador pesimista y triste frente a la presencia obsesiva de la muerte.

Al realizar un comparativo genérico, Francisco Gallardo Negrete equipara la narrativa con la cinematografía y a la poesía con la fotografía. Para él, los textos de Juan Rulfo no están, propiamente hablando, en sincronía con las imágenes de *La fórmula secreta*, sino que son "una serie de instrucciones de acomodo y posicionamiento, de señas y gesticulaciones, de diálogos, intervenciones y silencios, de cambios de ángulo de cámara,

etcétera" (Gallardo Negrete, 2015: § 1). En esa medida, los textos funcionan como un elemento puramente auditivo y desarrollan una función semejante a la del *soundtrack* del filme, que incluye composiciones musicales de Antonio Vivaldi, de Ígor Stravinski y del oaxaqueño Leonardo Velázquez.

En su artículo sobre este filme, Gallardo Negrete recuerda que el carácter *sui géneris* que existe entre el texto y las imágenes proviene de que su empalme es resultado de que a Rulfo se le ocurrió el texto luego de que miró las grabaciones de Gámez y no a la inversa. Incluso cita a Dylan Brennan quien –a su vez– apunta que el texto apareció impreso por vez primera en el año de 1976, dentro de las páginas de "La cultura en México", el suplemento creado por Fernando Benítez para la revista *Siempre!*, de José Pagés Llergo.

De tal manera que quizá Rulfo encontró, con la ayuda de Gámez, una representación visual de los habitantes constreñidos en su mundo literario: "Una película antes de un guion y un poema después de una película; lo único que tiene un orden más o menos conservador en *La fórmula secreta* es el final del texto de Rulfo, que casi hace las veces de cierre (escuchándose en la penúltima escena) y letanía" (Gallardo Negrete, 2015: § 3-5). Juan Rulfo escribió para *La fórmula secreta*:

> Ustedes dirán que es pura necedad la mía
> que es un desatino lamentarse de la suerte
> y cuantimás de esta tierra pasmada
> donde nos olvidó el destino…

El discurso en este filme no trata solo de palabras, sino que se integra todo en una compleja serie de imágenes mixturadas, con un texto recitado y música de fondo (o en

primer plano), que permiten al espectador captar la imagen de un México muy distinto al que retrató el cine de la época dorada: para Gámez, México era –y es, a la vista de muchos– un país en tránsito hacia el extravío de su identidad; un páramo de tierras estériles y áridas, lleno de muertos en vida que se niegan a desaparecer. Una patria a la cual –como señalaba paratextualmente su título original– se le inyecta *Coca-Cola* en las venas.

Las relaciones entre el cine y la literatura implican un debate alrededor de lo que expone y adquiere una obra frente a otra de naturaleza diferente; y así es, tanto en los aspectos formales de su construcción como en lo que se refiere al contenido simbólico de su estructura. Al trasponerse, el campo cinematográfico y el relato literario pueden ir de la mano o chocar cuando están frente a frente. Literatura y cine o cine y literatura, se corresponden y comparten ambos una misma naturaleza; ambas artes también se distancian y al hacerlo establecen, a su modo, formas diferenciadas de materializar una historia. Tanto en *La fórmula secreta* como en la obra literaria de Rulfo, es posible hallar rasgos de la técnica del *découpage* o fragmentación, donde la sucesión de trozos del tiempo y trozos del espacio convergen a través de un montaje que se articula como discurso.

Cinematográficamente, el *découpage* es la realización que opera un director al convertir la continuidad de la narración del guion en una secuencia de planos por rodar, y en cambios del encuadre dentro de esos planos. Su análisis incluye la visualización a detalle de todos y cada uno de los planos secuenciales: su angulación, composición, iluminación y código de transiciones; lo anterior, con la finalidad de construir un estilo personal dentro del propio discurso cinematográfico. Así, en su ensayo *La estética de lo posible: cine y literatura*, James Hunter señala que en Juan Rulfo existe:

> la influencia del lenguaje cinematográfico en su producción narrativa, gracias a su relación directa con los guiones que tuvo bajo su responsabilidad. El entramado polifónico de una diégesis que se caracteriza por tener un tejido complejo de inquietas analepsis (Hunter, 2002: 87-88).

Para la investigadora Mónica Padilla, la búsqueda de técnicas cinematográficas en la narrativa rulfiana representa una propuesta seductora e incluso novedosa, aunque no deja de ser un tanto peligrosa pues, al referirse a la utilización de procedimientos cinematográficos para la creación literaria y aplicar esta terminología a la literatura, habla metafóricamente y evita profundizar en el fenómeno de la transcodificación: "el problema de la especificidad fílmica, supone la dificultad de hablar de *montaje cinematográfico* en una obra literaria" (Padilla, 2008: 4). En ella –es cierto– los mecanismos de producción de sentido se configuran dentro de un campo cuya naturaleza semiológica verbal es diferente a la del código audiovisual. Para abreviar sobre el tema, Padilla cita un aforismo de Jean Mitry: "la novela es un relato que se organiza como mundo, el cine es un mundo que se organiza como relato" (2008: 5) y, en *La fórmula secreta*, Gámez y Rulfo ensayan cinematográficamente sobre la paulatina pérdida de la identidad cultural impulsada por un proceso norteamericanizante:

> El cineasta mexicano Rubén Gámez, asumió este desafío de transfiguración y en 1964, realizó uno de los primeros y más significativos films experimentales de México, que contribuyó a renovar no sólo el cansado cine de este país, sino también la mirada que sobre la nación y el mexicano se había trazado, reemplazando ese estereotípico charrito bonachón que caricaturizó por tantos años a los mexicanos. El pretexto que desarrolla este planteamiento ideológico, es la metáfora de un hombre moribundo al que se le inyecta Coca Cola mediante una solución intravenosa para volverlo a la vida. La *fórmula secreta* introducida en su sangre, en vez de reanimarlo, lo somete a un frenético torrente de

> imágenes aparentemente inconexas, en las que la metáfora, el símbolo y el lirismo ideológico, interactúan con la interpretación del observador (Padilla, 2008: 5-6).

La semiótica, que ha facilitado la comprensión de las características de la lengua y de sus mecanismos de producción simbólica, resulta una herramienta útil al permitir establecer los puntos de convergencia y oposición entre el campo verbal y el cinematográfico. Así, la semiótica interviene en el problema que existe al realizar una adaptación cinematográfica; esto es, al transcodificar un texto en una imagen con sonido. Jorge Urrutia aporta una interesante visión conceptual al expresar que "la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse […] entre las materias y las formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano del contenido" (Urrutia, 1984:40).

Por lo anterior, si lo que se pretende es trazar puntos convergentes entre cine y literatura, no debe partirse desde los procedimientos técnicos audiovisuales y sus formas de la expresión, sino desde el tipo de recurso de significación que su empleo pueda generar en el filme; es decir, desde la materia de su contenido. Por ejemplo: en el cine la ironía se establece a través del paralelismo entre dos imágenes, mientras que, en la literatura, se hace a través del uso de determinadas palabras; de modo que, lo que cambia, "es la materia de la expresión de cada uno de ellos" (Padilla, 2008: 8).

Respecto a su filme y al *Primer Concurso*, Rubén Gámez señala en entrevista con Raquel Paguero: "fui el único que se tomó en serio eso de experimental" (Gámez, 2004: 289). Por su parte, Rulfo reiteró a los espectadores, en una hojita explicativa que se distribuía sin firma –a solicitud de su productor, Salvador López Olivares, quien temía la incomprensión del público–, que el filme se trataba de un experimento que intentaba "presentar, por medio de imágenes, determinadas situaciones en las que predomina la

sátira, la soledad y las fuerzas compulsivas a que es arrastrado cualquier hombre lleno de carencias en un país influido por el automatismo y la técnica maquinista".[51]

A este respecto, Jorge Ayala Blanco señala que la película constituye una expresión de cierto nacionalismo defensivo: "desde el punto de vista formal representa a destiempo una etapa ya superada de la estética cinematográfica, pero una etapa que debía ser atravesada algún día por el cine mexicano" (1968: 307). La película, apunta Pablo Gamba, debe ser "confrontada principalmente con la decadente industria mexicana de su tiempo, y sus fuentes de inspiración ponen de manifiesto un afán de oponerle otra tradición: la de las vanguardias europeas" (Gamba, 2014: § 9). Tal anacronismo defensivo se constituía, más bien, en una crítica a la democracia imperfecta que ya para entonces, en 1965, parecía perpetuar al partido en el poder por más de medio siglo; una especie de tiranía que empataba con la dictadura burocrática que conducía las riendas del mediocre cine mexicano en aquellos días.

La experimental cinta resultaba "una auténtica bomba de lirismo con que la vida estalla en sus escenas delirantes haciendo pedazos todo tipo de convenciones culturales, técnicas y comerciales" (Contreras, 2012: § 1). Esa es la razón –o mejor, la *sinrazón*– que poseyó a sus realizadores y que indujo "ataques y sabotajes" contra una película que "fue olvidada tan distraída como alevosamente por la cultura institucional, como sucede generalmente con lo que realmente tiene valor cultural en México" (2012: § 1). Con el fin de financiar su realización, el director de *La fórmula secreta* hipotecó y luego perdió su rancho (único patrimonio); luego, fue demandado por la empresa refresquera con sede en Atlanta, Georgia, y obligado a modificar el titulo original del filme: *Con Coca-Cola en las*

[51] Juan Rulfo, en *Toda la obra*. Edición crítica de Claude Fell. Madrid-París-México-Buenos Aires-Sao Paulo-Río de Janeiro-Lima: varios coeditores, 1996, p. 363.

venas. El feroz sabotaje contra la producción continuó en forma de censura durante el Festival de Cannes, "donde al intentar ser presentada para concursar 'casualmente' se quemó la cinta una vez y al poner otra copia, también la 'casualidad' hizo que la cinta se volviera a quemar, casualidades ante las que el gobierno mexicano guardó silencio" (Contreras, 2012: § 3-5).

El nacionalismo de *La fórmula secreta* queda patente desde su inicio con las imágenes del Zócalo de la Ciudad de México: es el "espacio original" de la nación mexicana, el "espacio simbólico" que remite al mito fundacional del águila posada en un nopal. Expresa "contenidos estéticos e ideológicos, lo que por otra parte nos remite al momento histórico en el que se dio en México una intensa lucha entre la tradición y la modernidad" (Vega Alfaro, 2010: § 4).

Parte 7: Nuevo Cine Mexicano en el Primer Concurso de Cine Experimental

El segundo lugar del *Concurso* fue para *En este pueblo no hay ladrones,*[52]de Alberto Isaac (1923-1998). Este filme está basado en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez y fue adaptado para la pantalla grande por el propio Alberto Isaac y por el crítico cinematográfico Emilio García Riera. Vale la pena comentar que el director del filme, quien debutó con esta producción, ejerció durante muchos años el periodismo como jefe de la sección de espectáculos del diario *Esto* (publicación –por cierto– dedicada precisamente al mundo de la farándula, los espectáculos y el deporte).

Por cuanto toca a Emilio García Riera (1931-2002) baste señalar que se trata de uno de los críticos más reconocidos de cine en el país. Profesor, actor e historiador, García

[52]*En este pueblo no hay ladrones* obtuvo 36 puntos, solo uno menos que *La fórmula secreta*, que ganó con 37 puntos. Las otras dos producciones finalistas fueron: *Amor, amor, amor*, con 19 puntos y, en cuarto lugar, *Viento distante*, con 18 puntos.

Riera escribió algunos de los volúmenes más importantes en lo que a historia y crítica cinematográfica se refiere; redactó los 18 tomos de su monumental *Historia documental del cine mexicano*, donde comenta más de 3500 películas rodadas entre 1929 y 1976. También escribió, entre otros textos, *México visto por el cine extranjero* (en cuatro tomos) y su *Historia del cine mexicano*.

En este pueblo no hay ladrones fue rodada en tiempo récord y con un bajísimo presupuesto: tres semanas y poco más de cien mil pesos; por ello, el director tuvo que recurrir a amistades y familiares de sus amigos para poder realizar las tomas en donde aparece gente, pues no contaba con recursos para contratar extras. Esa es una de las razones por la cual aparecen en escena, junto con jóvenes actores que después alcanzarían fama (Julián Pastor, Alfonso Arau y Héctor Ortega), escritores, artistas e intelectuales que, si bien ya eran conocidos, luego gozarían (algunos de ellos) de una gran presencia en el mundo de las artes. Ahí estaban: Luis Buñuel (interpretando a un cura), Juan Rulfo, Abel Quezada, Carlos Monsiváis, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, María Luisa *la China* Mendoza, Ernesto *el Chango* García Cabral, Elda Peralta, Víctor Fosado, Lluis Vicens, Arturo Ripstein, Gabriel García Márquez (como boletero en el cine) y el propio Emilio García Riera (personificando a un experto billarista).[53]

Sobre Gabriel García Márquez (1927-2014) es poco lo que se puede añadir, salvo que su cuento encontró en la realización de Alberto Isaac una de las mejores puestas en escena de cualquiera de sus obras. Para el crítico José de la Colina, la anécdota, sencilla y

[53] Elda Peralta (1932), se ha desempeñado como escritora, profesora, editora y actriz; estuvo casada con Luis Spota y actuó en más de 40 películas, muchas de ellas, durante la llamada Época de oro del cine nacional. Víctor Fosado (1931-2002), integrante de la generación de la Ruptura, fue un importante galerista y promotor cultural; radicó muchos años en la ciudad de Cancún, de la cual fue colono y su reconocimiento pleno como artista y creador ha sido más bien *post-mortem*. Lluis Vicens (1904-1983) fue un destacado intelectual y librero catalán; se estableció en el barrio de Coyoacán a principios de los 60 y destacó como promotor de cine, además de formar parte integral del grupo *Nuevo Cine*.

pueblerina encuentra, en la realización de Isaac, "un espléndido filme basando en la observación del comportamiento y del ambiente"; la adaptación desarrolla las implicaciones de una anécdota "al parecer trivial y describe una serie de acciones que dibujan al personaje y su contorno con un realismo no exento de humor" (Colina, 1965a: 3-4). De este filme no debe dejar de mencionarse la presencia musical de *Nacho* Méndez (1939), autor de la partitura que le hizo ganar el premio a *Mejor Música* del *Concurso*. Méndez sobresaldría luego, como experimentado compositor, para más de 50 largometrajes y para muchas obras más. Alberto Isaac destacó como caricaturista y también en el deporte; como cineasta, fue nominado a varios premios y ganador de unos cuantos. En *Mariana, Mariana*, hizo mancuerna con José Emilio Pacheco, al llevar a la pantalla grande la adaptación de su novela *Las batallas del desierto*.

Por su parte, *Amor, amor, amor*es, en realidad, cuatro películas: *La viuda*, *Lola de mi vida*, *Las dos Elenas* y *La Sunamita*; producida por Manuel Barbachano Ponce, fue rodada en la Ciudad de México y en los Estudios Churubusco. Los filmes estuvieron dirigidos, respectivamente, por Benito Alazraki, por el propio Barbachano Ponce, por José Luis Ibáñez y por Héctor Mendoza. En cuanto toca a los argumentos, en ellos participaron todos los directores, y además, aportando a los guiones la colaboración de sus textos y adaptaciones, los literatos Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Juan García Ponce. Como podemos observar, el productor contó con la presencia de destacadísimos autores; en cuanto a la fotografía, tras las cámaras, estuvieron los aclamados Walter Reuter, Gabriel Figueroa, Antonio Reynoso y Rafael Corkidi.

De Benito Alazraki (1921-2007) es necesario mencionar que se trata de un importante escritor, productor y director de cine y televisión mexicano. Interesado desde siempre en el séptimo arte, Benito fundó con su hermano Samuel la compañía Panamerican

Films, y juntos destacaron por producir filmes protagonizados por María Félix, como *La diosa arrodillada* (1947) y *La escondida* (1955). Con *Enamorada* (1946), también estelarizada por *La Doña*, fue productor y coescritor del guion; la cinta, dirigida por *El Indio* Fernández, ganó nueve arieles, incluyendo el de Mejor Película.

En 1954, Alazraki dirigió su primer film: *Raíces*, un drama indigenista basado en cuatro cuentos del libro *El diosero,* de Francisco Rojas González, con el que se hizo acreedor a varios premios. Posteriormente dirigió más de cuarenta filmes, muchos de ellos adaptados de obras literarias y protagonizados por figuras relevantes de la Época de oro, como lo fueron Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Germán Valdés, *Tin Tan*, Sin duda, entre los participantes en el Concurso, Alazraki era uno de los más avezados, si no es que el más experimentado de todos.

Manuel Barbachano Ponce (1925-1994) fue un verdadero amante del cine y un impulsor de las producciones mexicanas independientes; trabajó como documentalista y como guionista, realizando también noticieros cinematográficos (conocidos popularmente como "cortos") que daban paso a los largometrajes en las salas de exhibición de todo el país. Se distinguió por intentar hacer un cine inteligente, adaptando (entre otros autores) textos de Rulfo a la pantalla y haciendo mancuerna con cineastas como Benito Alazraki, *Jomi* García Ascot, Paul Leduc y Jaime Humberto Hermosillo, así como con artistas de la talla de Ofelia Medina y Juan José Gurrola. Laboró, así mismo, para la televisión.

José Luis Ibáñez (1933), destacado guionista, director de cine y de teatro, traductor y catedrático universitario, nació en Córdova, Veracruz, fue alumno de la primera generación de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. La primera obra que dirigió fue *Las criadas, de Jean Genet*, en 1959. Ibáñez trabaja a partir de ensayos y pruebas; su carrera se ha forjado principalmente sobre los escenarios teatrales aunque,

después de realizar *Las dos Elenas* para el *Primer Concurso de Cine Experimental*, filmó *Victoria* (1971) con un guion de Jorge Fons sobre una novela de Henry James y, un año después, *Las cautivas* (1973), donde elaboró el guion sobre un argumento de Carlos Fuentes. En estos tres filmes, por cierto, Ibáñez llevó como protagonista a Julissa, cantante y actriz hija de Rita Macedo, a la sazón, pareja de Carlos Fuentes. El autor también se instruyó como lector: eran sobresalientes sus colaboraciones en el exitoso proyecto *Poesía en voz alta*, que implementara Juan José Arreola en la Casa del Lago. Sus lecturas pueden ser escuchadas en varios discos de la serie literaria de la UNAM, *Voz viva de México*, lo mismo que en el portal *Descarga cultura*; su faceta como lector fue tan admirada que Carlos Monsiváis –quien, por cierto, le dedicara sus dos postreros libros– no se presentaba a lecturas de sus obras si Ibáñez no le daba voz a sus textos.

Por su parte, Héctor Mendoza (1932-2010) se significó, tiempo después, como uno de los dramaturgos más sólidos de la escena nacional y como un prominente precursor del teatro de vanguardia. Catedrático y académico fue, sobre todo, un destacado dramaturgo; autor de más de cuarenta obras dirigió, para su público, setenta puestas en escena. Como cineasta, Mendoza únicamente participó en la filmación de *La Sunamita* (basada en un cuento de Inés Arredondo) aunque, años antes, Benito Alazraki había dirigido, en 1959, *Peligros de juventud*, un filme basado en su pieza teatral *Las cosas simples*, que fuera adaptada al cine por Julio Alejandro de Castro. De la obra original de la escritora sinaloense Inés Arredondo (1928-1989) y su difícil *mise en scène*, el crítico Huberto Batis apunta:

> *La Sunamita* fue filmada por Héctor Mendoza para el Concurso de Cine Experimental. Las reacciones del público hicieron ver qué fácil era equivocarse con esta escritora; suele verse en *La Sunamita* un relato lúbrico, que escamotea la potencia o impotencia del viejo, que hace ver a la joven como interesada en su fortuna y que, por tanto, recibe el castigo por su

> codicia. No, lo que menos tienen los relatos de Inés Arredondo es este tipo de moralina […] estamos ante significaciones posteriores a la ejemplarización anecdótica, y no ante una moral anterior al caso en cuestión, supeditada (a lo maniqueo) al bien o al mal, sin traspiés, confusiones o ambigüedades (Batis, 2015: 42).

Por cierto, vale la pena comentar que Inés Arredondo incursionó luego en el cine con un guion coescrito con Juan García Ponce para el filme *Mariana*, rodado en 1967 por Juan Guerrero. Huberto Batis, amigo personal de ambos coautores comenta:

> En 1967, Juan Guerrero[54] filmó *Mariana*, a partir de un guion que hizo su autora con Juan García Ponce. Guerrero quiso rodar *in situ*, en las playas de Altata, en el Pacífico, y en las huertas umbrías de "El Dorado", donde se crió Inés, pues su abuelo Francisco Arredondo era gerente del ingenio. Algo alcanzó a captar Juan Guerrero –hoy prematuramente muerto– del misterio, del ambiente que atrapa Inés Arredondo en su literatura: "El secreto que hace absoluta la historia de Mariana", como dice la voz de la narradora del cuento, la confidente *Concha* Zazueta (Batis, 2015: 49-50).

Hay que señalar que la proverbial falta de recursos económicos para producir estos filmes –entre los cuales, por cierto, *Amor, amor, amor* fue el más costoso, pues contó con casi dos millones de pesos para su producción, mientras que los demás se realizaron con montos que variaron entre los cien y los doscientos mil pesos (García Riera, 1994: 154)– fue quizá factor para que, movidos por la amistad y la solidaridad, algunos artistas, pintores, escritores e intelectuales prestaran sus servicios (a veces actuando en pequeños

[54] Juan Guerrero Sánchez (1936-1970), fue un arquitecto mexicano que devino en cineasta; dirigió el Cine club de la Casa del Lago y fue maestro del Centro de Universitario de Estudios Cinematográficos; solo realizó tres largometrajes, todos, basados en obras literarias de jóvenes escritores mexicanos: *Amelia* (1964), producida para el *Primer Concurso* y basada en un cuento de Juan García Ponce; *Mariana* (1967), de un cuento de Inés Arredondo y *Narda o el verano* (1969), basada en una obra de Salvador Elizondo.

papeles o, de plano, como extras) a los amigos realizadores que filmaron este *Primer Concurso de Cine Experimental*.

Junto a intérpretes que luego forjarían importantes carreras actorales, como Sergio Corona, Jaqueline Andere, Rosa Furman, Marta Zavaleta, Elvira Castillo, Juan José Gurrola, Julissa y Enrique Álvarez Félix, aparecían también, en la producción de Barbachano Ponce (al igual que lo harían más invitados en otras producciones del Concurso), personajes del mundo de la cultura como Antonio Alatorre, Margit Frenk, Luis Villoro, Max Aub, Guadalupe Dueñas, Juan Soriano, Luis Guillermo Piazza y José Donoso. En lo que toca a la música, *La viuda* contó con la partitura del maestro poblano Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012); la costarricense Rocío Sanz Quirós (1934-1993) aportó obra pautada para *La Sunaimita* y el tapatío Manuel Enríquez (1926-1994) musicalizó *Lola de mi vida*.

Otra cinta participante, y con mucho éxito, fue *Los bienamados*. Este filme también fue producido por Manuel Barbachano Ponce, consta de dos episodios y, originalmente, iba a formar parte de *Amor, amor, amor*; pero debido a que su duración se extendería por arriba de las tres horas de proyección, se decidió armar *Los bienamados* con los dos cortometrajes: *Tajimara*, dirigida por Juan José Gurrola y *Un alma pura*, bajo la dirección de Juan Ibáñez; ambas historias dan cuenta de la relación incestuosa entre una pareja de hermanos, tema bastante ajeno a los tratados convencionalmente por la mayoría de los argumentos de las películas comerciales de aquella época, tramados –muchos de ellos– por la simpleza de una estulticia que rayaba en la estupidez.

De nuevo, en ambas producciones sus argumentos parten de cuentos escritos por narradores mexicanos contemporáneos; el primero, *Tajimara*, de Juan García Ponce y, *Un alma pura*, por Carlos Fuentes. Hay que hacer notar que los dos directores pudieron echar

mano de un equipo técnico sumamente solvente: en la dirección fueron asistidos por Julián Pastor, Bertha Navarro y Jorge Fons; y tras las cámaras estuvieron Gabriel Figueroa y Antonio Reynoso, asistidos por Rafael Corkidi y Manuel Santaella. La lista de actores es impresionante, aparecen desde Claudio Obregón, Pilar Pellicer, Beatriz Sheridan, Enrique Rocha, Pixie Hopkin, José Alonso, Lucía Guilmáin, Tamara Garina y Juan Ferrara, hasta escritores y pintores como Tomás Segovia, Lilia Carrillo, Juan Vicente Melo, Juan y Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Mercedes Oteyza, Carlos Monsiváis, Michélle Alban, Leonora Carrington, Sergio Aragonés, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez y muchos más. En lo musical, *Tajimara* contó con la colaboración de Manuel Enríquez y *Un alma pura* con la partitura de Joaquín Gutiérrez Heras.

Juan José Gurrola (1935-2007) destacó en varias ramas del arte; fue arquitecto, director de radio, cine y teatro, actor, escenógrafo, dramaturgo, pintor, fotógrafo y performista. Su actividad artística fue siempre reconocida por los alcances de vanguardia en su obra. Receptor de importantes becas y estudioso en prestigiados institutos y universidades, Gurrola participó en una gran cantidad de festivales y montó en escena más de 50 obras. En cine, como actor, participó en *El topo* (1969), de Alejandro Jodorowsky, y en *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, protagonizando, junto a Ofelia Medina (en el papel de Frida Kahlo), al muralista Diego Rivera.

Antes de filmar *Los bienamados*, ambos realizadores habían dirigido en teatro, pero solamente Gurrola había filmado algo antes: "un corto, *La confesión de Stavroguin*, incluido en su puesta en escena de *Los poseídos* (1963) de Dostoyevski" (García Riera, 1994: 170). Después de esta película, Gurrola no volvería a incursionar en el cine como director, pero Juan Ibáñez sí: "muy elogiado en 1963 por su puesta en escena de *Divinas*

palabras de Valle Inclán, extremó los afanes cosmopolitas: apoyado en un argumento de Carlos Fuentes que no era nada fácil traducir en imágenes" (1994: 170).

Juan Ibáñez (1938-2000), destacó no solamente como director, sino también fue guionista, productor y actor de cine. Dirigió a María Félix en *La generala* (1971) y antes, su aclamado filme *Los caifanes* (1967) permanece como una obra icónica del cine mexicano de los años 60. En *Un alma pura*, Ibáñez muestra influencias de los más importantes directores de aquella época en Europa: "de Fellini (maquillajes femeninos que se descomponen), Antonioni (largas caminatas angustiadas) y Resnais (cámara pegada a las pieles desnudas de la pareja central)" (García Riera, 1994: 170).

En *Tajimara*, Gurrola realiza una especie de autoconfesión, pues muestra "no solo el desencanto ante la imposibilidad de la unión absoluta, sino ante la pérdida de una imagen mítica de la juventud, erosionada por el tiempo hasta que hay que reconocer que no se es ya el mismo" (Colina, 1965a). Narrador y ensayista, amigo personal suyo, Juan García Ponce opina que Gurrola es quien "con mayor claridad utiliza la escena con el propósito experimental en el sentido más alto de la palabra […] para llegar a un resultado desconocido hasta entonces, para llegar a una nueva verdad, que es precisamente la que el artista desea comunicarnos" (García Ponce, 2001: § 1); Gurrola es de un artista para quien la *mise en scène* en una verdadera *transustantación* a partir de la cual un elemento aborda a otro para brindarle una nueva existencia, particularidad que determina su sello personal; esto es, su *estilo*:

> El director está jugando, pero su mismo amor de artista le ha dado un completo conocimiento de las reglas del juego. Sabe que cada obra contiene una verdad independiente que debe ser absorbida, pero sabe también que esto sólo puede lograrse mostrando esa verdad para que alimente a la otra. Juan José Gurrola parte de su amor a la

> escena para irnos mostrando las obras mediante un método que descansa en el conocimiento del valor casi absoluto de la sorpresa en ella. Muy pocos directores son capaces de extraer de un texto todas las inesperadas posibilidades de concepción escénicas que él encuentra en el acto de crear esa nueva realidad (García Ponce, 2001: § 2).

En cuanto a Juan Ibáñez, hay que comentar que siendo muy joven cimbró a la comunidad teatral mexicana al presentar, en el teatro El Caballito, durante 1963, la obra del dramaturgo modernista de la *Generación del 98* Ramón del Valle Inclán, *Divinas palabras*; Ibáñez intentó repetir este éxito, que le valió el premio a la mejor obra en el *Festival de Teatro de Nancy*, en Francia, llevando la puesta en escena a la pantalla grande, pero sin suerte (Elda Mecada, 2000: § 5-6). Ibáñez dirigió también, a finales de los años 60, una serie de películas de horror (*Serenata macabra, La cámara de terror, Invasión siniestra, Vudú mortal*) estelarizadas por el legendario actor inglés Boris Karloff, quien alcanzara la fama mundial interpretando a *Frankenstein*, en 1931 y a *La momia*, en 1932. Fue guionista del filme *Los adolescentes* (1968), de Abel Salazar; realización –por cierto– producida por Salomón Laiter.

Emparentados –como prácticamente todos los participantes en el Primer Concurso– con la Generación de Medio Siglo, para Ibáñez, y sobre todo para Gurrola, la escena teatral debía ser polémica y, su dramaturgia, una posibilidad de transformar la condición humana. Fue esta visión particular de Gurrola –junto con la idea de que en el teatro se juega la vida– "la que lo llevó a participar con el *Movimiento Pánico* fundado por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor, en la década de 1960. Dicho grupo hizo teatro y cinematografía de vanguardia con rasgos de terror y humor por medio de expresiones con hondas raíces oníricas y surreales, en acciones simultáneas" (Martínez, 2007: § 2-3).

En *Viento distante* (*Los niños*) hay tres mediometrajes bajo un mismo título. Se trata de: *En el parque hondo*, de Salomón Laiter; *Tarde de agosto*, de Manuel Michel, y *Encuentro*, de Sergio Véjar. Entre las tres realizaciones –todas de muy buena factura– sobresale la de Salomón Laiter quien se destacó como realizador, productor, escritor, pintor, escenógrafo y actor; meritorio logro en una etapa en que el cine mexicano decayó luego del boom de la Época de oro. El trabajo que plasmó, junto con los demás realizadores en el *Primer Concurso de Cine Experimental*, abriría el camino para lo que más tarde se conocería como el *Nuevo Cine Mexicano.* Sus imágenes coincidían con los relatos de autores mexicanos que sorprendían por manejo del lenguaje y su habilidad para trastocar sucesos cotidianos en laberintos de imaginación, seguramente permeadas por los movimientos sociales de fines de los 60 y principios de los 70 que fomentaron una corriente de pensamiento capaz de trastocar los cánones establecidos por la cultura oficial.

El mediometraje de Laiter, *En el parque hondo*, estuvo basado en un cuento de José Emilio Pacheco, lo mismo que *Tarde de agosto*, el filme de Manuel Michel. Por su parte, *Encuentro*, de Sergio Véjar, adaptó a la pantalla grande un cuento de Sergio Magaña (1924-1990). Con el tiempo, sabemos que Laiter dirigiría el largometraje *Las puertas del paraíso* (1971), con guion basado en un argumento de Elena Garro y adaptado al cine por Eduardo Lizalde y el propio director. *Viento distante* ganaría la *Vela de plata* en el Festival de cine de Lorcano, Suiza; mientras que, *Las puertas del paraíso,* se haría acreedora, en 1972, a la Diosa de Plata por Mejor Película, y al Ariel de Oro en el mismo rubro.

En el parque hondo de José Emilio Pacheco, fue uno de sus primeros cuentos publicados, en 1961. Narrado en tercera persona, cuenta la historia de Arturo, un niño de nueve años y quien, abandonado por sus padres con su tía Florencia, encuentra en la ciudad, sus calles y el parque un espacio de pertenencia que le acoge y donde puede encontrarse,

pues en casa es poco menos que invisible y su tía prefiere a su gata *Sultana* antes que a él, adoptado en contra de su voluntad. En una visita al veterinario, el niño y su amigo Rafael urden deshacerse del felino y quedarse con el dinero "para ir al cine, alquilar bicicletas o comer dulces"; pero la gata escapa y Arturo se sume en la profunda incertidumbre que presagia la llegada de una adolescencia adelantada e inmersa en una realidad agreste y hosca. Javier Ramírez, al calificar al Concurso como un evento que pretendía revitalizar una industria cinematográfica en quiebra virtual, vislumbra en esta obra la tensión entre las formas del tiempo y las generaciones; y discurre que su personaje, Arturo, vive esa densidad inaprensible donde se cierne su desgracia en un momento de conciencia y de pérdida de la inocencia, determinado por la experiencia del tiempo. Descubre en la narración cinematográfica un constante cambio de tiempo entre el pasado directo (que es al presente del relato) y el copretérito indicativo (que es el pasado del relato); ambos, irremisiblemente, se mezclan de una forma directa y construyen el sentido de continuidad en la historia (Ramírez, 2018).

Formado como arquitecto, Laiter fue también colaborador de los más importantes noticieros de la época. Para la filmación de *En el parque hondo*, en su búsqueda por registrar la imagen directa, y de acuerdo a su personal pesquisa por indagar documentalmente los hechos, Laiter realiza su filmación con actores no profesionales; comienza con una toma en contrapicada desde los árboles para ubicar a los protagonistas dentro del parque. Con un estilo documental, la cámara registra la salida de los dos protagonistas de la escuela junto al maestro que, apoyado en su bastón, cojea.

> [En el filme] la ciudad se revela como un lugar que no tiene espacio para ellos y donde hay una fuerte hostilidad, a diferencia del cuento que planteaba una ciudad que los acogía. Pero

> cuando Arturo se queda solo, entonces el parque vuelve a ser un sitio utópico del niño con la naturaleza. Mientras en el cuento se daba por una sutileza enmarcada en el despliegue del tiempo como materia, en la película la brecha generacional plantea otro marco político de acción que trasluce una visión de las diferencias históricas anteriores al "sesenta y ocho latinoamericano". Ambas narraciones acuden a la alegoría para reafirmar la denuncia del mundo adulto opresor del niño y significar el espíritu de la época: un enfrentamiento entre el mundo social y el actuar emergente del joven, que la cámara enfatiza, convirtiendo algunos segmentos de la película en el resultado del registro directo y, por tanto, de la experimentación de una forma documentalizante (Ramírez, 2018: § 42-43).

Los realizadores de *Viento distante*, en la fotografía, estuvieron apoyados por Alex Phillips Jr. y Armando Carrillo; en la edición, por el experimentado Carlos Savage y en lo musical recibieron las partituras de Raúl Lavista y, en el caso de *En el parque hondo*, del rockero Javier Bátiz y sus Finks. En cuanto a los intérpretes contaron con la presencia de actrices y actores como Rosa Furman, Elvira Castillo, Max Kerlow, Gloria Leticia Ortiz, Juan Ferrara, Ofelia Guilmáin y Elizhabeth Dupeyron, entre otros. Resaltan los segmentos de Laiter y Michel, por ser más fluidos y menos efectistas que el de Véjar. Sin embargo, con el paso del tiempo, el colimense Sergio Vejar (1928-2009) confirmó su entrega al ejercicio cinematográfico; como director, realizaría más de cincuenta filmes. Además de su intensa labor como director de fotografía y operador de cámara, Véjar escribiría casi una veintena de guiones para otras tantas películas. Fue un destacado sindicalista y el único miembro que intervino en los comités organizadores tanto del *Primer* (1965) como del *Segundo* (1967) *Concurso de Cine Experimental*. En total, a lo largo de su carrera participó en más de 140 filmes. Con su primer largometraje, *Los signos del Zodíaco* (adaptado por Emilio Carballido sobre la pieza homónima de Sergio Magaña) obtuvo el premio de mejor dirección en el *Festival Cinematográfico de Moscú*, en 1962.

Manuel Michel (1928-1983), originario de la ciudad de Chihuahua, fue director, crítico y guionista de cine: Su primer documental (adelantándose a la fridamanía actual), en 1960, fue *Evocación de Frida*, basado en el reportaje del periodista Luis Suárez. Egresado de Letras Clásicas y de Filosofía, escribió para la colección *Cuadernos de cine*, de la UNAM, y para las principales revistas y suplementos culturales de la época. Posteriormente, participaría en la fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Sobre su experiencia en el Concurso, refirió:

> Ha sido la última oportunidad del cine mexicano para salir de su anquilosamiento siniestro […] La sabiduría de un director se puede reducir a dos partes: diciendo dónde poner la cámara y dónde cortar. La forma tiene que ver además con la historia. Para mí, la experiencia fue saber si yo podría utilizar el cine como un medio de expresión y no como un objeto de especulación crítica (Michel, 1965: 6).

La siguiente obra de Michel alcanzaría notoria celebridad: *Patsy, mi amor* / *La entrega de una adolescente* (1968); en ella participó como autor del guion y de los diálogos. El filme está basado en un argumento de Gabriel García Márquez, y fue protagonizado por la joven actriz Ofelia Medina y el galán michoacano Julio Alemán. Michel, como catedrático de la UNAM, impartía la materia de Evolución del Lenguaje Cinematográfico y dirigía el Taller de Guion Cinematográfico en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Manuel Michel escribió:

> *Dime qué cine ves y qué cine haces, y te diré quién eres.* Esta paráfrasis del refrán popular es cada día más válida, pues no hay duda de que existe una tendencia progresivamente agudizada a identificar el país con las películas que en él se originan. Y en efecto, el cine, más que la literatura y que la música o la danza, parece portador de una imagen completa en

> la que fluyen todos los rasgos peculiares de las formas de vida, de la historia y del comportamiento de un país. Este cine marginal, relegado al cumplimiento de tareas que están muy por debajo de sus capacidades, podría ser un insospechado medio de difusión de una imagen realista de nuestro país (Michel, 1999: 70-71).

En efecto, es posible apreciar que el auge del cine de la época dorada había prácticamente terminado para mediados de los años cincuenta. Al comenzar la década de los 60 las cenizas se habían apagado y solo quedaban pavesas con las que muchos productores trataban de seguir haciendo un cine que –a fuerza de repetirse hasta el cansancio– se volvió infame, reciclando la fórmula de los charritos, las canciones rancheras y los melodramas folklóricos fallidos que ya no cuadraban ni con calzador; por otro lado, aquel cine urbano y de arrabal que produjo grandes películas, había degenerado hacia filmes *light*, fallidamente melodramáticos que versaban sobre jóvenes rebeldes sin causa, madres abnegadas y esposas abandonadas, con discursos moralinos y sosos que a nadie interesaban ya; lo mejor de la época –comercialmente hablando y como género– fueron, quizá, las películas de luchadores y las comedias estelarizadas por Mauricio Garcés.[55]

Al fin, lista de filmes participantes en el *Primer Concurso de Cine Experimental de 1965* se completaba con las siguientes producciones:

Amelia, filme producido y dirigido por Juan Guerrero. Está basado en un cuento de Juan García Ponce adaptado para la pantalla grande por García Ponce, Juan Vicente Melo y el propio Juan Guerrero. Contó con la fotografía de Armando Carrillo, la música de Manuel

[55] Conocido con el nombre artístico de Mauricio Garcés (1926-1989), Mauricio Feres Yázbek, "El Zorro Plateado", participó en 69 filmes, estelarizando los últimos 33; los más destacados –todos posteriores a la Época de oro– fueron, mayormente, rodados a fines de la década de los 60 y principios de los 70. Su personaje impactó con fuerza dentro de la cartelera –muy gris y desangelada– de aquéllos años; con su caracterización del galán otoñal, mundano, conquistador y viril, gracioso, amiguero, alcohólico, falsamente millonario y cínico, este actor resultó el más taquillero en México luego de Pedro Infante (Cfr. PÁRAMO ROJAS, Arturo, 2014. "Lo Mauricio no quita lo Garcés").

Enríquez y la edición de Carlos Savage. Entre los intérpretes aparecen: Jorge Lomelí, Alberto Dallal, Claudio Obregón, Lourdes Guerrero (quien era esposa del director), Francisco Jambrina, Ulises Carrión y la compositora veracruzana Alicia Urreta, quien aparece al pieno. La película resultó menos buena de lo que se hubiera deseado y García Riera anotó: "solo logro recordar vagas imágenes grises y aburridas con paseos por la ciudad de México de sus personajes masculinos y la desolación doméstica de su heroína" (1994: 174). Por su parte, Salvador Elizondo, citado por el propio García Riera, justifica el ambiente letárgico y tedioso de alguna tomas:

> Pavese y su epígono cinematográfico Antonioni se han impuesto la encomiable tarea –casi siempre fracasada– de convertir el tedio en algo entretenido: el personaje que camina a lo largo de una calle desierta, sin rumbo fijo, las charlas de sobremesa entre esposos que no tienen nada que decirse, en fin, imágenes que por su carencia de utilidad dramática acentúan la ausencia de destino. Es un hecho feliz que la juventud se atreva a plantear ciertos problemas. *Amelia* plantea, ciertamente, el más grave de todos ellos: el de la carencia de destino de la juventud contemporánea. El tono subyugado, la aceptación de la vida llena de amargura, están perfectamente captados en esta película llena de momentos bellos (Elizondo, en García Riera, 1994: 174-175).

Juan Guerrero (1938-1970) había estudiado arquitectura en la UNAM y urbanismo en la Sorbona; sin embargo, al retornar a México, ingresó a la primera generación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); posteriormente fue maestro de esta institución y luego director del cine club de la Casa del Lago. Antes de fallecer, muy joven debido a una enfermedad incurable, en 1970, Guerrero alcanzó a filmar *Mariana* (1967) y *Narda o el verano* (1968). *Amelia* proviene de la colección de cuentos titulada *La noche*, de Juan García Ponce, la cinta obtuvo una mención especial del jurado del *Primer*

Concurso. Sin duda, la cinta tiene influencia europea, quizá por los años que Guerrero pasó en Francia donde, por cierto, seguramente tomó la decisión de dedicarse por completo al cine. Los personajes de sus tres filmes se ajustan a una nueva forma de ver la vida, al menos, por parte de los jóvenes nacidos en grandes centros urbanos, alejados del campo y lo rural, y situados de lleno en el México cambiante y juvenilmente revolucionado de los años 60.

El día comenzó ayer (Opus 65), de Ícaro Cisneros. Sin lugar a dudas, Cisneros resulta un personaje clave en este *Concurso*; para María Luisa *La China* Mendoza (1965: 5), él fue "promotor del milagro", autor de la idea para la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental para el cual filmó su primer largometraje:

> He sido ayudante de director durante muchos años, soy miembro de Directores [Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC)] y ahora voy a probarme como tal. El no haber filmado por no tener la oportunidad, fue lo que me dio la idea de promover el certamen entre gente como nosotros y así, ayudar al cine que está muy mal, no podía estar peor (Cisneros, 1965, 5).

De Ícaro Cisneros (1927-1984) no puede decirse que fuera un improvisado, pues antes de llegar a dirigir su primer filme en el Concurso qué él mismo impulsó, ya había sido actor infantil en cintas como *El calvario de una esposa* (1936), *Corazón diario de un niño* (1939) y *Santa* (1943). Su padre, Julián Cisneros, fue escritor de cine, mientras Ícaro se dedicaba a escribir y publicar historietas. Luego, Ícaro desempeñó el duro oficio de anotador en más de veinte producciones y posteriormente dirigió, entre 1965 y 1984, catorce filmes mientras escribía doce guiones para otras tantas producciones. *La China* Mendoza recuerda que Ícaro, en 1959, ganó un premio en Cannes con el cortometraje *La*

lucha contra el cáncer y, gracias a ello, obtuvo una beca para estudiar en Francia, en 1961 (Mendoza, 1965, 5). De su proceso creativo el director comentó: "Dirigir es poner la mente fuera de la realidad para centrar el foco de atención en lo se está haciendo; entonces se pierde la noción de la realidad" (Cisneros, 1965a, 6).

En su filme *El día comenzó ayer(Opus 65)*, estelarizado por Blanca Sánchez, Héctor Godoy y Carlos Rotzinger, aparece un joven escritor provinciano que llega a la capital y sucumbe ante el impacto del "relajo" que ofrece la gran ciudad. En opinión de García Riera, su asistencia a los cursos de cine en Francia reforzó "una influencia de la *nouvelle vague* francesa muy visible en *El día que comenzó ayer*, melodrama de argumento bastante parecido al de *Los primos*, de Claude Chabrol, con algunos diálogos en francés" (1994, 176). El crítico señala cierta inmanencia entre *La Vía Veneto*, retratada por Fellini en *La dolce vita*, y la Zona Rosa de la colonia Juárez en la capital mexicana, donde se desarrolla buena parte de la película. De hecho, este ir y venir de la cámara por los paisajes urbanos de moda en la capital del país es de lo más rescatable del filme; y junto con ello, añadiría también, la música de Javier Bátiz y los Finks.

Llanto por Juan Indio fue un filme dirigido por Rogelio González Garza; contó con la colaboración de Ignacio Romero en la fotografía, Reynaldo Portillo como editor y el apoyo de Raúl Lavista en la música (con canciones de Haroldo García Torres). La cinta presentó como protagonistas actores consagrados en la Época de oro: Columba Domínguez, Carlos López Moctezuma y Agustín Isunza. La película ubica su acción en tiempos de Porfirio Díaz y su argumento (original de Antonio Monsell) trata acerca de un indio huichol que llega a la ciudad donde es acusado de robar un rifle y sentenciado a fusilamiento, mientras su mujer intenta probar su inocencia. *Llanto por Juan Indio* fue la única película de Rogelio *El Güero* González Garza, un destacado y reconocido trabajador, desde 1953,

del área del doblaje, quien prestó su voz para personajes de series y películas desde aquella década y hasta inicios de los años 80 (falleció en 1986).

González Garza, seguramente, conoció a José Antonio Monsell Jr. (1936-1997) en los estudios de doblaje y juntos decidieron realizar el guion y la adaptación de *Llanto por Juan Indio*. Monsell también fue un actor de doblaje, productor y guionista; de origen español y argentino, descendía en línea directa de la dinastía Soler, pues era hijo de Elvira Soler. José Antonio Monsell. debutó en 1959 como guionista cinematográfico en la cinta *La sombra en defensa de la juventud*, dirigida por Jaime Salvador, basada en un argumento escrito por su padre Antonio Monsell Sanz. Está película también marcó su inició como actor cinematográfico. En la televisión mexicana realizó significativos guiones de corte histórico: *Independencia y revolución; El carruaje, Senda de gloria* y *El vuelo del águila*. De regreso al cine, colaboró en el guión del filme *Cascabel*, de Raúl Araiza. Posteriormente, trabajó con Luis Alcoriza, en los guiones de las películas: *A paso de cojo* (1978) y *Han violado a una mujer / Tac-tac* (1981). El crítico García Riera no hace concesiones respecto del filme: "el argumento de esta película merecía una realización mucho mejor que la que tuvo; fue una lástima que esta historia cayera en manos de un realizador inexperto y torpe […] y a ello obedece la morosidad y mal concierto de un filme que parece, por momentos, obra del peor cine mexicano de los años treinta" (1994: 177).

Los tres farsantes se montó en tres episodios: *El ladrón, El Erudito y El Héroe*. La cinta fue dirigida por Antonio Fernández quien, a la vez, produjo y adaptó su película sobre un argumento de Carlos Enrique Taboada. Contó con la fotografía de Roberto Portocarrero y Alejandro Saucedo, con un montaje de Horacio Alba y música del célebre jazzista mexicano *Tino* Contreras. En los créditos actorales aparecen histriones de reconocida experiencia teatral: Virginia Gutiérrez, Carlos Monden, Rafael Llamas, Carlos Ancira,

Óscar Morelli, Sandra Chávez, Antonio Medellín, Sergio Jiménez y Eduardo López Rojas. El argumento de Taboada se raparte en tres historias cuyas anécdotas lindan en los terrenos del humor negro, aunque no sin cierta superficialidad. Fernández filmaría, después, *Suave patria*, en 1968, *La odisea de los muñecos*, en 1975, y posteriormente se dedicaría a la publicidad, destacando también como empresario teatral y director de TV. Los segmentos de este filme son "anecdóticos, superficiales, mediocremente puestos en escena, mediocremente fotografiados y montados, los tres episodios no logran siquiera una sorpresa mecánica: sus finales son absolutamente previsibles" (De la Colina, 1965a).

Carlos Enrique Taboada dirigió, para este Primer Concurso, la película *El juicio de Arcadio*; adaptador y guionista de su propio filme contó con la fotografía de Carlos Carbajal, música de Bach y edición de Carlos Savage. Taboada logró filmar acompañado por un importante grupo de actores, entre los que destacaban José *Pepe* Gálvez, Luis Aragón, Magda Guzmán, Jaqueline Andere, María Eugenia Ríos y su esposo, el primer actor Óscar Morelli. En la película, varios hombres de poder (un cura, un juez, un militar y un intelectual) contratan a un asesino para que dé cuenta de un vagabundo al que se imputan varios crímenes. Taboada (1929-1997), quien antes de realizar su primer filme *La recta final*, en 1964, ya había trabajado arduamente para la televisión desde 1950 en más de mil obras, se caracterizó siempre por manejar con bastante eficiencia el género del terror y del suspenso.

Hijo de padres actores (Julio Taboada y Aurora Walker), Carlos Enrique fue capaz de llevar a la pantalla argumentos *sui generis* para la época; tan originales, que en ocasiones parecieran experimentales. Su primer guión para la pantalla grande fue *Kid Tabaco* (1954), una historia del medio boxístico que le fue pedida ex profeso para el cine. Taboada abandona el cine durante cinco años, al darse cuenta de que los cineastas de la industria

son, en realidad, maquiladores. Para el investigador Iván Farías Carrillo, las casas productoras no apostaban por la calidad "sino por hacer 'productos vendibles', echando mano de los ganchos mercadológicos que fueran: coproducciones, importando cómicos, directores o actores, todo con argumentos pueriles, que supuestamente iban a interesar al público" (Farías Carrillo, 2006: § 5).

Ante esta situación, Taboada decide integrarse de nuevo al cine dentro de la producción de seriales, la invención de Ismael Rodríguez que había logrado captar el interés repetido de la audiencia. Así, en 1959, realiza los guiones de una famosa serie de cintas con el tema del bandido bueno: *Chucho 'El Roto'*; cuatro filmes, cada uno, con tres episodios. Luego, hace lo mismo con otro personaje: *Nostradamus*, cuatro nuevos filmes con –también– tres episodios cada uno. Las series destacan por sus tramas bien escritas. Para 1960, y en compañía de Alfredo Ruanova, escribe *El infierno de Frankestein*, una obra de culto donde se mezcla la literatura gótica con la brujería y el humor involuntario. En esta década, sus guiones se vuelven más concisos, como la comedia de humor negro: *El malvado Carabel* ,[56] basada en una novela de Wenceslao Fernández Flórez, y la historia de horror *El espejo de la bruja* (1960), dirigida por *Chano* Urueta, donde se plasmaría su gusto por el esoterismo y las historias truculentas ambientadas en el pasado. Para Farías Carrillo el inicio es de antología: "con aguafuertes de Goya moviéndose de fondo se hace una breve introducción a la brujería [aunque] la cinta es pésimamente dirigida y sólo nos deja una sonrisa en el rostro por lo mal realizada" (2006: § 6-12).

Taboada, quien se desempeñaba ya como Jefe del Departamento Literario en los Estudios América, tenía un prestigio forjado como guionista cuando decide entrar y probar

[56] Esta obra *El malvado Carabel* (1931), del español Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) ha sido adaptada al cine en tres ocasiones: por Edgar Neville, en 1935; por Fernando Fernán Gómez, en 1956 y por Rafael Baledón en 1962.

suerte en el *Primer Concurso de Cine Experimental*: produce, escribe y dirige *El Juicio de Arcadio*, pero la realización resulta un rosario de problemas que él mismo recordaría como "una pesadilla". En entrevista para el *Diorama de la Cultura* señala: "el concurso me dio la oportunidad de hacer una película personal, que no hubiera podido realizar dentro de la industria. *El juicio de Arcadio* era una película francamente atea, anticlerical, yo quería decir eso […]; hice mi película y perdí mi dinero, pero por lo menos gané alguna experiencia" (Taboada, en García Riera, 1994: 178). La crítica fue dura con él:

> No se trata propiamente de un filme sino de una colección de discursos. Imposible tomar en serio tal acumulación de mala literatura simbólica y lugares comunes sobre el ateísmo, antintelectualismo, antimilitarismo y freudismo, producto de alguna superficial lectura de verdaderas obras literarias. El director, ahogado por la demagogia imprecatoria de su *summa* de la sabiduría humanística, ha olvidado por completo los aspectos formales del filme (Ayala Blanco, en Farías, 2006: § 18).

José de la Colina –citado por el mismo Farías– es más conciso al referirse a este filme; lacónicamente, apuntó: "La técnica de Taboada podría definirse como *el daguerrotipo parlante*" (en Farías, 2006: § 18). Pero Taboada, en vez de abandonar el oficio cinematográfico o dejarse amilanar por las terribles críticas, continuó escribiendo guiones y aprendiendo de los errores. Así llegó a dirigir excelentes filmes, hoy de culto, como fueron *Hasta el Viento Tiene Miedo* (1968), *Rapiña* (1973), *Más negro que la noche* (1975), *La guerra santa* (1977) y *Veneno para hadas* (1984), entre otras. En plena madurez, Taboada haría época en la televisión comercial al escribir, dirigir y producir algunos capítulos de la serie *La Telaraña* (1986-1988).

Mis manos fue la cinta con la que participó Julio Cahero Castro, dirigiendo sobre un argumento de Pascual García Peña adaptado por el propio Cahero para su filmación. El montaje corrió a cargo de Teódulo Bustos, con fotografía de Andrés Torres y sonido realizado por Salvador Topete. En los papeles principales estuvieron Bruno Rey, Carlos León, Sadi Dupeyrón, Silvia del Carmen, el propio Pascual García Peña y el Trío Los Mexicanos. Desafortunadamente para su director, el filme resultó un melodrama infumable, "sin duda, el peor *film* del concurso y provocó –según Enrique Rosado, crítico de la revista especializada *Cine Avance*– carcajadas estentóreas, enmarcadas en el folklorismo de los charros pendencieros, las peleas de gallos, los juegos pirotécnicos y la música ranchera" (De la Colina, 1965a).

Este resultado no fue fruto de la falta de experiencia sino, quizá, de una pobre producción, pues entre 1946 y 1969 Cahero había acumulado ya 53 créditos como asistente de director, incluidos filmes como *Señora tentación* (1948), *El portero* (1950), *Salón de belleza* (1951), *El bello durmiente* (1952), *El enmascarado de plata* (1954) y *La sombra del caudillo* (1960); en cuanto al potosino Pascual García Peña, quien realizó guiones para filmes de la Época de oro, tampoco se podría acusar falta de experiencia: García Peña había laborado para realizadores como Roberto Gavaldón, *Chano* Urueta, Fernando Soler, René Cardona y Alejandro Galindo, entre otros. Cahero, de 47 años al momento de filmar *Mis manos*, jamás volvió a dirigir.

Una próxima luna fue el título de la película dirigida por Carlos Nakatami sobre un argumento propio y de Mercedes Martínez, su cónyuge; transcurre en dos distintos planos temporales. La cinta acusa cierta pobreza técnica y mucha confusión. Su autor, nacido en 1934 de una familia de origen japonés, estudió teatro con Seki Sano y cine en Nueva York y París. Nakatami (1934-2004), sin duda, destacó más como pintor que como cineasta; fue

miembro del Salón de la Plástica Mexicana y perteneció a la llamada *Generación de la Ruptura* de pintores mexicanos. Realizó al menos otro tres filmes: *Yoshio,* de 1964 (sobre la vida de su padre), *La mujer ajena* (1965) y *La excursión* (1967). Escribió también un par de novelas. De carácter hosco y huraño, se le recuerda también por haber creado, con su familia, la conocida botana bautizada como "cacahuates japoneses", que comercializaba en el mercado de La Merced, en el centro histórico de la ciudad de México, donde nació.

Finalmente, *La tierna infancia* fue filmada por Felipe Palomino (1917-1995) sobre un argumento propio. Está ubicada a principios de siglo y trata sobre un niño que sufre el acoso de sus compañeritos en un orfelinato. Luego de haberse dedicado durante mucho tiempo al trabajo como asistente de director, a los 48 años cumplidos, filmó esta, su única película. Como sindicalista, Palomino ocupó tres veces el cargo de Secretario General de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC. José de la Colina, siempre incisivo, señala sobre el filme: "la moral parroquial, la ternura lacrimeante, la cursilería de la dirección hacen que el *film* merezca su título" (Colina, 1965a). Sin embargo, destacan las actuaciones de *Queta* Carrasco y del niño actor Julián Bravo quien, llegado de España, cayó como anillo al dedo para muchas producciones mexicanas de la época que requerían de un consistente actor infantil; a la postre, Bravo estelarizaría un par de docenas de películas a mediados de los 60 y principios de los años 70.

Podemos concluir este capítulo comentando que las generaciones y el arte, en México y en buena parte del mundo, convergieron desde principios del siglo pasado dentro del campo significativo de la cinematografía; con el correr de las décadas, y cada vez con más profundidad, sus artistas, artesanos, técnicos e intelectuales brindaron, al novedoso séptimo arte, una importante colaboración profesional. Después, con la llegada emergente de la generación de la Ruptura, el cine mexicano, convertido ya en un producto de

exportación y de primera necesidad, comenzó a ser capaz de mirar hacia atrás y conceptuar la necesidad de hacer un alto en el camino, para romper con la inercia que había llevado al cine nacional hacia una franca decadencia.

Tanto la revista *Nuevo Cine* como el Primer Concurso de Cine Experimental, así como todas las personas interesadas en una sana renovación del cine mexicano, se dieron a la tarea de elaborar proyectos y de trabajar –en grupo o en solitario– con esa finalidad. El cine, enmarcado en una cultura plurisistémica conformada por una infinidad de códigos de diversa índole, pasó entonces, de ser un espectáculo, un importante entretenimiento y una industria multimillonaria en México, a convertirse, además, en materia de estudio para una nueva generación, emergente y de ruptura. Este grupo de artistas e intelectuales, desde entonces y en adelante, construyeron una nueva visión sobre el cine mexicano, dentro de un campo de significación y de expresión multicultural cargado de mensajes pluricodiciales estructurados con una compleja carga de materiales significantes.

SEGUNDO CAPÍTULO

EL CINE COMO CAMPO ESPECIALIZADO DE LA CULTURA

Parte 1: La cultura como campo regulado de producción semiósica

La cultura, como campo regulado de producción semiósica, cuenta con "reglas estructurales de carácter primario que permiten la gestación y circulación del significado". La semiótica postula –y esta es una de sus mayores aportaciones– que todo acontecimiento u objeto que se produce en una cultura cuenta con un carácter significante; en esa medida, todo hecho, al entrar en contacto con un sistema cultural "pasa a formar parte de un universo de sentido" (González Vidal, 2008: 15). Los fenómenos, al relacionarse con una cultura y cuando se vinculan a un sistema de significados bajo las particulares regulaciones de una cultura específica, dan lugar a una función codicial; se trata, concretamente hablando, de la asignación de marcas semánticas contenidas en el universo semiótico.

El orbe es un universo de sentido en donde el hombre encuentra a su propio mundo; de esta suerte, no se puede pensar que percibir y expresar al mundo sea factible en la neutralidad. Nuestra orientación en el tiempo y en el espacio depende de todo lo que nos circunda: valores, paradigmas y modelos ideológicos que nuestra cultura contiene; de esta suerte es que nosotros somos capaces tanto de *recibir* como de *decir*. Así, "semiósfera", "universo semántico" y "campo semántico global" son designaciones que aluden al carácter cerrado del sistema cultural; y es que la cultura se manifiesta como un todo plurisistémico

que comprende una infinidad de sistemas semióticos determinado por reglas de carácter primario en donde los hechos y objetos semióticos se encuentran articulados.

Dentro de toda cultura, las zonas especializadas en donde se produce la semiosis están regidas por normas particulares de carácter secundario, las cuales ejercen una acción coercitiva sobre la materia significante que enuncian; de ahí que, si las normas primarias determinan la producción de semiosis, las normas secundarias la sobredeterminan generando, de esta suerte, "potencialidades de sentido no previstas anteriormente" (2008: 17). Lo anterior se traduce, en términos de código, en que surge un conjunto de supracodificaciones vigentes al interior de cada una de las zonas especializadas, las cuales dan lugar a formas específicas de semiosis que, en razón de sus rasgos codiciales, se plasman individualmente con respecto a otros hechos semiósicos. Bajo estos principios, implícita o explícitamente, operan las segmentaciones de las diferentes artes y ciencias y oficios; entre ellas, la cinematografía y los filmes. En el siguiente apartado se ahondará en este aspecto.

Los textos integran las tendencias, preocupaciones y visibilidades sociales de sus circunstancias de gestación; de ahí se deduce que no existen mensajes neutros, pues "todo mensaje se genera a partir de un punto del universo cultural" (Morales *et al*., 2013: 12). Los eventos semánticos, por otro lado, no son privativos de la lengua y su operatividad los acerca a otro tipo de códigos dado que las normas codiciales determinan los principios generativos de los enunciados y tienden a dar coherencia a los universos representados. Incluso los enunciados que no parecen naturales pueden, mediante operaciones codiciales, correlacionarse y ajustarse para cumplir una función expresiva adecuada (2013: 15-16).

Aquí valdría la pena introducir una noción de la palabra "texto", e intentar delimitarla. A lo largo del tiempo, su utilización en diversos ámbitos (literatura, lingüística,

semiótica) tiende a interpretar su contenido de una manera homogénea, sin embargo "dentro de una misma disciplina se aprecian diferencia notables que inciden en la investigaciones que toman al texto […] como una unidad de análisis fundamental" (González y Ávila, 2019: 17); por ello resulta necesaria una redefinición flexible que la convierta en operativa para los distintos campos del conocimiento. Las dificultades para circunscribir dicha definición tienen que ver con la generalización extrema de la cual se parte, así como con el error de no observar las particularidades codiciales de los textos. Es importante comprender que existen textos de naturaleza diferente a los que se basan en la lengua como materia expresiva, pues si bien es cierto que todo texto es un mensaje con un plano de expresión, también los es que tiene un plano de contenido.

Recientemente, y gracias a los avances de orden tecnológico, podemos observar cómo las sociedades han incrementado su expresividad y sus potencialidades tanto comunicativas como cognoscitivas; hoy en día, de hecho, existe una proliferación de múltiples formas distintas para la expresión; abundan en las redes sociales, junto a los videos musicales y la cinematografía. Un texto, en principio, en una unidad comunicacional y en esa medida es que está delimitada. Un texto activa el principio de inclusión/exclusión, pues elige del universo cultural los signos que lo constituyen; de ahí que, en su construcción, el texto comprenda al proceso de selección que le da sentido. La idea de límite textual implica un conjunto de oraciones que se opone a las oraciones que no están incluidas en el propio texto; sin embargo, una unidad comunicativa solamente puede ser considerada como tal en la medida en que presente una cohesión responsable y orgánica, con vínculos entre sus elementos y niveles constitutivos (González y Ávila, 2019: 21).

En este punto resulta muy importante considerar la postura que citan González y Ávila, expuesta por Drucot y Scheaffer en su *Nuevo Diccionario Enciclopédico de la*

Ciencias del Lenguaje, donde consideran que designar como texto a una unidad construida con material discursivo distinto del lingüístico, como pudiera ser un texto fílmico o un texto musical, significaría adoptar una postura transemiótica. Dicho planteamiento adolecería, en su fundamento teórico, de una falla que recorre un doble sentido: por un lado afirma, implícitamente, que solo los signos lingüísticos son expresiones semiósicas y, en consecuencia, presupone y considera que la semiótica no debe de incluir en su campo de estudio a otro tipo de expresiones, como lo serían precisamente la imagen en movimiento o la música. Siempre, pero especialmente hoy en día, resulta imposible ya negar el carácter diversificado y plural de las formas de comunicación humanas. En la cultura, todo es susceptible de devenir en una función semiótica, pues todo contacto que se establece con o desde una cultura es susceptible de traducirse en signo. De ahí la puntualidad del concepto acuñado por Lotman como *semiósfera*, que concibe a la cultura como un universo semiótico.

Qué importante resulta, entonces, hablar de textos de naturaleza expresiva diferente de la lingüística, y poder así referirse a textos cinematográficos, musicales, arquitectónicos, etcétera. Toda producción textual comunica y, en ese sentido, forma parte de un universo cultural plurisistémico. Por ello, dentro de las investigaciones semióticas es posible, y seguramente preferible, tratar a los fenómenos del cine, la música, la pintura, etcétera, en calidad de textos. De esta suerte quisiera incluir aquí una definición operativa de texto propuesta por los investigadores González Vidal y Ávila González:

> Se considerará "texto" toda entidad comunicacional delimitada en sí misma y por sí misma, independientemente de su materia expresiva y de su extensión, que posea además una estructura semántica subyacente que cohesiones sus elementos constitutivos (2019: 24).

Esta definición contiene elementos operativos de sumo interés, pues a partir de ella es posible convertir a un discurso, en texto, al momento en que se segmenta; es decir, al delimitarlo. Esta definición aborda ciertas manifestaciones culturales como conglomerados sígnicos; por ejemplo: rituales, danzas, cantos, etcétera. Y finalmente y mucho más importante, con ella es posible tratar la cuestión relativa a la intertextualidad; o sea, explicar de manera pertinente a la intersección de entidades textuales de origen distinto, como por ejemplo: filmes en novelas o viceversa; canciones y pinturas en filmes, filmes en filmes, relatos históricos en filmes, etcétera.

Ahora bien, con el término *cultura* entendemos cualquier actividad social, pues solamente dentro del ámbito cultural podría existir el ser humano. Así, la cultura funciona como un sistema modelizador que organiza aquello que llamamos mundo (Cros, 1986). Al mismo tiempo, dicho sistema contiene rasgos específicos que cambian o se modifican entre una cultura y otra, pues la cultura representa, para cada persona, un sistema de conocimientos convencionales sobre el mundo y, en esa medida, determina las relaciones entre un ser humano y sus congéneres, y entre todos los seres con el mundo entero que les rodea.

Íntegramente, toda cultura contiene rasgos específicos y mantiene contacto con otras culturas; al mismo tiempo, la cultura propone roles actoriales que se modifican a lo largo del tiempo. Así, el sistema sígnico se halla ligado al sistema estésico, el cual privilegia la sensibilidad sobre la belleza pues apela, en mayor medida y de manera más amplia, a la estimulación que a la percepción de los sentidos. Los sistemas sígnicos, en fin, expresan la sensibilidad del emisor y la estimulación del receptor; de esta suerte, los signos con mayor carga semántica se conocen como signos hegemónicos.

Parte 2: Los campos especializados del conocimiento dentro de la cultura

Los *campos suprarregulados de producción semiósica* (CSPS) son "zonas especializadas de conocimiento sustentadas en normas codiciales particulares que ejercen restricciones en todo acto significativo que se verifica en ellas" (González Vidal, 2016: 36); ejemplos de ello son el cine, la publicidad, la física, la herrería, la arquitectura y muchas otras áreas más. Estos campos manifiestan normas como competencias que determinan (a distintos niveles) la actuación y la relación de los sujetos inmersos en dichas zonas con el mundo y con sus semejantes; esto es, tanto dentro de la realidad como en la sociedad. Para el puntual desenvolvimiento que cada uno de estos campos requiere, es posible destacar el dominio preciso de los códigos de simbolización que les son característicos y los definen. Por ello, a los códigos que regulan el material significante de carácter secundario y que expresan características individuales, se les conoce como *suprarregulaciones*.

Estos campos son operativos cuando se analizan, por ejemplo, las características de la producción cinematográfica o su relación con otras zonas especializadas, como podrían ser la historia, la filosofía u otras ciencias o artes. Independientemente del prestigio de ciertas áreas (cine, literatura, matemáticas, medicina, etcétera) frente a otras consideradas inferiores (albañilería, carpintería, plomería, etcétera), lo cierto es que el carácter sectario que presentan todas las zonas implica un fuerte grado de especialización, accesible únicamente a los individuos cercanos a ellas y que poseen las competencias necesarias para su interpretación. Cada campo implica formas de aproximación al mundo y propone determinados modelos de comportamiento (González Vidal, 2012).

Las supracodificaciones operan en el momento en que la materia expresiva es enunciada en estos campos, y las potencialidades significativas tienen lugar cuando las supracodificaciones entran en acción. No hay que dejar de lado que, cuando un mismo

objeto-evento es percibido a partir de campos diferentes, es posible que su significación se convierta en una fuente de problemas o polémicas. El arte (especialmente a partir del surgimiento de nuevas propuestas) suele generar opiniones encontradas e involucra, con frecuencia, puntos de vista originados en diversos campos para su evaluación. La semiótica de la cultura aborda con éxito el problema de la heterogeneidad y la sectorización del universo semiótico, constituido por múltiples redes y sub-redes, tanto relacionales como significacionales, integradas e interconectadas. Investigadores de los campos suparregulados de producción semiósica, como Juan Carlos González Vidal y Ricardo Chávez Mendoza, se han interesado en comprender la actividad humana desde una perspectiva significativo-comunicativa y en proponer instrumentos analíticos descriptivos para estudiar estos eventos.

Toda semiosis constituye una representación, en tanto que está conformada por signos; un signo, de manera convencional, es aquella forma material que se encuentra en el lugar de otra cosa. La capacidad sustitutiva del signo implica la existencia de tres planos: la entidad sustituida, la sustituyente y el intérprete. Para Yuri Lotman el signo sustituye a los objetos, a los fenómenos y a los conceptos; y esa capacidad es una de sus principales cualidades. Al ser interpretado por un signo, la entidad sustituida establece con la sustituyente una relación semántica; y, en esta interpretación, ambas entidades se convierten en materia semiótica y en unidades culturales equivalentes. Este proceso de individualización se plasma como una segmentación histórica del universo y, en esa medida, resulta una unidad cultural susceptible tanto de ser expresada por otras unidades como de expresar, ella misma, unidades homólogas; estas sustituciones, a su vez, son portadoras de mensajes.

La cultura es un todo plurisistémico en tanto que ella se conforma por una diversa cantidad de códigos de muy distinta índole; aquí, podríamos citar a la lengua, a la fotografía, al cine y a la literatura, entre una verdadera infinidad de códigos más, junto con todos los objetos que el hombre ha creado a través de la historia y, también, junto a aquellos no creados, como pueden ser todos los fenómenos naturales, mismos que de igual forma son capaces de comunicar y de significar. El universo semiótico es un todo estructurado e interdependiente en sus elementos constitutivos, y tiene un papel destacado en la organización general del plurisistema.

Tan es así que nosotros podemos imaginar al universo cultural (semiótico) como un círculo mayor que representa al Campo Regulado de Producción Semiótica (CRPS), es decir, la cultura, y en donde se inscriben diversos círculos menores que representan a los Campos Suprarregulados de Producción Semiótica (CSPS); entre ellos estarían los correspondientes a las diversas artes y oficios. En efecto, así podemos observar que dentro de la cultura existen otro tipo de regulaciones que manifiestan un carácter secundario; regulaciones que operan al interior de ámbitos restringidos y que se constituyen como una especie de subespacios que se encierran dentro del universo semiótico.

Estos campos suprarregulados de producción semiótica (CSPS) son una especie de sistemas modelizantes que se activan como regulaciones secundarias y producen formas específicas de semiosis que se plasman en cada campo como individualizaciones o segmentos dentro de otros hechos semiósicos (como, por ejemplo, segmentos de cine, de literatura, de filosofía o de música al interior del universo semiótico); en este tenor y de acuerdo a Bordieau resaltan, por un lado, el carácter individuado de cada campo en virtud de una red particular de relaciones externas y, por el otro, la independencia que guardan entre sí. Los campos suprarregulados de producción semiótica (CSPS) posen una *memoria*

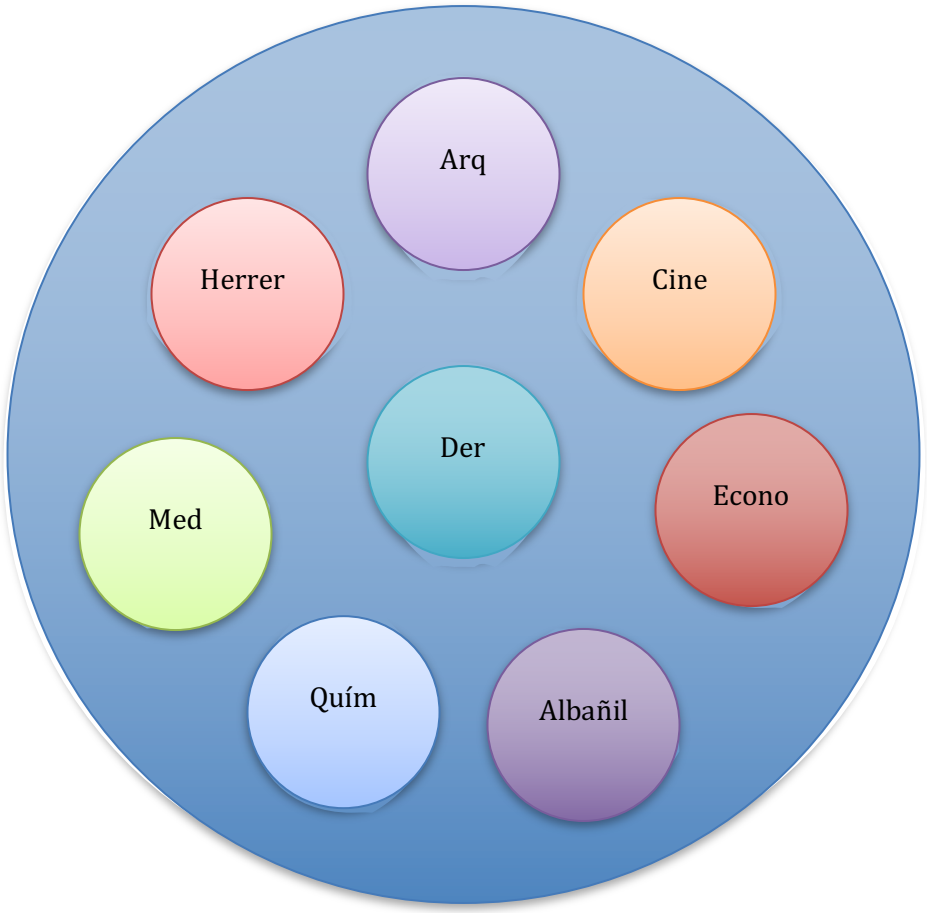
semiótica que les proporciona a los sujetos relacionados con cada campo específico la competencia determinada para interactuar en él; al mismo tiempo, que precisa tanto su solvencia como su propia competencia performática (González Vidal, 2012).

Por su parte, un *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica* puede designar a un área especializada de la cultura; por ejemplo, a la del cine o los dibujos animados. Gracias a esta noción es posible tomar distancia de una postura lingüístico-dependiente y lograr poner de relieve las particularidades codiciales de estas zonas del universo cultural, junto a los complejos procesos semióticos que se desarrollan y llevan a cabo en su interior, donde existen una multiplicidad de reglas que se activan de manera simultánea para generar sentidos sígnicos. Conceptos anteriores como la palabra "lenguaje" quedan ya desfasados al intentar nombrar a esta zonas pus crean cierta confusión cuando tratan de definir la composición codicial de los campos especializados; los campos hiperregulados de producción semiósica se constituyen como "una especie de memoria semiótica que determina la producción textual" (González y Chávez, 2015: 115). La designación de *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica* complementa la de CSPS, en el sentido de que con ellas se nombra una zona que se caracteriza por la gran profusión de reglas codiciales durante la producción semiósica.

En síntesis, la producción de semiosis se lleva a cabo al interior de un sistema cultural o universo semiótico; este sistema se constituye como un campo regulado de producción semiósica (CRPS) el cual, a su vez, comprende una gran variedad de campos suprarregulados, "sería imposible pensar en la acción de las normas del campo suprarregulado dejando de lado las del universo semiótico: estas últimas se encuentran ineludiblemente implicada en aquéllas" (González Vidal, 2008: 133). Un fenómeno

adquiere carácter significante cuando se vincula con un sistema de significados bajo las regulaciones particulares de una cultura específica; cuando asume una función codicial.

En una canción, por ejemplo, la creación de sentido –o sea, la producción de semiosis– se origina en un ámbito de pluricodicidad simultánea donde se conjuntan códigos de distinta naturaleza; verbigracia, cuando se presentan juntos los códigos lingüísticos oral y escrito, o los códigos musicales y melódicos, etcétera; de esta mixtura codicial se constituye, entonces, la canción (Iglesias, 2014). En ese sentido, es posible afirmar que toda actividad humana depende de la significación y que le es propio al ser humano quien recrea para sí un mundo suyo pleno de significación.



En la figura superior, el círculo mayor representa al universo semiótico o Campo Regulado de Producción Semiótica (CRPS); y los círculos más pequeños inscritos de colores representarían a los Campos Suprarregulados de Producción Semiótica (CSPS), por ejemplo: la medicina, la herrería, la química, la albañilería, la arquitectura, la economía, el derecho o la cinematografía.

La semiosis produce y comunica signos al interior de la cultura humana, y se inserta en el universo cultural concebido como un campo regulado de producción semiósica, en donde compete precisamente a la ciencia de la semiótica el encargarse de su estudio.

Resulta importante –como lo vislumbró Eco–, al comprender los sistemas de signos, ver los códigos como estructuras y explicarlos (a éstas y a aquéllos) como entramados más vastos, que parten de la matriz originaria de toda la comunicación. El signo, en sí, no es tanto el objeto de estudio de la semiótica textual, sino el texto; y la semiosis inicia con un signo icónico germinal, que es el principio del ser y el origen de un proceso de creación y comunicación. Los signos, finalmente, son convencionales; y es el ser humano el intérprete, dentro de este proceso, tanto de su forma como de su estímulo.

Los textos son ocurrencias de los CSPS. El texto contiene una red de signos íntimamente ligados entre sí. Recordemos que el texto es una unidad cultural cerrada en sí misma y por sí misma, es una trama y, al mismo tiempo, una composición de signos codificados en una extensión comunicacional más amplia. Por otra parte, la mente humana surge de una amplia dimensión simbólica; y, como sin significación no podrían existir los procesos mentales, este proceso cognitivo conlleva una representación cultural del mundo –que el propio cerebro humano realiza– e implica una significación pertinente. Otro aspecto importante es el que citan González y Ávila en su artículo "El texto: una noción problemática", en el sentido que un texto está dado de una vez y para siempre pues, si

existe variación en uno solo de sus elementos, ya no se tratará de la misma unidad y será un texto diferente, otra entidad textual.

La designación de campos suprarregulados de producción semiósica resulta más operativa que la tradicional –utilizada por Lotman y Cros– de "sistema modelizador o modelizante secundario" pues alude, de una manera más explícita, a las "relaciones codiciales en los procesos de producción de semiosis que se verifican en espacios especializados de la cultura" (González Vidal, 2008: 18), al tiempo que resulta útil para operativizar los instrumentos descriptivos, dado que muchos CSPS son pluricódigo y poseen características estructurales que les brindan su especificidad, destacando de entre ellas la de la pluricodicidad; esto es, la de la producción de semiosis que activan de manera simultánea códigos de naturaleza diferente.

Parte 3: El cine como campo especializado de la cultura

El arte dentro de la cultura constituye un campo suprarregulado de producción semiósica, y el cine se inscribe dentro de este campo como una zona destacada del arte. La imagen cinematográfica, nos dice Metz, representa un movimiento visual que reproduce al movimiento material que le antecede. Pero este movimiento, por supuesto, no es igual ni fiel al movimiento real precedente, pues el ordenamiento sintáctico en una obra cinematográfica obedece a las necesidades de edición y montaje que le impone el guion. Otra evidente diferencia es que dicho movimiento se transforma de una trideminsionalidad a una bidimensionalidad, pues "una representación no es nunca, ni equivale, a lo que representa, constituye un sustituto que se coloca en el lugar de otra cosa, de lo real o de lo imaginario" (Vidaurre, 2002: 11). Es evidente que las mediaciones que operan entre el

sustituyente y el sustituido –ya sean de orden estético, ideológico, formal, etcétera– implican que la equivalencia entre ambas partes no pueda ser completa.

La especificidad del cine queda de manifiesto en su pluricodicidad, pues ella determina las interrelaciones codiciales en una articulación que se lleva a cabo a partir de las imágenes en movimiento y que implica una estructura narrativa muy rica en sus posibilidades de desarrollo. Esta pluricodicidad cultural hace de su especificidad un hecho sumamente complejo; pues las combinaciones se complican en la medida en que se establecen relaciones intertextuales con distintos campos pluricódigo, como pudieran ser la novela, las canciones, el teatro u otros filmes. En estas relaciones entrarían en juego posibilidades nuevas de generación de sentido, pues todo proceso de transcodificación implica una redistribución de contenido que da pie a nuevas funciones semióticas

Cada campo suprarregulado de producción semiósica es pluricódigo y posee características estructurales que le brindan su especificidad; en el cine, su pluricodicidad representa a la producción de semiosis que activa de manera simultánea códigos de naturaleza diferente, pues cada CSPS cuenta con uno o varios códigos de base en los cuales se articulan los demás. En el caso de la cinematografía, la imagen en movimiento cumple esta función, y ahí pone de relieve la multiplicidad de reglas codiciales que regulan la producción de semiosis. Los CSPS nos permiten transformar la materia intertextual al pasar de un ámbito enuncivo hacia otro; especialmente cuando el intertexto y el texto de recepción se gestan en áreas diferentes, pues este último "activa la normativa codicial propia de su ámbito para ahormar ls enunciados que con carácter de preconstruido recibe del exterior" (González Chávez, 2015: 131).

Por otro lado, un texto establece desde el principio una articulación nocional que a su vez instala, especifica y delimita relaciones estructurales. Hay que tomar en cuenta que,

como todo texto, un filme está dado de una vez y para siempre; pues si en su interior algo se transforma o se modifica, cambia –al menos– una parte del sentido. De igual forma, como texto que es, el filme puede ser interpretado de manera distinta en diferentes estudios y por diversas personas, pues reproduce las dinámicas sociales de su circunstancia de emergencia.

Por constituirse como una estructura textual, en el cine los objetos de estudio no son las personas, sino los textos y el espacio cultural en donde se desarrollan los imaginarios y sus diferentes identidades discursivas. Cada texto, por otro lado, sugiere una sintaxis particular y, dado que la historia está anclada en coordenadas espacio-temporales precisas y que la cultura es sectorial y no elitista –como todo conocimiento especializado–, es posible hablar de la pluricodicialidad del cine, pues la cinematografía maneja códigos kinéticos, gestuales, musicales y otros más de naturaleza diversa. Esta pluricodicialidad se gesta y se manifiesta dentro de los campos suprarregulados de producción semiósica y, también conocidos como zonas de conocimiento especializadas de la cultura.

El cine, en fin, sensibiliza y emociona. Su proyección contiene la capacidad no solo de expresar sensaciones, sino de crear emoción en quienes las perciben. Este atributo se halla en la propia realización artística de la obra, pero también en la experiencia de su receptor: el lector.[57] Para la semiótica, el lector-receptor es un intérprete, y el interpretante siempre es un signo. El receptor-humano es una categoría fundamental, y su interpretación del signo se reviste de importancia porque está basada en un conocimiento previo, el cual se halla en sintonía con sus competencias culturales, sociales y circunstanciales. El ser humano es intérprete porque interpreta signos que son ideas, e ideas que son, siempre,

[57]Siguiendo la directriz de analistas socio-semióticos cinematográficos, no utilizo el término "espectador" pues, en efecto, considero también que una de las características culturales primordiales del ser humano es la de existir activamente como un *lector* de signos.

convenciones. Y es esta visión interpretante la que nos permite conectar a todos los signos de una cultura. En ello es importante destacar dos cosas: primero, que todo signo, para ser signo, siempre ha de poder traducirse en otro signo; y segundo, que toda cultura siempre está traduciendo. De aquí se deriva el hecho de que toda definición es una interpretación; de esta suerte, todo término resaltado en un diccionario podría, entonces, ser llamado *signo de origen*, mientras que las especificaciones y los términos que vienen a continuación –y que lo definen– serían sus interpretaciones.

Por otro lado, los signos contienen capacidad de abstracción y, al utilizarlos, se construye un modelo cultural. Un signo aparece en el lugar de otra cosa y en este sentido sustituye a la realidad. Esto explica que un bebé, aún antes de aprender a hablar, sea capaz de acceder a la dimensión simbólica y, por ende, se convierta desde ese momento en un ser cultural. El ser humano, como animal pensante, es un ser simbólico, pues es capaz de pensar en cosas ausentes, que no están; lo anterior, dado el hecho de que los símbolos son signos emblemáticos.

Todo signo presenta tres singularidades: tiene capacidad sustitutiva, capacidad de abstracción y, finalmente, un carácter convencional (es decir, que obedece a un acuerdo). Entonces, en la medida en que un signo ocupa el lugar de otra cosa, es posible afirmar que no hay signo en un reflejo, pues la significación se encuentra en la *refracción*. Las refracciones generan imágenes, mientras que el reflejo no aporta nada sino una copia. A partir de esta reflexión es posible afirmar que la Historia no es un arte, pues el arte siempre será lúdico y emocional. Sin embargo, toda actividad que tenga un origen cultural tiene un carácter sígnico; el arte, por su lado, es un campo simbólico dentro de la cultura y se manifiesta de forma polisémica pues, naturalmente, se presta a las distintas

interpretaciones, representaciones, expresiones o traducciones que su propia polisemia produce y emplea como un conjunto de recursos formales.

Al respecto, Jakobson indica que todo mensaje enunciado en el campo artístico tiene como referente al propio arte, de tal suerte que no importa tanto *qué* se dice sino *cómo* se dice; y tampoco importa, realmente, si el emisor lo entiende, pues todo mensaje artístico se remite a sí mismo, dado su carácter polisémico. Al mismo tiempo, este autor brinda la aportadora revelación de que, en el estudio de las funciones metonímicas y metafóricas, el cine se despliega a partir de la planificación y el montaje. Y, en su obra de 1934, *¿Qué es la poesía?*, señala que fue el arte cinematográfico quien reveló enfáticamente que el lenguaje es tan solo uno de los posibles sistemas sígnicos que existen (Puyal, 2011).

Los signos en el cine no sustituyen a la realidad, sino que la reconstituyen en signos. En la medida en que dentro del mundo de lo perceptible nos encontramos frente a un continuo visual indiferenciado, es posible comprender que cada cultura segmenta, a su manera, su propio mundo perceptible, manipulando la realidad para convertirla en signo. De esta misma suerte, el arte cinematográfico segmenta trozos de la realidad, mediante los procesos propios del montaje y la edición, para crear un mundo propio, perceptible y cinematográfico.

Sin embargo, el mundo, y el universo en el que orbita, son parte de lo conocido: el cine recurre a la cultura para proyectar, a partir de aquello que puede comprender, sus propios conocimientos, hasta llegar a concebir realidades nuevas o desconocidas. El cine acciona y procede por aproximación y sin ingenuidad, pues al enunciar siempre adopta posturas que surgen de un contenido cultural previo: algo nunca surge de la nada, siempre hay otra cosa que le antecede. Así se explica también el fenómeno de la intertexualidad,

pues un texto siempre se escribe con arreglo a otros textos; y en todo texto, invariablemente, será factible hallar la presencia de textos previos.

De lo anterior es posible destacar dos puntos; por un lado, que el signo es un instrumento segmentador del universo, particularidad suya que nos ayuda a comprenderlo; y dos, que la cultura es, en su totalidad, una propuesta general de organización y reconocimiento del mundo; por ello es que puede considerarse como un conjunto de conocimientos convencionales válidos en una circunstancia particular para una persona determinada o dada. Al interior de la cultura, todo significado requiere de un vehículo material para ser expresado, y ese vehículo es el significante. En su relación, significantes y significados no mantienen una relación estática sino dinámica, aunque a pesar de su dinamismo esta relación conserve cierta estabilidad. Ni los significantes ni los significados pueden existir por sí mismos; si bien, en cuanto a sistemas, el de los significantes es más estable que el de los significados. Aunque son de naturaleza distinta, ambos sistemas se necesitan mutuamente.

Finalmente, hay que hacer notar que existen varios niveles de significación; en primer lugar, podemos hablar de las marcas denotativas, que son las que constituyen el primer nivel de significación; esto es, el significado en primer grado. La denotación es la parte unívoca del significado; la denotación es la única marca semántica que puede asociarse directamente al significante. Por otro lado, la connotación es la marca semántica que constituye el significado en segundo grado y, como tal, requiere de una denotación precedente; es decir: la connotación no puede asociarse de manera directa a un significante y no puede comunicarse o traspasarse sin que, antes, la denotación haya sido transmitida. Podría entonces decirse que la connotación se establece parasitariamente a partir de una denotación expresa y precedente.

Un ejemplo paradigmático de los diferentes niveles de significación así como de las distintas posiciones dentro del universo cultural lo puede constituir un fenómeno cultural como el de la virgen de Guadalupe; el cual, desde su origen, se ha manifestado con una dimensión que rebasa el marco de lo estrictamente religioso. Una película como *Guadalupe* (Parra, 2006), generada a partir de una posición en el universo cultural resultaría, así, "un producto idóneo para mostrar la influencia que tiene la circunstancia de producción textual en la incorporación y distribución de los materiales significantes" (González y Pardo, 2016: 70). El cine emerge como un soporte expresivo del relato, al cual sus distintos campos culturales de interacción imprimen características particulares.

Los CSPS presentan la ventaja de que ponen en relieve una multiplicidad de reglas codiciales que regulan la producción de semiosis en zonas determinadas de la cultura, al tiempo que clarifican el presupuesto de que un texto es una ocurrencia en un campo determinado dado que su materialización actualiza la memoria semiótica de su campo de origen. Es un hecho, por otro lado, que la materia intertextual sufre diversas transformaciones al pasar de un ámbito enuncivo a otro, especialmente cuando el intertexto y el texto de recepción se han gestado en áreas distintas.

Respecto del cine existen ciertas propuestas lingüístico-dependientes que, de alguna forma, niegan la cooperación entre las diversas disciplinas; lo cierto es que la semiótica ha observado un desarrollo tal que no requiere necesariamente ser considerada como una translingüística. Por otro lado, el concepto que engloba la noción de *lenguaje* resulta ambiguo en determinadas circunstancias, pues aglutina en un concepto base a toda forma de expresión y su utilización cumple una función que "más que una función analítico-descriptiva desempeña una función de comodín" (González y Chávez, 2015: 119).

El cine no debe considerarse como un lenguaje, sino como un campo especializado de la cultura; tampoco se trata de un simple entretenimiento aunque, en ocasiones, sus mensajes sean amenos y divertidos. Estos mensajes, es decir, estos sentidos y significados no tienen un solo soporte, sino que surgen de un conjunto de códigos compositivos, musicales, narrativos, lingüísticos, y más; en un filme todos sus códigos se amalgaman y recrean para emitir mensajes. Por ello, es propio de la cinematografía devenir en un campo simbólico o especializado.

De lo anterior se desprende que una película no puede mostrar "las cosas tal como son"; puede aproximarse, sí, a su objeto, pero también lo puede distorsionar. Y lo anterior es capaz de lograrlo con plena conciencia del hecho o, tal vez, de una manera irreflexiva, aleatoria, inconsciente o quizá, azarosa. Tampoco, si una película está basada en una obra literaria debe, como si se tratara de un acto de fe, ser absolutamente fiel al contenido de ésta o duplicarla en la pantalla al pie de la letra. Este prejuicio extendido que le exige al cine lealtad a los hechos es, de suyo, imposible de concretar. Pues, por ejemplo, en la realidad el tiempo es lineal y en el cine está fragmentado; o mejor: de hecho, en el cine el tiempo puede ir y venir para atrás o hacia el futuro. En el caso de la literatura queda claro que cuando una novela se traspasa o traslada hacia el cine, entonces muda desde un código expresivo hacia otro, y de un soporte determinado a otro distinto; esto es: se transcodifica.

Por otro lado, lo cierto es que un filme requiere, para funcionar y completar su misión, atravesar por un proceso de lectura en donde el espectador, como ser humano que es, devenga en *lector* de signos; en el entendido, claro está, de que la capacidad de leer e interpretar los signos es la característica cultural primordial en todo ser humano. *Leer* una película

> sería un primer nivel dentro del proceso de semiosis, la forma más elemental en la que el lector se acerca a una obra. En un inicio, esto nos permite concebir toda cinta como un texto, condición necesaria para establecer una estrategia preliminar de acceso a parte de su estructura sígnica. Por ser un objeto cultural, el filme representa una determinada serie de discursos y prácticas sociales, por lo general hegemónicos, que corresponden a la época que circunda su estreno en cartelera; esto lo convierte en un texto ideológico (Morales Campos, 2016: 10).

Cinematográficamente, un filme suele significarse por la hegemonía de ciertos códigos en particular; es decir: existen en cada película entidades codiciales que dominan por encima de otras. En *Gravity* (Cuarón, 2013), por ejemplo, se presentan códigos hegemónicos que giran alrededor de la idea de la unión y la separación; del espacio y de la nada; del retorno a la vida y el renacimiento de lo humano. Por ello, encontramos alusiones a la maternidad y el nacimiento: los astronautas están unidos a la nave matriz mediante un cable de seguridad que semeja al cordón umbilical; la gravidad, en español, es sinónimo de embarazo, pues de una mujer preñada se dice que se encuentra en estado de gravidez; cuando una misión espacial no puede continuar se dice que aborta, y un aborto es, dentro del embarazo, el peor escenario posible, pues significa la *no vida*, la muerte del producto fetal. Por otro lado, el carácter científico-tecnológico en que se desenvuelve el texto fílmico encuentra su contraparte en el fin último de la misión, que es la de retornar a lo humano esencial: volver con vida.[58]

En cuanto al factor espacio-temporal y sus reglas físicas, todos los seres humanos estamos constreñidos a ellas; el cine, en cambio, despliega sus alas con una libertad sumamente amplia: al mirar algunas películas, nos damos cuenta de que, para la

[58]Una revisión socio-semiótica de este filme, en donde se analizan los signos en sus diferentes códigos (visual, musical, sonoro, lingüístico, etcétera) puede encontrarse en el artículo "El retorno a lo humano en *Gravedad*, de Alfonso Cuarón", de Arturo Morales Campos, publicado por *La Colmena* en su número 90 (abril-julio de 2016).

cinematografía, las reglas de la no ubicuidad y la imposibilidad de volver el tiempo atrás (o extenderlo hacia adelante) no existen. Por ejemplo: en el *El Padrino II* (Coppola, 1974) observamos que el filme se desarrolla en, al menos, tres planos temporales distintos: el primero –llamémsole presente-actual– nos muestra a Michael Corleone en 1958 celebrando la primera comunión de su hijo Anthony en la casa familiar del Lago Tahoe; el segundo plano temporal –el pasado-remoto– ubicado en 1901, nos lleva a conocer al niño Vito Andolini (quien al llegar a Nueva York se convertiría en Vito Corleone) siendo testigo de los asesinatos de su padre, su hermano Paolo y su madre, a manos de los gatilleros de don Ciccio, el jefe mafioso de la localidad siciliana de Corleone; un tercer plano –el pasado-cercano– presenta a Vito en 1925, convertido ya en un personaje respetado dentro de su comunidad, cuando regresa a Italia para vengar personalmente la muerte de su familia y apuñala al viejo don Cicco.

Respecto a la ubicuidad de la cinematografía observamos por ejemplo, en la misma saga de Coppola, *El Padrino III* (1990) que, mientras Anthony se presenta para actuar en la representación de la *Cavalleria rusticana* que se estrena en la Casa de la Ópera en Sicilia, simultáneamente se llevan a cabo tres asesinatos (cuatro, en realidad, si contamos el perpetrado contra don Altobello, quien sucumbe a merced de los bombones envenenados que le ha obsequiado Connie Corleone): se trata de las ejecuciones del arzobispo Gilday, del mafioso Licio Luccesi y del banquero Freidrich Keinszig, muertos por órdenes de Vincent Corleone en distintos puntos del planeta y de manera sincrónica.

Con la música sucede lo mismo: hay temas que surgieron de famosos filmes, como por ejemplo *Where do I begin?*, de *Love Story* (Hiller, 1970);[59] pero, también, hay películas

[59] El compositor galo Francis Lai (1932-2018) escribió la banda sonora para la película *Historia de amor* (1970) del canadiense Arthur Hiller (1923-2016), la cual incluía memorables melodías; muchas de ellas,

que han surgido de canciones, como es el caso de *La feria de las flores* (Benavides, 1943).[60] En el campo de la literatura sobran ejemplos; tenemos, como muestra, la novela de Mario Benedetti, *La Tregua*, cuya primera edición data de 1960.[61] En México, esta obra fue llevada al cine en el año 2003 por Alfonso Rosas Priego. En este filme podemos observar que se desarrolla, en contraste con la novela, dentro otro espacio físico y en una época diferente a la que marca la obra escrita (una se desarrolla en la ciudad de Montevideo y la otra en el puerto de Veracruz). Asimismo, salta a la vista que Laura Avellaneda, el personaje protagónico femenino, aparece en la novela un tanto asexuada, como sin voluntad propia y privilegiando los sentimientos de su pareja sobre los suyos; mientras que en la versión fílmica mexicana (tal vez, por el peso de las escenas con desnudos) Laura Avellaneda brilla con luz propia y gana peso específico, así como también logra integrar al carácter de la cinta una verosímil y femenina credibilidad. Estas variantes interpretativas, así como las formas novedosas de presentar un texto utilizando diferentes códigos, no

originalmente instrumentales, tuvieron versiones con letra que luego cobraron vida propia y llegaron a encumbrarse en las listas especializadas de la cartelera musical (*Billboard*); entre ellas, especialmente, *Where do I begin?*, grabada por Andy Williams, en 1971 y por Shirley Bassie, en 1973. Esta película, que fue producida por Howard G. Minsky para Paramount Pictures, rompió récord de taquilla y se convirtió en un éxito a nivel mundial. Por cierto, para su siguiente producción, *Jory*, Minsky ofreció la dirección del filme a Salomón Laiter, quien a su vez eligió para los roles protagónicos a Jaqueline Andere y Jorge Luke, con quienes ya había hecho pareja en *Las Puertas del paraíso*; finalmente, debido a un grave accidente del productor y por diferencias con el gobierno mexicano, a una semana de iniciado el rodaje el proyecto original se desvaneció para quedar en manos de su relevo, Jorge Fons (cfr. *NYT*, 2008. "Howard Minsky, Hollywood Producer, Is Dead at 94"; GARCÍA, Gustavo, 2001, "Un Salomón en el desierto"; FLORES, Alejandro, 1971. "Howard. G. Minsky: El público debe rechazar las películas que son sucias", y CAMARENA, A. 1971. "Isela y Luke abandonan también la película").

[60] El filme modifica su título original para aprovechar el éxito radiofónico de *La feria de las flores*, nuevo nombre que adopta la película en lugar de *El valiente Valentín*. Curiosamente, la composición del moreliano Jesús *Chucho* Monge, de 1936, se hizo famosa en la voz del "Charro Cantor" Jorge Negrete quien, acompañado por el trío de Los Calaveras, la llevó a convertirse en un suceso musical durante 1942; un año después, en el filme, la melodía es interpretada a trío por Antonio Badú, Fernando Fernández y Pedro Infante (cfr. GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2013. "Chucho Monge [1910-1964]: Un canto para todititos los lugares").

[61] Hasta ahora, la novela de Benedetti tiene dos versiones fílmicas; la primera, dirigida por Sergio Renán en 1974, es una producción argentina que fue nominada como Mejor Película de Habla no Inglesa para los premios Oscar de 1975. La versión mexicana, dirigida por Rosas Priego en el 2003, cuenta con las actuaciones de Gonzalo Vega como Martín Santomé y Adriana Fonseca en el papel de Laura Avellaneda.

implican que por ello el receptor se encuentre frente a un producto mejor o peor: simplemente, se trata de trabajos creativos distintos.

Y es que las películas, en la medida en que son ocurrencias de un campo o zona semiósicos, deben de tratarse como textos en donde cada filme actualiza sus propios valores en códigos cinematográficos. Respecto de este tratamiento, la lengua de ninguna manera resulta, dentro del cine, un código fundamental; recordemos, como ejemplo, toda la era inicial de la cinematografía: la etapa del cine mudo y su importancia mediática e histórica. Y, más allá, las escenas de filmes recientes donde no existen palabras ni propiamente un diálogo; largos planos secuencia, como en *El renacido* (González Iñárritu, 2015), basada en la novela *The Revenant: A Novel of Revenge*, del profesor y político estadounidense Michel Punke; la película narra la historia de un trampero que enfrenta las peores condiciones hasta quedar al borde de la muerte. Los escasos minutos que dura la escena donde Hugh Glass (el protagonista personificado por Leo Di Carpio) es atacado por un oso son, quizá, los siete minutos más largos en la historia del cine, en ellos se resume el devenir de la humanidad, la lucha y la supervivencia del hombre frente a la naturaleza y el valor de su fuerza de voluntad; sin embargo, en esta secuencia no media ni una sola palabra: solo existen códigos visuales, auditivos, gestuales, la presencia del bosque, el frío y la soledad, y un ambiente que implica el nacimiento y la muerte del ser humano.

Las secuencias bélicas tampoco requieren de palabras; un buen ejemplo de esto son los dos filmes acerca de la segunda conflagración mundial que rodara Clint Eastwood en 2006: *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*.[62] Los planos que *narran* los apocalípticos enfrentamientos entre el ejército nipón y los *marine*s hablan por sí mismas,

[62] *Letters From Iwo Jima* (2006) y *Flags of Our Fathers* (2006) forman parte del díptico del director Eastwood sobre la batalla de Iwo Jima: se trata de dos filmes sobre un mismo hecho narrados desde el enfoque de los dos puntos de vista en conflicto.

sin necesidad de diálogos ni mayores explicaciones o voces en *off*. En este sentido, un ejemplo paradigmático de este nuevo cine mudo –aunque no silencioso– podría ser *Todo está perdido* (J. C. Chandor, 2013); la película, protagonizada por Robert Redford como único actor, narra el naufragio en solitario de un velero en aguas del Océano Índico, a 1660 millas náuticas de tierra firme. Salvo un par de frases en *off* leídas durante tres minutos sobre la pantalla en negro al principio del filme, los demás 103 minutos que dura esta obra no contienen ningún diálogo. Sin embargo, este filme está continuamente conversando con el público espectador a través de su único protagonista quien, impasible y sin palabras, es capaz de mantener una intensa tensión narrativa que va en aumento desde el mero principio de la película hasta su controversial desenlace.[63]

Lo notable es que, para el relato histórico, el cine se ha convertido en un recurrente soporte expresivo gracias, precisamente, a su don de la ubicuidad y a su capacidad para transportarse en el tiempo. Junto con el género de la novela, es el medio que mejor recibe, enuncia y transmite este tipo de relatos; sus posibilidades de edición y montaje realzan la eficiencia de la trama y su tejido; esto es, del texto.

Un aspecto que llama poderosamente la atención entre una novela y un filme es

> la posición enunciativa que sirve de soporte al vínculo entre ambos campos, lo que quiere decir que nos fijamos en las visibilidades sociales que se privilegian y que determinan los procesos de deconstrucción en el instante en que un campo se inserta en el otro; entonces esas visibilidades dan pie al establecimiento de estrategias selectivas, narrativas e ideológicas que, si se tratan desde un enfoque trascendentista, proporcionan información sobre las preocupaciones y las dinámicas sociales en que se produce un filme (González Vidal, 2016a: 40).

[63] *All is lost*, título original de este filme de Jeffrey McDonald Chandor, fue estrenada en octubre de 2013 y nominada a diversos premios cinematográficos en los rubros de Mejor Actor, Mejor Película, Mejor Edición, Mejor Guion, Mejores Efectos Visuales y Mejor Sonido.

Finalmente, resulta importante reiterar que la historia (la narración o el argumento de un filme o de una novela) es la fabricación de un preconstructo que le brinda información a diversos tipos textuales y, por esta razón, "se ve sometida a una doble coerción: la del tipo textual y la del texto específico en que se incorpora" (González y Pardo, 2016: 40-41). La semiótica postula que todo objeto o acontecimiento que la cultura produce contiene un carácter significante, de tal suerte que todo cuanto acontece en el sistema cultural se integra, por ese simple hecho, a un universo de sentido; y para el cine, como campo suprarregulado de producción semiósica (CSPS), dentro de la pluricodicialidad que lo caracteriza, la imagen en movimiento constituye su código de base (González Vidal, 2008 y 2006).

Un filme, como todo texto, es una unidad comunicacional delimitada en sí misma y por sí misma, con una estructura semántica subyacente que se encarga de la distribución de los elementos (González y Ávila, 2019: 24). Las películas, pues, son ocurrencias del campo cinematográfico; en ellas, a nivel de mensaje, su montaje origina una percepción la cual, a su vez, genera en el espectador una determinada emoción. El texto (en este caso, el filme) recoge las situaciones sociales, políticas, económicas, y de todo tipo, que suceden en su época; se permea de este estrato espacio-temporal y, a su vez, mantiene una relación con los fenómenos (sociales, políticos, económicos, etcétera) que ocurren al momento de la filmación.

Parte 4: De la fotogenia, la cinefilia y la estésica en el cine

Señala Edgar Morin (1921) que, en efecto, las imágenes del cinematógrafo son encantadoras (en el sentido amplio y literal de la expresión) puesto que aumentan

"doblemente la impresión de realidad de la fotografía": por un lado, restituyen "a los seres y cosas su movimiento natural"; y, por el otro, los proyectan "sobre una superficie en la que parecen autónomos" (Morin, 2001: 21) liberándolos de la inmovilidad –la del papel impreso o el fotograma– así como de su prisión dentro de la caja del kinetoscopio.[64] Desde finales del siglo XIX su encanto, fruto de la inaudita admiración que producían y causaban las "vistas" –como aquellas de los hermanos Lumière– en las *tournées* que se emprendían por el mundo entero,[65] nacía no del descubrimiento de un orbe desconocido, sino de una nueva visión, asombrosa y mágica, de las escenas del mundo cotidiano; un mundo *re-descubierto* y *re-velado* por el invento del cinematógrafo. Esta cualidad es la que se describe como *fotogenia*.

En el cine, lo estético y lo artístico no siempre se hallan delimitados. Etimológicamente, la *aisthesis* se refiere a la sensibilidad; y por extensión, también a lo bello, pues así se le identifica filosóficamente; sus valores y categorías, sus gustos y actitudes estéticas, emparentan también con lo bueno; casi de una manera moral, casi de una forma ética. Pero el cine es un producto plurisensorial que puede ser bello o no, "que también se lo juzga por toda una gama de valores concurrentes: excitante, conmocionante, frío (en un sentido ¡demasiado estético!), sublime, sorprendente, nuevo, etcétera" (Chateau, 2005: 178). En cuanto a la idea de su estetización y al gusto o rechazo que provoque y ejerza el cine en su público receptor-lector, ¿acaso no sería, lo cinematográficamente estético, tan solo una aplicación al cine de la estética general?

[64] Edgar Morin propone un abordaje multidisciplinario para la construcción del pensamiento, donde el imaginario colectivo funciona como el conjunto de deseos, valores y prácticas sociales que constituyen el dualismo entre la imaginación y la realidad (cfr. MORIN, Edgar, 2011. *El cine o el hombre imaginario*).

[65] Apenas dos años después de la primera exhibición pública del cinematógrafo, en el Grand Café de París, el día de los inocentes de 1895, y luego de producir proyectores y cámaras en serie, los hermanos Lumière adiestraron a casi 120 operadores para que filmaran y proyectaran sus tomas "por todos los rincones del planeta" (cfr. ROCA ARENCIBIA, Luis, 2015. "Y Lumière creo el séptimo arte").

Y no: para Dominique Chateau el cine posee una autonomía, precisamente en el estadio de la estética, que recibe el nombre de *cinefilia*. Mas este término se aplica especialmente al aficionado al cine, que no a la cualidad estética de lo cinematográfico; es decir: se emplea para designar a quien colecciona filmes o a quien se interesa en el cine (ya sea en sus obras maestras o por el conocimiento de los grandes cineastas). Se utiliza, en fin, como nominativo de quien aprecia las cualidades de lo bello en el cine; así pues, hoy en día la *cinefilia* es el efecto que domina el gusto por el cine; y, *cinéfilo*, el término con que se designa a críticos, teóricos e historiadores cinematográficos, que no al "fenómeno que ejerce la facultad del gusto sobre el cine" (2005: 178), o sea, lo relativo a la fotogenia.[66]

Del *Diccionario de ideas afines* (Corripo, 1983) recojo la entrada correspondiente a *fotogénico*: agraciado, apto para la fotografía, favorable, favorecido, hermoseado, mejorado, propicio. Al igual que cinefilia, el término fotogenia ha virado desde su sentido inicial hasta adjetivarse como: la cualidad que tienen ciertas personas u objetos para aparecer hermosamente representados en las fotografías o en las proyecciones cinematográficas; cuando en realidad fue creado como término a partir de las primeras meditaciones sobre la esencia del cine, aquellas cualidades específicas que aportaron a la toma de conciencia sobre la inicial fascinación del filme; aquello que implicaba a lo ontológicamente propio de la cinematografía: eso que se llamó, inicialmente, fotogenia.

Y es que, ¿cómo definir esta cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida? Claramente, Delluc y Moussinac, respondieron a este planteamiento al afirmar que la fotogenia es "el aspecto poético de los seres y de las cosas, esta cualidad poética de los seres y de las cosas susceptibles de sernos reveladas exclusivamente por el cinematógrafo"

[66] Dominique Chateau es profesor de Estética y director de la École Doctorale en Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art, en la Universidad de París I, Phanthéon Sorbonne.

(Morín, 2011: 23). Epstein completó la idea al comentar que lo pintoresco y la fotogenia únicamente coinciden por obra de la casualidad pues, dado que lo pintoresco se encuentra en las cosas de la vida, es posible afirmar que, precisamente, lo propio de la fotogenia es despertar lo pintoresco en aquellas cosas que no son pintorescas. En otras palabras, las escenas familiares más comunes y los momentos cotidianos a los que estamos acostumbrados rutinariamente pueden ser exaltados, sublimados y transfigurados gracias a la fotogenia:

> Pensamiento infantil, candor de expresión, pobre y rico como los balbuceos de la revelación mística; la gran verdad patalea: la fotogenia es la cualidad propia del cinematógrafo y la cualidad propia del cinematógrafo es la fotogenia… Epstein da un paso adelante cuando, por encima de "la propiedad cinematográfica de las cosas, especie de potencial conmovedor", define como fotogénico "todo lo que es *valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica*" (Morín, 2011: 23).[67]

De tal suerte, entonces, que la experiencia del cinéfilo, más que estética, resulta tecnoestésica, pues está fundada en las propiedades de los medios, para los cuales "las técnicas no son solamente modos de producción [sino] también modos de percepción, formas de representación elementales" (Couchot, 1998). De suyo, la verdad estética asocia la lógica de la certidumbre y el entendimiento con el espíritu de fineza y los valores de belleza clásica que se encuentran en la naturaleza o en las obras artísticas. Pero la estésica (de *aisthesis*: sensación, sensibilidad, percepción) del cine presenta cualidades específicas que dificultan poder abarcar el postulado subjetivo de la estética cinematográfica (Chateau, 2010: 15-18).

[67]Las cursivas aparecen en el original.

La palabra *sentido*, por su parte, reconoce al menos dos acepciones: la primera, como expresión de una sensibilidad perceptual y, en seguida, como movimiento hacia una direccionalidad significativa. Es decir: *sentido* como en "siento calor, siento hambre, siento alegría", etcétera; y, *sentido*, como en "el sentido de la vida", el "sentido del humor", el "sentido del tiempo", etcétera; o sea: como sensibilidad y como gestión o gerencia de rumbo, dirección o trayectoria. Para Chateau, tanto Paul Valéry como Walter Benjamín presintieron que "todo cuanto entra en la famosa era de la reproducción técnica [la fotografía y el cine] así como todo cuanto entra en la era reciente de las nuevas tecnologías [digital, hibridación de medios] tiene que ver con el registro tecnoestésico" (Chateau, 2010: 19; Benjamin, 1971; Valery, 1957). *Estesia*, llanamente, es un sufijo nominal de origen griego que entra en la formación de nombres para indicar "sensibilidad" (por ejemplo en: hiperestesia, radiestesia, parestesia, cinestesia, anestesia, etcétera); y, en consecuencia, la estésica –para los sistemas sígnicos– expresa la sensibilidad del emisor y el estímulo del receptor. Valéry utilizaba la palabra *estésica*, en vez de *estética*, para señalar lo que estimula a la sensibilidad; ambos términos son equivalentes, pero sin la connotación kantiana relativa a la belleza –del segundo–. Estésico –por su parte– reúne, en un solo significante, una o varias intenciones significativas de percepción, sentimientalidad y sensibilidad.

Por otro lado, cuando un mismo significado transita por sobre sustancias de la expresión diferentes, estamos ante un proceso de transcodificación. Un canal es el soporte material de transmisión y está basado en las órdenes sensoriales. Los procesos de transcodificación le dan sentido a la existencia de la cultura, pues cada marca semántica tiene sus propios interpretantes y cada interpretante revela el carácter estructurado de la cultura: de esta suerte, la cultura puede tomase como un campo semántico global, dado que

todo conocimiento adquirido ha de ser considerado como cultura. La cultura es, así, una propuesta de conocimiento sobre el mundo que, en primera instancia, recorta, modeliza y nos da una visión completa sobre el orbe que nos rodea. Por el hecho de nacer, nos vemos obligados a asumir una propuesta cultural. Y esta cultura es un todo, es total; y puede ser expresada a través de distintos significantes (lingüísticos, gráficos, icónicos, objetuales, etcétera). Al ser dividida en signos, la cultura nos presenta recortes de la realidad basados en su significado; y esta capacidad de expresarse en diversos modos hace de la cultura un todo *plurisistémico*.

La activación de varios códigos de manera simultánea hace de los procesos de la cultura, mensajes pluricodiciales; un mensaje pluricódigo es aquel que activa, cuando menos, dos códigos de manera simultánea durante los procesos de comunicación. Los códigos base, y los demás códigos, no son independientes entre sí; antes, al contrario: se unen para formar un solo mensaje. El cine es el ejemplo por excelencia el mensaje pluricodicial, pues activa varios "lenguajes" al mismo tiempo; o mejor, varios códigos de manera simultánea: el narrativo, el musical, el sonoro, el visual, el icónico, el cromático y, dado el caso, muchos más al mismo tiempo. Así, en un mensaje pluricódigo es posible reconocer a una familia de enunciados de naturaleza diferente o distinta en una sola unidad.

Los códigos cinematográficos no tratan solo de palabras, sino que se integran en una compleja serie de imágenes (visuales y sonoras) mixturadas; pueden contener diálogos o guiones recitados y música de fondo o todo tipo de sonidos en primer plano, y también pueden tener varios planos superpuestos; así, gracias a estas características, en las películas

es posible hallar rasgos de la técnica del *découpage*,[68] que es el recorte o fragmentación en escenas del guion, donde la sucesión de trozos del tiempo y trozos del espacio convergen a través de un montaje que se articula en una secuencia como discurso. Este es el atributo de la cinematografía la cual, como expresión de un trabajo técnico, estético, estésico y artístico, halla su origen en la particular elaboración de cada producto o filme; y dicho atributo, propiedad o cualidad, radica en la esencia de su propia edición o, como lo señala didácticamente Sergéi Mijailovitch Eisenstein (1898-1948), en su montaje.

El cine es un código cultural porque para la filmación de una cinta recorta segmentos de la realidad; es decir, escoge qué filmar, dónde, cómo y cuándo rodar. Pero no solo eso: al interior de la técnica cinematográfica acontecen muchos otros significados. El hecho de montar y editar es un recorte en sí. Es escoger sobre lo ya antes escogido y, además, es mixturar con música y sonidos de todo tipo en diverso orden al de su natural filmación; pudiendo, los recortes, ir "hacia adelante" desde una toma "desde el presente" para simular un tiempo futuro, o al revés: llevando desde la actualidad hacia atrás una toma "del pasado" y significar así lo pretérito, la analepsis o *flashback*, en donde técnicamente se altera la secuencia cronológica mediante un procedimiento retrospectivo:

> El tiempo cinematográfico era exactamente el tiempo cronológico real. El cine, por el contrario, expurga y divide la cronología; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción. El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, reconstituirá un tiempo nuevo, fluido, sometido a extrañas compresiones y dilataciones. Está dotado de varias velocidades y eventualmente marcha hacia atrás. Las películas dilatan, detienen los

[68]El *découpage* es, ante todo, un instrumento de trabajo; su definición es reelaborada y vuelta más abstracta por Noël Bruch, quien la define como "la factura más íntima de una obra acabada" (AUMONT y MARIE, 2015: 57).

momentos intensos que celebran la vida real como si fueran relámpagos (Morin, 2011: 57).[69]

El "efecto Kuleshov", por otro lado, íntimamente relacionado con las propiedades del montaje y la edición anteriormente descritas, y resulta el ejemplo más sintomático de la sintaxis fílmica, pues demuestra cómo el espectador participa de forma activa en la creación de significados al tiempo que mira una cinta, proyectando sus propias emociones hacia la pantalla grande y modelando las actitudes de los personajes fílmicos de acuerdo a una transferencia de sentimientos que conduce, a los propios sentimientos (como serían los de necesidad, tristeza, felicidad, conmoción, etcétera), hasta el ámbito de los sujetos protagonistas en las representaciones actorales cinematográficas. Mediante este efecto, los espectadores-lectores entendemos que una toma (es decir, un conjunto de fotogramas secuenciados) tiene que ver con la siguiente, y así.

Es el lector-receptor quien realiza un esfuerzo creativo para establecer una relación específica entre ambas tomas, y participa de una narrativa en la cual, por sí sola, cada toma no alcanza a establecer dicha concordancia o conexión concreta en el material proyectado; el lector completa su sentido. Lo anterior no obsta para inferir que el director –el artista creador– "manipule" las emociones de la audiencia. Más bien este manejo emocional se da a través de una dinámica narrativa inherente al dominio expresivo con el cual cada realizador marca con su impronta a su propia obra, y en donde cada lector aporta, simultáneamente, su grano de arena creativo.

[69]Edgar Morin (1921) fue fundador y presidente de la Association pour la Pensée Complexe (APC). Desde 1961 frecuentó la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y visitó Bolivia, Perú y México. Su labor de investigación, crítica y reflexión sobre los cambios sociales la centró, en gran parte, en las problemáticas de América Latina y de los países del Caribe. En México, investigadores y estudiosos del pensamiento complejo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo organizaron la "Cátedra Itinerante UNESCO Edgar Morin" (Cfr. *Enciclopedia Histórica y Biográfica de la Universidad de Guadalajara*, tomo VI "Los universitarios contemporáneos, 1925-2017").

Desde su inicio o puesta en marcha muchas academias y escuelas en donde se enseña el oficio de cineasta realizan ejercicios para mostrar este efecto (conocido como el efecto Kuleshov) mediante trabajos sincrónicos y diferenciados, en donde los alumnos proponen dos o más versiones de las mismas tomas con distinta edición. En una entrevista de 1964 con Fletcher Markle, Alfred Hitchcock (1899-1980) explica, con su característico humor cáustico y actuando él mismo ante la cámara, la importancia del efecto Kuleshov en la composición cinematográfica. El maestro londinense comenta que el equipo técnico, al rodar, utiliza el término *cutting* (corte), pero que más bien se trata de "un mosaico, un ensamble de cosas para crear un todo; el *montaje* es el ensamble de las piezas del filme que se suceden rápidamente para que el ojo cree una idea: un filme, principalmente, es la yuxtaposición de muchas imágenes".[70]

El trabajo de Lev Kuleshov (1899-1970)[71] no se limitó a las expresiones faciales; su alumno, Eisenstein, "profundizó en la costumbre que tenemos los espectadores de relacionar una toma con la siguiente, y creó toda una teoría cinematográfica basada en este fenómeno: el montaje dialéctico" (Alemán, 2015). Para el teórico ruso la comunicación del filme con la audiencia estriba en el choque entre dos tomas (tesis y antítesis), de cuyos sentidos separados, a partir de una interacción en la mente del espectador, se genera una nueva idea. No existen mensajes neutros (en la publicidad, esto es evidente); los mensajes tienen siempre un carácter interesado e ideológico, ya que todo mensaje parte siempre desde un punto del universo cultural (González y Santibáñez, 2016).

[70] Nadie mejor que Hitchcock para explicar, fílmicamente, la importancia del efecto Kuleshov en la composición cinematográfica; enlace en línea: https://www.youtube.com/watch?v=_VH2SF6_uh0

[71] Cineasta ruso y soviético, Lev Kuleshov fue, en 1920, el fundador de la primera escuela de realización cinematográfica en el seno del GTK –luego GIK y luego VGIK–, en Moscú (cfr. AUMONT y MARIE, 2015: 131).

Durante el Renacimiento, históricamente, privó la postura escéptica que manifiesta desconfianza o duda ante cualquier atisbo de verdad o eficacia sobre cualquier tema. Para la semiótica, esto implicó un rechazo al verbalismo "y condujo a una desconfianza generalizada hacia el lenguaje, juzgado como guía engañosa e incierta en la búsqueda del conocimiento" (González Ochoa, 1997: 48). El escéptico eleva su duda al nivel de un principio y afirma que ante cualquier objeto es posible admitir opiniones que se excluyen mutuamente: todo se puede afirmar o negar y, por ello, nuestros conocimientos no pueden ser veraces. Como doctrina, el escepticismo afirma que la verdad no existe o que, al menos, el ser humano es incapaz de conocerla. Epistemológicamente, dependemos de los sentidos y de su percepción; el problema irresoluble es que para cada quien, lo sentido y lo percibido resultan, cuando se comparan, evidentemente inexactos. Y es que nuestra relación con el mundo se funda en lo que conocemos o podemos llegar a conocer de él. La concepción renacentista implicaba, pues, "una desconfianza hacia cualquier teoría 'semiótica' del método científico" (1997: 49) y una crítica mordaz a las creencias cabalísticas según las cuales la creación fue producto del lenguaje sagrado de Dios.

Lo anterior nos conduce a revisar, de una manera práctica, el planteamiento de Jakobson sobre la irrupción de lo dinámico que entra en acción durante la puesta en marcha del dispositivo cinematográfico: el mecanismo que se vale de imágenes estáticas (los fotogramas) y que una vez proyectadas en la pantalla brindan la impresión de percibir un movimiento continuo. Jakobson señala que si uno le pregunta al lector-espectador ¿qué es lo que está usted viendo? en la pantalla del cine, la respuesta será de orden sincrónico y no estático: "ve correr a los caballos, dar volteretas al payaso, caer bajo las balas del bandido. En definitiva, estas dos oposiciones efectivas, sincronía-diacronía y estática-dinámica, no corresponden con la realidad" (1981: 63). Y es que el cine trabaja con fracciones de espacio

y tiempo de dimensiones diferentes que se confrontan, ya sea por proximidad o por oposición, por vía metonímica o metafórica, asociándose en un continuo gracias a lo que Einsenstein llamaba montaje de enfrentamiento o choque de imágenes.

Para Roman Jakobson el neologismo a que hace referencia Louis Delluc en su ensayo de 1920, *Photogénie*, define la revalorización de los rostros, los objetos y los paisajes, una vez que son captados y reproducidos por la cámara cinematográfica. Gracias a la fotogenia el cine alcanza un grado de poeticidad con ciertos valores escénicos, como son el desvanecido, el contraluz, el ralentí (cámara lenta), los distintos planos, etcétera. Este tipo de valores son lo que él denomina "tropos cinematográficos"; o sea: figuras retóricas fílmicas. A partir de ello el moscovita concluye que la potencia expresiva del cine radica en la representación, y no en la escena pues, en el cine "cada fenómeno del mundo exterior se transforma, sobre la pantalla, en signo" (Jakobson, 1976: 175).

El fenómeno cinematográfico en México argumenta un carácter historicista, contextual y sociológico de su cultura, en oposición al análisis discursivo de sus temas y contenidos, así como al de los procesos estructurales o creativos de su composición. La posrevolución y su nacionalismo de corte idílico intentaron proyectarse en él mediante "la creación de estereotipos nacionalistas que influyeran como detonantes de la integración cultural" (Mijangos y Martínez, 2008: 109-110). El resultado fue que, entre diversos sectores sociales, apareció y surgió la construcción e *invención* de una nueva imagen de mexicano. Una poética fílmica que acotó su cinematograficidad –esto es, que precisó su propia naturaleza fílmica– y cimentó la *voz* con la que el cine mexicano escribía.

Pero, en su cultura y su identidad, ¿quién es el hombre mexicano?, ¿cuál es su naturaleza, su esencia o razón de ser? La ontología es, para la filosofía, "la ciencia o el tratado del *ser*" y, desde siempre –apunta José Luis Díaz Gómez–, el hombre se ha

planteado la cuestión más mundana del *estar*: "¿cómo y dónde estoy?, ¿de dónde vengo y a dónde voy?, ¿cuál es mi sitio, mi ubicación y mi circunstancia?, ¿cuál es mi situación y la del otro?, ¿cuál es el vínculo del sujeto con el mundo y la razón de estar?" (2019: § 1). Con la finalidad hacer más claro este término filosófico, y con el pensamiento y la ironía propia del ser mexicano, el autor rescata, de su amigo Jacobo Chensinsky, el término de *ontoylogía*:

> *Ontoylogía* [es el] tratado del *estar*, por aquella retracción tan mexicana de *¿on toy?* El buen sentido académico aconsejará no tomar el apelativo muy en serio, pero tampoco desdeñar el tema porque el *ser* humano no se ocupa usualmente con su *ser*, sino aspira a *estar* mejor, a cambiar su situación, su orientación y rumbo para prosperar, a *estar* consciente para llegar a *ser* consciente, pues para modificar el *ser* hay que cambiar la circunstancia (Díaz Gómez, 2019: § 1).[72]

En la cultura subyacen también las visiones de su espacialidad, su temporalidad y su territorialidad, y las identidades étnicas comparten, junto con las identidades nacionales, "territorios-signos que se consideran también como una herencia común, como la tierra de los padres y los antepasados" (Giménez, 2002: 111). En este sentido y a través de las generaciones, el cine mexicano representa también un territorio común; y su voz es la de un campo especializado de la cultura cuyos códigos compositivos, musicales, pictóricos, narrativos, icónicos, lingüísticos y de toda índole, se conjugan para conformar un mensaje. Un filme debe de *leerse* como un texto que, a nivel del mensaje, selecciona ciertos signos y

[72] José Luis Díaz Gómez (1943) fue elegido el 13 de junio de 2013 para ocupar la silla VI en la Academia Mexicana de la Lengua. Es médico cirujano por la UNAM y se entrenó como investigador asociado en los Laboratorios de Investigación Psiquiátrica de la Universidad de Harvard y del Hospital General de Massachusetts en Boston. Ha escrito más de 170 artículos de investigación, revisión y divulgación, y sus líneas de investigación giran alrededor de la psicobiología, la neurociencia cognitiva, el problema mente-cuerpo, la naturaleza de la conciencia, las emociones complejas y la epistemología (cfr. *AML*, 2013. "La Academia Mexicana de la Lengua eligió a José Luis Díaz Gómez para ocupar la Silla VI"). Las cursivas aparecen en el original.

deja de lado a otros. Como texto, una película es una unidad comunicacional delimitada en sí misma, independientemente de su extensión y de su soporte expresivo, de su plano o soporte material. Así, el cine deviene como un campo pluricodicial que activa de manera simultánea varios códigos los cuales le brindan oportunidad de ficcionalizar determinados acontecimientos.

TERCER CAPÍTULO

LAS PUERTAS DEL PARAÍSO: NUEVO CINE MEXICANO DE LOS 70

Parte 1: El legado de los emprendimientos cinematográficos en los años 60 y 70

Las dos películas finalistas del Primer Concurso de Cine Experimental fueron muy distintas entre sí: agua y aceite; sin embargo, la diferencia en puntos entre la ganadora y el segundo lugar fue de uno solo. El primer premio, que correspondió a *La fórmula secreta*, obtuvo 37 puntos; y el segundo lugar, *En este pueblo no hay ladrones*, 36. Si la película que triunfó mostraba una estructura *sui generis* y un montaje de corte poético y surrealista, la otra fue filmada de una manera tradicional y con ortodoxa factura. La diferencia entre el tercero y el cuarto lugar también fue de un punto; aunque lejos, sin embargo, de los primero lugares: *Amor, amor, amor* obtuvo 19 y *Viento distante,* 18 puntos. Cincuenta años después, esta docena de filmes y muchos más de aquella época siguen con vida;[73] la expresión fílmica de antaño devino, al paso de medio, en un espacio donde se proyectan en un fructífero diálogo con el joven público espectador que las mira por vez primera. Es de suponer que, en lo

[73] En el año de 2014, como parte de las actividades del FICUNAM, se llevó a cabo una retrospectiva con las seis películas finalistas del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México. Durante enero de 2016, en la ciudad de Morelia, se realizó una muestra que, con el nombre de "No todo está dicho", proyectó cinco filmes del renombrado concurso experimental; y, durante 2017, como parte de la programación del 15º Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) y en colaboración con la Cineteca Nacional, se proyectó una retrospectiva con siete títulos "representativos de un momento de renacimiento para el cine mexicano, marcado por eventos como la formación del Grupo Nuevo Cine y la publicación de su revista homónima, la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) y la celebración del Primer Concurso de Cine Experimental". Entre los filmes exhibidos apareció por cierto, de manera central, *Las puertas del paraíso* (cfr. FICM, 2017. "Cine mexicano de los 60 y 70, parte de la programación del 15º FICM).

futuro (sucede así siempre con las buenas cintas cinematográficas), sus fotogramas continuarán conversando con el auditorio, pues no todo está dicho.

Posteriormente, ya durante el *Segundo Concurso de Cine Experimental*, el primer lugar y varios otros premios fueron declarados desiertos, alegando el jurado la baja calidad de los productos presentados; el segundo sitio fue para el argentino Carlos Lozano Dana por su filme *El mes más cruel*; aunque la única película que obtuvo comentarios positivos fue *Juego de Mentiras* (1967), de Archivaldo Burns,[74] basada en el cuento *El árbol*, de Elena Garro,[75] cinta que presenta el tema de la división de clases sociales.[76] Hay que recordar que otro de los argumentos de esta autora sirvió, tres años después, para elaborar el guion de *Las puertas del paraíso* (Laiter, 1970); los créditos del filme consignan: "Argumento: Elena Garro" - "Adaptación cinematográfica: Eduardo Lizalde y Salomón Laiter".

Volviendo la vista atrás hay podemos señalar que, en 1957, los estudios de la Compañía Cinematográfica Latinoamericana S. A. (CLASA) –abiertos en 1935 y los más modernos en su época– cerraron sus puertas; ahí se filmaron más de 400 películas de la llamada Época de oro. Adquiridos por el gobierno federal vieron llegar su decadencia junto

[74] Archibaldo Burns (CDMX, 1914) se inició en el cine colaborando con Alejandro Galindo (*Refugiados en Madrid*, 1938) y con *Chano* Urueta (*La noche de los mayas*, 1939). Su primer cortometraje fue *Perfecto luna* (1959), basado también, como *Juego de mentiras*, en un cuento de Elena Garro, obra que se estrenara luego comercialmente con el nombre de *La venganza de la criada*. Sus filmes más renombrados fueron *Juan Pérez Jolote* (1973), basada en la novela homónima del antropólogo Ricardo Pozas y *Oficio de tinieblas* (1979), obra de Rosario Castellanos. Además de cineasta, productor y guionista, Burns (cuyo verdadero nombre era Archibaldo Luján Zuloaga) también incursionó en el teatro, la novela y el cuento.

[75] De la Garro se han filmado otras obras de su autoría, como *Recuerdos del porvenir*, realizada por Arturo Ripstein en 1968; de hecho, "anterior a esta adaptación, otras obras de Garro fueron adaptadas al cine, tal es el caso de *Historia de un gran amor*, llevada al cine por Julio Bracho (1943), *Las señoritas Vivanco,* que fue llevada al cine por el director Mauricio de la Serna (1959), *Sólo de noche vienes*, de Sergio Véjar (1965) y dos años más tarde, Archibaldo Burns adaptó 'El árbol', para su película *Juego de mentiras* (1967)" (cfr. PECH, Cynthia, 2017. "Elena Garro y el cine". *Reflexiones marginales*, 2017). "El árbol", por cierto, aparece el libro de cuentos *La semana de colores*, escrito por la autora en 1964.

[76] Cfr. GARCÍA, Sergio, 1999. "Hacia el 4º cine"; y, *EL CINE MEXPERIMENTAL*, 2011. "Ensayo del catálogo".

con la de los años dorados del cine mexicano. De su mano, los Estudios Tepeyac, fundados en 1946 y de donde salieron más de 150 películas, también quebraba durante aquel fatídico año de 1957.[77] Siguieron en funciones los Estudios San Ángel Inn, creados en 1945 y donde de manera muy prolífica se rodaron, durante la época dorada, casi 300 películas; los estudios, sin embargo, pasaron en 1968 a convertirse en sets para la televisión. Por su parte, los Estudios Azteca (fundados en 1937 y en donde se filmaran más de 400 películas) se fusionaron con los Estudios Churubusco, disminuyeron su producción, la calidad de sus realizaciones y, finalmente, pasaron también a manos del gobierno.[78] La situación, otrora boyante del cine nacional, se tornaba gris y funesta. Apunta el investigador Lara Chávez:

> La mala marcha del cine mexicano y sus estrepitosos fracasos en los festivales internacionales, demostraban una falta de imaginación de los miembros de la industria quienes, sin embargo, se mostraban renuentes a abrir sus puertas a nuevos creadores (Lara Chávez, 2016: § 27).

Este era, en general, el triste panorama de la industria cinematográfica mexicana a principios de los años 60. Por ello, es encomiable la labor de dos grupos que llevaron adelante, mediante sus propios medios, nuevas producciones de cine mexicano independiente y de calidad: por un lado estaba Teleproducciones S. A., empresa de Manuel Barbachano Ponce, que fue un ariete para el "avance del cine independiente con cintas

[77] Además de la quiebra de estos emblemáticos estudios cinematográficos, el 15 de abril de aquel fatal 1957 fallecería, víctima de un accidente aéreo en la ciudad de Mérida, Yucatán, Pedro Infante Cruz (1917-1957); astro que sincretizaba, en su persona y en su filmografía, a la mexicanidad con que se identificaba "el pueblo" y a lo mejor de las producciones de la época dorada de la industria cinematográfica. A partir de ese mismo año, y durante quince más, dejarían de entregarse las estatuillas del Premio Ariel a lo mejor del cine mexicano; su entrega se reanudaría hasta 1972, con la concesión del Ariel de Oro como Mejor Película a *Las puertas del paraíso* (1970), de Salomón Laiter.

[78] El desmantelamiento de los estudios de producción cinematográfica en México fue el preludio de la década más decadente del cine nacional; durante los 60, la mayor parte de las cintas comerciales hechas en México resultaron –independientemente de sus presupuestos, casi siempre muy bajos- de ínfima calidad (cfr. "El antiguo Hollywood Chilango". *Revista Chilango*, 2 de diciembre de 2014).

como *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Korporaal, y *La gran caída* (1958) de José Luis González de León"; lo anterior, mediante un trabajo sobresaliente, "porque laboraba bajo mecanismos de producción precarios pero libres de las ataduras de la industria aunque con] mayores facultades para proponer rutas creativas más audaces" (Chávez, 2016: § 29).

Otra labor de alta envergadura fue la que llevó a cabo la empresa fílmica Cinematográfica Marte, fundada en 1965 por Mauricio Walerstein (1945-2016)[79] y Juan Fernando Pérez Gavilán (1937).[80] Muy jóvenes aún, estos empresarios se dieron a la tarea de dotar al cine mexicano de elementos para producir algunas de las mejores películas de su época, a través de una compañía que impulsó, con una visión refrescante, a nuevos talentos del cine nacional (Vidal Bonifaz, 2017). El periodo de vida de la empresa fue breve –de 1966 a 1972– mas, en esos pocos años, lograron producir 17 filmes; algunos de ellos, por la calidad de sus resultados y la prestancia de sus realizadores –técnicos, actores y guionistas incluidos–, entre lo más destacado del cine nacional.

Ambos productores provenían de familias ligadas fuertemente al cine; uno, de apenas 21 años, era hijo del "zar" de la producción cinematográfica durante la época dorada del cine mexicano: don Gregorio Walerstein (1913-2002); el otro, de 28 años al comenzar este emprendimiento, era miembro de la dinastía Bracho. La Empresa Cinematográfica

[79] Además de producir 24 filmes, Mauricio Walerstein destacó también en su papel de realizador y guionista; *Las reglas de juego* (1970), fue su primer cinta como director, y *Canon, felicidad al límite* (2013) –nominada a los premios Ariel– la última. Realizó como director un total de 17 películas, e hizo de Venezuela su segunda patria, donde fijó su residencia por más de 30 años. Ahí arribó en 1971 para filmar *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), basada en la novela de Miguel Otero Silva y por la que recibiera el Premio de Oro en el Festival Internacional de Cine de Moscú; con esta obra daría comienzo la llamada Edad de Oro del Cine Venezolano (cfr. *NODALCULTURA*, 2016. "Falleció el cineasta Mauricio Walerstein", 5 de julio de 2016).

[80] A través de su vida, Fernando Pérez Gavilán ha laborado para el cine muy arduamente; cuenta con 42 producciones cinematográficas, 18 películas dirigidas y 8 guiones llevados a la pantalla. Pertenece a la dinastía Bracho del cine nacional, y entre sus parientes figuran Juio Bracho, Andrea Palma, Jesús Bracho, Dolores del Río, Ramón Novaro, Isabela Corona, Diana Bracho, Rosenda Monteros, Julieta Bracho y Maurico Herrera, entre otros.

Marte se caracterizó –quizá, debido a la juventud de sus directivos– por su audacia, excelencia y creatividad; "capaz de apoyar a directores consagrados como Luis Alcoriza o Alejandro Galindo y de arriesgar su capital e invertirlo en el debut de jóvenes entre los que se cuentan José Estrada, Jorge Fons y Juan Manuel Torres" (Lozano, 2018: 5-6). Por otro lado, la compañía conformó importantes cuadros creativos, con argumentistas como Elena Garro, Carlos Fuentes, Gustavo Sáinz, Eduardo Lizalde, Gabriel García Márquez y muchos más, así como jóvenes intérpretes de extracción teatral universitaria junto a actores consagrados de la Época de oro, galanes y actrices de moda y comediantes de reconocida calidad.[81]

Por lo anterior, y para autores como el periodista e investigador Fabián de la Cruz Polanco,[82] la década de los 70 resulta trascendente, por ser de renovación y también por constituirse en una etapa donde se destaca el cine documental. En su libro *Cine Mexicano del 70: La Década Prodigiosa*, el autor considera a los jóvenes cineastas de aquélla época como una generación de creadores emergentes que marcó una importante etapa dentro de la filmografía nacional; realizadores quienes, durante las décadas anteriores, habían hallado constantemente cerradas las puertas de la industria fílmica; selladas por obstáculos laborales y sindicales que les impedían contar con nuevas posibilidades y que condenaban

[81] Algunos de los filmes producidos por la Compañía Cinematográfica Marte fueron: *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), *Patsy, mi amor* (Manuel Michel, 1969), *El quelite* (Jorge Fons, 1969), *Las puertas del paraíso* (Salomón Laiter, 1970), *Siempre hay una primera vez* (Guillermo Murray, Mauricio Walerstein, 1969); *El sabor de la venganza* (Alberto Mariscal, 1969), *Trampas de amor* (Tito Novaro, Manuel Michel, Jorge Fons, 1969), *Paraíso* (Luis Alcoriza, 1970), *Tacos al carbón* (Alejandro Galindo, 1971), *Diamantes, oro y amor* (Juan Manuel Torres, 1971), *Para servir a usted* (José Estrada, 1971), y *La justicia tiene 12 años* (Julián Pastor, 1973).

[82] El autor escribe, en colaboración con Luis Terán, una obra donde, a través de conversaciones con realizadores y artistas de la época, obtiene un rico anecdotario en el que aparecen escenas, diálogos, éxitos y fracasos cuya lectura ayuda a conocer la realidad que envolvió al cine mexicano de aquel entonces (cfr. CRUZ POLANCO DE LA, Fabián, 2015. *El cine mexicano del 70: La década prodigiosa.* México: Samara Editorial.

sus proyectos al fracaso; era un verdadero reto lograr plasmar en la pantalla grande lo no permitido y ni siquera sospechado hasta entonces.

En ese tenor, vale la pena destacar la obra de Federico *Fritz* Weingartshofer (1946-2016), fotógrafo que sentaría las bases para el desarrollo de una nueva y destacada generación de cinefotógrafos en el México del último cuarto de siglo. Investigador, director, productor, guionista de cine y televisión, se desempeñó como maestro de fotografía en el CUEC de la UNAM. Filmó materiales para el connotado largometraje de Leobardo López Arretche *El grito* (1968) –documento histórico del movimiento estudiantil en México– y, ese mismo año, fotografió *Cráter*,[83] de Alfredo Joskowicz.

A Federico Weingartshofer habría que ubicarlo dentro la generación rebelde de los años 60 que lograría imponer sus puntos de vista –durante la década de los 70– a través de "una ruptura con las estructuras monopólicas de la industria cinematográfica", cuestionando la producción, realización y distribución que se daba en el cine, para lograr "filmar alternativas en el proceso de creación cinematográfica al convertirse ellos en multiusos y ser directores, escritores, guionistas, editores, dando resultados experimentales" (Razo Hidalgo, 2016: § 3) los cuales, en términos económicos, devendrían en ahorro de los costos totales para las realizaciones.

Apoyado por Patricia Coronado –con quien formara pareja en 1970–, Weingartshofer plantea la posibilidad de hacer películas agrupando a los participantes en una cooperativa y, de un modo "alternativo" (o sea, empeñando sus pertenencias y bienes), logra echar adelante la filmación de *Caminando pasos… caminando* (1977), cinta que

[83] La filmografía de Federico Weingartshofer Delsordo cuenta con 180 películas, cortos, documentales y ficciones; entre sus largometrajes destacan su ópera prima *Quizás siempre sí me muera* (1970), *Caminando pasos... caminando* (1977) –primera película mexicana seleccionada para la Semana de la Crítica en Cannes–, y *Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra* (1979), donde el autor concreta su renovador enfoque fílmico.

participa en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Weingartshofer, partir de este resultado, promueve la aglutinación de Cine Códice, empresa productora y distribuidora de cine alternativo que funcionó apartada de los canales tradicionales, logrando gran difusión cinematográfica en la creciente red de cineclubes universitarios que florecieron durante la segunda mitad de la década de los 70.[84]

En cuanto al *Tercer Concurso de Cine Experimental*, este se llevó a cabo en medio de muy difíciles circunstancias, luego del terremoto de 1985. Convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en combinación con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMECINE), el concurso contó con un registro inicial de 46 proyectos, de los cuales solo 10 llegaron finalmente a participar. La edad promedio de los concursantes era la de 30 años. Obtuvo el primer lugar la película *Amor a la vuelta de la esquina,* de Alberto Cortés,[85] narración de una joven que vive la problemática existencial en su entorno urbano; en segundo lugar quedó *Crónica de Familia*, de Diego López,[86] drama de la parentela y una pareja juvenil; y, por último, en tercer lugar, se alzó *La Banda de los Panchitos*, de Arturo Velazco,[87] docudrama sobre una banda de jóvenes de Tacubaya dedicados a la delincuencia.

---

[84] Aparte de su desempeño como profesor en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), donde hizo escuela entre la nueva generación de cineastas y fotógrafos mexicanos que se han internacionalizado, Weingartshofer también se dedicó al público infantil, produciendo y dirigiendo la serie preescolar "Cosas de niños", el documental "Infancias mexicanas" y la popular versión latina del programa televisivo *Sesame Street* (*Plaza Sésamo*) (cfr. RAZO HIDALGO, Elías, 2016. "Weingartshofer, un recordatorio").

[85] Alberto Cortés Calderón (CDMX,1952) es, además, reconocido por sus obras *Ciudad de ciegos* (1990), *Violeta* (1996) y *Corazón del tiempo* (2008).

[86] Diego López Rivera (CDMX,1952) realizó, en 1979, *Niebla*, filme que fue nominado al premio Ariel como Primer Largometraje; luego, con *Crónica de familia*, en 1987, recibió el Ariel por mejor guion y fue nominado a los premios Ariel por Mejor Película y Mejor Director. Finalmente, Diego López obtuvo, con *Goitia, un dios para sí mismo* (1989), los premios Ariel para Mejor Historia Original, Mejor Película y Mejor Director.

[87] Arturo Velazco (CDMX, 1939), director y guionista, estudió arte dramático en la Facultad de Filosofía y Letras e hizo estudios de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); ambas, instituciones de la UNAM. Además, se especializó en guionismo en la Sociedad General de Escritores de

En entrevista para la revista *Proceso*, los días previos al arranque de la exhibición al público de los filmes participantes –que se llevó a cabo el día 17 de abril de 1986– algunos de los participantes en el Concurso externaron sus opiniones. Para cineastas como José *Pepe* Buil, el concurso fue "una historia de muchas ilusiones y grandes fracasos; era una invitación al suicidio pero todos estábamos dispuestos a suicidarnos, ahí estaba el cincuenta por ciento de mi generación del CCC y del CUEC"; mientras que para Jenny Kuri, coordinadora del Concurso por parte de IMECINE, "una de las experiencias que arrojo el concurso fue que la mayoría de los proyectos no se pudo realizar por falta de financiamiento". Los productores echaron mano de rifas, préstamos familiares o personales y organizaron bailes y venta de obras de arte; realizadores como Marcelino Aupart (quien filmó *El Padre Juan*) y el propio Diego López (nieto de Diego Rivera) echaron mano de sus ahorros y herencias, empeñando, vendiendo e hipotecando sus bienes muebles e inmuebles y convirtiéndose así –todos estos jóvenes participantes– en una especie de héroes para una cinematografía mexicana que alcanzaría ya, durante la siguiente década, los niveles más pobres históricamente en cuanto a número de producción de largometrajes se refiere (Rivera, 1986 y 1986a).

Después de 1990 y antes de llegar al final del milenio pueden señalarse algunos logros significativos dentro de las producciones nacionales, sobre todo en lo referente a cortometrajes de cine de animación mexicano, género de autor premiado reiteradamente en concursos internacionales a partir de la exhibición de *El héroe*.[88] Se trata de películas dirigidas al público adulto y en donde se ponen en práctica diversas técnicas

México (SOGEM). Dirigió y realizó el guion para *La Banda de los Panchitos* (1985), e hizo lo propio en sus producciones *Un lugar en el sol* (1988), *Acosado* (video de 1991) y *Asalto* (1991).

[88] *El héroe*, cortometraje de animación dirigido por Carlos Carrera, se hizo acreedor a la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes, en su edición de 1994 (cfr. AURRECOECHEA, Juan Manuel, 2004. *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*. México: Cineteca Nacional).

experimentales, haciendo manifiesta la influencia del cine de animación de la Europa Oriental.

Hoy, muy pocas películas mexicanas de las décadas de los 60 y 70 "son transmitidas de vez en cuando en el canal de televisión especializado en cine mexicano, otras son poco exhibidas o conocidas, y menos por las nuevas generaciones" (Villarello Cervantes, 2014: 2), aunque se proyecten en ciclos y retrospectivas en cineclubes y salas de arte; lo cierto es que este puñado de cintas, sin embargo, ocupa un lugar importante en la historiografía del cine nacional. Por todo lo anterior, actualmente, la generación que podríamos llamar del *Primer Concurso de Cine Experimental de 1965* tiene vigencia; e incluso, quizá, verdadera actualidad fáctica y sentimental:

> Yo creo que [a partir del Primer Concurso de Cine Experimental] sí se extendió el número de posibilidades y la diversidad de opciones estéticas y narrativas que había en el cine mexicano, por lo menos se rompió con el monopolio de los sindicatos y la industria. Quizá lo más interesante sería estudiar, observar, gracias a que se van a casi reestrenar estas películas para las nuevas generaciones (Ayala Blanco, 2014a: § 4).

Sucede en ocasiones que las cosas buenas van acompañadas de una cuota nefasta o un impuesto trágico y de sacrifico; así aconteció respecto de dos personajes cruciales del *Primer Concurso*. Durante 1978, trece años después del certamen de Cine Experimental, iban a producirse las películas más ambiciosas de la historia del cine oficial mexicano. Por un lado, Rubén Gámez, en enero de aquel año, realizaría una película sumamente heterodoxa, ya que Juan Rulfo le había obsequiado los derechos de sus cuentos de *El llano en llamas* para que los filmara. Contrario a la ubicación natural de los relatos originales, realizando una transposición espacial, Gámez iba rodar sus escenas en el primer cuadro de

la Ciudad de México: en otras palabras, iba a trocar los temas rurales en un extraño híbrido urbano y citadino. "Y el caso de Laiter era quizá más ambicioso, porque había adaptado, con José Emilio Pacheco la novela de José Donoso: *El obsceno pájaro de la noche*; las dos películas iban a iniciar exactamente el mismo día, a principios de enero de 1978" (Ayala, 2014a: § 9).[89]

En efecto, el propio Donoso en su libro compilatorio *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*, relata el intrincado periplo por el que corrieron, para llegar a la pantalla grande, sus novelas *Coronación*, *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche*. La primera fue filmada por Sergio Olhovich en 1976, con poco éxito: "La película está terminada y estrenada, pero yo no la he visto. Un amigo mío me dijo: 'Es la peor película que ha hecho el cine mexicano'. Aunque estaba preparado para un desastre, cuando me llegaron los *stills* sufrí un sobresalto. No he querido ver esa película" (Donoso, 2009: 76). Por el contrario, *El lugar sin límites* (Rípstein, 1978) fue todo un éxito y obtuvo varios premios. "Recuerdo que durante los años en que Luis Buñuel tenía los derechos y preparaba la filmación [con Jeanne Moreau para el rol de *La Japonesa* Grande] sostenía que esta novela era, en sí, un guión cinematográfico" (2009: 75). En cuanto a la tercera novela su autor apunta:

> La biografía, aún inconclusa, de la adaptación cinematográfica de *El obsceno pájaro de la noche*, es más enredada. Salomón Laiter adquirió los derechos para el cine mexicano. José

[89] Al lado de este testimonio habría que añadir el Eduardo Mejía cronista generacional y crítico especializado quien relata la siguiente anécdota: "Un día Miguel Ángel Flores y yo, platicando en la esquina de Avenida Juárez y Dolores, nos encontramos con José Emilio y con Salomón Laiter; años después Salomón me contó que iban de prisa y no pudieron detenerse más que a saludar, porque querían terminar esa tarde (o en esos días) el guión de *El obsceno pájaro de la noche*, que debería de haber filmado Laiter. El proyecto se congeló y después se suspendió, pero Salomón decía, con orgullo, que había aprendido a trabajar viendo la disciplina, el rigor y el humor de José Emilio" (Cfr. MEJÍA, Eduardo, 2014. "José Emilio Pacheco, anécdotas").

> Emilio Pacheco preparó el guión, que me pareció excesivamente politizado. Propuse enmiendas que apenas fueron tomadas en cuenta, fue traducido a varios idiomas y ofrecido en coproducción a distintos productores y estudios, incluso a Fellini […]. Últimamente Salomón me ha comunicado que comienza el rodaje. ¿Qué sucederá? (Donoso, 2009: 76-77).

Pues resulta que, si el cine mexicano durante el sexenio de Echeverría (1970-1976) estuvo directamente en la agenda del presidente y de su hermano, Rodolfo, en el sexenio de López Portillo (1976-1982) el control de los medios pasó a manos de la hermana del nuevo jefe del ejecutivo: Margarita López Portillo; recordada con vergüenza por su incompetencia durante el desastroso incendio que consumió gran parte de los archivos fílmicos y los edificios de la Cineteca Nacional, se hizo tristemente célebre también por sus desplantes despóticos y por su conducta arrebatada al tomar, de facto y de manera tiránica, el control del cine y de otros medios de comunicación:[90]

> dos días antes del rodaje [el crítico se refiere al rodaje de los filmes encargados a Rubén Gámez y Salomón Laiter] a Margarita López Portillo, que era la dueña del cine mexicano, le había dicho la ouija que le iba a ir muy mal si financiaba las películas que iban a iniciar, entonces, de la manera más arbitraria y feroz de la Tierra suspendió los rodajes con preproducciones carísimas dos días antes; o sea, iban a empezar el lunes, el sábado decidió que no se harían, el domingo apareció en todos los periódicos que se suspendían los rodajes

[90] El 24 de marzo de 1982 un incendio dejó en ruinas el edificio ocupado por la Dirección de Cinematografía y la Cineteca Nacional (que albergaba 5 mil filmes). Se perdieron, además de las películas y los archivos documentales, cerca de una docena de vidas humanas. Conocido como "el sexenio negro del cine", la gestión nepótica de la López Portillo, hermana del Presidente y directora de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, desde su sitial inamovible constituyó, con su autoritarismo y caprichos, "los años más oprobiosos para la industria fílmica" en México. En tono coloquial, mas no exento de crítica, el afamado director Emilio *el Indio* Fernández comentó a la revista *Proceso*, en septiembre de 1983: "esa vieja odiaba todo lo relacionado con el cine, y acabó destruyéndolo; acabó con la industria y acabó también con su historia, con la Cineteca […] Margarita convirtió al cine en refugio de mercenarios, de tratantes de blancas, que lo han prostituido" (cfr. *Proceso*, 14 de mayo de 2006).

de estas maravillosas películas. Yo conocí los guiones, eran fascinantes (Ayala Blanco, 2014a § 9).[91]

Ligados al Primer Concurso de Cine Experimental, el destino maltrató a dos de sus protagonistas fatídicamente: "es el caso de Rubén Gámez y el caso de Salomón Laiter, muy diferentes los dos pero unidos en su tragedia" (Ayala, 2014a § 9). En efecto, ambos realizadores nunca se recuperaron de este escollo en sus carreras. Laiter enfermó de asma y prácticamente no salió de su casa en 22 años; y, en cuanto a Gámez, cayó en un alcoholismo del cual apenas se pudo recuperar: "Ya por principios de los años noventa hizo una película que tenía apenas un eco de lo que él quería hacer en *El llano en llamas*, que es *Tequila*;[92] si bien interesante, muy inferior de lo que se esperaba de él" (2014a: § 10).

Salomón Laiter Liubeckaite, nació el 16 de julio de 1937 en la CDMX, fue un artista de su tiempo y, a la vez, de tiempo completo: arquitecto, dibujante, pintor y escritor, además de cineasta y actor. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura

[91] Al respecto, un artículo publicado el viernes 20 de enero de 1978 en la columna "La semana en el cine", de diario *Unomásuno*, firmado por Emilio García Riera, critica a Laiter por no mencionar a ningún responsable ni "solicitar la solidaridad de sus compañeros cineastas" ante el atropello del que fue víctima, como si la solidaridad fuera materia de solicitud por parte del afectado y no fruto de la fraternidad; al mismo tiempo, el periodista señala como responsable a Hirám García Borja, a la sazón Director del Banco Cinematográfico y quien, es de todos sabido, no era sino un testaferro de doña Margarita. Sin embargo, en el mismo diario pero con fecha del día 12 de enero, Guadalupe Irízar entrevista al director, a quien encuentra "sumamente deprimido" cuando señala que: "Cuando en la vida le suspenden a un realizador 5 películas, a lo mejor comienza a pensar que tal vez ya no hará ninguna. No me han dejado trabajar en el cine y por eso he escrito libros. A lo mejor llegué al punto más extraño en mi vida profesional y me enfrento a la idea de que acabaron con mi vida cinematográfica" (cfr. IRÍZAR, Guadalupe, 1978. "Inhumana e ilógica la suspensión por García Borja de *El obsceno pájaro de la noche*: Salomón Laiter"). Para integrar el reparto artístico de este filme se mencionaba ya a figuras de la talla de Andrea Palma, Isabela Corona, Anita Blanch, María Conesa, Ninón Sevilla, Juan José Gurrola, Carlos López Moctezuma y, atrás de las cámaras, a Gabriel Figueroa (cfr. CAMARENA, A., 1977. "CONACINE dijo sí; pero, ¿vencieron los derechos").

[92] *Tequila* (Gámez, 1992), constituyó el único y último largometraje filmado por Rubén Gámez luego de su triunfo en el Primer Concurso de Cine Experimental (casi 30 años después). La película fue estrenada el 21 de agosto de 1992 y estuvo estelarizada por María Rojo y Hugo Stiglitz. Aunque obtuvo cinco nominaciones para los premios Ariel (entre ellas Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Edición) el film fue un rotundo fracaso en cuanto a taquilla y crítica se refiere. *Tequila*, comenzaba con una dedicatoria que, a un cuarto de siglo de su estreno, confirma hoy su actualidad: "Por su abnegación y valentía, esta película está dedicada a la mujer mexicana".

prácticamente desde la inauguración de su nuevo campus, en el Pedregal de san Ángel, entre 1955 a 1960 (su tarjeta de presentación decía: SALOMÓN LAITER - ARQUITECTO DE SUEÑOS); participó como actor en grupos de teatro estudiantil universitario e instaló electricidad solar para más de dos mil clínicas rurales. Fue, junto a Juan José Arreola, fundador de la televisión universitaria y también produjo las primeras emisiones teatrales de la UNAM para la TV comercial (Arreola Medina, 1988).

Como pintor, presentó más de 30 exposiciones individuales y participó en 60 colectivas, tanto en México como en otras partes del mundo, realizando una gran cantidad de dibujos con una técnica original que denominaba "tinta pastel" (tintas intensas, esfumadas con gis y luego atacadas con pastel). Laiter incursionó, asimismo, en la actuación, desarrollando roles en *Los amigos* (Ícaro Cisneros, 1968); *Las visitaciones del diablo* (Alberto Isaac, 1968); *La muñeca perversa* (Rafael Baledón, 1969), y *To Kill a Stranger* (Juan López Moctezuma, 1983). También produjo, para Abel Salazar (1917-1995), el primer filme en que el afamado actor de *Los tres García* (Rodríguez, 1946) fungió como director: *Los adolescentes*, de 1968.

Sus novelas y sus narraciones son de una enorme sensibilidad; en ocasiones, autobiográficas, y muchas veces poéticas, con una fuerte carga metafórica, sin excluir puntuales dosis de ironía y sarcasmo. Como narrador dejó una buena cantidad de obra escrita, publicada e inédita. Entre las primeras, destaca su novela *David* (1976), editada por la editorial Joaquín Mortiz en su serie Nueva Narrativa Hispánica, y la colección de relatos *La mujer de Lot* (Claves Latinoamericanas, 1986).[93] En el desempeño de su labor periodística trabajó como corresponsal de guerra desde Medio Oriente, además de escribir múltiples colaboraciones para diversas revistas, diarios, y suplementos culturales. así como

[93] LAITER, Salomón, 1986. *La mujer de Lot*. México: Claves Latinoamericanas.

muchos artículos en importante revistas y diarios mexicanos de los 70, como por ejemplo el "Diorama de la Cultura" de *Excélsior*, *Cine Mundial*, *Tierra Adentro*, *Siempre!*, *Revista de Bellas Artes*, *Proceso*, *Ovaciones* y *Unomásuno*. Entre su obra "ha escrito varias novelas de carácter autobiográfico, cuento y un poemario que permanecen inéditos, entre ellos: *Área de silencios*, *El exilio perpetuo*, *Memorias de un arquitecto*, *El autoviudo alegre*, *Ópera Prima* y *El profeta no llega*".[94]

A estos títulos inéditos, que consigna Angélica Arreola Medina para la *Enciclopedia de la Literatura en México*,[95] habría que añadir los originales que el propio autor me entregó en persona: *Los sótanos del infierno*, de 1975, un *shooting script* de corte policíaco dedicado a sus amigos Francisco Toledo y José Emilio Pacheco; *Nueva primavera*, de 1992 obra personalísima y autobiográfica, de 250 cuartillas, y el manuscrito *El archipiélago de los hampones*, breve texto dividido en dos partes: la primera, "El profeta ha llegado", está compuesta por aforismos, y la segunda, "Un budismo para el siglo XXI", un canto amoroso escrito en forma de poesía. Esta obra, aunque no está fechada, seguramente fue pergeñada alrededor de 1995, pues resulta posterior a *Nueva primavera*, y tiene un subtítulo: *El archipiélago de los hampones. El testamento de un poeta que no tiene para pagar impuestos*.[96]

Los libros realizados por Laiter responden a la necesidad propia del artista de expresarse escribiendo pues, como realizador fílmico, a partir del año de 1971, las puertas y

[94] Cfr. *DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días,* 1988, vol. IV. México: UNAM, Centro de Estudios Literarios, p. 254.
[95] Cfr. *ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO,* 2018.
[96] Durante los últimos años de la década de los 90 quien esto escribe tuvo oportunidad de convivir y contar con la amistad del realizador de *Las puertas del paraíso*. Fue durante las dos largas temporadas en que Salomón *Chalo* Laiter vivió en Tangolunda, en las Bahías de Huatulco, Oaxaca. Cuando el autor regresó a la Ciudad de México la amistad se extendió por vía telefónica de larga distancia y durante las esporádicas visitas que realicé a su casa en las Lomas de Chapultepec, donde el director vivía retirado de la vida pública.

los conductos para lograr rodar le fueron sistemáticamente cerradas; incluso durante proyectos aprobados, en etapas avanzadas de preproducción y contando, de hecho, ya con documentos y contratos firmados. Por ello en sus novelas y cuentos es posible apreciar elementos cinematográficos; en *David*, por ejemplo, novela con reminiscencias autobiográficas, Laiter "narra la infancia de un niño de origen judío en donde la crónica de la integración de los emigrantes semitas a México, su pasado de torturas, *ghettos* y genocidios, se enfrenta al mundo de violencia e injusticias sociales del período de la postguerra" (Arreola, 1988: 254). La contraportada de la novela en su primera edición, muestra claves sobre una narrativa en donde se significará gran parte de su obra, el espacio en el cual las crisis infantiles y adolescentes se precipitan sobre la realidad y "reflejan otra más amplia: la crisis social que, a diferencia de las psicológicas, parece llevar una continuidad insuperable" (Laiter, 1976). En esta novela, y en toda la obra de Laiter, las situaciones se plantean de manera esquemática, de una forma fotográfica y propiamente cinematográficas.

En los relatos de *La mujer de Lot* (1986) el autor ejerce una crítica al sistema social que privilegia a unos y descuida a los desvalidos, "sus temas son la injusticia social, el desamor de la pareja, el consumismo y los intereses creados; en su lenguaje está la presencia constante del color y el manejo cinematográfico de las acciones" (Arreola, 1988: 255).[97] Para el investigador Rodrigo Cánovas, en este conjunto de narraciones breves, Laiter discute "la condición culposa, de encierro y de autocensura impuesta por una tradición fundada en el autosacrificio" (Cánovas, 2009: 169).

[97] La historia bíblica que da título al libro es también cinematográfica: Edith, la mujer de Lot, pertenecía a la única familia justa de Sodoma, a la cual Dios, antes de destruir la ciudad –junto a Gomorra–, decide salvar, enviando a unos ángeles como emisarios para lograr sacarlos de ahí. "Corran por su vida y no miren atrás", les dijo un ángel. Pero ella, Edith, decidió volver la vista atrás y quedó convertida en una estatua de sal (cfr. *Génesis*, 19-17).

Por otro lado, en *David*, México aparece como una especie de limbo, una "tenue estación de desamparados" donde se refugian las víctimas judías del holocausto, los que huyen, los que no tienen lugar; los que deambulan con el cuerpo comido (consumidos) y con el cuerpo sagrado castrado (sacrificados). Ahí, el niño David es víctima de la traición de un pequeño compañero de juegos, que lo marca y estigmatiza una de sus manos, la cual debe ser sujeta a una intervención médica regenerativa. El hospital aparece como una alegoría nazi, donde pululan la muerte, la tortura y los gritos. Lo grotesco propone imágenes que tienden a anular el orden natural; lo monstruoso se plasma desde una confusión de dominios y es la técnica lo que deforma aquello naturalmente humano (Cánovas, 2009). El personaje recuerda a su madre: "Sonia había nacido una noche de invierno de la guerra del catorce en una estepa, a la intemperie; sus padres (que murieran destazados, después) huían a ninguna parte" (Laiter, 1976: 16).[98]

El tema de la mujer es fundamental en la obra de Laiter; en la entrevista con los productores de *Las puertas del paraíaso*, para su libro *Cinematográfica Marte*, Rosario Vidal Bonifaz menciona que la actriz protagonista, Jaqueline Andere, realiza un trabajo espléndido para el filme, caracterizando a la típica mujer mexicana –"sufrida y abnegada", en palabras del productor Fernando Pérez Gavilán– y con una "gran capacidad para mostrar el sufrimiento". En esa misma entrevista, el otro productor de la película, Mauricio Walerstein, considera que con este filme "Salomón quería hacer un homenaje a Pina

[98] *David* es una novela con motivos autobiográficos; así lo confirman algunos pasajes de su obra inédita *Nueva Primavera*; es el caso de la referencia a la escritura de su abuelo por rama materna, poeta judío inmolado durante la invasión alemana de 1914: "Los poemas que conozco de él, o más bien, los únicos que se salvaron del holocausto, están dedicados a la partida de su hija y al nacimiento de su hijo, o sea yo. ¿Y todavía me preguntan por qué creo en el arte? Vivía de la herrería y lo descuartizó uno de sus empleados en la plaza pública de Vilnus" (Laiter, 1992. 39). En esta obra autobiográfica, una especie de retrato mural de su vida y sus circunstancias a principios de los 90, también conecta con el personaje fictivo de *David* cuando se refiere a su propia mano rehabilitada: "Siempre hice grabados en madera y pinturas, era torpe porque nunca me podía recuperar de las dolencias quirúrgicas en mi adolorido miembro. A causa de mi mano no puedo ser deportista. Me costó mucho trabajo disciplinarme en el dibujo arquitectónico, pero logré superar mi defecto" (1992: 35).

Pellicer, que el 10 de diciembre de 1964 decidió suicidarse en su departamento de la colonia Roma" (*CORRECAMARA*, 2017).

Así es, Laiter cultivó una gran amistad con la insigne actriz, quien "se encontraba en la plenitud de su trayectoria artística, pues su talento y sensibilidad histriónica le habían llevado al cine y la televisión hollywoodense".[99] Presa de una intensa depresión, días antes de su partida, Josefina *Pina* Yolanda Pellicer López de Llergo (1934-1964) había confesado a su amigo que ya no podía más. Salomón recibió una carta de Pina la cual le hizo sospechar que ella "estaba por tomar una determinación suicida". La carta dirigida a Leiter decía: "…sé que tú entenderás mi cansancio. No puedo decirte más, ya que tal vez nunca hubiera llegado a la desilusión total, creo en los seres humanos, sobre todo en los que me quieren y siento defraudarlos, pero no puedo más".[100] Dos frascos de Valium 5 y otro de Neo-Hebral la privaron de la vida. Al día siguiente, 14 fatídicas horas más tarde, el cineasta recibió la misiva e inmediatamente, acompañado de la representante artística de *Pina*, Lonka Becker, llegó al depto. # 1 de la calle de Pachuca 131, en la colonia Condesa de la CDMX solo para hallarla sin vida. Mucho tiempo después se dio a conocer que la actriz estuvo casada en 1963, en secreto y apenas durante unos meses, con el hotelero mexicano Ramón Naves Jr.;[101] solo sus hermanas y su amigo Salomón sabían de este enlace.[102]

---

[99] En efecto, sobrina de Carlos Pellicer, destacado poeta de la generación de los Contemporáneos, Pina había sido llamada para la televisión por Alfred Hitchcock y, para interpretar el protagónico de su primera película dirigida, por Marlon Brando (*One-Eyed Jacks*, 1961); este filme obtuvo la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Pina, entonces, fue comparada con Audrey Hepburn. En México, protagonizó para Roberto Gavaldón dos películas sobresalientes; ambas, basadas en relatos de Bruno Traven: *Macario* (1960), primera película mexicana nominada al premio Oscar como Mejor Película Extranjera, y *Días de otoño* (1962), quizá, su más celebrada actuación.

[100] Cfr. *DIARIO JUDÍO MÉXICO*, 2014. "Salomón Laiter. Realizador, actor, director y productor cinematográfico".

[101] No todo era miel sobre hojuelas para la Pellicer pues en cuanto más escalaba en el candelero artístico era mayor objeto de críticas; por ejemplo, la puesta en escena de *Margarita Gautier, la Dama de las Camelias* en la sala Chopin de la colonia Roma (donde, por cierto, participaba Ramón Naves Jr. como patrocinador de la escenografía y el vestuario) no tuvo muy buena acogida; sobre todo, porque la adaptación escrita por Dolores Puche dejaba –según el crítico teatral Armando de Maria y Campos–

Harto de un mundo cultural en donde la cerrazón social a la creación artística y –en especial– al arte fílmico suscitaba un panorama cada día más estrecho; con cinco producciones cinematográficas suspendidas arbitrariamente y agotados los espacios para trabajar dentro de la industria fílmica nacional, Salomón Laiter decide refugiarse en la pintura, en la escritura, en la lectura y en la apreciación de filmes (desde Chaplin y Buster Keaton hasta las más recientes ganadoras de los premios Oscar), ya fuera vía cable, televisión abierta o mediante un reproductor DVD) y alejarse de la vida pública así y de la creación cinematográfica.

Además, padecía su salud de graves afecciones en las vías respiratorias; continuamente tosía y a veces no podía respirar bien por causa de una rinitis crónica y el asma. Por ello, rechazó continuar con la activa vida social en la cual durante mucho tiempo figuró y fue partícipe. Laiter se alejó de los reflectores y de las personas; especialmente, de la gente que más conocía y de sus amistades; en su mente solo ocupaban el lugar preponderane su cuatro hijos: Joab Jonathan, Jerome Apolo, Jair Ingemar y Joel Ikutiel.[103] Al respecto y con fecha del 10 de agosto de 2001, el connotado artista plástico José Luis

---

mucho que desear, pues "abusó en la economía de personajes y la trama desapareció". El mismo autor señala a Pellicer como "desenvuelta, joven e inteligente" aunque, también, "ambiciosa". El artículo, en realidad, hacía veladamente referencia a la relación sentimental entre Dolores Puche, directora de la puesta en escena y Pina Pellicer, su protagonista. Por su parte Salvador Novo, más económicamente, habría rebautizado la obra como "La cama de las damelias" (cfr. MARIA Y CAMPOS, Armando de, 1960. "Margarita Gautier, por Pina Pellicer, en la sala Chopin"; y, OBREGÓN, Rodolfo, (s. f.). "Genealogías".

[102] Cfr. *UNIVISIÓN*, 2018. "La tragedia de Pina Pellicer: la estrella que se mató por soledad".

[103] El autor, de viva voz y durante largas conversaciones que sostuvimos en su habitación del Club Med Huatulco, llegó a comentarme expresamente que no le gustaba salir de su casa, ver a nadie en ningún lugar ni que lo fueran a visitar. Me confió que únicamente recibía en su casa a contados amigos, entre ellos, al director cinematográfico, Jorge Fons y al crítico de cine Gustavo García. Sin embargo, aún retirado de la vida pública, no podía pasar un día sin leer los diarios; el *Excélsior*, de preferencia, o *El Universal*, en su defecto; los tabloides (muy de moda en aquellos días) como el *Unomásuno*, *El Financiero*, *La Jornada* o *El Economista*) le disgustaban; quizá por su pequeño formato o, más bien, por lo sintético y reducido de la información. Los periódicos llegaba apenas a las tres de la tarde a La Crucesita, la comunidad céntrica más poblada de Bahías de Huatulco; se los acercaba hasta su habitación en Tangolunda y juntos los hojeábamos; especialmente, la sección cultural.

Cuevas publicó un revelador artículo sobre su amigo Salomón Laiter en su columna "Cuevario", del matutino *El Universal*, pocos días después de su fallecimiento:

> La comunicación con Salomón Laiter fue desde hace muchos años a través del teléfono. No aceptaba que nos viéramos, por más que se lo pedía. Había dejado de frecuentar a los amigos y a los que no llamaba se fueron olvidando de él […] Nos conocimos a finales de los años 50. Era dos años menor que yo. De inmediato nos hicimos amigos entrañables. Su novia de entonces, Alda, fue una de las más constantes amigas de Bertha. *Chalo* fue uno de los personajes más talentosos de mi generación. Estudió actuación con Seki Sano y así fue que conoció a Bertha, quien me presento a su compañero de academia. Las dos parejas nos hicimos inseparables. […] Vino la hecatombe del divorcio con la mujer que amó mucho y se encerró en su casa de Las Lomas. Desapareció del mundo y su comunicación con mis hijas, con mi hermano y conmigo fue solo a través del teléfono. Le pedía que nos viéramos. Nunca quiso (Cuevas, 2001).

Salomón Laiter, junto a toda una nueva generación de artistas emergentes y contraculturales de mediados del siglo pasado se hizo presente con la visión de un México más acorde a la globalidad que, para entonces, ya estaba a la vuelta de la esquina. Su obra, junto con la de aquella nueva generación de creadores –muchos de ellos, hoy, aún en activo– permanece y sigue viva dentro de un país que todavía no termina de independizarse, en definitiva, ni del nacionalismo ramplón, posrevolucionario y estatista que permeaba con intensidad la vida cultural e intelectual del México de mediados del siglo XX, ni de la imprimatura imperial que tiñe de cursi a los dramas y de ramplón a las comedias. Sin duda, la entrada al mundo de las redes sociales que explosionaron con el nuevo milenio le hubiera revitalizado, pues era un hombre paradigmáticamente universal.

Su filme, *Las puertas del paraíso*, se inscribe dentro del movimiento contracultural que promovía la ruptura con los cánones oficialistas y contra la inercia que inhibía a los

movimientos sociales transgresores de la tradición mexicanista; el movimento fílmico que motivaba el surgimiento de una novedosa y fresca visión crítica del mundo y de nuestra sociedad. Su visión del encierro, la soledad, el vacío, la huida, el círculo vicioso que regresa angustiosamente al punto de partida, y el añadido del tema de la mujer, su ostracismo, desolación, sufrimiento y abandono en sí misma, impregnan a la película con una amarga frescura que enfrenta aquella idealizada y chocante irrealidad de un México pletórico de charros, chinitas poblanas y héroes buenazos que no existieron jamás.

Sin duda, Salomón Laiter demostró con su vida y obra ser un creador único y excepcional. De su trabajo como realizador en *Las puertas del paraíso* sería pertinente añadir dos opiniones extraídas en sendas entrevistas a sus productores, para su libro *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui generis*, por Rosario Vidal Bonifaz, casi medio siglo después de la filmación. Para Fernando Pérez Gavilán en la realización de Laiter "hubo un cuidado extremo en la producción, no descuidaba ningún detalle, había una perfecta coordinación con todo el grupo de técnicos, todos estaban fascinados, siempre hubo un contacto permanente con los productores". En tanto, para el coproductor del filme, Mauricio Walerstein, el trabajo de Laiter mostraba a un excelente narrador: "Salomón ensayaba mucho antes de filmar una escena, fue de los pocos que no utilizó material extra para filmar: nos dio cátedra a todos. Pasa de una situación a otra en el momento preciso, hay una fluidez con la intención de mostrar a sus personajes atrapados por el miedo, por una vida vacía, dotados de desamor" (*CORRECAMARA*, 2017).

Parte 2: Eisenstein, Pound y Genette: ideograma, montaje e intertextualidad

Al final, el cine sin emoción y sin drama, no sería cine. Para el realizador y teórico ruso Sergéi Eisenstein este factor constituyó un precepto clarísimo y fundamental dentro de su

teoría cinematográfica. Y no únicamente para él; los estudiosos y críticos, las academias cinematográficas y el público receptor aplauden aquellas obras de las que aprenden u obtienen lecturas precisas y contundentes. Por ello, el concepto de *cine total*, propuesto por René Barjavel y André Bazin a mediados de los años 40, se constituyó como la utopía de una cinematografía capaz de reproducir no solo imágenes visuales y sonoras sino "todas las imágenes sensoriales (olfativas, táctiles, dinámicas) y, además, de vehiculizarlas a cualquier punto por una especie de universalización instantánea de la representación" (Aumont y Marie, 2015: 42).

El cine es una sucesión de fotogramas e imágenes fijas que constituyen sus células, la fracción mínima de una película, la parte más elemental del filme: materia y concepto de su *ethos* cinemático. El fotograma es la imagen unitaria del filme tal y como se registra en la película; por regla general, hay 24 fotogramas cada segundo; cada fotograma es una fotografía y, en su proyección, el fotograma nunca es visto individualmente sino fundido con aquellos que lo preceden y lo siguen, dando una impresión de movimiento. Para Barthes, el fotograma "nos entrega el interior del fragmento" (2002: 66); según el crítico francés, la película y el fotograma se superponen como una especie de palimpsesto inseparable del todo fílmico; y funciona –el fotograma– como una cita que se apropia del conjunto significante. Así, el cine utiliza a la cinematograficidad fotogénica de la fotografía como estructura para su narración (Magalhaes, 2008: 31-32).

Su análisis incluye la visualización a detalle de cada uno de los planos secuenciales, así como su angulación, composición, iluminación y código de transiciones; esto, con la finalidad de construir un estilo dentro del propio discurso cinematográfico, donde se manifieste el entramado polifónico de una diégesis caracterizada por un complicado tejido analéptico. Profundizar dentro del fenómeno de la transcodificación en la especificidad

fílmica supone la dificultad de hablar del montaje cinematográfico de un texto escrito pues, en este, los mecanismos de producción de sentido se configuran bajo un código cuya naturaleza semiológica verbal es diferente a la del código audiovisual (Padilla, 2008: 4). Sin embargo, cuando los códigos estilísticos transitan entre elementos de una naturaleza sémica semejante –como sería el caso para dos filmes de distinta factura durante diferentes épocas– es posible que se configure una producción de sentido con una marca de continuidad o tradición, lo cual nos introduciría en el caso intertextual de la permanencia residual.

De ahí la inquietud que existe por comprender cuanto toca a la generación de emociones en el ser humano a partir de una proyección cinematográfica. Ya el pensamiento teórico de Roman Jakobson y el formalismo en la denominada "poética del cine" (*Poetika kino*) aportaron hipótesis al estudio de las funciones metonímicas y metafóricas que surgen del llamado *séptimo arte*, conjeturando teorías que planteaban la transposición de recursos literarios al medio cinematográfico a partir de su planificación y montaje. Y es que, así como para este autor el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literaturidad, en esa misma medida, el objeto del estudio de la cinematografía no lo sería el cine, sino su cinematograficidad; esto es: lo que hace que una obra dada sea cinematográfica. En todo caso, las reflexiones de Jakobson sobre el arte fílmico derivaron luego hacia la semiótica y la teoría de la comunicación, y lo llevaron a pensar en que la imagen (sonora y visual) enmarcada en un sistema de signos deviene en resultado de una transposición cinemática del lenguaje oral o del arte verbal (Puyal, 2011).

Señala Eisenstein luego, en "El principio cinematográfico y el ideograma" que, en un punto de transición hacia la poesía, el trabajo gráfico del ideograma toma forma escrita en el *tanca*, una hechura poética muy antigua, que luego fue remplazada –a principios del

siglo XIII, en Japón– por la forma lacónica más antigua de poesía, el género *haicai*; posteriormente también conocido como *haiku*. Y es que "ambos son poco más que hieróglifos transformados en frases", dado que "su método de resolución es completamente análogo a la estructura del ideograma" (Eisenstein, 2019: 201).

El haiku, poema japonés de 17 sílabas, nace de la escisión del haicai, al cual suplantó a fines del siglo XIX y del que conserva los tres versos iniciales: de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. En su ensayo, Eisenstein nos regala tres ejemplos de haicais que a su juicio constituyen esbozos impresionistas concentrados:

> Un cuervo solitario
> sobre una rama sin hojas,
> una noche de otoño.
>
> BASHÔ

> Sopla una brisa vespertina.
> El agua se encrespa
> contra las patas de la garza azul.
>
> BUSON

> Madruga el día.
> El castillo está cercado
> de gritos de patos salvajes.
>
> KYOROKU

Para Eisenstein, desde su punto de vista, los anteriores versos constituyen ejemplos de "frases de montaje; series de tomas [donde] la simple combinación de dos o tres pormenores de tipo material produce una representación perfectamente acabada de otra especie-psicológica" (Eisenstein, 2019: 203). Además de su trabajo como director, este

realizador mantuvo siempre una constante actividad como teórico; para él, el ideograma brinda el medio idóneo para la impresión lacónica (o sea: breve y concisa) de un concepto abstracto. Señaló también que "ese mismo método, transpuesto a una exposición literaria, da origen a un laconismo idéntico, de agudez imagética" (2019: 202), pues de la colisión de símbolos sobriamente combinados resulta una "seca definición de conceptos abstractos" (204).

En el montaje cinematográfico de Eisenstein habitan los sentidos que se contienen y expresan en sus filmes. Así, sería válido expresar para su obra la ecuación:

MONTAJE = SENTIDO

Se trata de una operación de cálculo que ya en el prefacio a su obra *El sentido del cine*, de 1942, el autor presenta para dejar en claro dos cosas; primero: que "las posibilidades del cine son ilimitadas"; y, segundo: que su obra contribuye a la vanguardia en el arte y la estética.[104] De esta misma suerte, el cine participa y coopera para el avance en todas las esferas de la cultura mediante su primordial aportación en la técnica de su montaje, "aspecto básico de la teoría y práctica del cine" (Eisenstein, 1958: 10).

[104] La estética surge a mediados del siglo XVIII cuando el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten publica sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) e introduce este vocablo para designar a la ciencia que trata del conocimiento sensorial de lo bello; en contraparte con la lógica, cuyo objeto de estudio es el saber cognitivo. Rápidamente el término pasó de ser la ciencia de los sentimientos a convertirse en la ciencia de lo bello, al punto de que hoy, el término "estética", es sinónimo de lo artístico y lo exquisito, llegando al extremo de nominar con esta palabra a los salones de belleza y hasta a las "estéticas caninas". Por su lado, al cine se le agrupa entre la demás artes; incluso, con sinónimo del "séptimo arte". La especificidad estética de lo fílmico radica en su técnica y en su enfoque, y resalta aspectos como son, a saber: el movimiento, la movilidad del punto de vista (encuadre), la secuencialidad y el montaje. Aunque no existe propiamente una estética constituida del cine, sí es posible hablar de una poética: "el filme como 'transparencia' (Kracauer), [el filme como] 'lengua escrita de la realidad' (Pasolini), el 'cine-ojo' (Vertov), y poéticas formalistas: el 'cine-lenguaje' (Einsestein), la fotogenia (Epstein), el cine como forma importante (Burch), etcétera" (AUMONT, J. y M. MARIE, 2015: 86). Para Erwin Panofsky, existe también, en este sentido, la posibilidad de una estética del arte masivo, limitada por la industria y por la técnica.

En el capítulo inicial de su texto, "Palabra e imagen", Eisenstein matiza al señalar que, primero, se creía que en la cinematografía el montaje lo era todo; pero que, después, se subestimó al montaje en extremo. Para él, simplemente, "el montaje es un componente en la realización fílmica tan indispensable como cualquier otro" (1958: 15). De hecho, Eisenstein no deja de maravillarse ante el descubrimiento de los primeros cineastas, el cual consiste en que "dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición" (16). El principio del montaje, sin embargo, es distinto al principio de la representación, pues el montaje obliga a los espectadores a desplegar su propio "poder de animación creadora interior que distingue un trabajo emocionalmente interesante de otro que no hace sino informar o registrar acontecimientos" (34).

El término *montage* viene del francés *monter*, que significa ensamblar. Aun cuando originalmente se trató de un proceso mecánico o *montage narrativo*, con la aportación de los cineastas rusos derivó en un *montage expresivo*, el cual se caracterizó por ser un estilo más creativo y artístico. Sergéi Einsenstein y Vsélodov Pudovkin (1883-1953), integrantes del taller fundado por Kuleshov en la Escuela de Cine Estatal de Moscú, desarrollaron este proceso con dos estilos aparentemente distintos: Pudovkin enfatizaba la continuidad del filme eslabonando los planos de una forma concatenada y continua, mientras que Einsenstein los colisionaba, poniendo énfasis en la yuxtaposición dinámica de planos individuales.

Montar o editar es poner imágenes cinematográficas en una secuencia, de tal forma que produzcan nuevas dimensiones espacio temporales; al montar es posible condensar el tiempo y el espacio para transmitir una gran cantidad de información en un breve período temporal; asimismo es posible, mediante la edición, sugerir sueños, recuerdos e incluso

estados mentales alterados de los protagonistas (Konigsberg, 2004: 326-233). Eisenstein reproduce lo formulado por Kuleshov en 1924, y su aportación al montaje radica en la forma específica que él empleó y que denominó *montaje de atracciones*. Se trata de una noción polémica que define una particular práctica del montaje "fundado en la superposición de sainetes semiautónomos, de estilo de buena gana caricaturesco o *burlesque*, como atracciones de *music-hall*, de las cuales se tomó el término" (Aumont y Marie, 2015: 149).

El montaje, es una forma fundamental del cine y puede contener un tratamiento irreal del espacio-tiempo así como un selectivo proceso de los discursos narrativos; mas, si la pureza del cine radica en el montaje, ello no obsta para que exista, también, un arte cinematográfico donde no hay montaje. Con estas palabras el realizador y fotógrafo chileno Rafael C. Sánchez resume:

> Montaje es la conjugación de movimientos. Movimientos en el espacio y el tiempo. Si se admite que la belleza exige ordenación y armonía, no podemos negar que los movimientos cinematográficos necesitan ritmo […] Entender, o por lo menos sentir, lo que es el ritmo del movimiento llamado "montaje", es entrar por el umbral del séptimo arte (Sánchez, 1994: 49).

Sánchez, por cierto, hace una muy interesante distinción entre edición y montaje: por la primera entendemos "el conjunto de operaciones destinadas a ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado, [es] la etapa final de la creación artística de un film" (1994: 53). Por su parte, el término montaje indica "la naturaleza específica de la obra cinematográfica. Es, por la tanto, un término estético que lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca a todo por igual" (54). En ese sentido el rodaje es el resultado

de la puesta en escena del montaje descrito en el guion técnico; por lo tanto, dominar la edición es dominar el montaje. "El montaje es, sin posible discusión, la esencia del cine" (160).

También el poeta y traductor brasileño, Haroldo de Campos (1929-2003), teórico del movimiento concretista compila, en su obra *Ideograma: lógica, poesía y lenguaje* un ensayo de Einsenstein sobre el "El principio cinematográfico y el ideograma", donde el realizador soviético aborda, de lleno, las características y diferencias entre el cine y la cinematografía. Este texto, además, abunda sobre las características de las particularidades de donde derivan sus teorías sobre el montaje y su estudio de los ideogramas japoneses.

Para Einsenstein, *cine* son las empresas y sus inversiones de capital lideradas por magnates o políticos, donde refulgen la trama e historias de dramas y estrellas, actrices y actores que iluminan y adornan la pantalla grande y las marquesinas que destellan mientras desfilan personajes de la industria elegantemente ataviados a lo largo y ancho de sus alfombras rojas; por otro lado, *cinematografía* es "ante todo y por encima de todo: montaje" (Einsenstein, 2019: 199). Asimismo señala que el principio del montaje puede, perfectamente, identificarse como un elemento básico de la cultura figurativa japonesa (y también –añadiría yo– de la cultura china).

La representación de un objeto mediante un hieróglifo[105] se modifica cuando aparece junto a otro, de una forma combinada o copulativa; ya no se trata de dos objetos que se leen, uno después del siguiente; juntos, aunque separados. Es decir, no se trata de una suma sino de un *producto* con un valor de otra dimensión, de otro grado; o sea: a cada hieróglifo corresponde la representación de un objeto, aunque aislado; pero a la

[105] El término hieroglifo (también, jeroglifo) proviene del desusado término hieroglífico, del griego *hierós* "sagrado" y *glyphein*, "cincelar" o "grabar"; esto es: "grabado sagrado" (cfr. *DRAE*, 2018).

combinación de dos de ellos, juntos, corresponde un *concepto*. Como alumno de Lev Kulechov, Einsenstein puso en marcha el efecto que lleva el nombre de su maestro. Así, generalmente el ejemplo clásico del efecto Kulechov se describe como aquel

> donde un mismo plano corto de un rostro de actor, lo más inexpresivo posible, se monta sucesivamente con varios planos que lo contextualizan de distinta forma y llevan al espectador a interpretar de manera distinta, incluso a percibir de distinto modo los planos del rostro: frente una mesa servida, el rostro parece expresar hambre; frente a un niño, ternura; frente a una mujer desnuda, deseo, etcétera (Aumont y Marie, 2015: 86).

Y aquí, Eisenstein nos obsequia su explicación ya clásica de la noción de montaje de acuerdo a su particular ideogrmática. Por ejemplo, el dibujo del agua y el dibujo de un ojo significan: llorar; el dibujo de una oreja cerca del dibujo de una puerta: oír; un perro más una boca: ladrar; una boca más un niño: gritar; boca + pájaro = cantar; cuchillo + corazón = tristeza… Y resume: "Esto es montaje. Es exactamente lo que hacemos en el cine, combinando tomas que pintan, de significado simple y contenido neutro, para formar contextos y series *intelectuales*" (2019: 201). Para el autor, este recurso (o sea, el montaje) es un método inevitable en toda exposición cinematográfica y punto de partida del cine intelectual.

Aunque con el transcurso de los años sus referencias evolucionaron, el realizador y teórico "permaneció fiel a problemas y nociones que, más allá de las distintas formulaciones, permiten hablar de un verdadero sistema teórico" (Aumont y Marie, 2015: 74). Sus apreciaciones conjeturaban sobre conceptos relativos del material fílmico, como son: el fragmento (la búsqueda de espacios de sentido más allá de la primacía narrativa directa o "montaje armónico"); el monólogo interior (a la manera de la psicología cognitiva

o la literatura de vanguardia o "montaje intelectual"), y el contrapunto orquestal (entre el sonido y la imagen o "montaje vertical"). También introduce la noción de conflicto a partir de principios semánticos y formales donde, de dos elementos o planos encontrados surge un tercero, una idea nueva (Aumont, J. y M. Marie, 2015: 74 y 75).

El *plano* (medio cinematográfico por excelencia, *cuadro* o imagen fílmica unitaria) adquiere relieve sólo cuando se relaciona con otros planos, y su importancia radica en que adopta sentido a través del montaje. Dicha edición al material fílmico, estos "cortes" realizados a la película, literalmente a navaja, son los que permiten al espectador mirar las imágenes no ya como figuras, como fotografías o pinturas sino, mejor, como ideas. De ahí la importancia de los conceptos de ideogramática, del dialogismo y de la intertextualidad que resaltan en la importante compilación que, para *El sentido del cine* (obra publicada originalmente en 1945) realizara Jay Leyda, discípulo de Eisenstein, y en donde se presenta una síntesis crítica amplia de la visión del realizador acerca del montaje cinematográfico.

De hecho, y en forma paralela, uno de los autores más representativos de la alta poesía durante la primera mitad de siglo pasado, Ezra Pound (1885-1972), también se acerca, al escribir *Los Cantos*, a la lógica poética presente en los ideogramas. Un ideograma es un signo esquemático y sintético –pero no lingüístico ni sonoro– que representa conceptos simples; es económico y rápido en su percepción. Este esquema proviene de antiguas culturas –como la maya y la egipcia, de donde surgieron en forma de hieróglifos– y toma de los pictogramas su carácter icónico. Del ideograma derivan elementos de sistemas de escritura basados en signos que no encarnan conceptos ni pueden descomponerse en sonidos; es así como, en escrituras como la china, la japonesa y el náhuatl, algunos hieróglifos substituyen a palabras o ideas completas que significan ideas abstractas o acciones.

En cuanto a Ezra Pound, su acercamiento a la escritura china –escribe Haroldo de Campos– comienza en Londres, cuando conoce azarosamente a la esposa del afamado orientalista y poeta norteamericano de origen hispano e hindú, Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), y es "elegido como legatario por Mary Fenallosa (1865-1954), con un impulso de intuición y sensibilidad, por sus méritos de poeta-inventor" (Campos, 2019: 29), de los cuadernos manuscritos, relativos al teatro nô y a la poesía china del sabio Fenollosa. Al poner en manos de Pound la obra de su marido Fenallosa, Mary, escritora, mujer sensible y culta, "evitó que el manuscrito de su difunto esposo quedara relegado al olvido de los archivos de alguna institución científica de esquemas tradicionales, bajo la mirada reprobatoria de eruditos desconfiados" (2019: 30).

A Mary le impresionó la vitalidad, la sensibilidad y el dominio del lenguaje poético de Pound; y "de la empatía de este gesto derivó toda una revolución en la literatura moderna" (Campos, 2019: 48). Con *The Cantos*, Pound introdujo en su poesía el método ideogramatico de componer, con profundas repercuciones en otros poetas de la talla de T. S. Elliot, W. C. Williams y los integrantes de la Generación Perdida, entre otros. A partir del estudio de Fenellosa, Pound reveló el paralelo del modelo chino "respecto de la mecánica de la función poética en las propias lenguas occidentales; sobre todo, en la poesía de expresión inglesa" (2019: 31).

En opinión de la poeta mexicana Isabel Fraire (1934-2015), Pound, como traductor y al trabajar sobre los borradores literales de los poemas chinos que había elaborado el erudito Fenallosa, "rompió lanzas con el pasado, mostrando siempre excepcional inventiva, y una gran fidelidad al sentido profundo del original" (Fraire, 1976: 16). Por su lado, para Matías Serra Branford, traductor, crítico y novelista argentino, la apariencia torrencial que refractan *Los Cantos* de Pound es resultado de un meditado y espaciado montaje; cuando

dice: *Solo las secuoyas son lo bastante lentas*, la impresión que dejan sus líneas es la de atajos, "de unir sin escalas un punto remoto del mapa con otro que se volcó del planeta"; y aún más: "El montaje es lo que el material exige a cambio de sus secretos" (Serra Bradford, 2019: § 4). Las imágenes que compone el encadenamiento de conexiones dispares arrojan figuras deslumbrantes como *panteras agazapadas junto a la escotilla de proa / y el mar azul profundo en torno*; en Pound, los ideogramas chinos "salpican las hojas de *Los Cantos* y aportan una especie de serenidad gráfica sostenida por la dulzura" (Serra Bradford, 2019: § 5).

Y así lo estipula también Jakobson en su artículo "Poesía de la gramática y gramática de la poesía", de 1961, en donde señala las posibilidades latentes entre el paralelismo y el contraste gramatical al trasladar las posibilidades del montaje al ámbito de la creación cinematográfica:

> La yuxtaposición de conceptos gramaticales contrastantes se puede comparar con el corte dinámico utilizado en el montaje cinematográfico, un tipo de corte en el cual la yuxtaposición de tomas o secuencias contrastantes se utiliza para suscitar ideas en la mente del espectador, ideas estas que no se vehiculizan en cada toma o secuencia en sí (Jakobson, 1992: 59).

Al considerar la influencia del "modelo chino" de Ernest Fenollosa en la poética de Ezra Pound, Haroldo de Campos reconoce, al menos, dos estratos; primero: que la técnica que el poeta utiliza en *Los Cantos* –interpolando, aludiendo, citando o traduciendo– es un proceso fundamental que responde a un método de montaje ideogramático de fragmentos (mismo que habría de rebautizarse luego como "dialoguismo textual" o, mejor, como "intertextualidad"); y, segundo: que en su juego interpolativo la poesía poundiana toma de

la tradición poética china procedimientos de recurrencia, citación y alusividad presentes en aquel antiguo modelo ideogramático. Este modelo sintáctico –me parece– se corresponde al que se halla presente en dentro de las actuales técnicas del montaje cinematográfico (De Campos, 2019: 35-36).

Ahora bien, sintácticamente, en la cotidianidad, lo que encontramos son diálogos incompletos: un oyente toma su turno, se convierte en hablante y enfrenta su discurso al del ex-hablante (ahora convertido en oyente) y, así, de manera suscesiva; por ello, Mijail Bajtín en su obra *Estética de la creación verbal* anota que "el diálogo inconcluso es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica" (Bajtín, 1982: 334). En la réplica, encontramos que la dialogización bloquea a un discurso monológico. Cuando el sujeto discursivo, al fin, cede la palabra al otro y el oyente percibe que el hablante ha concluido, "existe la posibilidad de ser contestado, por un lado y, por el otro, tomar una actitud ante la respuesta que se dé" (Iglesias, 2017: 21). En esa medida, no solo la literatura sino también el cine es partícipe del diálogo humano, e integra las interrelaciones presentes en un filme al corpus narrativo de la cinematografía, de manera que, en un "proceso de transformación [presenta] la producción de una combinación diversa o collage lleno de voces manifestado por sus personajes y autores" (2017: 21).

Esta noción de dialogismo es renovada en la década de los 60 por Julia Kristeva, cuando señala que un texto se encuentra en la intersección de dos ejes –un eje horizontal sujeto-destinatario y un eje vertical texto-contexto–, el cual "se construye como mosaico de citas [pues] todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*" (Kristeva, 2001: 190); y añade: "el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*" (2001: 195). La afinidad

teórica de Roland Barthes con la Kristeva se hace notar cuando, para el semiólogo francés, el texto es un tejido por el cual la palabra cruza y produce un recorrido en el entramado textual de múltiples diálogos. Para Barthes el texto se encuentra en una continua reescritura que lo reactualiza: "un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (Barthes, 1987: 69).

Por su parte, Gerard Genette retoma el término de intertextualidad, que Kristeva había establecido, para definir a "la *intertextualidad,* de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos; es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, 1989: 10). La intertextualidad se manifiesta en forma de cita, plagio o alusión. En su obra *Palimpsestos* estudia los diferentes tipos de transtextualidad o trascendencia textual, y concluye que "a la intertextualidad le sigue la *paratextualidad*, que se refiere a la relación que tiene el propio texto con su *paratexto*, que es todo lo que lo rodea, desde el título, pasando por el prólogo, epígrafe, advertencias, notas al pie hasta el epílogo" (Iglesias, 2017: 22). Los otros tipos de transtextualidad son la *metatextualidad*, la *architectualidad* y la *hipertextualidad* misma que, en sus palabras, describe como "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (Genette, 1989: 14).[106]

De esta clase de transtextualidad deriva el filme *Las puertas del paraíso*; me refiero al hipertexto que surge para el argumento de la novela *Recuento de personajes*, de Elena Garro, que a su vez se produce hipotextualmente gracias el préstamo que, de algunas características de los personajes de *Tender is the Night* (*Suave es la noche* de 1934, novela de corte autobiográfico del norteamericano F. Scott Fitzgerald), y de ciertas líneas

[106] Las cursivas aparecen en los originales.

narrativas que aparecen en la novela *Brideshead Revisited* (*Retorno a Brideshead* de 1945, escrita por el británico Evelyn Waugh). De esta suerte, la película "apunta a un planteamiento en donde el hipertexto puede ser leído como un palimpsesto que conserva huellas de una escritura anterior" (Iglesias, 2017: 22-23). Más adelante, regresaré a este tema, pues no hay que olvidar la intensa relación, en cuanto a préstamos y transposiciones, que de ida y vuelta existe entre, por un lado, el argumento de la Garro para el filme (seguramente anterior a 1968); el guion escrito al alimón por Lizalde y Laiter para la película (realizado en 1969); la obra cinematográfica en sí (*Las puertas del paraíso*, estrenada en 1970), y la novela *Recuento de personajes*, publicada hasta 1982 por la propia Elena Garro, y en donde encontramos huellas tanto de Fitzgerald (*Suave es la noche*, 1934) como de Waugh (*Retorno a Brideshead*, 1945).

Parte 3: Elizondo y Laiter: dos nuevos cineastas

Sin duda, en México la técnica del montaje de Eisenstein impactó y deslumbró a jóvenes autores como Salvador Elizondo y Salomón Laiter. Para el primero, esta admiración se hizo patente en sus ensayos sobre cine, pero también en su filme *Apocalypse 1900* y en su obra señera *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), la novela que logró integrarlo de lleno como exponente de excepción literario, promoviendo el que dejara a un lado su trabajo como realizador cinematográfico, así como los pigmentos y pinceles que utilizó como pintor. Para Laiter, más escéptico, el cine, la literatura, la pintura y la arquitectura se mixturaron en una impronta personalista que marcó toda su obra.

Muy jóvenes y en la época de efervescencia del movimiento de ruptura, Salvador Elizondo y Salomón Laiter coinciden en su participación dentro de círculos de cine-debate y, luego, en la formación de la revista cinematográfica *Nuevo Cine* –activa durante siete

entregas editadas entre 1961 y 1962–; el primero, plasmando ahí sus artículos sobre la cinematografía y el arte de la gran pantalla y, el segundo, como patrocinador de la publicación. Ya en la primera entrega de esta revista aparece, junto al *Manifiesto del Grupo Nuevo Cine*, un artículo de Emilio García Riera sobre *La huelga* (1924), de Eisenstein; ahí, el crítico –nacido en Ibiza pero jalisciense por adopción– señala que "evidentemente, la teoría del *montaje de atracciones* preside la concepción misma del filme. Para Eisenstein, la palabra *atracción*, supone una sensación violenta, impuesta al espectador, que debe obligarlo a reaccionar de algún modo" (García Riera, 1961: 19).

Elizondo, siempre cercano al séptimo arte (hay que recordar que su padre, Salvador Elizondo Pani, fue productor de cine en la Época de oro y fundador de los legendarios estudios CLASA, en la Ciudad de México), "se interesó vivamente por el cine de autor europeo que partió de su fascinación por la teoría sobre el montaje cinematográfico de Sergéi Eisenstein" (Medellín, 2018: 67-68), y realizó su filme, *Apocalypse 1900*,[107] con el propósito de participar en el Festival de Cine de Avignon, en 1965.[108] La película, producida por Michèle Albán[109] –su primera esposa– y José Luis González de León,[110] se

[107] En estas ligas es posible enlazarse al filme *Apocalypse 1900* de Salvador Elizondo (https://www.youtube.com/watch?v=OgGingYnKuQ) y también al documental sobre este autor, *El extraño experimento del profesor Elizondo* (https://www.youtube.com/watch?v=jWzPTApDBU4) realizado por Gerardo Villegas, quien rescatar el filme de Elizondo para una producción de la UNAM.

[108] Al rememorar las tertulias sabatinas que dieron paso a la formación de la revista *Nuevo Cine*, José de la Colina recuerda a Salvador Elizondo como un "entusiasta de la experimentación cinematográfica" y rememora que "eran épicas las discusiones entre Elizondo y yo: él propagaba el cine como un laboratorio de imágenes y sonidos de acuerdo con su ídolo Sergei M. Eisenstein, y enloquecía verbalmente al analizar *Hiroshima mi amor*" (cfr. COLINA, 2018. "La quimera del nuevo cine").

[109] Michèle Alban (1930-2017) se destacó como traductora del francés y profesora (en el IFAL y la UNAM) y y participó activamente en actividades culturales junto al grupo de la Generación de la Casa del Lago. Nacida de Zurich, Suiza, un 3 de agosto, llega a México apenas a los 12 años. Muy joven, hace pareja con el poeta Tomás Segovia, con quien tiene a su hijo Rafael (también poeta). Luego, casa con Salvador Elizondo, con quien procrea a sus dos hijas, Pía (fotógrafa) y Mariana (narradora y clavecinista). Años después, vive con Juan García Ponce, para quien traduce la obra de Pierre Klossowski. Fallece, el 11 de diciembre de 2017, en Tepozotlan, Morelos, donde se instaló para dedicarse a la gastronomía (cfr. LAVISTA, Paulina, 2017. "Michèle Albán [Parte I y Parte II]". *El Universal*, del 16 y 29 de diciembre de 2017, y QUEZADA, José, 2016. "A Michèle: de Casablanca a Tepoztlán". *Tiempo en la casa*, suplemento de la revista *Casa del tiempo*. núm. 29, junio de 2016).

exhibió por única vez en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) y quedó enlatada en el estudio del escritor por más de 50 años, hasta que el realizador Gerardo Villegas (autor, por cierto, del documental *El extraño experimento del profesor Elizondo*) la rescatara, con el apoyo de la fotógrafa Paulina Lavista[111] –segunda mujer de Elizondo– para exhibirla y proyectarla, durante el primer aniversario luctuoso de su fallecimiento, en el Palacio de las Bellas Artes.

En su poderosa brevedad *Apocalypse 1900* conjuga los principios del montaje que estudiara Eisenstein y los elementos de los ideogramas orientales que fueron siempre motivo de su estudio. En la sucesión fantasmagórica de imágenes que colma el filme, Elizondo elije el montaje como principio rector de su discurso. Al poner en conflicto las ideas visuales contenidas en cada cuadro, provoca la génesis de un nuevo significado a partir de este enfrentamiento visual. Al mismo tiempo, como si el filme se tratara de un ideograma, la película enmarca en su totalidad la abstracción de todas estas líneas con el fin de presentarlas como una sola, nacida en un espacio y un tiempo determinado, yuxtapuestas, pero no limitadas a ellos.[112]

Para Esteban King Álvarez, Elizondo explora el problema de los borramientos disciplinares gracias a su interés por ahondar, dentro de la literatura, "formas de operación que provienen de otros campos relacionados más bien con el campo de la visualidad, tales como la fotografía, el cine y las artes plásticas" (King, 2015: 149). Ya en su revista

---

[110] González de León, también parte integral de la revista *Nuevo Cine*, dirigió *La gran caída* en 1958, *Invasión siniestra*, en 1971 (con Boris Karloff) e incursionó como actor, escenógrafo y asistente de dirección en casi 30 producciones entre 1968 y 1982 (cfr. *IMDb: José Luis González de León*).

[111] Paulina Lavista (1942), fotógrafa, escritora y productora, es fundadora del Salón de la Plástica Mexicana e hija del afamado compositor Raúl Lavista (1913-1990), quien musicalizó más de 300 películas de la Época de oro del cine mexicano. Paulina vivió 37 años al lado de Salvador Elizondo y quedó a cargo de sus *Diarios* inéditos. Es otra figura relevante ligada a la Generación de la Ruptura.

[112] MANZANILLA Madrid, José Antonio, 2015. "*Apocalypse 1900*, una película de Salvador Elizondo", *Literal*.

sesentera *S.nob*, con Elizondo colaboraban artistas plásticos junto a escritores y ensayistas.[113] Para este autor, en la revista de Elizondo es posible vislumbrar ya "la yuxtaposición y oposición de elementos disímbolos" (2015: 159): el principio del montaje, una de las principales preocupaciones del escritor. Las similitudes que observa Elizondo entre el montaje y el principio de los ideogramas le permiten desmontar su mecanismo operativo y en la visibilidad del ideograma "observar el proceso de montaje que lo origina; es decir, las piezas de su conformación" (162).

El propio Villegas, sobre su labor de restauración, remasterización y digitalización del filme comenta, en entrevista con Manuel Villanueva para el programa "Cinemateca" de TVUNAM,[114] los pormenores de la realización de una obra que ya contenía, en sí, elementos como "los grabados del manual operatorio del Dr. Farabeuf que aparecerían, paralelamente, en su célebre novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (ganadora del premio Xavier Villaurrutia) como todo un *collage*, un pastiche".

Con anterioridad, Christopher Domínguez Michael señala que, en "La estética de Eisenstein" –un ensayo de Elizondo compilado para el libro *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*–, "aparecen, en veinticinco cuartillas escritas antes de esa otra aventura suya que fue la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), no solo el deslumbramiento de Elizondo ante la técnica de montaje del director ruso, sino una premonición del orden técnico que iría a dar a *Farabeuf o la crónica de un instante*, en cierta medida, un montaje de ese tipo" (Domínguez, 2017: § 2). Así, Elizondo se dirigió hacia el centro de la creación en

[113] Sobre el particular, nos dice King en su artículo "Salvador Elizondo y los mecanismos del montaje: "El director fue Elizondo; Emilio García Riera fungió como subdirector y Juan García Ponce como director artístico. Entre sus colaboradores más frecuentes destacan Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, José de la Colina, *Jomi* García Ascot, Alejandro Jodorowsky y, por el lado de la plástica, Kati Horna, Leonora Carrington y José Luis Cuevas

[114] "Gerardo Villegas y Manuel Villanueva conversan sobre *Apocalypse 1900* de Salvador Elizondo en TVUNAM". *Cinemateca*, diciembre de 2018, publicado en YouTube el 10 de enero de 2019.

Eisenstein; y tanto *Farabeuf o la crónica de un instante* como *Apocalypse 1900* constituyen no sólo un inventario de objetos manipulados, sino el motivo de un verdadero trabajo de edición y montaje. No muy alejado del punto de vista de Salomón Laiter quien en el original de su manuscrito inédito, *El archipiélago de los hampones* –escrito mecanográficamente y entre asteriscos marcados a mano con tinta– destaca a una de las frases que, a manera de aforismos, componen esta obra suya: "El film es una escultura luminosa que obtiene formas a base de golpes de tijera" (Laiter, 1995: 8).

Parte 4: El paraíso perdido de Elena Garro

Las puertas del paraíso (Laiter, 1970), filme ganador del Ariel de Oro y la Diosa de Plata, en 1972 (máximos galardones del cine mexicano), refracta el sentido sentimental que una generación sin asidero pone en marcha dentro del espacio que su crítica permite a ciertos aspectos de la realidad social a la que fue contemporánea; lo anterior, dentro una sociedad petrificada, más que colapsada, durante una etapa de sordo sometimiento y airada represión, tanto en lo político como en lo moral, en aquel México futbol mundialista de 1970, constelado de abiertas heridas. La película, filmada luego del funesto capítulo de la matanza del 2 de octubre de 1968, y estrenada poco antes de su secuela, el bárbaro halconazo del 10 de junio de 1971, entraña la visión de una sociedad desenfadada y carente de metas más que de principios, una masa apolítica donde se describe una juventud desengañada, desconfiada, decepcionada en un país, México, sumido hasta el punto de inflexión más hondo de la curvatura de una crisis que se prolongaría, insospechadamente, durante varias décadas más.[115]

[115] Hay que recordar que, con la quiebra de las principales estudios cinematográficos en 1957, los galardones a lo mejor del cine mexicano dejaron de entregarse por espacio de 15 años. Sobre su estreno, José Xavier

Basada en un argumento de Elena Garro adaptado para ser un guion escrito en conjunto por el poeta Eduardo Lizalde y el propio realizador del filme, Salomón Laiter, la película se desarrolla de principio a fin dentro de una narrativa estructurada gracias a un montaje pocas veces visto dentro del cine mexicano. Desde su íncipit –es decir, desde la presentación de su primera escena– la película se auto introduce, entrando de lleno en la materia narrativa; y lo hace, de hecho, con anterioridad a la inserción de su título y créditos en letras rojas. Le bastan unas cuantas escenas y cuatro minutos de proyección para resumir en pantalla, prácticamente, la trama principal resumida del filme. En un plano continuo el espectador se topa de cara con el *leitmoiv* o motivo central que se repite dentro de esta obra cinematográfica, y que podría resumirse en el relajo mexicano de vivir al día entre drogas, alcohol y trasnochadas, en el juego, las apuestas, el sexo, la música rock, la huida, su consecuente retorno y la vuelta al escape girando dentro de un círculo vicioso que se repite *ad infinitum*.

Los créditos en pantalla –luego de consignar a Elena Garro como la autora del argumento original que sirve para elaborar el guion– rezan así: "Adaptación cinematográfica: Eduardo Lizalde y Salomón Laiter". Sin embargo, parece que el guion corrió más a cargo del trabajo de su realizador y de la propia argumentista que de la labor del poeta Eduardo *El Tigre* Lizalde. Así lo señala un fragmento de la entrevista a los productores de la cinta, Mauricio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán, publicada durante 2017 en el libro de la investigadora Rosalio Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui generis*:

Návar escribe: "En ese contexto, otro cine mexicano más propositivo y complicado de ver, como *Las puertas del paraíso*, de Salomón Laiter, basada en un argumento de Elena Garro, con un guión adaptado por él mismo y Eduardo Elizalde (*sic*), se estrenaba en el cine Roble para los intelectuales y para los demás, en el De La Villa y el Marina" (cfr. NÁVAR, José Xavier, 2014).

RVB: ¿Fue el primer argumento de una mujer, de la gran escritora Elena Garro, producido por Cinematográfica Marte acerca del mundo de las drogas?

FPG: Exactamente, su narración sirvió de base para plantear el tema de la drogadicción, el desencuentro, la fragilidad del ser humano.

RVB: Se dice que para este filme no hubo un acuerdo entre los guionistas originales, Eduardo Lizalde y Salomón Laiter.

MW: Al final Salomón Laiter trabajó el proyecto con Elenita Garro. Él era un hombre un poco difícil.

Lo anterior confirma la fuerte impronta de la mano de Garro en cada escena; por otro lado, la dificultad a que se refiere don Mauricio no implica tanto que el carácter de Laiter fuera irascible, irritable, impulsivo o irreflexivo, todo lo contrario. En su trato, Leiter era cortés, atento, finísimo y muy amable. Más bien, el quid del problema era de orden artístico: en cuanto a lo creativo, el realizador era inflexible.[116] En esa medida se podría equiparar su desempeño al de otros directores quienes, de haber sido más lacios en su devenir laboral, hubieran filmado seguramente decenas de producciones al vapor; me refiero a directores como Salvador Elizondo, Archibaldo Burns, Rubén Gámez y al propio Mauricio Walerstein, entre otros. Todos ellos fueron personajes ligados a la ruptura y al mundo cinematográfico mexicano, y contaban con influencias y facilidades para poder rodar continuamente; mas no por ello realizaron filmes a destajo. Todo lo contrario: su

[116] En *Nueva primavera*, obra inédita que recopila sus memorias, Laiter se refiere a la creación como una labor individual y desinteresada: "¿Escribir para publicar? ¿Pintar para vender? ¿Filmar para contribuir a la idiotización universal? Plasmo imágenes tan personales que no pueden ser decorativas" (Laiter, 1992: 10). También ahí mismo se refiere al episodio en el que cedió la dirección de la película *Jory* debido a diferencias irreconciliables con el productor hollywoodense Howard Minsky: "El ridículo que me proponía hacer el productor de Hollywood que me contrató me resultó intolerable, porque me proponía filmar mal un guion infame tan solo por dinero" (1992: 38).

trabajo fue siempre a cuentagotas, poniendo por delante un criterio independiente y personal como guía estilística, estética y ética para cada producción.

Hacia finales de los 60 la efervescencia política y los aires de lucha y rebelión en pos de mayores espacios de libertad, democracia y participación política cundieron por muchos rincones del planeta. México no fue la excepción. Dirigentes políticos, estudiantes, maestros, fuerzas vivas y, en general, la población toda, participaron o se vieron afectadas, de una u otra forma, por estos movimientos sociales. En ese sentido es importante hacer notar que aquel momento en el cual Elena Garro aleja su obra de los estantes de las librerías coincide y se corresponde con una etapa de verdadera huida y exilio real en su vida; esquiva fuga de la cual ella es presa y víctima. Luego de los terribles sucesos de 1968, uno de los activista universitarios, el de peor fama, Sócrates Campos Lemus, acusó a la escritora "de ser uno de los líderes del movimiento estudiantil, así como después, de haber delatado a más de quinientos intelectuales al dar los nombres de supuestos implicados a los medios periodísticos" (Pedroza, 2016: 10-11). El delator delatando a la delatora, ¿podría acaso ser un acto más irónico?

Luego, el inefable Campos Lemus terciaba señalándola: "como dirigente del movimiento [debido a] la impresión que dejó entre sus colegas después de haber denunciado a Carlos Monsiváis, Rosario Castellanos, Eduardo Lizalde, Sergio Mondragón Jaime Shelley y muchos otros como responsables de los sucesos" (2016: 20). Sí, entre ellos, Eduardo Lizalde; cosa absolutamente descabellada porque, de haber sido así, el poeta jamás hubiera accedido a elaborar, junto con Leiter, un guion como el de *Las puertas del paraíso*, basado en un argumento original de la propia Garro. Así pues, para el ensayista Guillermo Espinosa Estrada, la escritora:

> …terminó encarnando una contradicción ideológica inconcebible: para el Estado, cabecilla de un complot comunista; para la *intelligentsia*, una informante del gobierno represor. Es decir, una traidora. Una espía que colaboraba con ambos bandos, una suerte de doble agente (2016: 21).

Y es que esta animosidad surgió desde tiempo atrás, como lo muestra en sus *Memorias de España 1937* la joven Elena, de escasos 20 años cumplidos; ella era capaz libremente y durante aquella revolución civil, de "circular irreverente y desafiante entre los miembros de la corte intelectual como un *fool* que señala sus hipocresías" (Espinosa Estrada, 2016: 21). Ya casada con Octavio Paz, Elena Garro continuaba, en los hechos, siendo menor de edad;[117] sus "mayores" apenas le llevaban un par de años y, aunque por su condición de casada la ley le otorgara atribuciones civiles propias de una mayor de edad, ella, debido a su género y a las costumbres de la época, no pasaba de ser considerada por sus "pares" como un simple adorno dentro de la lucha en la guerra civil española a la que asistió siguiendo a su también muy joven marido; lo anterior reserva de que hoy, a la distancia, comprendamos que su figura era tan importante o incluso de mayor interés que la muchos de los aquellos partisanos revolucionarios.

Lo cierto es que Elena Garro luchó a brazo partido por rescatar su identidad, opacada siempre por la de su marido y a contracorriente de los epígonos de éste, quienes

[117] Es importante destacar el hecho de que, durante el sexenio de Díaz Ordaz (1964-1970), cuando la transparencia de sus acciones no clarificaba lo turbio de sus intenciones, la cúpula en el poder decidió reformar, y luego publicar en el *Diario Oficial de la Federación*, el 22 de diciembre de 1969, el "Decreto por el que se reforma el artículo 34º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos", por medio del cual se lograba criminalizar a los jóvenes que, apenas al día anterior, aún no eran legal y penalmente responsables para ser procesados; y quienes ahora, a los 18 años cumplidos, podrían de pronto, ser sujetos de imputabilidad penal. Esta chicanada, muy celebrada en los círculos de poder de la corte diazordacista, refundió en la cárcel a muchos jóvenes acusados de "disolución social", delito inventado, casi 50 años antes, el 18 de septiembre de 1941, por el presidente Ávila Camacho, al amparo de la segunda guerra mundial y con el ánimo de ajustar cuentas con sus detractores (cfr. FERNÁNDEZ, Óscar, 2016. "A 48 años del movimiento estudiantil. El delito de disolución social y su uso contra el movimiento de masas"; CARMONA DÁVILA, Doralicia, (s. f.). "Se publica el decreto por el que se otorga la ciudadanía a los 18 años"; y, *DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN*, "Decreto por el que se reforma el artículo 34º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos").

continuamente la denostaban. Transcribo aquí un interesante fragmento de la ensayista Liliana Pedroza que muestra, de manera fehaciente, el tipo de lucha a que se enfrentaba la muchachita de escasos 20 años de edad en 1937:

> Elena Garro fue exiliada dos veces. La primera vez, según su testimonio ("A mí me ha ocurrido todo al revés", *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 346), cuando fue arrancada de su casa familiar en 1937 tras su boda intempestiva con Octavio Paz. Sin participación consciente, Elena Garro firmó un acta que la llevaría a un viaje de no retorno. Tendría que abandonar sus estudios por órdenes de su marido y recluirse en la casa de su suegra donde vivirían en un inicio los recién casados: "respecto a los de la Universidad, TE DIJE QUE NO SALIERAS y eso vale para ese lugar asqueroso […] NO VUELVAS A IR A NI UN SITIO AL QUE NO TIENES NECESIDAD DE IR. Igual a Filosofía. De monja estarás, de encerrada y niña de reja hasta que yo llegue o tú vengas", le escribió Paz desde Mérida el 7 de mayo de 1937 (*Elena Garro Papers*, Firestone Library, Princeton University, las mayúsculas están en el texto original) (Pedroza, 2016: 13).

Juntar el agua con el aceite resulta siempre una labor imposible, y más allá de la improbable simbiosis de mezclar la volatilidad acuífera de la Garro con la densidad específica de Paz, lo cierto es que en cada reseña sobre la artista aparecían, para bien o para mal, onerosos calificativos; pues aparte de este desprecio atribuible al escozor que producía su forma directa y poblanísima de ser –pero también la enemistad de su ex marido, el laureado poeta y premio Nobel, para entonces, "jefe" de la llamada "mafia literaria e intelectual"–, se le calificaba directamente como "loca" o "demente". Claro, nadie decía directamente que Elena Garro "estaba" loca, sino que, como en Fuenteovejuna, el pueblo coreaba: "dicen que alucina, dicen que perdió la razón, dicen que no tiene cordura",

etcétera, etcétera.[118] Así lo comenta la ensayista Liliana Pedroza, autora de *Andamos huyendo, Elena*: "Con la misma estrategia que a Juana I de Castilla, Elena Garro fue recluida dentro de la figura de la *loca*..." (2016: 11); porque "el 6 de octubre de1968, después de haber acusado ante la prensa (*sic*) a 'más de 500 intelectuales mexicanos y extranjeros' de ser los verdaderos responsables de la masacre estudiantil, Elena Garro se convirtió en la 'loca' de la literatura mexicana" (Espinosa, 2016: 19); y, cuando "los decibeles de la protesta estudiantil aumentaban en Praga, París y Tlatelolco, génesis de la ruptura, Elena Garro cuestionaba a los intelectuales ello le costó señalamientos […] y parece que fue infectada por el estrago de la paranoia" (Barajas, 2016: 18). Era precisamente su carácter lo que le permitía escribir con desenfado, críticamente, y tachar a los intelectuales de su época como farsantes, pues "es una denuncia que solo su papel de *loca* le permite llevar a cabo: gracias a este sambenito puede circular irreverente y desafiante" (Espinosa, 2016: 20). Y bien que lo hacía pues:

> …en sus conversaciones, a menudo denunciaba a la mafia literaria y, por supuesto, lo sufrió de primera mano, al tener a Octavio Paz como esposo. En uno de sus diarios lanzaba esta pregunta. "¿Por qué creen que en mi país hay tantos escritores famosos carentes de talento? Con los colmillos del lobo feroz y el talento agudizado del plagio" (Magdaleno, 2016: 25).

[118] Muestra de lo anterior son los comentarios sobre la Garro vertidos en el apartado "Drama de familia , II" del libro *Octavio Paz y su siglo*, escrito por Christopher Domínguez Michael, donde el investigador señala que tanto la madre como la hija (Elena y Laura Helena) fueron, "tras 1968, repudiadas por sus amigos, extranjeras en su tierra y hundidas en el ostracismo"; añade que en los años subsiguientes "poco se sabe de su vida", salvo que "habían empezado a vivir en la penuria". Domínguez apunta que la escritora dedicó en ese entonces "páginas y páginas alucinadas y alucinantes de sus diarios a proyectos literarios y cultivar su anticomunismo"; añade que la Garro estaba "poseída por el delirio de persecución" y que "conocemos, gracias a Marie José Paz" que las dos Elenas, reiteradamente, llamaban vía telefónica a la anciana doña Josefina, madre de Octavio Paz, "para aterrorizarla". Sin embargo, Domínguez también menciona que "el ostracismo en que vivía la escritora era un tanto relativo, pues Salomón Laiter filma en México *Las puertas del paraíso*, basado en un cuento suyo (*sic*) y la película gana el Ariel".

Porque la Garro era una escritora completa; lo afirmo en el sentido de su incontestable talento y de su capacidad para manejar diversos géneros pues, si resaltó como novelista y guionista, también lo hizo como dramaturga y cuentista, aún con todo en su contra. Ella transitaba libremente y desarrollaba su discurso literario atravesando distintos géneros y "el teatro representó una manera de condensar sus preocupaciones sociales a través de personajes tan cautivadores como los de sus novelas y con diálogos tan vitales como los de sus guiones cinematográficos" (Olmos, 2016: 15). En efecto, en opinión el dramaturgo y crítico de teatro Enrique Olmos de Ita, el escritor mexicano más importante en el teatro de la segunda mitad del siglo XX no fue escritor, sino escritora, y ello "rompió los paradigmas de una tradición que, si bien reciente, estaba plagada de nombres propios masculinos" (2016: 15). Y no fue, para ella, alguna tarea sencilla:

> Yo siempre quise hacer teatro como actriz o como bailarina, pero como Octavio Paz se opuso de esa manera tan atroz, tenía que encontrar el camino para llegar […] entonces se me ocurrió fundar un pequeño teatro. Cuando fuimos a México yo lo quise hacer, pero no se pudo. Porque se necesitaba ayuda oficial y conseguir el teatro. Entonces Octavio lo consiguió. ¡Ah, pero se necesitaban obras! Entonces yo escribí seis obras (Garro, 2016: 15).[119]

En contra de los calificativos que aluden a su demencia o supuesta locura –epítetos con que la fustigaban los seguidores del patriarca indiscutido de la cultura nacional–, lo cierto casi siendo una niña fue invitada por el artista plástico y realizador cinematográfico

[119] En 1967 Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares publican la segunda edición de su *Antología de la Literatura Fantástica*, en donde aparece *Un hogar sólido*. Este acto es, quizá "el mayor reconocimiento literario al exterior del país de la dramaturgia nacional en el siglo pasado. La obra de Garro ha viajado a innumerables países gracias a la compilación de los escritores argentinos, especialmente desafectos a la literatura dramática, lo cual hace aún más singular el convite" (OLMOS DE ITA, 2016: 17). Las otras obras dramáticas de Garro son: *Los perros*, *Felipe Ángeles*, *La Mudanza*, *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca*, *El rey mago*, *La señora en su balcón*, *La dama boba*, *Benito Fernández*, *El rastro* y *Parada San Ángel.*

Adolfo Best Maugard a participar en el filme *Humanidad* (1933). A los 25 años, en 1942, escribió el guion del aclamado filme *Historia de un gran amor*, de Julio Bracho, estelarizada por las figuras del momento: Gloria Marín y Jorge Negrete. Y, aunque su nombre "no apareció en los créditos",[120] continuó escribiendo en producciones de la pantalla grande. Realizó el guion para una muy taquillera: *Las señoritas Vivanco* (1952), de Mauricio de la Serna; también para *Perfecto Luna* (1959) y *Juego de mentiras* (1967) –que participara en el Festival de Cannes–, ambas de Archibaldo Burns. Su argumento para *Solo de noche vienes* (1965), de Sergio Véjar –pese a sus *misctast*[121] y con todos sus desaciertos– fue memorable. Esa inercia la llevo a elaborar el guion de *Los recuerdos del porvenir* (1969), para Arturo Ripstein; y, luego, el argumento de *Las puertas del paraíso*.

Aquí es conveniente citar al periodista Rafael Cabrera, quien en su artículo "Las mudanzas de Elena Garro, en busca de su hogar sólido", da cuenta de la infinidad de sitios que habitó la escritora, enfrascada en una frenética huida, durante su exilio y éxodo; desde la casa paterna en la entonces muy pequeña ciudad de Iguala, en el estado de Guerrero, hasta el "pequeño departamento en Cuernavaca que Elena heredó de su hermana Estrella" (Cabrera, 2016: 37), y donde vio llegar el final de sus días rodeada, como su ex marido Octavio, por una infinidad de gatos. Cabrera señala que, luego de vivir en un hermoso departamento de avenida Nuevo León 230, en la colonia Condesa de la CDMX, Elena

[120] La escritora y editora Marcela Magdaleno ha presidido la Fundación Elena Garro, y en este artículo, sobre la participación de la Garro como guionista y argumentista fílmica, señala que "algunos productores chocaban con su visión de cine de denuncia, [y] otros de plano le regatearon su crédito" (2016: 23). No es el caso, por supuesto, del filme de Leiter, donde su crédito aparece en pantalla inmediatamente después del título (cfr. MAGDALENO, Marcela, 2016. "El blanco misterio de la noche").

[121] *Miscast* es una palabra de origen inglés, relacionada con los filmes y el teatro: "to choose an unsuitable actor to play a particular carácter in a play o film", que se traduce como "elegir a un actor inadecuado para interpretar a un personaje determinado en una obra teatral o un filme" (Cfr. *Longman Dictionary of Contemporany English*).

partió, en 1959 hacia Europa, en un viaje que realizó junto a Archibaldo Burns –su entonces pareja– y su hija Helena.

> El relato de este periplo quedó reflejado en *Reencuentro de personajes*. Mientras ellas estaban fuera de México, Octavio tramitó el divorcio sin que Elena tuviera conocimiento de ello: Paz dijo que no conocía su dirección y al poco tiempo el divorcio quedó finalizado. A finales de 1963 madre e hija vuelven a México […] se instalaron en una casona de tres pisos y jardín en Fernando Alencastre 220, en Lomas de Virreyes, en las orillas del histórico Bosque de Chapultepec. […] En esa casa, que tampoco existe ya, Elena llegó a ser feliz. Al menos así se lo contó a su amigo, el escritor José Bianco, en una carta enviada en 1966: escribía novelas y artículos, traducía y defendía a los campesinos. También tenía ocho gatos: Humitos Madrazo, Conrandino, Rojo Gómez, Ágata, Luisa, Cabroncito, Palancares y Maquí. Elena Garro y Helena Paz vivieron ahí hasta el 28 de septiembre de 1968. Ese día inició la etapa más oscura de su vida y en aquella fecha salieron huyendo de su casa (Cabrera, 2016: 36-37).

Este artículo de Cabrera nos permite percibir el regocijante sentido del humor de Elena Garro quien, al bautizar a sus gatos con los nombres de prominentes políticos, da cuenta de su visión irónica de la vida; pero, aún más importante, nos hace meditar en su compromiso artístico, pues fue precisamente mientras andaba huyendo, viviendo en la colonia Juárez (Lisboa 17), en hoteles (Suites del Parque, María Isabel y otros más) y en Polanco (Taine 222), perseguida por el gobierno, bajo amenazas de muerte y repudiada por sus pares, cuando la escritora colabora con Laiter para realizar *Las puertas del Paraíso*.

En "Elena Garro detrás del espejo", artículo que celebra el *Centenario de una voz* pergeñado por Leopoldo González, podemos leer que "tras su retorno del exilio, Elena Garro se convirtió en una sombra –mejor dicho, en una metáfora luminosa de una sombra–: la sombra que ella construyó de sí misma" (González, 2016: 14). Esta descripción explícita,

quirúrgica y discursiva sobre el carácter de sus textualidades como escritora genera una aproximación, a cien años de su nacimiento, que deviene en acercar más los detalles de su individualidad a la materialidad que, de su participación en la vida cívica contemporánea, edificara la imagenería popular paciana, y que va, desde una figura feminista primigenia y contracultural hasta una efigie sórdida, perdida, locuaz y desdeñada.

González, sin embargo, en su texto atina a divisar a una mujer real y verdadera; la cual, desde su propio punto de vista íntimo y femenino, escribe para y sobre sí, pues "Elena Garro no es ya un celaje de oscuridad ni un dolor de ser, sino un signo de luz: un hogar sólido en ese más allá en el que un abrazo cósmico borra las fronteras y huellas de lo humano" (2016: 15).

Parte 5: Andamos huyendo: la fuga sin reposo

"Es tan hermosa que tendría que estar colocada en la puerta del Paraíso", comenta el arquitecto e historiador de arte renacentista Giorgio Vasari que dijo Miguel Ángel al referirse a la creación de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), la exquisita obra con forma de puerta colocada a la entrada del Baptisterio de San Juan, en la Catedral de Santa María del Fiore, en Florencia.[122] Se trata de una doble puerta realizada en bronce y oro que pesa ocho toneladas, mide 5.20 m de alto, 3.10 m de ancho y tiene 11 cm de grosor. La puerta de doble batiente –de ahí que haya quien se refiere a ella como "las puertas"– está compuesta por 10 paneles con escenas del *Antiguo Testamento* (cinco por cada batiente) donde

[122] Esta obra maestra está realizada con la técnica del *stiaccicato* o *schiacciato*, que es un relieve con variaciones milimétricas cuyo espesor disminuye, de manera gradual, desde el primer plano hasta el fondo, creando la ilusión de volumen y de acuerdo a las normas de la perspectiva. Los personajes bíblicos que aparecen en los 10 paneles son: 1) Adán y Eva; 2) Caín y Abel; 3) Noé; 4) Abraham; 5) Isaac, Esaú, Rebeca y Jacob; 6) José; 7) Moisés; 8) Josué; 9) David, y 10) el rey Salomón y la reina de Saba (cfr. *NATIONAL GEOGRAPHIC ESPAÑA*, 2012. "Florencia vuelve a exhibir la Puerta del Paraíso"; GONZÁLEZ, Julián, (s. f.). "Lorenzo Ghiberti, La puerta del Paraíso, Baptisterio de la catedral de Florencia. Bronce, 1425-1452"; y, *DIDACTALIA*, 2014. "Las 'Puertas del paraíso' de Lorenzo Ghiberti").

Ghiberti, gracias a su refinada labor a través de altos, bajos y medios relieves, consigue otorgar profundidad, perspectiva y volumen corporal a los personajes bíblicos que evoca, así como a las diez escenas ahí descriptas.

Atravesar, pues, las puertas del Paraíso es lograr acceder a un espacio de purificación y vida nueva; pero, para los personajes del filme *Las puertas del paraíso* y para los de la novela *Recuento de personajes* alcanzar dicho punto de realización se convierte en una misión imposible: pueden llegar hasta la entrada del recinto y percibir su promesa de libertad y de bienestar, mas no les está dado a ellos lograr atravesar el portal. Si en *Las puertas del paraíso* la cámara *es* quien narra y los actores, despojados de sí mismos e inmersos en una relación que prácticamente no incluye diálogos, *actúan* para sí ellos de una forma introspectiva y con mucha mayor actancia que para quienes les rodean, en *Reencuentro de personajes* existe un narrador omnipresente e impersonal que describe las actitudes y los diálogos de los personajes de cara al lector, como si su visión y su voz fueran la lente y la grabadora de una cámara fílmica, proyectando de esta suerte, directamente, a los actores y personajes novelísticos hacia la pantalla mental del lector-espectador.

En ambos textos (novela y filme) aparecen en la trama y de forma constante los conceptos de la huida y el eterno retorno que vuelven, siempre, a repetirse desde un mismo punto de partida en una especie de círculo vicioso. En estas dos obras el sosiego y la calma en realidad no existen sino en la forma difusa de un mero intermedio: en el limbo de un reposo incierto que toma forma dentro del espacio que existe entre el no poder ser más que pura huida y de nuevo otra vez la vuelta a escapar. En ese sentido, los caracteres femeninos de la Garro están inmersos en el discurso de una continua fuga. No olvidemos que el título de su retorno como novelista al campo literario mexicano, luego de una larga temporada de

casi veinte años sin publicar es, precisamente, *Andamos huyendo Lola* (1980), compilación de relatos apenas anterior a sus novelas *Testimonio sobre Mariana* (1981), *Reencuentro de personajes* (1982) y *La casa sobre el río* (1983).

En la novela, Verónica escucha a Frank decir que el cuerpo masculino es mucho más hermoso y perfecto que el cuerpo femenino. Ella echa a reír y al mirar al David de Miguel Ángel en el Palazzo Vecchio lo compara con una figura circense:

> "¡Puaf!, es un atleta de feria"
> "¡Estúpida!", la reprende él.
> La palabra le produjo un cansancio enorme, vivía en el desorden de la injuria. Cuando era niña, en su casa de niña las palabras, el pan y los gestos tenían un lugar exacto y los efectos eran tan permanentes como los colores de Fra Angélico, las Puertas del Paraíso de Ghiberti o la música de Mozart. Ahora no tenía casa, sus hermanos se hallaban perdidos entre cuñados y cuñadas extrañas, la selva había invadido a su familia. Sintió que iba a ponerse a llorar y se sirvió más vino (Garro, 2016: 52-53).

La pareja camina por la ciudad de Florencia y se detiene justo frente a las Puertas del Paraíso: "Un día las cruzaré y entonces todo esto habrá terminado", se dice a sí misma con alivio. Al día siguiente la pareja amanece en el hotel Diana; siempre durmiendo en cuartos separados y siempre riñendo entre peleas, reconciliaciones efímeras y malos tratos (ella, incluso llega a propinarle varias patadas). Entonces Frank le pregunta: "¿Por qué te gustan tanto las Puertas del Paraíso?"

> Verónica calló, miró su perfil oscuro, recortado sobre los muros de seda blanca: había cosas indecibles y entre ellas estaban las puertas de Ghiberti, que pertenecían al mundo que no podía compartir con él y se empeñó en guardar silencio. Frank miró con hostilidad el techo

de la habitación y cruzó los brazos sobre la nuca. De pronto le dio un empellón: "¡Lárgate a tu cuarto!" (Garro, 2016: 57).

Si en la película, la huida y el constante retorno se da entre los suburbios y alrededores cercanos a la Ciudad de México, en la novela, los personajes deambulan por urbes renacentistas europeas; pero en ninguno de estos espacios (el mexicano y el europeo) su devenir atropellado encuentra asidero. Precisamente, en *Reencuentro de personajes* al salir en tren rumbo a Montreaux, desde Florencia, la pareja deja atrás a las puertas del paraíso:

> Ella era un ser aparte, metida en un viejo traje amarillo de verano, sin medias, calzada con las sandalias de playa y los pesados brazaletes. Se alisó los cabellos. "¡Que graciosa te ves, pareces un vaguito!", y Frank se echaba a reír a carcajadas. Sintió que odiaba su voz y su risa. El tren se alejó de la ciudad de Lorenzo, y lejos de las Puertas del Paraíso. Suiza no era un paraíso, apenas era un hospital. […] Las Puertas del Paraíso de este mundo estaba definitivamente cerradas para ella (Garro, 2016: 74-76).

Se trata de un umbral intraspasable; de alguna forma estas puertas esconden al paraíso anhelado: se puede permanecer frente a ellas, verlas, pensarlas, admirarlas, ensoñar con que de pronto se abren; se puede presentir aquello que resguardan e incluso es posible tocarlas, pero siempre desde el lado de afuera. Las puertas del paraíso también son las del infierno, porque, ¿qué otra cosa puede llegar a ser más diabólica que presentir el paraíso y no poder acceder él?

Si desde aquí para allá traspasar esas puertas conduce al paraíso, de allá hacia acá esas mismas puertas son la entrada al infierno.

Parte 6: Manuscritos, palimpsestos y transferencias

El argumento de Elena Garro para *Las puertas del paraíso* (1970) es personalísimo y se constituye con parte de la trama de su novela *Recuento de personajes* (1982), la cual, a su vez, toma en préstamo personajes, caracteres y líneas argumentales tanto de la última novela del norteamericano Scott Fitzgerald *Tender is the Night* (*Suave es la noche*, cuya primera versión data de 1934), como de la obra del británico Evelyn Waugh *Brideshead Revisited* (*Retorno a Brideshead*).[123]

Llama la atención que, el Garro, sea un argumento original; esto es: que no pertenezca a una obra suya realizada con anterioridad sino que, muy por el contrario, la escritora poblana parta de él como base para una futura obra: precisamente, la novela *Recuento de personajes*, publicada en 1982, doce años después de la filmación de *Las puertas del paraíso*. Se trata de un caso paradójico donde un argumento original toma prestados elementos de una novela que aún no ha sido publicada.

En el "Prólogo" donde compila el trabajo novelístico de la escritora,[124] el investigador y estudioso de su obra, Geney Beltrán Félix, sitúa a esta novela (la tercera de Elena Garro) dentro de un apartado particular titulado "La degradación del ser amado". Se trata del estudio de caso de un amor violento, donde el vínculo *hombre-mujer* vive una situación irregular. El personaje femenino (Verónica) abandona todo para huir con su amante (Frank), solo para encontrarse luego sumergida en una situación de inequidad y

[123] Por cierto, de esta novela, cuya publicación en Londres durante 1945 trajo a Waugh fama, fortuna y merecido éxito literario, se realizaron, con el mismo nombre, tanto una muy exitosa miniserie televisiva británica (Sturridge, Ch., y M. Lindsay-Hogg, 1981) como una película, también homónima, multinominada a varios premios (Jarrold, J., 2008). El título de la novela –también traducido por algunos autores como *Reencuentro en Brideshead*– es, en realidad, más largo: *Brideshead Revisited, the Sacred and Profane Memories of Capt. Charles Ryder* (*Brideshead revisitado: las memorias sagradas y profanas del Cap. Charles Ryder*). Cfr. WAUGH, Evelyn, 1993. *Retorno a Brideshead*. Madrid: Tusquets; y, HASTINGS, Selina, 1994. *Evelyn Waugh: una biografía*. Londres: Sinclair-Stevenson.

[124] Cfr. GARRO, Elena, 2016. *Novelas escogidas (1981-1998*). Compilación y prólogo de Geney BELTRÁN FÉLIX.

abuso. Una vez que ella se percata de que, para su amante, el amor a una mujer incluye su degradación como ser amado, resulta vencida por el miedo y por la culpa, y se paraliza: "tolera la violencia, se permite experimentar la vergüenza y el odio, hasta volverse poco menos que una nulidad humana" (Beltrán, 2016: 13):

> Son, así, ella y él una pareja de temperamentos incompatibles a quienes lo peor de cada quien mantiene juntos: él se afirma en el dominio sobre un cuerpo temeroso e indefenso, y ella se niega a sí misma por el aislamiento al que es llevada y la conciencia de lo erróneo en sus decisiones pretéritas. El despotismo y la manipulación por un lado; la auto conmiseración y la inmovilidad por el otro (2016: 13).

En la novela, Verónica, el personaje femenino de *Recuento de personajes*, vive el momento histórico que va de la década de los 40 a la de los 60 en medio de un dilema pues, por un lado, su familia la ha dotado de una educación progresista y genéricamente igualitaria; sin embargo, por el otro lado, la sociedad continua desarrollando un esquema en donde impera la dominación patriarcal y el sometimiento ancestral de la mujer. El relato, entonces, resulta claustrofóbico, dada "la forma corrosiva en que se exhiben las fallas y desatinos, los arranques e iniquidades de Frank y Verónica" (Beltrán, 2016: 14) lo cual le otorga a estos personajes –y por ende, a la obra toda– un carácter oclusivo, tormentoso, ambivalente y, al mismo tiempo, descarnado.

El análisis de *Las puertas del paraíso* coincide con el de la novela en el sentido de que, si en ésta, Garro evita el maniqueísmo al mostrar la patanería de un hombre que "no logra esconder el drama interior que lo signa y su no aceptada homosexualidad" (Beltrán, 2016: 14), en la película Andrés –el personaje que encarna el actor Jorge Luke– logra transmitir, desde la primera escena hasta la última del filme, la desesperación de un ser

joven –apenas treintañero– que intenta sobrevivir en un México que no ofrece alternativas viables a su integración y desarrollo; ni en lo económico, ni en lo social, ni en lo amoroso. Una sociedad que tampoco brinda a sus generaciones emergentes respuestas claras a sus inquietudes básicas de participación en una política democrática, ni de acoplamiento al sistema productivo y, menos aún, posibilidades de libertad de género ni alternativas sexuales viables.

Todo disidente y todo aquel que no esté uniformado ideológicamente no podrá sobrevivir en el México de finales de los 60 y principios de los 70; la oficialidad y el *statuo quo* que privan en el país no permiten a nadie ejercer sus libertades individuales plenas e impiden a todos mostrarse libremente y con orgullo; tampoco, dicha sociedad sesentera, brindará ningún mecanismo institucional, o siquiera el remanso de un espacio cultural en donde la juventud de esa época pueda dedicarse, al menos, precisamente a ser joven; concretamente, a mostrarse en un espacio suyo y propio.

El filme y la novela concuerdan y coinciden en cuanto a que siendo los personajes femeninos (Blanca –encarnada por Jacqueline Andere– en la cinta y Verónica –vencida por el miedo y la culpa– en la novela) víctimas de abuso por parte de un "macho" irrefrenable, ellas mismas son empujadas hacia presentar actitudes irascibles y paranoicas, que las convierten en personajes contradictorios y contrastantes, una mezcla de luz y de sombra, insatisfechas aún de sí mismas y, al mismo tiempo afectadas de cierto esnobismo clasista.

Es también notable que, si hasta la aparición de *Reencuentro de personajes* "en las letras mexicanas, nadie había descrito así, con este talante tan sombrío, duro y terminal, las provincias del desamor y su violencia" (Beltrán, 2016: 14), en el cine nacional hasta *Las puertas del paraíso* ningún filme mexicano había logrado reflejar la atmósfera asfixiante y la frustración latente en las relaciones amorosas al interior de una joven pareja, signada por

la claustrofobia y la desesperanza e infundida por el asfixiante ostracismo que privara en la matriz de una sociedad rara y sofocante, regida por un orden institucional corrupto y vertical, los buenos modales arcaicos y la falsa corrección moral.

CUARTO CAPÍTULO

ESTUDIOS CULTURALES, SOCIOCRÍTICA E INTERTEXTUALIDAD EN *LAS PUERTAS DEL PARAÍSO*

Parte 1: Leiter: *road movie* y cine de autor

El punto de vista de un director no se detiene (así lo demuestra el caso de Laiter) en los detalles que se hacen visibles por obra del *ethos civilizatorio*, concepto propuesto por Bolívar Echeverría "para definir la ética del capitalismo que se basa en el rasgo esencial de la blanquitud, y que de manera interiorizada, reproduce un modo de ser racista/clasista [o] ser siempre civilizado; es decir, una persona de éxito y de progreso" (Pech, 2017: § 10). Y es que cualquier versión cinematográfica siempre parte de un argumento (ya sea original o basado en una novela, un cuento, una obra de teatro, etcétera), se transcodifica y, como tal, debe de funcionar por sí misma; aun cuando el espectador no conozca la fuente original de donde parte el filme: es el realizador y el punto de vista de su cine autoral quienes determinan la mirada que define una película.

La teoría de la metaficción ha sido estudiada por dos corrientes teóricas: la crítica angloamericana y la teoría continental europea; esta última cuenta con autores como Mijail Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gerard Genette, e investiga los mecanismos metanovelescos en un contexto general; revisa las relaciones entre los textos y utiliza nociones como la polifonía o el dialogismo, en términos de Bajtín; la intertextualidad, en voz de Kristeva; o hipertextualidad, en palabras de Genette. Infiere que, en un espacio más

amplio, la metaficción se inserta en el conjunto de los textos intertextuales o hipertextuales pues, como afirma el investigador Francisco Orejas: "todo texto metafictivo es intertextual o hipertextual, pero la correspondencia no funciona, necesariamente a la inversa" (2003: 590). Genette distingue a la parodia como una práctica *hipertextual*, porque la considera como una modalidad que proviene de la intertextualidad, una cita desviada de su significación y de su contexto:

> La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad […]. La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras (Genette, 1989: 27).

En ese sentido, y de una forma más paradójica que paródica, la relación entre *Las puertas del paraíso* y *Recuento de personajes* entraña una doble significación: por un lado, la película se basa en una novela que aún no había sido publicada al momento de filmarse la cinta (sino que lo sería hasta doce años después); y, por el otro, la misma novela toma elementos de una película que se funda, a su vez, en la propia novela de referencia (de ahí la paradoja) y que también funge como texto de recepción. Además, ambas obras relacionan su discurso, de una manera intertextual, con otra novela anterior –llamémosla fuente originaria o primigenia–: *Retorno a Brideshead*, de Evelyn Waugh.[125] Por otra parte, la novela de la Garro, en sí misma, resulta una obra metaliteraria, pues narra la historia de Verónica, una mujer sometida a los caprichos de su pareja, Frank, quien personifica a un

[125] *Brideshead Revisited* –en su idioma original–, la novela de Waugh, fue calificada por la revista TIME como una de las 100 mejores escritas en idioma inglés. Si de esta obra se han realizado dos adaptaciones (una película y una miniserie para la tv), por su parte, de la novela de Fitzgerald, Henry King filmó para la pantalla grande la afortunada versión homónima *Tender is the Night*, en 1962.

supuesto asesino quien, junto con su grupo de amigos de París, parecen haber inspirado (aunque con distintos nombres) la novela de F. S. Fitzgerald *Suave es la noche*.[126]

La novela de Garro puede leerse como una denuncia, incluso autorreferencial, acerca del sometimiento por el que atraviesan muchas mujeres debido a sus relaciones tóxicas con hombres crueles, criminales, hacia quienes parecen enganchadas como a la peor de las drogas. Igual que en la novela, en el filme, la dependencia y claudicación de Blanca hacia Andrés, suscitada por su carisma, prestancia y esquiva personalidad, la convence de haber sido –sin serlo– cómplice de sus flechorías; así, en la obra de Garro sucede que

> la investigación (el camino de autoconocimiento) de Verónica, para hallar en la novela de Fitzgerald y en *Retorno a Brideshead* de Evelyn Waugh, un modo de escapar a Frank, son los ingredientes con los que se construye una novela todavía hoy vanguardista en muchos aspectos e irreverente en muchos otros, además de singularmente onírica (Pastor, 2016: § 2-3).

La película de Laiter, por su parte, absorbe la novedad vanguardista del argumento de Garro y conserva en su guion y realización una frescura que pervive incluso aún medio siglo después de su rodaje, pues queda patente en ella una problemática social que todavía se halla vigente y donde perviven estigmas de relaciones de pareja fallidas. Para la reedición española de la novela, en el "Epílogo" de 2016, Martha Sanz señala que el texto se encuentra al borde del límite de los géneros, y que hace suyo el atractivo pastiche de la

[126] En la novela de la escritora poblana se postula para su personaje femenino, Verónica, que las obras de Evelyn Waugh y Scott F. Fitzgerald son clave para entender su propio devenir y los motivos de su fallida relación de pareja con Frank; por ello, durante las últimas páginas, Verónica se dedica febrilmente a leer y releer ambas novelas. Por otro lado podemos observar que, si *Brideshead Revisited* es intimista, en *Tender is the Night* –publicada originalmente en 1934– es posible apreciar, en cuanto a Fitzgerald, que estamos frente a uno de sus títulos más autobiográficos, su novela más compleja y desesperada –y tal vez, por ello, la más atractiva de todas– (cfr. VILA-MATAS, [s. f.]. "Anatomía de un desastre"; y PASTOR, Manuel, 2016. "Reencuentro de personajes, de Elena Garro").

posmodernidad, y encuentra que en ella se puede apreciar una *road novel* donde los personajes recorren –como bien ella misma señala– Rimini, Venecia, Florencia, Lausana y París como espacios míticos donde se desatan las pasiones más sanguíneas; en su interior, se trata de una novela casi de terror que se encuentra emparentada a los dramas mexicanos de Buñuel; pero también es una novela social en su crítica del clasismo de la oligarquía mexicana, y feminista, frente a la hipocresía e intolerancia que –hasta el día de hoy– existe frente al adulterio mujeril (Sanz, 2016). Por otra parte, la obra de Fitzgerald *Suave es la noche* (*Tender is the Night*, en su idioma original) se desarrolla en escenarios de la Riviera francesa, mientras que *Las puertas del paraíso* se filmó en más de 25 locaciones en la CDMX (antes, DF) "y los estados de Morelos y Puebla, la ex hacienda del lago de Guadalupe, Ixtacalco, Tulyehualco, las estaciones de trenes de San Lázaro y Buenavista, el Periférico, Cuernavaca y Nonoalco" (Návar, 2014: § 6) además, claro, de la ciudad de Querétaro.

Tradicionalmente, el género de la *road movie* o película de carretera se integra de filmes que se caracterizan por tratar temas referentes al viaje que sus personajes emprenden hacia la búsqueda de algo o de alguien; o a travesías que realizan entre las distintas rutas marcadas por la huida que ha provocado una cierta persecución de la cual son víctimas; también son cintas que pueden referirse a un tema que trate argumentos donde las figuras actorales se hallan en pos de nuevas aventuras o a personajes que, simplemente, deciden renunciar a la rutina y al sedentarismo para embarcarse en búsqueda de nuevos horizontes.

Dentro de la novelística tradicional, la temática de la *road movie* podría equipararse –salvadas las distancias– a obras fundamentales de la literatura, como son *La Odisea* de Homero y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra; o, en un ejemplo más contemporáneo, a la novela emblemática del género, *On*

the Road (*En el camino*), escrita por Jack Kerouac durante el mes de abril de 1951.[127] Para la historia cinematográfica esta clase de películas se desenvuelve desde el *Viaje a la Luna* (1912), del francés George Mèliés, hasta *Green Book* (2018) del norteamericano Peter Farrelly, pasando por las afamadas *Thelma y Louis* (Ridley, 1991), *Broken Flowers* (Jarmusch, 2005), *Diarios de motocicleta* (Salles, 2014) y muchísimas cintas más.

El argumento de la *road movie* sostiene su discurso en la narración de algún tipo de expedición o viaje donde los personajes se desplazan continuamente, ya por carretera, avión, tren, barco e, incluso, naves espaciales; igual pueden trasladarse a través de otro tipo de caminos, señalando un movimiento que no necesariamente será de corte geográfico, sino un periplo de interiorización y autoconocimiento; o, también, el sendero que lleva a descubrir a otras personas. Puede ser, por supuesto, una experiencia iniciática. En este modelo de filmes, los personajes suelen estar unidos (o, separados) por diversos tipos de relaciones, ya sean filiales, familiares, fraternales, románticas, de odio o de otra índole; y sus medios de transporte (es decir: sus carros, motocicletas, botes, aviones, etcétera) se constituyen como una especie de prótesis o muletas amistosas para sus conductores.[128]

---

[127] La novela de Kerouac, publicada en 1957, fue llevada al cine en el año de 2012 bajo la dirección del realizador brasileño Walter Selles, producida por Francis Ford Coppola. La obra (llamada por su autor, simplemente, "el rollo") por fue escrita, precisamente, "en un rollo (*scroll*) de papel de calcar (el mismo que usan los arquitectos) de 36 metros de longitud, formado por ocho tramos recortados longitudinalmente y pegados uno tras otro" en tan solo 21 días (cfr. FUSTER, Francisco, 2019. "Jack Kerouac: *En la carretera*. El rollo mecanografiado original"). Aunque la redacción del original efectivamente fue realizada en tres semanas, lo cierto es que el autor llevaba ya escritos varios cuadernillos con notas para la novela, algunos de los cuales transcribió en "el rollo" tal cual los había redactado con anterioridad. En la novela, un grupo de jóvenes escritores (que personifican a Neal Cassady, Allen Ginsberg, William S. Burroughs y al propio Kerouac, entre otros) toman por asalto las carreteras –entre ella, la famosa Ruta 66– hasta llegar a la Cd. de México. Se trata (en palabras de Francisco Fuster) de "un viaje en el doble sentido: viaje físico y material por la carretera americana y viaje psicológico a la profundidad mental de los protagonistas".

[128] Este protagonismo de "las máquinas" es una parte fundamental de las *road movies*; su punto nodal o neurálgico llegará (para no ser superado jamás) con HAL 9000, el cerebro de la nave interplanetaria Discovery-1 que aparece en *2001: Odisea del espacio* (Kubrick, 1968) y que toma el control de la nave y, con ello, del destino de los protagonistas (cfr. BARRERA, Dulce, [s. f.]. "*Road Movies*-Relatos en el camino", y *ENFILME*, 2015. "15 características esenciales de las *road movies*").

Así sucede con la Harley-Davison Captain América, de *Easy Rider* (Hopper, 1969); con el auto anfibio Amphicar 770 utilizado en *Pontiac Moon* (Medak, 1994); y con la Volkswagen Combi amarilla de *Little Miss Sunshine* (Dayton y Faris, 2006); estos medios de transporte se tornan, como modernos Rocinantes, en elementos imprescindibles dentro del filme pues se encuentran siempre presentes durante las diversas etapas del viaje.

Una *road movie* anticipa la búsqueda del ser de un individuo –o de un grupo e individuos– marginados por la sociedad o excluidos por motivos sociales, económicos, raciales, e incluso, sexuales, y donde, aun en los criminales, esta indagación se encuentra presente. La culminación de una *road movie* no siempre va ligada a un final feliz ni conduce a la paz, la alegría o el contento; antes, al contrario: su brújula apunta más hacia la desesperanza, la insatisfacción, el sufrimiento o, inclusive, la muerte. De manera constante, en este género fílmico siempre existe la necesidad de emprender un viaje –muchas veces, sin retorno– para lograr dejar algo atrás, para poner distancia y separarse de un lastre, de una pesada carga que atormenta a sus protagonistas y los sumerge en una profunda crisis de identidad, misma que –a su vez– refleja la crisis cultural del mundo que les rodea. Es un género en donde no abundan, necesariamente, los diálogos ni la acción; pues, como sucede en el arte de la música, los momentos de quietud o de silencio son, a veces, más expresivos que los de actividad ruidosa. Así sucede en *Los caifanes* (Ibáñez, 1967), en *Y tú mamá también* (Cuarón, 2001) y en *Los insólitos peces gato* (Sainte-Luce, 2013).

Estas características pueden encontrarse en *Las puertas del paraíso*; el Ford Mustang GT 1970 color mostaza aparece desde las primeras escenas hasta las últimas, y se construye no solo como un vehículo de transporte y translado sino que, a cada ocasión que aparece, rechinando las llantas y esparciendo una gran polvareda, corresponde una escena en donde los protagonistas se enfrascan hacia una nueva huida (no hay que olvidar que,

durante su periplo, Blanca y Andrés deambulan por casi 30 distintas locaciones). Aunque a este tipo de filmes corresponden secuencias con planos generales que muestran el movimiento del auto a través de ciudades, caminos o carreteras, y desplazamientos horizontales o verticales a lo largo y ancho de la pantalla, en *Las puertas del paraíso* también sirve, el interior del Mustang, como un escenario para diálogos y confrontaciones entre los p como sucede, por ejemplo, entre Blanca y Andrés; entre este pareja con la de Lucía y Krishna; con la llegada de Paco y Gladys o entre Frank y Andrés.

En la película, para los personajes, la idea de la huida siempre se actualiza; y durante todo el filme la presencia de sus perseguidores es constante –aunque más bien se trate, ésta, de una presencia latente y virtual, pues normalmente los acechadores casi nunca aparecen en pantalla–. Blanca y Andrés no paran de correr y de evadirse; infructuosamente pues, queda claro, ellos no están huyendo tanto de los hostigadores que los rastrean sino, más bien, de sí mismos y de una interioridad tóxica y abrumadora de la cual no pueden desprenderse. En contraste, existe la búsqueda de su individualidad, el intento por definir su propia sexualidad y la meta que busca la expiación de sus culpas mediante el infructuoso mecanismo de condenarse mutuamente y retornar siempre a una situación de huida y desencanto permanente la cual, poco a poco, se va tornando cada vez más constante e intermitentemente infernal.

Así es, entonces, como Blanca y Andrés terminan en el punto en donde comenzó su éxodo, maltrechos y golpeados, arrastrándose por el suelo mientras se abrazan y besan frenéticamente en el patio interior de una vecindad de Nonoalco, cercana a la terminal de ferrocarriles de Buenavista y a un escaso kilómetro del emblemático Frontón México, punto que marcó el inicio del infructuoso periplo de huida. Al final, los personajes no logran escapar de nada; tan solo hundirse más en una crisis que se representa como un

círculo vicioso, y que refracta a la sociedad mexicana de finales de los 60 donde el grueso de la juventud se mantiene atrapada, herida socialmente y en espacios cerrados.

Blanca quiere huir; pero ni siquiera tiene dinero para comprar su boleto de tren, pues es Andrés quien maneja el efectivo y a quien ella debe recurrir indefectiblemente para obtener cualquier recurso. Así, la protagonista se ve forzada a vender por unos cuantos pesos sus pertenencias para conseguir un poco de dinero y alcanzar a huir; ello también queda plasmado, en el argumento, como reflejo de una parte onerosa en la vida de la autora:

> Si Elena Garro y Octavio Paz fueron felices en algún momento de su matrimonio, sólo ellos lo supieron. Sin embargo, conocieron el mundo juntos. Y ésa es, tal vez, una forma de felicidad. Recién casados, llegó a contar Elena, ella se encerró en su casa familiar y no quiso irse a vivir con él y su madre, en Porfirio Díaz 125, en Mixcoac. El paraíso familiar, de la infancia y adolescencia, había acabado para Elena. Hasta su muerte, fue el hogar de la madre de Octavio Paz, doña Josefa Lozano. Las narraciones que Elena llegó a hacer de su vida en esa casa son cercanas a una pesadilla. […] A finales de los cuarenta [en París] no todo fue felicidad; ahí, de acuerdo con sus diarios, Elena intentó quitarse la vida dos veces. La pareja, escribió Garro de forma recurrente, nunca fue pareja […] el gasto para la comida también quedó restringido (Cabrera, 2016: 34-35).

Y no solo en su vida real la autora del argumento se vio a sí misma constreñida por la imposibilidad de lograr tener a la mano recursos para lo más indispensable, sino que esta situación de indefección aparece también retratada en sus personajes fictivos, como es el caso de Verónica en *Recuento de personajes*:

> Durante la noche se hizo el propósito de hablar con Frank en términos de dinero; le exigiría que le pagara su billete de regreso a México. Buscó las palabras, imaginó la actitud que debería tomar para hablar de ese tema y trató de dormir. Estaba muy cansada y pensó "muy humillada" (Garro, 2016: 63).

Aquí vemos la situación de una mujer (Blanca, en la película y Verónica, en la novela) inmersa en un terrible desamparo y con un intenso sentimiento de culpabilidad. Paradójicamente es posible observar que, si por culpa de las flechorías y calaveradas del personaje masculino (Frank/Andrés) la pareja femenina debe escapar de los perseguidores, se actualiza una triste ironía consistente en que la mujer se encuentra comprometida en el laberinto de una doble fuga, pues ahora no solo huye de los acreedores mafiosos –junto a su pareja– sino que también intenta escapar del hombre que la acosa y que no es otro sino su propio compañero, y peor, pues ella se asume culposa por auto convertirse en víctima del desdén y malos tratos de su amante:

> ¿Por qué estaba allí? ¿Quién la había empujado con aquel hombre aterrador? Desde luego no había sido ella, recordó que se había enamorado de otro y a partir de entonces su vida se había convertido en un espantoso laberinto. Nadie entendería su problema, nadie comprendería su estúpida debilidad, su miedo que la había conducido a aquel cuarto de hotel en el que se hallaba a merced de ese hombre extraño. Avergonzada escondió la cara en las almohadas. "Ni siquiera tengo dinero para suicidarme…" (Garro, 2016: 64).

En el filme Blanca es abandonada durante la primera noche de huida en el cuarto de un hotel tenebroso. Ella ni siquiera sabe por qué Andrés había salido a toda velocidad del Frontón México y por qué tomaron el Periférico rumbo a la salida a Querétaro. Cuando llegaron al hotel a ella le pareció bastante siniestro pero no le reclamó a su pareja que hubiera ordenado dos cuartos separados y en distintos pisos, y tampoco le reprochó nada cuando la dejó sola en su habitación y salió intempestivamente del hotel con rumbo desconocido, a mitad de la noche.

Este arquetipo de signo negativo incluye un malentendido orgullo femenino que se crece ante el maltrato machista de su pareja y se constituye, también, en el espacio donde radica la culpa y en el origen de su auto victimización. La sumisión de Blanca es una constante y continua referencia a la vida de otros personajes similares (que representan a muchas mujeres mexicanas) e incluso a la vida de la Garro, y señala una constante línea paradigmática que atraviesa toda la cinta. Y es que el personaje de Blanca no representa un modelo original o prototípico ni sirve como ejemplo de perfección o modelo ideal para ser imitado, reproducido o copiado; antes, al contrario: se trata de un antiarquetipo que refracta en la pantalla su clara incapacidad para realizarse plenamente en un plano femenino y contenido; por ende, las secuencias donde aparece Blanca en el filme reflejan, en consecuencia, una bizarra construcción social del personaje masculino, protagónico pero insuficiente, inconsecuente e inacabado.

Este engranaje, por cierto, continúa estableciendo condiciones específicas de género en su línea architextual: la reedición de *Recuento de personajes* del año 2016 –con un epílogo de Marta Sanz– se presentó al público envuelto en una faja para su venta en donde, a la letra, decía así: "Mujer de Octavio Paz, amante de Bioy Casares, inspiradora [musa] de García Márquez y admirada por Borges". El cintillo fue catalogado como tendencioso y amarillista: "la peor faja en la historia de la literatura"; y especialistas en la obra de Garro, como Patricia Rosas Lopátegui, calificaron la estrategia mercantil de la editorial responsable directamente como "machista" e, inclusive, lanzaron una petición solicitando el retiro del volumen.[129]

[129] En efecto, la casa editorial Drácena, desde sus oficina en Madrid, acordó luego retirar la cintilla de su flamante edición, no sin antes justificarla con el argumento de que la Garro era una reverenda desconocida en España; infiriendo, con ello, que al relacionarla con tan masculinos y famosos escritores no le hacían sino un amable favor (cfr. RIVERA, Niza, 2016. "En Change.org, petición para retirar libro (*sic*) sobre Garro").

De esta suerte, una vez más –ahora, en el centenario de su nacimiento– se relacionó a la escritora poblana con epítetos que se referían a su persona como una desquiciada o una *loca*; señala Rosa Lopétegui que:

> Se dedican a ensalzar a Octavio Paz en detrimento de Elena Garro, esta misma diatriba que se ha establecido desde hace 50 años en el ámbito cultural mexicano y que rebasa las fronteras: Octavio Paz el Premio Nobel y Elena Garro la escritora promiscua, loca, traidora de los intelectuales (por lo del 68). Y que hasta hoy persista el desconocimiento del activismo político y social de ella; por ejemplo, se le acusa de la masacre de Tlatelolco, cuando sabemos que la matanza fue perpetrada por el gobierno de Díaz Ordaz, y que Luis Echeverría desempeño un papel muy importante en ella. La función de un epílogo es acercar al lector a la novela y no hablar de su aborto, producto de su relación con Bioy Casares. Nadie merece una degradación así.

Es en este sentido que la investigadora Cynthia Pech acota: "el punto de vista tiene un alcance metafórico: en los lenguajes icónicos adquiere un sentido literal: toda imagen no es sino una 'vista' realizada desde un 'punto' anclado en el espacio y, por definición, una y otra coinciden entre sí" (Pech, 2017: § 12). Esta idea refiere, diría yo, al principio fundacional del palimpsesto y del foquismo, y su impronta se extiende sobre base de los principios que conforman a la intertextualidad. De ahí se desprende que la preponderancia del punto de vista se manifieste activamente entre el lugar que ocupa el director frente a la cámara y la construcción a que alude su mirada proyectada en el espectador; a la vez, lector de su periplo fílmico, codificador de sus signos impresos e imaginante de las figuras creadas sobre la emulsión de la celulosa en la película cinematográfica proyectada.

En efecto, es ahí donde se hallan presentes la intencionalidad, el juicio, la preponderancia y el acto de elección al cual un realizador se adjunta en su ejercicio fílmico,

pues, de hecho, "la mera operación de recortar un encuadre en el continuum de lo visible, significa una operación reveladora de una voluntad y/o de un sentido" (2017: § 13).

Parte 2: Hacia el escape y un retorno sin fin

"Verónica se miró en el espejo del retrovisor colocado arriba del parabrisas y tuvo la certeza de que al final de esa noche iba a saber" (Garro, 2016: 25). Con esta primera frase da comienzo la novela *Reencuentro de personajes* y, la imagen que literariamente se narra alude, en su forma cinematográfica, a la primera escena de *Las puertas del paraíso*, cuando Andrés aparece y Blanca le pregunta: "¿Qué pasa?". Tanto la novela como la película establecen un diálogo infructuoso (en la primera, entre el narrador y el lector; y, en el filme, entre ambos personajes) que provoca un silencio inexpresivo, fruto de la escasa información o la nula comunicación que priva entre los actores del drama, además del hecho de que, el lector (del filme y de la novela) no cuenta con mayor información. La intertextualidad que refieren estas escenas –de Verónica, en la novela, y de Blanca, en la película– representa un cambio de forma que redunda en una transcodificación: una resemantización del texto fuente que transita desde un código lingüístico hacia un código cinematográfico.

No existe diálogo: se trata de un monólogo trunco, pues Blanca no consigue una explicación por parte de Andrés sino, más bien, recibe una orden enmascarada como respuesta: "Tenemos que salir de la ciudad". Esta escena constituye el momento donde se hila el escape con la huida y da comienzo el filme. Antes, Paco ya le había pedido a Andrés que se fugara: "¡Pélate!", le suplica durante la primera secuencia del filme. Pero ambos amigos salen hacia el Frontón México, el espacio de juego donde Paco ya estaba (debido a su mermada condición física) condenado a perder, y ambos se enfrentan a un indefectible

destino; el alcohol y las drogas que afectan su capacidad deportiva llevan a Paco a perder el encuentro en la cancha y, con ello, el dinero apostado por Andrés ante el gánster Mateo.

Así, Andrés sale corriendo, arranca su Mustang y deja atrás el Frontón México, derrapando las llantas del auto y emprendiendo una huida que no tiene fin por el Periférico; un escape que se adentra en esquivas evasiones y retorna, siempre, al mismo punto de fuga: a volver a escapar. En este momento, transcurridos apenas cuatro minutos del filme surge, por primera vez, el tema musical (soundtrack) de la película;[130] el mismo tema que aparecerá a lo largo de toda la cinta y que, sincrónicamente, se aprecia mientras se muestran los créditos en pantalla.

Antes, durante la primera escena, al tiempo que la lente de la cámara recorría el cuerpo desmayado de Paco se escuchaba, de forma insistente, una parte de cierta melodía: era el sonido de un disco "rayado" que repite de forma constante una misma frase musical. Dicha repetición, que por momentos resulta interminable representa, con su perseverante reproducción, la influencia del circulo vicioso en el que moran los personajes de la película: Andrés y Paco viven en un bucle (*loop*) que se refleja en la insistente repetición del acetato en el fonógrafo que da vueltas y vueltas, y cuya aguja se encuentra atorada, recorriendo el mismo surco una y otra vez.

Igualmente, en las mismas condiciones y de esta forma se halla la pareja de amigos: atascados en la rutina del consumo de estupefacientes y trasnochados por el mal sueño; en

[130] La partitura original para el soundtrack de esta película fue obra del compositor jalisciense Rubén Fuentes Gassón, nacido en Ciudad Guzmán el 15 de febrero de 1926. Con ella, obtuvo el premio Ariel a Mejor Música Original. Hay que destacar que este autor, multigalardonado por su contribución a la música de vernácula (creador del mariachi sinfónico) y destacado por su aporte lírico para cientos de películas durante la Época de oro del cine mexicano realizó, en *Las puertas del paraíso*, un soundtrack inspirado en el género del rock, a lo cual no obstó una carrera como compositor tradicionalmente abocado a los géneros de la música ranchera, el huapango, el bolero y los corridos. Entre sus obras más famosas están "La Bikina", "El son de la Negra", "Que bonita es mi tierra", "La Culebra", "Cien años" y "El despertar", entre muchas otras; esta última, por cierto, en coautoría con su esposa, la actriz mexicana de origen italiano Martha Roth (1932-2016) quien, luego de su divorcio con el compositor, casaría con Juan Fernando Pérez Gavilán Emparan, productor, junto con Mauricio Walerstein, de *Las puertas del paraíso*.

el péndulo del columpio que sube y baja en los sentidos: primero muy "prendidos" y "colocados" por efectos de la droga y luego en el "bajón incróspido" que atrapa y apaga la razón; sumidos en la resaca física y la cruda moral que campea y va desde la lenta recuperación hasta el regreso al consumo.

La frase musical que se repite funciona en dos vías al mismo tiempo: como intertexto de la película y como su metatexto. Los personajes (al igual que el disco que da vueltas y vueltas y se repite) regresan siempre al mismo punto de partida, a las mismas circunstancias: la huida, el escape, el eterno retorno y la nueva fuga. Llama la atención el hecho de que en escasos minutos Laiter logre, al comienzo del filme y aún antes de la aparición de los créditos en pantalla, poner de manifiesto los temas que la película frecuentará a lo largo de toda su extensión, a saber: violencia, drogas, sexo, rock, juego, alcohol, apuestas, huida y retorno. Y es que, aunque el fenómeno de la metatextualidad "afecta por igual a todas las disciplinas artísticas, no lo es menos que en el abigarrado ámbito del cine [donde] incorpora matices, claroscuros y particularidades de subido interés" (Zamalde Arregi, 2009: 253).

En sus primeras escenas el filme presenta a un hombre (Paco) y a dos mujeres (Pía, una joven casi colegiala y a Gladys, la pareja de Paco)[131] postrados los tres al interior de una moderna casa (muy al estilo arquitectónico del modelo de construcción impuesto

[131] Original de Austria, Barbara Müller (1943-2008) –mejor conocida en el medio artístico mexicano como Bárbara Angely– da vida al personaje de Gladys en el filme de Salomón Laiter *Las puertas del paraíso*. Prematuramente retirada de los foros, la también modelo, escritora, psicóloga y deportista tuvo una fulgurante carrera artística en el cine mexicano, participando en 24 producciones cinematográficas entre 1967 y 1972. La actriz tirolesa fue dirigida, además de Laiter, por realizadores como Miguel M. Delgado (*El asesino se embarca*, 1967), René Cardona Jr. (*Click, fotógrafo de modelos*, 1968), Rafael Baledón (*Muñecas peligrosas*, 1969), Roberto Gavaldón (*Las figuras de arena*, 1969), Alberto Mariscal (*El tunco Maclovio*, 1969), Gilberto Martínez Solares (*Chanoc en las garras de las fieras*, 1970), Raúl de Anda (*Juegos de alcoba*, 1971) y José Bolaños (*Arde, baby, arde,* 1972); e hizo dupla con actores como Mauricio Garcés, Armando Silvestre, Julio Alemán, Andrés García, Enrique Lizalde y Valentín Trujillo, entre otros. Falleció en 2008, víctima de graves complicaciones, luego de un desafortunado accidente en el Triatlón de Santa Bárbara, California.

durante los 70 en las zonas pudientes de la capital del país por los epígonos del Arq. Barragán); los personajes están apoltronados y duermen –ya con luz del día encima y aún con ropa de la noche anterior puesta– entre botellas de licor y música de rock (la música del disco rayado que se escucha y se repite en el fonógrafo desde el primer segundo en que abre el filme). En seguida, otro personaje, masculino (Andrés), aparece frente a un espejo y se despabila con agua en el lavabo del baño al tiempo que, apresuradamente, ingiere pastillas (algún fármaco, *speed* o anfetamina, se infiere).

La cámara (que al mismo tiempo funciona como el ojo del director y como un telescopio para el espectador) transporta su mirada, con una visión panóptica, hasta el tocadiscos: la aguja sobre el acetato en la tornamesa dando vueltas una y otra vez sobre el mismo surco y repitiendo, *ad infinitum*, el mismo fragmento musical de *I want to take you higher*:[132]

I want to take you higher

Hey, hey, hey, hey
[bis 1]
Beat is gettin' stronger
Music gettin' longer, too

[132] Se trata del cuarto LP de Sly & the Family Stone: *Stand!* (Epic, 1969: 41' 40"). Su single, *Everyday people* alcanzó el núm. 1 en la lista del Billborad, y el álbum permaneció por espacio de 100 semanas en la lista de los más populares 100 LP's; por su parte, la melodía *I want to take you higher*, que se traduce como *Quiero llevarte más alto* (pero que funciona, coloquialmente, como: "Quiero prenderte más") fue considerada una especie de himno de Woodstock. El líder de la agrupación, Sly *Stone* Stewart (quien escribió las ocho melodías que componen esta obra) desarrolló un trabajo musical de corte innovador y sociopolítico e influyó, con una mezcla de rock, funk, góspel, blues y jazz fusión, al desarrollo de la música pop en la época precursora del género disco. Coloquialmente, en inglés, *to be stoned*, puede traducirse como *estar drogado o borracho*. Lo irónico del nombre de la banda correspondería entonces, paradójicamente, también al hecho contracultural de que fue una de las primeras agrupaciones populares integrada tanto con músicos femeninos como masculinos, y tanto con blancos como con negros; de ahí, el título de otra de las melodías de este álbum: "Don't call me nigger, whitey; don't call me whitey, nigger" (Cfr. GORGOT, Emilio de, 2011. "Sly Stone: gloria y debacle del Mozart de la música negra", y MANRIQUE, Diego A., 2015. "La revancha del músico Sly Stone").

Music is a-flashin' me

I want to, I want to, I want to take you higer

I wanna take you higher

Baby, baby, baby, light my fire

I wanna take you higher

Boom laka-laka-laka

Boom laka-lak-goon-ka boom

[bis 2]

[bis 1]

Beat is nitty-gritty

Sound is in your city

Music's still flashin' me

Don't ya, don't ya, don't, don't, don't ya wanna get higher?

[bis 2]

Higher

Higher

Higher

Higher

[bis 3]

[bis 1]

Beat is to make you move

Sound is there to help you groove

Music's still flashin' me

Take your places

I wanna take you higher

[bis 2]

[bis 3]

[bis 1]

[bis 2]

[bis 3]

Higher (Always was a tripper)

Higher (Never was a slipper)

[bis 3]

[bis 2]

[bis 1]

[bis 2]

[bis 3]

Everybody higher, higher, higher, higher,

Higher, higher, higher, higher.[133]

La letra de esta canción es repetitiva también y, su parte lírica (sin los coros que se reproducen y repiten insistentemente) se puede traducir así:

Quiero llevarte más arriba

El ritmo se hace más fuerte; la música se alarga
La música me deslumbra.
Quiero llevarte hasta arriba. Bebé: enciende mi fuego.
El ritmo es básico y el sonido también está en tu ciudad
¿No quieres llegar más alto? Quiero llevarte hasta arriba
El latido está ahí para hacerte mover.
La sensación rítmica está ahí para ayudarte a bailar.
La música todavía está centellando.
Agarra tu lugar; quiero llevarte hasta arriba.
Déjame llevarte. ¿Quieres ir conmigo. ¿Lo sientes?
Quiero llevarte más arriba.
Siempre fue un viaje, nunca fue resbaloso.
Más alto, más alto; más arriba.

La parte cantada de la melodía, su letra, funciona de manera tanto metafórica como metatextual pues, mientras habla de sí misma (es decir, de la propia canción interpretada) también, alegóricamente y sin decirlo de manera explícita, pondera el gusto por el uso de

[133] *I want to to take you higher* puede escucharse en línea en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=BqWQzOzK3kw

drogas. Como metatexto, o sea, como texto que habla de un texto, la canción es autorefrencial: *Beat is gettin' stronger / Music gettin' longer, too / Music is a-flashin' me / Beat is nitty-gritty / Sound is in your city / Music's still flashin' me / Beat is to make you move / Sound is there to help you grove / Music's still flashin' me*.

Mas la canción, inserta en el filme, expone una función que refiere al entramado en donde se hallan cautivos los personajes. La melodía habla de sí misma y también se refiere al oyente, privilegiando que se trata de una canción cada vez con más ritmo, y que a cada momento este se manifiesta con más fuerza; una melodía que destella y se actualiza en el espacio de su propia ciudad geográfica (San Francisco, a donde quizá los personajes deseaban llegar en su huida hacia la frontera norte; una ciudad que, sin embargo, podría ser cualquier otra ciudad); un espacio propio y satisfactorio que deslumbra, que provoca a ponerse en movimiento, bailar y que mueve e invita a sentirse bien.

Al unísono, de una forma alegórica y sin decirlo directamente, la letra apunta hacia el efecto que el uso de narcóticos, fármacos o drogas puede causar: "el latido [del corazón] se acelera, la música parece hacerse más larga y cadenciosa, los sonidos brillan, centellean y fulguran, te lleva más arriba, más alto, te enciende [prende, coloca, alucina]; el viaje te lleva más arriba [la sensación psicodélica de estar en trance], ¿lo sientes?, déjate llevar hasta lo más alto". Sí: se trata de menciones explícitas a pretextos específicos en una yuxtaposición de tiempos y espacios determinados donde la música funciona como un elemento de identidad y pertenencia. Y donde las drogas fungen como acelerantes o catalizadores de dicha experiencia. La metáfora se encuentra presente al emplear las palabras tanto en un sentido coloquial como con sinónimos evocadores que resultan, sobre todo, con un contenido pleno de referentes que diverge del sentido llano y habitual (Durcot, O. y T. Todorov, 1981: 319).

Dentro de su rebeldía, para los protagonistas de *Las puertas del paraíso* la búsqueda por una identidad que les dé cuerpo, razón de ser y les brinde pertenencia como grupo en un espacio de confort es infructuosa, y su pesquisa solo los aísla y concentra en situaciones ciertamente enfermizas o, de plano, fuera de la ley, que no alcanzan a satisfacerlos ni les ofrecen alguna vía de escape que permita su autoconstrucción como entes sociales. Una especie de retorno infinito o malévolo en donde la búsqueda de nuevas opciones de vida se convierte en una huida que intenta alejarlos de sus errores pero que, al mismo tiempo, se decanta como imposibilidad de hallar espacios propios. Una huida que se torna en círculo vicioso, un sendero de continua vuelta hacia la insignificancia y la insatisfacción, sin trascendencia moral ni espiritual.

Parte 3: Miradas, punto de vista, verosimilitud e intertextualidad

Una parte del atractivo de *Las puertas del paraíso* radica en el hecho de que todas sus acciones, la trama, las relaciones entre los personajes, su argumento, los escenarios y el panorama general que se presentan en el filme resultan todos verosímiles. Intertextualmente, la película mantiene una relación de semejanza y simulacro posmoderno con la novela *Recuento de personajes*, pues funciona como "copia" de un original que, propiamente dicho, no existe (hay que recordar que la novela se publica doce años después del estreno del filme, en 1982); es un subtexto, un palimpsesto con sentidos ocultos que abona a una de las tesis más conocidas de Baudrillard la cual plantea que, en el mundo posmoderno, no existe una realidad sino el simulacro de la realidad (Vivas, 2007). Para el autor francés, el simulacro no es lo que oculta la verdad, sino que es la verdad la que oculta que no hay verdad y, en esa medida, el simulacro resulta verdadero. Pues, "disimular es

fingir no tener lo que se tiene, mientras que simular es fingir tener lo que no se tiene" (Baudrillard, 1978: 8). Así, en la novela, Verónica siente que

> cruza una frontera, un límite invisible que le permite verse como un personaje ajeno a ella misma. El mundo se volvió irreal como el de una película y su rostro se agrandó como el de una estrella de cine. Sintió alivio al saber que al final de esa noche aparecería la palabra "Fin". Lloró como en las películas (Garro, 2016: 25).

Porque la novela es un simulacro de la vida no fingida, y es más verdadero el filme –que no existe más que en la imaginación de la protagonista de la novela– que la propia vida real. En la película, la hermosa y fina Blanca (quien en su primera escena aparece envuelta en un delicado abrigo blanco) tampoco acepta su realidad: ella sabe que está ahí pero intuye que no está realmente allí y que –como en la novela– ella existe en un tiempo impreciso; de esta suerte, al igual que a Verónica, lo que le suceda a partir de aquel momento no será parte de su tiempo ni de su vida: "por eso [Verónica] tuvo la seguridad de asistir a la proyección de una película" (Garro, 2016: 25). Ella se dice a sí misma: "Quisiera salir de esta película sin sentido", mientras descubre que, para su amante, el amor es "la degradación del ser amado, ni siquiera la destrucción" (2016: 27).

En el juego intertextual que se establece entre las dos obras repite en el filme, de la misma forma que en la novela, la escena en donde Blanca y Andrés llegan al hotel y él solicita

> –Dos cuartos con baño.
> –¿Comunicados?
> –No, separados.

Pero, ¿para qué separadas las habitaciones del hotel si ellos son una pareja?; y, ¿por qué Andrés ni siquiera desea que ambos espacios se hallen, al menos, comunicados por una puerta? Resulta que el cuarto de hotel es, aquí, un espacio que funge como un cable a tierra o como una antena que le permite descender a Blanca hacia una realidad (llamémosla, verdadera) y hacer pie y tocar el piso: porque él no es su pareja pues ni siquiera desea compartir la habitación con ella durante la noche; y, aun así, para Blanca, él está ahí y es suyo, aunque no esté a su lado; sin embargo, y aunque medie entre ellos esta separación tan poco convencional, ambos siguen viaje y comparten su recorrido, juntos.

Los dos textos (el de la película y el de la novela) mantienen una relación y se vinculan explícita e implícitamente en un contexto que influye tanto en la producción como en la comprensión de ambos discursos. En el ámbito de la intertextualidad no existe un texto que sea original y único, sino que uno descansa sobre el otro para revelar su estructura y su significado. En la intertextualidad moderna la relación de ruptura con un texto específico –y con todo lo que puede representar ese texto– se da "a partir del empleo de recursos como la alusión, la polémica, la parodia y la cita irónica de un texto concreto y reconocible" (Zavala, 2007: 74-75); se trata de una relación paradigmática, de sustitución de textos anteriores por otros recientes que adicionan significados nuevos y afirman su novedad. Palimpsísticamente, la implicación más destacada de la intertextualidad refuta y rebate la negación de lo nuevo y su novedad, pues nada es original o único: todo reposa en la otredad que revela la singularidad de una estructura primaria y su significado.

Otra intertextualidad aparece cuando la película evoca a la primera secuencia de *La noche avanza* (Gavaldón, 1951),[134] filme en donde Marcos Arizmendi (personificado por

[134] *La noche avanza* (1951) es un filme inspirado en un argumento de Luis Spota, adaptado por su director, Roberto Gavaldón y con la participación de José *Pepe* Revueltas en la elaboración del guion. Esta

Pedro Armendáriz) representa a un arrogante campeón de pelota vasca (pelotari) el cual corteja a muchas mujeres a quienes seduce y engaña para luego desecharlas mientras acepta apuestas –a favor y en contra– en un Frontón México pletórico de envites y jugadas que amenazan con descolocarse. Al igual que Marcos, Paco, en *Las puertas del paraíso* y 20 años después, personifica a otro pelotari imbuido en apuestas chuecas; ambos jugadores, a quienes las circunstancias han rebasado de manera indefectible y sobradamente, forman parte de una trama que se oscurece en la medida que avanza. Los motivos que mueven a estos personajes ya no son solo del mundo fantástico, sino que tratan del "antihéroe y del crimen de corte realista" en dos distintas épocas del cine mexicano (Fernández Reyes, 2007: 27).

En cuanto al Marcos de *La noche avanza*, se trata de un personaje altanero y orgulloso, que se burla de sus oponentes cuando los derrota, pero comete un error fatal al momento en el que, llevado por su arrogancia y lleno de soberbia, decide no dejarse ganar, aun cuando el partido ya estaba arreglado en su contra provocando, con ello, que sus peligrosos patrocinadores, gánsters de baja caterva, pierdan las apuestas y se dediquen luego a fastidiarlo. Por su parte, el Paco de *Las puertas del paraíso* es un muy buen jugador, pero sus excesos con las drogas y el alcohol le restan capacidad física para, finalmente, hundirlo en la derrota cuando se desploma dentro de la cancha al ser incapaz de alcanzar una bola alta en la red provocando, así, que el grupo gansteril que lo apoya pierda el dinero de sus apuestas.

---

película se enmarca dentro del llamado *Noir Mex*, o cine negro policíaco mexicano de la Época de oro. El filme narra "la historia del pelotari víctima y antihéroe inocente de una sociedad criminal nutrida en las apuestas y los juegos arreglados, donde ofrece un retrato sórdido de la sociedad y de la miseria de la humanidad" (Fernández, 2007: 110). Es un tipo de cine caracterizado por historias criminales que se desarrollan dentro de una sociedad corrupta, con personajes que ocultan su pasado tenebroso. El género aparece en México a finales de los años 40 y principios de los 50. En este estilo cinematográfico la noche se impone al día en "el retrato de un México nocturno de alcohol, himeneo, crimen y música de cabaret" (cfr. AVIÑA, Rafael, 2016. "*Noir Mex*, el cine negro policíaco mexicano de la Época de oro").

La película de Gavaldón presenta a un Armendáriz que aparece sin bigote y quien no viste ya su tradicional traje de charro ni porta el sombrero grande de ala ancha; el acicalado personaje, siempre de saco y corbata sugiere, sin embargo, a un villano cruel e inescrupuloso que, lejos del arquetipo clásico representante y portador de una mexicanidad ortodoxa muy propia de los filmes de la Época de oro, resulta un antihéroe nada empático; al contrario: es chocante y fastidioso. Si el filme de Gavaldón resalta porque rompe con el estereotipo –entonces muy en boga– del mexicanísimo macho bueno y perdonavidas dentro del cine nacional (simulacro posmoderno, copia sin original), el personaje de *Las puertas del paraíso* es también sumamente importante porque, de plano, se aleja de las gastadas temáticas de aquel cine –ya, para entonces, en sus últimos estertores– y retoma, con Paco (personificado por un Milton Rodríguez que desempeña una sobresaliente actuación), a un personaje más verosímil y real, aunque dotado de signos negativos y ominosos que lo acompañarán hasta su muerte.

En contraste con las secuencias del filme de Laiter que son denotativas más que demostrativas y que no nos brindan ninguna información del carácter o del pasado de los personajes (ni siquiera, propiamente, de las relaciones entre ellos), en el montaje de *La noche avanza*

> El orden de las secuencias y la estructura al interior de cada una son meramente informativos […] alcanzan un carácter metafórico en la secuencia final donde después de la muerte de Marcos vemos cómo el papel donde está impreso su nombre es recogido por el hombre de la basura y se pierde en la soledad del horizonte urbano (Zavala, 2008).

Para una intertextualidad posmoderna, la relación en la integración de elementos para un grupo de textos, sus rasgos genealógicos y su contexto cultural producen una

recuperación del pasado (así como de sus diversas interpretaciones y valoraciones), manifestando la síntesis de un presente "donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad [creando pseudocitas] mistificaciones, fascímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos" (Zavala, 2007: 75). La intertextualidad implica que ningún texto es original o único, pues su estructura y significados yacen en otros textos diacrónicamente más antiguos y primarios.

Para Bajtín, por su parte, los discursos se combinan mediante polifonías textuales que establecen relaciones dialógicas a todos los niveles e, incluso, entre distintos géneros; por ello, un discurso permite escuchar no solo la voz del emisor (quien, antes, fue receptor) sino que en él conviven una pluralidad de voces superpuestas que entablan diálogos entre sí. Un texto así no se limita únicamente a reelaborar discursos anteriores: "más bien reemplaza la idea misma de leyes predeterminantes de la lengua por la de un *orden* cuyas partes interdependientes 'se imponen sucesivamente en diferentes condiciones de empleo', en una red de conexiones múltiples y jerarquía variable" (Durcot, O. y T. Todorov, 1981: 400).[135]

Es Julia Kristeva quien renueva la noción de dialogismo y acuña el término de "intertextualidad", en 1969. Ella encuentra que Bajtín "designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad" (Kristeva, 2001: 195); y señala que un texto se encuentra, necesariamente, en la intersección de dos ejes: el eje horizontal sujeto-destinatario y el eje vertical texto-contexto; así, "se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*" (2001: 190). Y coincide con Barthes en la medida en que, para el semiólogo francés, el texto es un

[135] Cursivas y comillas simples en el original.

tejido por el cual la palabra cruza y produce un recorrido de múltiples diálogos donde sus escrituras se encuentran y tocan de forma sincrónica, en un momento y en una situación dadas, para que luego sea el lector –ya no el escritor– quien las recoja; así, el texto se halla en una continua rescritura y se reactualiza como "un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (Barthes, 1987: 69-71).

Es interesante notar que la secuencia que abre *Las puertas del paraíso* capta primero a los personajes a través de un ventanal, desde fuera hacia dentro; la cámara (el punto de vista del director) se introduce lentamente en la casa-departamento de los protagonistas, los recorre, los disecciona mientras aun duermen, y finalmente llega hasta Paco a quien filma en el cuarto de baño, después de una noche interminablemente oscura de excesos, mujeres y alcohol, cuando se arrima a la ducha e intenta darse un regaderazo –más para volver en sí que para asearse– aunque es tanto el alcohol que aún corre por sus venas y tan fuertemente lo abruma la resaca que, apenas al contacto con el agua, Paco se desploma. Un segundo antes, sobre su espalda, la mirada de la cámara resalta una cadena que pende de su cuello: la lente alcanza a mostrar, entonces, que se trata de una *fija* de azabache negro, el amuleto o mano protectora, frecuentemente utilizado en Galicia contra la envidia y el mal de ojo.

La imagen es una alusión que registra así el origen del pelotari y permite al espectador adentrarse en la interioridad de este personaje. La mano es un símbolo que "expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio, es un emblema real, un instrumento de maestría y un signo de dominio y de potencia" (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 682).[136] Precisamente en Galicia se halla la Catedral de Orense –en la

[136] Esta mano, la *fija* azabache, se manifiesta como un talismán protector y, a la vez, también como un símbolo de invocación, pues es el receptáculo de una plegaria que contiene un valor mágico; de ahí su aparición tanto en la numismática como en la quiromancia (cfr. CHEVALIER, J., y A. GHEERBRANT, 1995. *Diccionario de los símbolos*).

localidad del mismo nombre–, edificada entre los siglos XII y XIII y en cuya entrada occidental se encuentra el Pórtico del Paraíso, reproducción del el de la santiaguina Catedral de Compostela. Al igual que las Puertas del Paraíso, de Ghiberti –aunque anterior en su construcción–, esta obra escultórica se relaciona con el Antiguo Testamento al representar a sus profetas, al Juicio Final y a nueve de los doce apóstoles esculpidos en las pilastras y en el arco menor, mientras que en la arcada central aparecen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.[137]

Parte 4: Paratextos, carteles y afiches

La transtextualidad cinematográfica describe fenómenos insertos en la problemática semiótica al interior de la cual se ubica la cuestión de la architextualidad, misma que podría definirse como la relación de un ejemplar textual con el conjunto de categorías generales de las que depende; incluye, por ejemplo, la relación de una obra con lo que podría denominarse su género. De esta suerte, el texto cinematográfico se inscribe al interior de una categoría mayor que lo engloba y, al tratarse este fenómeno de inscripción de un ejemplar específico en una dimensión de mayor abstracción, "hay que considerar otros niveles y otras categorías; el cine nos ofrece la posibilidad de hallar categorías intermedias entre la del género y el ejemplar singular" (Bermúdez, 2011: 195). Así, podría incluirse a *Las puertas del paraíso* entre las categorías de: películas mexicanas de la década de los 70; realizaciones del género *road movie*; filmes con argumento de Elena Garro; drama fílmico;

[137] Los ancianos forman parte de la corte del Juez Supremo en el Tribunal de Dios y representan a la sabiduría, la experiencia y la voluntad de los viejos que han sido virtuosos y capaces de franquear las puertas del paraíso dejando atrás al mundo del pecado y la perdición: "Y alrededor del trono había 24 tronos; y sentados en los tronos, veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas con coronas de oro en la cabeza" (*Ap. 4: 4*); "Cuando tomó el libro, los 24 ancianos se postraron delante del Cordero; cada uno tenía una cítara y copas de oro llenas de perfume e incienso, que son las oraciones de los santos" (*Ap. 5 : 8*); "Y miré y oí la voz de muchos ángeles en rededor del trono y de los supervivientes y de los ancianos; y el número de ellos era miríadas de miríadas y millares de millares" (*Ap. 5: 11*).

cintas dirigidas por Salomón Laiter; obras de crítica social; obra cinematográfica con las actuaciones de Jorge Luke, Jacqueline Andere, Ofelia Medina y Milton Rodríguez; películas ganadoras del Ariel de Oro, etcétera, etcétera.

Por otro lado, la paratextualidad aparece como un espacio privilegiado donde se eslabona y vincula el filme con el espectador; del paratexto resalta su importancia como extensión en donde se despliega un espacio, un campo claro para reflexionar sobre el dispositivo cinematográfico. En la obra, *Palimpsestos* de Genette "se encuentra el estudio de los diferentes tipos de transtextualidad o trascendencia textual [donde] la paratextualidad se refiere a la relación que mantiene el propio texto con sus paratextos" (Iglesias, 2017: 22); es decir, la relación del texto con todo aquello que está fuera del él y que le rodea, desde su portada, su prólogo, sus epígrafes, las advertencias, las notas al pie, su epílogo y hasta el texto mismo incluido en la contraportada del libro. En el cine, el propio título del filme se considera paratextual a la obra; lo mismo sucede con sus afiches o carteles publicitarios.

En el libro *Sueños de papel* Armando Bartra nos recuerda que, a mediados del siglo pasado, "la fuente primordial del México mágico estaba en las pantallas" (Bartra, 2017: 13), y el público espectador vivía inmerso en el mundo del cine; además –añadiríamos también–, el público se sumergía en el mundo de la radio y alrededor de los discos producidos por los cantantes que aparecían interpretando melodías en las películas. Otra fuente de información y entretenimiento la constituían las revistas que giraban en torno del mundillo artístico del cine nacional, al igual que en los periódicos dedicados a registrar, muchas veces en sus ocho columnas, la vida y obra de los artistas más populares del momento.[138] Bartra continúa:

[138] Bartra menciona legendarias publicaciones, como las que editaba el exitosísimo matrimonio compuesto por doña Yolanda Vargas Dulché y su marido, el empresario Guillermo de la Parra, así como las que

> Pero el corazón de este "sistema de estrellas" de vocación plurimedia son las propias películas. Sin la magia hipnótica de la pantalla de plata los grandes protagonistas de nuestra cultura popular nunca se hubieran avecindado en el imaginario colectivo de los mexicanos. Y las películas necesitan promoción. El lanzamiento de un nuevo filme supone una intensa campaña publicitaria que incluye un *press book* con anuncios dibujados en diferentes formatos, *stills* de la película, fotos posadas de los actores, un resumen de la historia y repertorio de frases promocionales. Para los cines hacen falta también fotomontajes o *lobby cards* y, sobre todo, carteles (2017: 15).

El universo de la cinematografía mexicana la década de los 70 es, recientemente ahora, considerado por autores como Fabián de la Cruz Polanco como perteneciente a una década crucial, "son los años más importantes del cine mexicano [pues] cuando la gente habla del cine de los 70, lo primero con lo que lo relacionan es con el cine de ficheras, pero en la revaloración no tomamos en cuenta que de 1970 al 76 es cuando el cine mexicano adquiere el mote de Nuevo Cine Mexicano" (Castañeda, 2017: § 2). En efecto, se trata de un período subvaluado; en primer lugar porque casi nadie, en aquellos días, creía que nuevos autores, actores, productores y técnicos fueran capaces de realizar buen cine en México.

Había dos factores que pesaban demasiado en la conformación de dicha consideración; en primer lugar, el hecho de que la añeja presencia del cine mexicano de la Época de oro estaba aún latente en el imaginario popular, e incluso, en los propios medios de comunicación, que seguían hablando sin parar de las viejas estrellas fílmicas –ya, para

---

publicaba el fotógrafo y reportero gráfico Vicente Colunga Ortega, quien fundara la editorial Publicaciones Ortega Colunga. En los estanquillos y puestos de periódicos de la capital –y en los de todo el país– menudeaban infinidad de revistas especializadas en el entretenimiento, como lo fueron: *El cine gráfico*, *Cine mundial*, *México cinema*, *México en la pantalla*, *Cinema reporter* o *Novelas de la pantalla*, entre otras más (cfr. BARTRA, Armando, 2017. *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*, y MORALES, Miguel Ángel, 2018. "Vicente Ortega Colunga en la revista *Hoy*").

entonces, en franca decadencia– y proyectando incansablemente las clásicas películas del cine dorado por la televisión; y, en segundo lugar, porque fue tan malo casi todo dentro de la industria cinematográfica mexicana de fines de los 50 y en la década de los 60, fue tan ridículo, manido e insulso, que la voz popular tachaba a las producciones como "churros" y a los estudios Churubusco como los *Churro-chusco*; además, los premios de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (los arieles) se dejaron de entregar, mientras las enormes salas cinematográficas distribuidas por todo el país proyectaban casi exclusivamente producciones extranjeras (especialmente norteamericanas), en tanto que la mayoría de las realizaciones mexicanas se reducían a infames bodrios con charritos sin chiste, cabareteras desangeladas, cómicos de tv sin chispa, luchadores enmascarados deambulando entre escenografías literalmente de cartón y chabacanísimos *chili westerns*.

No sería sino hasta finales de los 60 cuando la industria fílmica por fin abría sus puertas, sempiternamente cerradas, a los noveles cineastas de la joven generación emergente: el cine mexicano durante los nacientes años 70 manifestaría propuestas novedosas, tanto en lo argumental como en su realización técnica. Debutarían entonces directores con la inquietud de presentar historias novedosas, y estarían abiertos, a su vez, para recibir la influencia de lo mejor de la cinematografía extrafronteras. No hay que obviar el contexto político y la situación social que vivía el país, inmerso en un orbe impactado por los sucesos del 68 verificados diversas partes del globo; un mundo signado por el eternizamiento de viejas guerras imperialistas y con una juventud sujeta a cambios ideológicos que reclamaba, inconforme y rebelde, espacios de expresión dentro de los sistemas sociales, políticos, económicos y culturales de toda índole y que incluía, entre sus demandas, la comprensión de una más clara perspectiva mundial, y su inserción dentro de u ambiente más contemporáneo, global verdaderamente internacional.

Al tiempo y en México, Luis Echeverría por fin lograba acceder, luego de años de servidumbre, al ejercicio de máxima jerarquía en el país y, con ello, al ejercicio absoluto del poder. Astuto y hábil, repartió prebendas y atrajo para sí a los medios de comunicación y, con ellos, a la juventud culta del país. Entonces, el gobierno utilizó también al cine como elemento de difusión, como escaparate de una supuesta –pero todavía muy controlada– libertad de expresión y como prebenda fáctica para aquellos que, aún en disidencia y rebeldía, se alineaban al "nuevo orden tercermundista emergente":

> El Banco Nacional Cinematográfico, fundado en 1942, recibió una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Se reconstruyeron instituciones como la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del Ariel, en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975 (Castañeda, 2017: § 8).

Estas son, quizá, algunas de las razones por las cuales la de los 70 fue una de las décadas más fructíferas en la historia de la cinematografía nacional. Echeverría puso al frente del Banco Nacional Cinematográfico, en septiembre de 1970, al actor y sindicalista Rodolfo Landa (cuyo nombre real era Rodolfo Echeverría Álvarez, su hermano) e instituyó un férreo y estricto control en los medios; y así, de esta suerte, sobre todo el aparato industrial cinematográfico de la nación. Se trata de una de las décadas más provechosas en la historia cinematográfica del país: en ese decenio se produjeron 823 películas y, tan solo en el sexenio echeverrista se realizaron 532 filmes (Castañeda, 2017: § 8). En palabras del crítico e historiador Emilio García Riera "nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la

realización de un cine con ideas avanzadas"; ciertamente, desde 1944, no se producían tantos largometrajes en el país: 88, en 1969 y 95, en 1970 (García Riera, 2017: § 9).

En cuanto a los carteles o afiches para promocionar la exhibición de películas y filmes se puede decir que son tan antiguos como las primeras producciones cinematográficas, aquellas que, desde los primeros años del siglo XX, anunciaban la proyección de sus "vistas" en las ciudades más importantes del mundo mediante estos posters y gráficos:

> desde su nacimiento, el cartel se unió inevitablemente al mundo de la publicidad de espectáculos musicales, taurinos, circenses, salas de fiesta y, poco después, cinematográficos [y] con el establecimiento de las salas de exhibición, de la incipiente industria y del *Star System*, el cartel se convirtió en el principal medio de promoción de las películas, ya que la imagen de los actores era suficiente reclamo para el espectador (Gómez Pérez, 2002: 203).

Es posible analizar un cartel o póster fílmico a través de la deconstrucción de los elementos que lo configuran; por ello, resulta aquí necesario aclarar que el afiche publicitario constituye, en sí, un avance o tráiler de la película y, en consecuencia, de su puro análisis no es factible interpretar a la obra toda. Un cartel se trata, simple y llanamente, de una caracterización de la película para el espectador.

Más allá, el póster cinematográfico presenta una doble naturaleza, ya que se forja como un medio de comunicación y, al mismo tiempo, como un instrumento de publicidad; por ello, es posible hallar en los afiches dos lecturas: una denotativa (la información) y otra connotativa (la persuasión). Un cartel debe ser insinuante y sugestivo, pues en su seno se configuran símbolos intencionales que constituyen enunciados denotativos; además, como

creación gráfica que es, el póster refleja en su estilo la presencia de diversos movimientos artísticos, dependiendo de la época y los espacios de producción. En el cartel se hallan dos tipos de lenguaje: el icónico y el literario; se trata de la imagen portadora de un tema y, al mismo tiempo, de un argumento que se expresa –muchas veces– en su título y en la información esencial que le acompaña. La imagen y el texto, aunados, permiten al cartel comunicar su contenido de una manera más atractiva y eficaz; es en esta combinación donde se ofrece la pertinencia necesaria para que un espectador obtenga ciertas claves, sin sobreentender –por supuesto– a ninguna de ellas (Gómez Pérez, 2002).

El afiche de *Las puertas del paraíso* contiene elementos propios que configuran ciertas tradiciones iconográficas de su época, y que corresponden al final de la década de los 60 y principios de los 70. En su composición es posible observar, de entrada, una coloración que va desde tonos fuertes en rojo hasta acentos en color naranja, mezclados en contraste con matices del gris y el negro. Contiene, además, como elementos gráficos –aparte de la tipografía del texto–, tres fotografías o *stills*, también en alto contraste, más un cuatro elemento: el dibujo que representa a una mano puntuada en color negro.

Los fotogramas aparecen yuxtapuestos: se trata de *stills* o imágenes de la película que mantienen, a pesar de estar enfrentados en el plano del póster, una especie de "campo sintáctico" propio; es decir, elementos que al agruparse conservan una concordancia jerárquica entre sí, pues tanto ilustraciones como textos no mezclan sus cuerpos ni se someten o subordinan a una imagen principal, aunque ésta, al aparecer de mayor tamaño en el extremo superior derecho, funja como el centro de la construcción; se trata del elemento más amplio y extenso de la composición: un *still* apaisado y con predominancia del eje horizontal en donde aparecen, sobre una cama y acostados, los personajes principales (Blanca y Andrés) mientras se funden en un abrazo –él encima de ella– y se besan. Los

gestos marcan un sentido y cada elemento relaciona significantes con significados en una cadena cohesiva que los enlaza. La imagen, por su tamaño y por ser a colores, reviste una mayor importancia. En su composición la mujer, Blanca, ocupa la parte central del encuadre, pero su posición es pasiva; la imagen de Andrés está corrida un poco hacia la izquierda pero como en el póster se mantiene al centro en la parte superior, predomina.

Ambos personajes se encuentran angulados a nivel del espectador, con quien la imagen conecta y establece una relación conversacional, sobre todo porque la pareja aparece en un plano medio y muestra a los actores de la cintura para arriba estableciendo, así, una cierta conexión de cercanía, aunque no de intimidad, con el lector. La iluminación es bastante *light* y suave, proviene de una lámpara de buró al fondo de la imagen; aunque hay otra fuente, también tenue, que viene desde el frente y que permite resaltar un gesto de entrega en los labios de Blanca al fundirse con los de Andrés. La imagen se halla parcialmente diagonalizada en relación con el ángulo de la cámara; se trata de un plano oblicuo torcido hacia la derecha, con lo cual emana una sensación desconcertante, de inquietud y desequilibrio; sobre todo, en tratándose de una imagen que representa la intimidad de una pareja y que debería crear empatía y resultar placentera para el observador.

El segundo elemento es la fotografía que corresponde a Paco, personaje que se presenta solo, en un plano medio corto y con un formato casi cuadrado que le aporta mayor simetría; se ubica de frente al espectador y a su mismo nivel, estableciendo con éste una relación conversacional. La imagen, punteada, aparece en alto contraste, con matices grises sobre un fondo rojo des-saturado y desgastado. La iluminación es tenue y proviene del ángulo inferior izquierdo del personaje; su fuente luz recorta de forma recta los ángulos del rostro y del busto del personaje, de tal manera que la mitad de su cara aparece iluminada

mientras que la otra mitad queda oscura. Con ello se implica una dicotomía latente: luz y sombra, arriba y abajo, la dualidad del bien y el mal, y una separación entre la certeza y la incertidumbre.

En este elemento gráfico el personaje mantiene ambos brazos extendidos hacia el frente y con las palmas de las manos (que no aparecen expresamente, pero se intuyen) volteadas hacia arriba; el simbolismo que expresa la mano se une al que exhibe y declara el brazo –del cual es imposible separarle totalmente– pues manos y brazos se manifiestan al unísono a través de sus gestos: los brazos lanzados hacia el frente, con ambas palmas mirando hacia arriba, expresan un gesto de súplica.[139] Esta imagen surge desde un plano estándar y a la altura de la mirada: se constituye en un plano de igualdad e interacción interpersonal. Finalmente, no es posible evadir ni dejar de notar, en el gesto angustiado del rostro de Paco un rictus doloroso que, por momentos, podría confundirse con cierta expresión deleitosa o de gozo, con la de un placer hiriente.

Como el personaje (Paco) recibe la luz del lado derecho, proyecta una sombra intensa hacia su lado izquierdo, y es entonces cuando uno descubre algo inquietante: en el extremo superior izquierdo de la fotografía aparece otra sombra, mientras abajo, en el extremo inferior del mismo lado y sobre el brazo del personaje se devela, oscura, la silueta de otra mano: es la de un segundo personaje, la de aquel que lo inyecta con una hipodérmica. En su conjunto, la imagen de Paco sugiere la visión de un hombre en estado de gracia, y se emparenta con aquella fotografía instantánea del suplicio chino de "los mil tajos" o *Leng Tch'é* que presentara Elizondo, gráficamente, en su novela *Farabeuf o la*

[139] Algunos autores se han especializado en el estudio de los signos y los símbolos e incluyen, en sus investigaciones, al simbolismo latente en el propio cuerpo humano, en sus partes y apéndices (cfr. BRUCE-MITFORD, Miranda, 1997. *El libro ilustrado de los signos y símbolos*, y CHEVALIER, J., y A. GHEERBRANT, 1995. *Diccionario de los símbolos*).

crónica de un instante,[140] donde los ojos del reo torturado reflejan, más que un intenso dolor, el profundo placer que delata al clímax casi místico del orgasmo.

El tercer elemento de la composición aparece en la esquina inferior derecha: se trata de un cuadrilátero horizontal, en dos tonos (negro y rojo) altamente contrastados, que delinean la presencia de un conjunto de personajes dispuestos en un par de grupos de tres personas cada uno; todos son jóvenes, tres de ellos están barbados y todos tienen el pelo largo. Uno está fumando y otro parece estar embocando algo, quizá un instrumento musical, seguramente una armónica pequeña. Las siluetas se encuentran recortadas y no se aprecia en esta composición alguna imagen al fondo o la presencia definida de algún otro elemento formal, salvo la tipografía inscrita en ella dentro de la parte media que corresponde al busto de los personajes, y que contiene la información referente a los nombres de los actores de cuadro, las actuaciones especiales, los productores, guionistas, la argumentista, el fotógrafo y el compositor musical; todo la tipografía está inscrita en letras de color blanco y encima de un fondo negro.

La iluminación sobre las figuras es directa y produce poca sombra. Los personajes se encuentran mirando ligeramente hacia arriba, en actitud de contemplación o en el examen de algo que acontece relativamente cerca de ellos. El plano –medio corto– de la cámara está ligeramente en contra-picada y brinda, a los seis actores, un cierto aire de potestad, una disposición que no implica tanto la postura de dominio sobre de alguien o algo (dado que nada ni nadie más aparecen a cuadro), sino más bien la actitud de estar en

[140] *Farabeuf o la crónica de un instante* es una novela publicada por Salvador Elizondo (1932-2006) en 1965; en ella el personaje de la Enfermera, durante el espectáculo del Teatro Instantáneo de Farabeuf (que después resulta ser una alucinación), ofrece a la venta pequeños folletos con el título de *Aspects Médicaux de la Torture, par le Dr. H. L. Farabeuf, Chevalier de la Légion d'Honeur*. En esta publicación aparece la fotografía de un reo chino al cual se le aplica la tortura de los mil tajos, capaz de elevar al condenado a un estado místico de gracia: "los ojos abiertos, abiertos más allá del dolor y de la muerte, una mirada que nada puede apagar; como pudiera mirarse uno mismo en el momento del orgasmo" (Elizondo, 1975: 134).

control de la situación. En la composición total del cartel estos personajes tienen una función semejante a la de un coro: son observadores y, a la vez, permanecen en una postura crítica y con una presencia testimonial: son testigos.

El cuarto elemento del cartel ya no es una fotografía: se trata del dibujo de un brazo, punteado en negro y rojo, que surge vertical y hacia arriba desde el ángulo inferior izquierdo; la imagen resulta algo perturbadora pues la mano se encuentra extendida, como tratando de aferrarse a algo, como pidiendo auxilio, como si surgiera del fondo de un pozo, como de un cuerpo sumergido que se está ahogando y pide auxilio. La figura por sí misma se establece dentro de la retórica de una narración misteriosa: es la expresión de la "mano negra", asociada al relato que conlleva "hacer trampa" o "no seguir las reglas del juego"; esto es: la mano que interviene indebidamente en donde no se tiene derecho a participar. Contrasta así, esta idea oscura que expone un pecado inherente, con la pureza de la tipografía en letras de color blanco que se dibujan a su lado –y que se leen de arriba hacia abajo– con los nombres de los cuatro protagonistas principales de la cinta: Jacqueline Andere, Ofelia Medina, Jorge Luke y Milton Rodríguez.

Existe también una relación intertextual entre este brazo con el puño crispado del cartel y otra imagen que trasciende de manera similar (pero invertida) y puede comparársele en otro cartel publicitario: se trata de la imagen en el afiche propagandístico del filme *El hombre del brazo de oro* (Preminger, 1955);[141] en dicha figura el apéndice representa al brazo de Frankie Machine, el célebre adicto heroinómano, baterista de jazz y

[141] *The Man with the Golden Arm* es un filme producido y dirigido por el realizador austríaco Otto Preminger en 1955; nominado a varios premios como Mejor película, Mejor dirección, Mejor actuación masculina y Mejor banda sonora, el film es estelarizado por Frank Sinatra y Kim Novak. Su estreno marcó un hito en la cinematografía norteamericana por tratar tan frontalmente el tema tabú del vicio por las adicciones y las apuestas dentro en un cine comercial normalmente censurado y ajeno a historias tan fuertes. Este film *noir* también puede considerarse una *road movie*, porque su personaje recorre los terribles caminos que van desde la sobriedad hasta la recaída en la drogadicción, para transitar por la consecuente abstinencia más dolorosa hasta alcanzar al rehabilitarse la meta de la recuperación final.

experto crupier que protagonizara el filme de Otto Preminger y que, al igual que Paco en la película de Laiter, se halla perdido entre las agujas hipodérmicas, la pasión por el juego y las apuestas. En ambos filmes, sobre todo en las tomas rodadas en interiores, podemos observar series secuenciales donde la cámara, a partir de un plano medio, panea siguiendo a los actores con hábiles encuadres en desplazamientos horizontales –pero también verticales– hasta acercarse a los primeros y primerísimos planos y así lograr describir ciertos estados de intoxicación y de abstinencia por los que transitan tanto Paco como Andrés.

Finalmente, en la parte central del póster, un poco tendido hacia abajo y a la derecha, aparece el título de la película, *Las puertas del paraíso*, en tipografía estilo Stencil de color amarillo. Estas palabras revelan un sentido religioso en el filme, de donde se desprende que del paraíso surge la génesis de la creación del universo y la humanidad; el edén en donde Eva, la mujer bíblica primera, detona el desequilibrio al desobedecer a Dios y, con ello, emerge también el pecado de su pareja, el hombre adánico quien hasta ese momento se hallaba en estado de gracia pero que cae por su propia infracción a las profundidades del mal, haciéndose acreedor al castigo que esto conlleva.

Por otra parte, la anterior idea contrasta con la imagen de aquellos seis personajes "jipiosos" quienes, observando desde la esquina inferior del cuadro, se agrupan dos tríos separados por un espacio vacío; la forma en la que cada triada está dispuesta recuerda a los apóstoles que rodean a Jesús en la icónica imagen donde Da Vinci representa a *La Última Cena*. El redentor, en este caso, estaría presente por omisión: su ausencia habla de la imposibilidad del hombre por lograr actualizarse, regresar al punto de partida –en donde era puro y casto– y alcanzar a traspasar así, triunfalmente, las puertas del paraíso.

Para Yuri Lotman el ser humano vive en una semiósfera, una biósfera semiótica que representa al mundo pleno de signos en donde los humanos moran e interactúan; en la realidad encontramos frecuentemente la irrupción, en esta estructura, de aquello que es extra-sistémico y que aparece de forma nítida como una fuente fundamental de transformación, como el cambio de un modelo estático hacia uno dinámico:

> En la realidad encontramos siempre la presencia del *otro*: otro hombre –exterior al sistema y no a él–, otra estructura, otro mundo. La función de este otro es inmensa y consiste justamente en el hecho de colocarse fuera de todas las funciones y de irrumpir perturbadoramente en el "mundo habitual". Toda cultura crea su propio sistema de "marginales", de desechados, aquellos que no se inscriben en su interior y que una descripción sistemática y rigurosa excluye (Lozano, 1998: § 19).

Es en esta órbita extra-mundana –interior al sistema terreno conocido– en donde habitan y moran los seres marginados que no solo se encuentran fuera del paraíso sino que, además, nunca podrán acceder a él. Y este es el caso donde se hallan los personajes del filme: ellos son capaces de presentir al edén e, incluso, hasta de recordarlo –pues son como la pareja primigenia de Eva y Adán y de ahí provienen– mas, como los ángeles caídos, ellos jamás podrán regresar al cielo.

El último elemento textual que aparece y con el cual finaliza el comentario sobre este afiche se trata de una sola línea; una sola línea que aparece al centro del cartel con un tamaño de fuente menor aunque resalta en el contexto por su color blanco, dice:

A COLORES – DIRECCIÓN: SALOMÓN LAITER

La frase nos permite deducir que en la época setentera, hace ya cincuenta años, continuaba siendo una novedad el cine a colores. No resta sino glosar la anotación que realiza José Xavier Návar al reverso de la edición facsimilar del propio cartel, publicado junto con el CD del filme en una edición especial de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) para conmemorar a los filmes ganadores del Ariel de oro.[142]

Návar presenta al póster de la película y lo califica como un "gancho desorientador", pues no alude "al viaje psicodélico nihilista en frío que revelaba el despertar de los jóvenes a una realidad ficticia" (2014: § 2), sino que –nos informa– aparecía en el afiche original el siguiente texto añadido: "La verdad de la generación del Pelo Largo". El investigador olvida registrar que, como se comentó atrás, no es factible interpretar la película a partir solamente de un cartel, de un paratexto cuya finalidad se encuentra más apegada a la mercadotecnia que al artículo de fondo o comentario de análisis crítico. Además, esta idea tergiversa la noción de sueño-consciencia, pues despertar no consiste en amanecer frente "a una realidad ficticia"; por el contrario, en la idea del despertar, la conciencia y la vigilia conllevan el entendimiento de quien amanece para dejar atrás a la ilusión de la virtualidad y a la inconsciencia de la irreflexión.

Como sea, y aun sin haberse proyectado el tráiler con anticipación como fórmula de mercado, en su estreno la película de Laiter ingresó ocho veces más boletaje en taquilla que el más connotado estreno extranjero de la semana, *La hija de Ryan* (Lean, 1970); sin embargo, el filme de Laiter "fue retirado de la cartelera a solo una semana de su exhibición en un teatro capitalino [por] las bases absurdas que rigen el funcionamiento de los topes que tiene establecido la Operadora de Teatros"; así lo manifestó el propio realizador en la

[142] LAITER, Salomón, 2014. *Las puertas del paraíso* (1970). CD publicado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. México: AMACC.

entrevista que concediera para el periódico *Excélsior* durante 1971; en ella, Leiter señaló que el trabajo de los jóvenes equipos de producción "merece ser tomado en cuenta de manera más cuidadosa", pues este tipo de casos "se ha presentado en otras ocasiones y esto ha significado la muerte profesional del director" (Gurezpe, 1971: 25).

Parte 5: El cuerpo en el paraíso: rituales y bailes

Laiter concede una entrevista al reportero Rubén Torres para el matutino *El Heraldo* el día 5 de abril de 1970, y ahí señala que en su filme "existe una lucha entre los valores místicos y la vida cotidiana: la enajenación de los valores contemporáneos frente a la tradición; la visión que los elegantes sofisticados de la Zona Rosa tienen de la vida cuando la descubren llena de locos, de seres deformes y grandes miserias" (Torres, 1970: 8-9); en el mismo tenor García Riera, dentro del apartado "1970. Por fin el relevo generacional" de su *Historia Documental del Cine Mexicano*, también cita que, para Laiter, su película "trata del amor que al margen de lo tradicional quiere tener un punto de vista moderno" (1994a: 132).

Otro comentario, esta vez de Ayala Blanco en su artículo "El laberinto alucinado" (1971), señala que la película fue, en algunas funciones, incomprendida y violentamente repudiada por el público; de ahí que en adelante tuvo que cargar con el membrete de "cine maldito"; por otro lado, una encuesta publicada por José de la Colina donde se incluyen las opiniones de Luis Buñuel y Louis Malle sobre *Las puertas del paraíso* apunta que, para el director aragonés, el filme "es una de las mejores películas mexicanas que he visto; tiene energía, un magnífico dominio del corte y rechaza los fáciles sicologismos"; Malle, por su parte, señala que: "Me ha gustado mucho la película de Laiter. Tiene una personalidad muy

fuerte, refleja una tensión interior, la angustia latinoamericana de nuestro tiempo" (De la Colina, 1972).

Aparte de la cuestión social y más cerca de los valores místicos, Laiter borda en su película una secuencia que ayuda a comprender las motivaciones culturales y espirituales de la juventud setentera de esa época. Recapitulando vemos que, luego de perder una apuesta en el Frontón México, el personaje principal (Andrés, representado por el actor Jorge Luke) intenta escapar hacia la frontera y, en su huida, se hace acompañar por Blanca, su amante (representada por Jacqueline Andere). Así, Blanca y Andrés se fugan por el Periférico norte y, luego de pernoctar en un tenebroso hotel, atraviesan un pequeño poblado y pasan, sobre la carretera (siempre viajando en el Mustang 1970 color mostaza), junto a la entrada del cementerio en aquella humilde localidad. De ahí salen apresuradamente, apareciendo de pronto, Lucía y Krishna, la pareja de jipis (interpretados por Ofelia Medina y Arsenio Campos) que solicita "un aventón".

Comienza entonces una relación entre ambas parejas que provocará repercusiones a lo largo del resto de la cinta y que pondrá de manifiesto peculiaridades ciertas con respecto de las ideologías presentes en algunos jóvenes mexicanos de finales de los 60. Para Teun van Djik "las ideologías son la base *axiomática* de las representaciones sociales de un grupo [que] –por actitudes específicas sociales y luego por modelos personales mentales– controlan los discursos individuales y otras prácticas sociales de los miembros del grupo" (Djik, 2005: 21). En esa medida el filme –y en particular, esta secuencia– deviene como una representación social que se materializa en una expresión comunicativa construida desde sus referentes psicológicos; resulta, entonces, la socialización de un concepto que alcanza la cinematograficidad a través de su representación.

Vale la pena hacer hincapié en la importancia que en este pasaje fílmico reviste no solo el uso de la palabra (presente como código lingüísitco en la letanía que se pregona durante el oficio sacramental) sino también el uso del cuerpo como instrumento de acción y percepción catártica. Desde tiempos inmemoriales el cuerpo humano ha sido un objeto propio de representación, un "dispositivo de mediación y materia de construcción en las artes, las ciencias y las tecnologías", como bien lo señala María de los Ángeles de Rueda en su "Prólogo" a la compilación de ensayos sobre danza, *Arte del cuerpo digital* (2012: 17). Para esta investigadora el cuerpo es una prótesis y un vehículo complejo en donde los sentidos conectan, de manera sináptica, el interior con el exterior, lo material con lo inmaterial, el contenido con su forma y lo visible con lo invisible (Ceriani, 2012).

En la película, la nueva pareja (formada por Lucía y Krishna, quienes a partir de este momento se integran al devenir del flujo narrativo en connivencia con Blanca y Andrés) sube al carro e informa a los conductores que se dirigen a participar en una "macumba", ceremonia que en realidad resulta ser un rito espiritualista trinitario mariano. Mientras el automóvil se acercan al Lago de Guadalupe, Andrés y Blanca preguntan si pueden acompañarlos; al llegar al sitio de reunión descubren que "al borde del lago efectúan los miembros de una improvisada comuna un bautizo a cargo de Guillermo Murray, transgrediendo el método ortodoxo-cristiano con velas ceremoniales y toda la cosa" (Návar, 2014: § 10). En efecto, el actor mexicano de origen argentino personifica a una especie de sacerdote o chamán quien, con un bastón en la mano derecha, oficia el bautizo que limpia del pecado al hombre irredento que, avergonzado y afectado por la desesperación, se convierte en objeto recipiente del sacramento.

Previo el oficio de la ceremonia, los personajes son testigos del ritual que se lleva a cabo inmediatamente antes la administración del ministerio. Y es posible observar durante

este acto chamánico (que no performático) el hecho de que, aun cuando para sus protagonistas implica efectuar un creativa improvisación musical y movimientos rítmicos corporales, no se trata, estrictamente hablando, de la realización de una danza artística o un performance, sino de un rito inserto dentro de la celebración de una ceremonia litúrgica. Podríamos decir que acudimos más a un baile con evolución de movimientos cadenciosos que a la ejecución de una pieza dancística en forma y modo.

Este tipo de actividad resignifica el uso convencional de los sentidos y enfrenta un complejo ritual chamánico en donde campean las habituales percepciones sensoriales junto a especiales sensaciones que se imbrican y van vertebrando durante el desarrollo propio de la ceremonia. A este respecto, con relación al ser humano, debe destacarse uno de los planeamientos fundamentales que señala el sociólogo y antropólogo David Le Breton, y que se refiere a la cuestión de la desaparición o *borramiento* ritual del cuerpo en la cotidianidad a través de la "repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales" (2002: 93). Lo cierto es que describir con palabras la secuencia de la cotidianidad del ser físico, celebra y concientiza nuestra existir sobre de las acciones vitales para "articular acerca del poder sanador, transformador y, a veces, transgresor del cuerpo en movimiento", pues solo así es posible "intentar revertir algunas prácticas que siguen atentando en contra del desarrollo pleno de los individuos" (Barnesley, 2012: 4).

Resulta de la mayor importancia integrar este tipo de actividades corporales, rituales y dancísticas –aparte de cualquier otra interpretación adscrita– a la cotidianidad de todos los días ya que, como bien menciona Julie Barnesley, "el hombre inventa paralelamente territorios de desahogo para las energías naturales y espirituales suprimidas en su cuerpo [y] estas expresiones ocurren de manera organizada o de manera espontánea" (2012: 34).

Sin embargo, hay que resaltar el hecho de que, en un afán categorizador muy propio del siglo XX, algunos historiadores se han empeñado en separar las distintas manifestaciones de las artes y, en particular, de la danza, al crear etiquetas para la danza ritual, la social, la popular, la folklórica, la artística, la de entretenimiento, etcétera; de manera tal que "las categorías que no tienen conformidad con las ideologías predominantes o no son útiles dentro de los criterios socio-políticos han sido destinadas, históricamente, a existir al margen de la sociedad" (2012: 50); lo anterior da como resultado un sinsentido en donde aquello que no puede clasificarse, no existe; al mismo tiempo, esto provoca una desproporción que ataca, indebidamente, las libertades propias del cuerpo humano.

La ceremonia a la que asisten los personajes del filme no es, en lo absoluto, de origen bantú, como lo sería una macumba, sino que se trata de un rito mexicano. Entre los trinitarios espiritualistas marianos perdura la idea religiosa de que será Jesús quien envíe la presencia del Espíritu Santo para guiar al hombre; de ahí, entonces, que adopten el nombre de espiritualistas sus creyentes. Ellos tienen fe en la reencarnación y en la relación de eras pasadas con el presente y el futuro; consideran que el ser humano debe liberarse del materialismo y que su relación con el mundo tiene una naturaleza tripartita, la cual radica tanto en su espíritu como en su alma y cuerpo. Los trinitarios creen en un solo Dios todopoderoso, en Jesús y en su madre, María, como símbolo de feminidad y maternidad divina. Esta práctica religiosa se extiende por toda la República, e incluso "ha traspasado las fronteras gracias a los migrantes mexicanos que se instalan en Estados Unidos" (Lagarriga Attias, 2004: 171-172).

En el ciclo vital del ser humano el nacimiento y la muerte se manifiestan como los rituales más asombrosos y naturales que existen y –comenta Julie Barnesley– se constituyen como aquellos en los cuales, por definición, toda persona participa, y donde "a

nivel físico y espiritual son los momentos en donde el ser humano se re-concilia y se conecta de manera inevitable con su propia naturaleza y con la gran naturaleza" (2012: 171). Los trinitarios realzan estos momentos trascendentes y llevan a cabo las ceremonias propias de su credo –junto a la curación de enfermedades– mediante procedimientos mágico-religiosos que incluyen el trance y la mediación de los ancestros (Ortiz Echániz, 2003).

Volviendo a la secuencia fílmica advertimos que los personajes, mientras se dirigen hacia el bosque intercambian de parejas y caminan de la mano; al llegar a las orillas del Lago de Guadalupe, Lucía se integran a la ceremonia ritual. De inmediato, comienza a realizar movimientos corporales danzando junto a toda la comunidad; en tanto, resulta curioso observar cómo los otros tres personajes (Blanca, Andrés y Krishna) permanecen simplemente mirando, formando una tríada, incapaces de participar en lo absoluto y construyéndose así, de esta manera pasiva, en una especie de trinidad observante que se limita a contemplar desde fuera y sin involucrarse.

Aunque se trata de un acto ritual de orden chamánico, en su desarrollo es posible observar cómo el espíritu y la materia se mixturan en una relación metonímica, de la misma forma que sucede en algunas obras de Meredith Monk cuando se mezclan como componentes de una performancia o de un *happening* y en donde la producción intelectual y creativa "es materia casi exclusiva de varones mientras que el papel tradicional de musa inspiradora, unido muchas veces al de intérprete privilegiada se adjudica a las mujeres, lo mismo que el de bailarina o actriz; lo mental se considera patrimonio masculino y el cuerpo y la emoción esencialmente femeninos" (Rocha Alonso, 2000: 243).

La actividad que realizan las y los participantes en este rito (propiamente iniciático) incluye fuertes movimientos, casi espasmódicos pues, en algunos rituales primitivos, así

como en ciertas terapias corporales "se sacude el cuerpo, provocando estados de tembladeras, en el intento por desbloquear y deshacer el cuerpo de ciertas energías malsanas, así intentan que estas energías primero se desaten internamente para luego explotar y salir afuera del organismo" (Barnesley, 2012: 180). Ubicado en la misma época, en contraste, el trabajo sincrónico contemporáneo de Monk se diferencia sustancialmente de este tipo de contexto en el sentido que sus performancias están basadas en una concepción de la dramaturgia que la aparta en una forma clara de otras representaciones de su generación, la de los 60, pues su trabajo "tiene un fuerte componente metafórico de raigambre más analítica y podríamos decir casi positivista, en la línea del que por aquel entonces estaban haciendo el minimalismo o parte del arte conceptual" (Villota Toyos, 2019: 462).

Por otro lado, las danzas rituales contemplan una buena parte del drama humano, pues están dedicadas a aspectos íntimamente ligados al hombre, a la mujer y a la vida en comunidad; asuntos relativos a la fertilidad, la sexualidad, las enfermedades, la guerra, el nacimiento, la vejez y, muy especialmente, la muerte, son materia de los ritos bailables; la gran mayoría de las veces, acompañados por música, ritmos, sonidos, rezos y cantos.

Se trata de eventos cargados de vivencias subjetivas y emocionales que convierten a la danza en una manifestación espiritual, misma que pone en contacto a la naturaleza humana con la divina y sus energías protectoras. "En el principio era la danza…" apunta, transcribiendo la frase liminar del *Evangelio* según san Juan a un pastiche literario, el coreógrafo francés Serge Lifar, al comentar y situar a la danza "como el primer impulso cultural del hombre frente al silencio hostil del mundo [donde] la *mimesis* dancística, manifestación expresiva correspondiente al llamado regresivo de la inmanencia, precedió probablemente a la diégesis verbal" (Johansson, 1995: 39). Así, la danza deviene en el

parto de la conciencia durante el acto de nacimiento del hombre, donde se materializa en un orbe al cual ingresa como llegado del exilio, como expulsado de la intimidad esencial dentro de donde vivía en armonía biológica con el mundo (Johansson, 1995).

En el filme de Laiter el ritual chamánico también es un nacimiento, o mejor, un *re-nacimiento*, pues ello precisamente es lo que significa el bautizo. Cuando los personajes arriban al Lago de Guadalupe,[143] lo primero que escuchan es una interpretación musical rítmica, con percusiones, cantos y flauta a cargo de tres músicos sentados junto a una fogata, en medio de una especie de altar. El grupo se encuentra rodeado por aproximadamente 20 integrantes de la comuna, mitad mujeres, mitad hombres; todos se mueven con cierto frenesí al ritmo de los tamborines, algunos revolcándose sobre la tierra y otros agitando, de pie, la cabeza el torso y las extremidades.

Resaltan dos parejas; en ellas las mujeres sacuden el cuerpo de sus compañeros con ambas manos, como realizando una limpia. Uno de los hombres parece estar poseído: el espíritu de algún antepasado ha encarnado en su cuerpo; la mujer lo "limpia" y le ofrece flores pero él prefiere agua. A su alrededor, el resto del grupo se forma y desfila mientras caminan hacia el lago. Lo encabeza un hombre quien, al avanzar, avienta un ramo de flores a su espalda, sin volver la vista hacia atrás; los demás lo siguen y hacen lo mismo. Mientras se acerca al lago, el hombre que marcha al frente y que pronto será bautizado comienza a despojarse de sus ropas; junto a él aparece otro hombre, mayor y barbado, envuelto en una túnica y sosteniendo un báculo como símbolo de autoridad y de su función pastoral.

[143] El Lago de Guadalupe, cuyo nombre oficial es Santuario del Agua y Forestal Presa Guadalupe, ubicado en el municipio de Cuautitlán Izcalli, en el Estado de México, tiene una extensión de 348 hectáreas y un perímetro de 175 km; fue decretado como Parque Estatal el 13 de octubre de 2004. La presa se construyó entre 1936 y 1943; en el lugar que ocupa, antaño, existían una hacienda y una iglesia del mismo nombre, cuyo campanario sobresale del agua y se alcanza a divisar cuando el nivel disminuye (cfr. SÁNCHEZ SALMERÓN, "Es el Lago de Guadalupe un santuario en constante protección").

Los espiritualistas trinitarios marianos surgieron en la Ciudad de México, allá por el año de 1866, entre un grupo de ferrocarrileros y algunos marginados urbanos. Creen en Dios, en Jesús y en el Espíritu Santo (de ahí que sean trinitarios y espiritualistas), pero no creen en el apocalipsis, ni en el diablo y el infierno; sí tienen fe en la ley dinámica donde a cada acción corresponde una reacción, como en una especie de karma, mismo que va ligado a la reencarnación y a la posibilidad de "bajar" o "traer" los muertos de nuevo a la vida mediante un médium, rituales y danzas. Para los trinitarios, "la concepción de género y su función social pasan por el tamiz de la identidad social reconocida y de las modalidades de la práctica cultural a través de los fenómenos extáticos de posesión establecidos: el ritual curativo" (Ortiz Echániz, 1999: 80).

Así, en la película destaca, especialmente, el oficiante femenino:[144] la mujer que baila y ofrece el agua, aquella que parece efectuar una limpia, estar realizando una curación y ser parte importante de la ceremonia. Y lo es, mas no por ser el oficiante principal; esta parte corresponde al hombre al que cura y en cuyo cuerpo encarna el espíritu ancestral, y sobre todo esta función fundamental del rito recae en los otros dos masculinos: el bautista y el hombre redimido. Sin embargo, en el filme, durante la liturgia trinitaria destaca "la mayor facilidad de las mujeres en el aprendizaje o domesticación del trance para asumir las transferencias rituales que las llevan a apropiarse de manera simbólica de las cualidades genéricas masculinas, valoradas socialmente como superiores" (Ortiz Echániz, 1999: 79). Es en esta secuencia de la película donde se pone de relieve el uso del cuerpo como medio

[144] Aunque en esta secuencia los integrantes de la comuna que danzan son extras, destaca la bailarina principal, pues representa a la virgen María, ante quien todos se postran antes de presenciar la ceremonia del bautizo. Esta parte la desempeña la famosa actriz Isela Vega, a la sazón, pareja del protagonista principal, Jorge Luke. Así lo señala el productor del filme, Fernando Pérez Gavilán, en entrevista con Rosario Vidal Bonifaz: "Fue de visita al rodaje y ahí el director la invitó a participar de extra y ella por supuesto aceptó". En el filme, la actriz aparece sin créditos. (cfr. VIDAL BONIFAZ, Rosario, 2017. *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui generis*).

de comunicación y representación; aquí, prácticamente no existen diálogos, salvo la oración que pronuncia el bautista durante la ceremonia.

Para la especialista en ciencias antropológicas y danza, Adriana Guzmán, el cuerpo, centro de experiencia y construcción cultural, "ha sido punto constante de observación y reflexión, aunque la forma en la que se le ha interpretado, y por ende construido y vivido, ha variado tanto como las culturas que se han sucedido en el tiempo y en el espacio" (Guzmán, 2018: § 4). Respecto del cuerpo, nada puede darse por sentado, ni la forma erguida de caminar ni cualquier conceptualización en particular, sin importar qué pensador lo examine o cuál disciplina lo estudie, pues hablar del cuerpo puede significar cualquier cosa, incluso, hasta perderse en el sinsentido (Amador Tello, 2018).

En la escena ritual el hecho de formarse en una hilera y caminar ceremoniosamente hacia el borde del lago donde ha de consumarse la ceremonia baptismal incluye un gesto trascendente: los participantes "saludan" al muerto que "ha bajado" incorporándose al cuerpo del médium y que se materializa en el hombre puro y limpio que recibe al espíritu convocado, tirando flores a su paso, aventándolas por sobre su espalda y sin volver la vista atrás, para no convertirse en estatuas de sal, como le sucediera a la mujer de Lot. En este caso la sal, que sirve para conservar los alimentos, evita la corrupción del cuerpo del difunto y representa la preservación del tiempo pasado. El espíritu de los ancestros no muere, sino que tiene la capacidad de reencarnar; es el espiritualismo que se desarrolla por sobre el materialismo.

Los cirios son otro elemento importante (en la escena del filme rodean al altar) y enmarcan el espacio de mayor significación durante la ceremonia; a su alrededor se lleva a cabo la preparación física (misma que también se aprecia en la pantalla) de aquellos participantes que muestran "las facultades" para alcanzar a ser videntes o curanderos:

> La preparación física para este desarrollo –aunque algunas personas presentan aptitudes innatas– por lo regular solo incluye ejercicios de respiración [y] relajación muscular, para inducir el trance a través de la hiperoxigenación cerebral. Este "amasajamiento de cerebro" del iniciado es la acción que desarrolla un ente espiritual sobre este órgano físico, con el objeto de prepararlo para recibir al espíritu protector definitivo (Osnaya Cornejo, 1992: 223).

En efecto, la condición física es un elemento importante para el buen desarrollo de las "facultades" en quienes logran obrar como videntes, médiums o curanderos espiritualistas; la oración y la meditación también son herramientas básicas para la comunicación espiritual con lo divino. El discurso oral participa activamente de la espiritualidad como medio para obtener el conocimiento ontológico mediante la búsqueda de respuestas a preguntas trascendentales como son: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a qué vengo?, ¿a dónde voy? (Osnaya Cornejo, 1992). En el filme, durante la ceremonia bautismal, el oficiante pronuncia la siguiente letanía:

Yo soy la voz de uno que clama en el desierto
    Yo bautizo con agua
Soy conocido del cielo
    Dios me conoce
Soy un hombre que habla
Soy un hombre que llora
Soy un hombre que da vida
Soy un hombre espíritu
Soy un hombre que grita
Soy un hombre pensamiento
Soy un hombre aire
Soy un hombre luz
Soy un hombre puro

No bien finaliza esta plegaria cuando, al término de la secuencia, se escucha un grito estrepitoso, semejante al del alumbramiento en el parto; un alarido que brota del pecho del hombre recién bautizado quien, acto seguido, se desvanece y hunde dentro del lago, desmayado. Mientras, Blanca rompe en llanto y abraza a Krishna. Laiter presenta aquí una cierta vis cómica al contrastar, en este momento climático de su filme, el interés por las drogas de uno de sus protagonistas, Andrés, frente a la situación dramática por la que atraviesa el "renacimiento" del hombre recién bautizado. Éste le pregunta a Krishna qué tipo de drogas se consumen en la comuna, solo para enterarse de que ellos no ingieren ese tipo de sustancias; entonces, Andrés hace una ligera mueca de indiferencia que, sin embargo, podría interpretarse más bien como de decepción, pues para estas alturas del filme ya queda claro que el personaje interpretado por Luke está afectado por una creciente drogadicción.

El bautista toma para su letanía precisamente las palabras que aparecen en el *Evangelio*: "Yo soy la voz que clama en el desierto" (*Juan*, 1: 23). Y esta plegaria emparenta su clamor con el de los últimos pasajes del *Antiguo Testamento*: "He aquí que yo enviaré a Elías, el profeta" (*Malaquías*, 4: 5).[145] Precisamente Elías es el personaje bíblico con quien se (auto)identifica Roque Jacinto Rojas Esparza (1812-1879), fundador de los espiritualistas trinitarios marianos y considerado por ellos el profeta, portavoz y vidente del Tercer Tiempo, dentro de la hoy llamada Iglesia Mexicana Patriarcal Elías.[146]

El sentido de la invocación y su contexto envuelven una ceremonia de purificación, de curación y limpieza y, sobre todo, una vuelta a nacer: el bautismo implica una bendición

[145] Cfr. *SAGRADA BIBLIA* (versión directa de las lenguas originales).
[146] Cfr. *DESDE LA NUBE. HABLA EL ESPÍRITU DE LA VERDAD*, 1990. México: Asociación de Estudios Espiritualistas de El Nuevo Mensaje, A. C.

y un retorno al estado de gracia, una conversión del mal hacia el bien, un renacimiento. Por otro lado, la ceremonia chamánica contiene un fuerte elemento de curación. Dentro del ritmo fílmico de la narrativa en que se desenvuelve esta película, la llegada al bosque de los personajes representa un remanso y un respiro que detiene y suaviza la corriente que electrifica al grupo en su huida; el escape incluye la visita a los miembros orgánicos y jipis que detentan la comuna del Lago de Guadalupe donde se realiza la ceremonia sacramental; su llegada resulta un paréntesis de sosiego y representa una pausa, un desahogo, un respiro que ellos aprovechan, quizá, para la reflexión. Como siempre, al final se impone de nuevo la insatisfacción y la insuficiencia que los hace presas del desconcierto y la frustración en su inacabable huida.

Por otro lado, el rezo del personaje que bautiza –interpretado por Guillermo Murray– contiene otro elemento intertextual: se trata de la poesía de María Sabina Magdalena García (1894-1985), curandera y chamana mazateca nacida en Huautla de Jiménez, Oaxaca. Su vecino, Álvaro Estrada, ingeniero de profesión, escritor, periodista y destacado estudioso de la etnomicología –ciencia que estudia la relación de los hongos con los usos, costumbres y tradiciones de diversas culturas–, realizó un libro fundamental para entender a la cultura mexicana en general y mazateca, en particular: *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*.[147] Esta obra biográfica, sumamente apreciada por ser un testimonio

[147] Álvaro Estrada edita este libro –que incluye un prólogo escrito por el banquero y etnobotánico Robert Gordon Wasson– en el año de 1977. La obra, publicada en México por Siglo XXI editores, pronto alcanzaría más una docena de ediciones; el subtítulo, "La sabia de los hongos", fue sugerido por Octavio Paz y Arnaldo Orfila, ex director del Fondo de Cultura Económica y fundador de la editorial Siglo XXI. Estrada también mantuvo una cercana amistad con Albert Hoffman, químico suizo famoso por ser el primero en sintetizar y experimentar con la dietilamida de ácido lisérgico, conocida simplemente como LSD. Para él escribió un artículo académico, titulado "Albert Hoffman, el sabio que deshechizó a los hongos sagrados mexicanos y los convirtió en pastillas" (publicado en un volumen sobre enteógenos coordinado por Julio Glokner y Enrique Soto). Estrada también editó su famoso libro *Huautla en tiempo de hippies*, que narra la llegada de hordas de jóvenes extranjeros y nacionales a este reducto de la sierra oaxaqueña en la búsqueda de "el pequeño que brota", como llamaba la chamana a los hongos que les permitían "ver a Dios" (cfr. ESTRADA, Álvaro, 1996. *Huautla en tiempo de hippies*; ESTRADA, Álvaro,

de primera mano contiene, además de datos hasta entonces desconocidos sobre la vida y obra de la curandera, la traducción, revisada y corregida, de los *Cantos chamánicos de María Sabina*, "grabados durante una velada por R. Gordon Wasson y su esposa, la doctora Valentina Pavlovna, en 1957" (Estrada, 1979: 133) y publicados por Folkways Records. Distintas versiones de estos cantos han sido recogidas –o mejor dicho, interpretadas– por diversos autores.

Así, escritores como Homero Aridjis consideran que la poesía implícita en sus cantos ceremoniales la colocan entre las poetas más profundas, auténticas y duraderas del siglo XX;[148] Camilo José Cela le dedica un oratorio y, otro autor premiado con el Nobel, Octavio Paz, califica sus *Cantos* como un "documento extraordinario"; mientras que, en palabras del académico Adolfo Castañón, sus letanías son "semilla fértil en agraz, como levadura bien fundida en harina [que] se han abierto camino de flores en la expresión americana" (Castañón, 2010: § 4). Por otro lado, Gabriel Zaid la incluye en la primera edición de su antología *Ómnibus de poesía mexicana*, aunque la acomoda en el apartado de "Poesía anónima recogida durante los siglo XVI al XX", dentro de la sección de "Poesía indígena"; su nombre (el de María Sabina) no aparece en "Índice de autores" de la antología, sino solamente en el título del poema ("Letanías de María Sabina para oficiar en la experiencia de los hongos") señalándose, así, una quizá no intencional –pero tampoco resuelta– discriminación de género y de raza (Zaid, 1976).

1979. *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*; GLOCKNER, Julio, 2008. "Recordando a Álvaro Estrada"; y, GLOCKNER, Julio y Enrique SOTO, 2006. *La realidad alterada: drogas, enteógenos y cultura*).

[148] Cfr. *MASDEMX*, 2016. "Un palpitante poema de María Sabina, la curandera oaxaqueña".

El poema que se presenta a continuación corresponde a la serie *La otra poesía mexicana*,[149] preparada por Álvaro Solís, y es una versión reducida del poema original que durante una "velada" grabara la chamana para Gordon Wasson en 1957, y que recitara luego, "en vigilia", entre septiembre de 1975 y agosto de 1976, para su vecino y biógrafo Álvaro Estrada. Nótese su similitud con la letanía bautismal que presenta el filme de Laiter:

Soy la mujer que sola nací.
Soy la mujer que sola caí.
Soy la mujer que espera.
Soy la mujer que examina.
Soy la mujer que mira hacia adentro.
Soy la mujer que mira debajo del agua.
Soy la nadadora sagrada
    porque puedo nadar en lo grandioso.
Soy la mujer luna.
Soy la mujer que vuela.
Soy la mujer aerolito.
Soy la mujer constelación huarache.
Soy la mujer constelación bastón.
Soy la mujer estrella, Dios
    porque vengo recorriendo los lugares desde su origen.
Soy la mujer de la brisa.
Soy la mujer rocío fresco.
Soy la mujer del alba.
Soy la mujer del crepúsculo.
Soy la mujer que brota.
Soy la mujer arrancada.
Soy la mujer que llora.

[149] Entre las diferentes versiones, considero a esta transcripción de Solís como más completa y fidedigna, dado que el investigador la recogió de primera mano; otra versión similar, pero más corta, es la que aparece en la antología de Gabriel Zaid. No hay que olvidar que, debido a su carácter oral, todas las versiones pueden diferir (cfr. SOLÍS, Álvaro, 2015. "La otra poesía mexicana: María Sabina").

Soy la mujer que chifla.
Soy la mujer que hace sonar.
Soy la mujer tamborista.
Soy la mujer trompetista.
Soy la mujer violinista.
Soy la mujer que alegra
porque soy la payasa sagrada.
Soy la mujer piedra del sol.
Soy la mujer luz de día.
Soy la mujer que hace girar.
Soy la mujer del cielo.
Soy la mujer de bien.
Soy la mujer espíritu
porque puedo entrar y puedo salir
en el reino de la muerte.

A primera vista es posible apreciar la correspondencia que existe entre varios de los versos que pronuncia el bautista en la ceremonia filmada en el Lago de Guadalupe con los del canto de María Sabina en su letanía; no solamente coinciden muchas de sus líneas sino, sobre todo, también concurren en el sentido de la invocación y su contexto. Salvo el cambio de género (en la película el bautista es un hombre y en el poema la chamana es mujer), en ambos casos los emisores se encuentran oficiando una ceremonia de purificación, de curación y limpieza: el bautismo implica una bendición y un retorno al estado de gracia, un renacimiento y una conversión del mal en bien; por otro lado, la ceremonia chamánica contiene un fuerte elemento de sanación y reestablecimiento del espíritu. Así lo comenta la propia chamana al referir sobre su labor curativa al entrevistador:

> En cierto tiempo vinieron jóvenes de uno y otro sexo, de largas cabelleras, con vestiduras extrañas. Vestían camisas de variados colores y usaban collares. Vinieron muchos. Algunos

> de estos jóvenes, me buscaban para que yo me desvelara con el pequeño que brota. "Venimos a buscar a Dios" –decían–. Para mí era difícil explicarles que las veladas no se hacían con el simple afán de encontrar a Dios, sino que se hace con el propósito único de curar las enfermedades que padece nuestra gente (Estrada, 1979: 112).

Por otro lado, en los grupos de la población donde el espiritualismo trinitario mariano se practica, "la curación de enfermedades por medio de procedimientos mágico-religiosos así como por el trance y la posesión de espíritus, intercalados con la práctica de la llamada medicina tradicional mexicana constituye uno de los sistemas médicos más solicitados en el país" (Lagarriga Attias, 2004: 171-172). Los enfermos recurren a los trinitarios para recuperar la salud: "así, llegan día a día a los templos espiritualistas, trinitarios, marianos, y encuentran siempre algo de lo que buscan", comenta Silvia Ortiz Echániz, antropóloga especialista en el tema: "nunca se sabe a ciencia cierta qué es lo que verdaderamente los curó, lo que sí es cierto es que se quedan porque encuentran respuesta a una serie de necesidades" (Osnaya Cornejo, 1992: 223-224); ya que, para los trinitarios,

> la salvación eterna se pospone para poner en práctica una salvación inmediata que atenúe sus penalidades. La enfermedad como signo constante de la miseria y la explotación le imprime la direccionalidad de sus urgencias para introducir en el culto el curanderismo tradicional (Ortiz Echániz, 1999: 81).

La presencia sincrónica, a fines de los años 60, de jóvenes con vestimenta estrafalaria, pelo largo y una actitud contracultural que se internaba en la búsqueda de lo místico y espiritual, permeó ambos espacios dialécticamente: el amplio de la sierra oaxaqueña y el cerrado de la íntima pero gran ciudad. Para los jóvenes, para este novel grupo social, la participación comunitaria en actos simbólicos intentaba semejarse (sin

lograrlo del todo) a *happenings* o performancias; pretendían realizar acontecimientos y sucesos ligados a las representaciones artísticas (aunque sin éxito); y aspiraban con ello, sí, a radicar cerca del espíritu, de la pasión, de la mística y de una trascendencia libertaria que, paradójicamente, tendía más lazos hacia lo efímero y lo concupiscente que hacia lo trascendente y duradero.

En contraste y por aquella misma época, el coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), solista en la compañía de Martha Graham, fue el artífice de eventos performáticos que marcaron un nuevo espacio multidisciplinario y en donde se intentaba abolir los límites impuestos por la formalidad en la construcción de representaciones más abiertas, expresivas y liberadoras. A su lado, Allan Krapow (discípulo de John Cage) fue quien utilizó el término *happening* (traducido como acontecimiento o suceso) por vez primera en la revista de la Rutgers University, durante 1959, para referirse a un evento performático sin trama.[150]

Estos dos términos, en ocasiones, tienden a confundirse, dado que un *happening* siempre es una performancia, aunque una actividad performática no siempre es un *happening*. El primero difiere del segundo "en la inevitable no previsibilidad que conlleva la participación del espectador. Además, el *happening*, como manifestación artística, puede ser de estilos muy diversos, pero mantiene un rasgo característico: suele no ser permanente, dado que busca una participación del público" (Solano, 2014: 8). Es el caso del Festival Rock y Ruedas de Avándaro, que se realizara los días 11 y 12 se septiembre de 1971 en una población cercana a Valle de Bravo, en el Estado de México; el evento en realidad fue un acto de entretenimiento que incluía una carrera de autos y la presentación de varios grupos

[150] Junto a Kaprow colaboraron principalmente, en diversos *happenings*, el coreógrafo Merce Cunningham y su pareja John Cage, Robert Raushemberg, Charles Olsen, Jasper Jones, Andy Warhol y muchos otros artistas más (cfr. KAPROW, Allan, 1959. "The Demiurge", y SOLANO, Daniel, 2014. *Allan Kaprow. Otras maneras*).

musicales, pero el estilo desenfadado del acontecimiento devino en un suceso que dio pie a diversos incidentes, mismos que algunos periodistas, luego, calificaron equivocadamente como un *happening*.

De hecho, el ingrediente principal en un *happening* es, por antonomasia, el acontecimiento en sí: el suceso, su desarrollo y su movimiento. Referido al cuerpo humano, esta actividad, este acto de agitación, suele manifestarse en una forma cercana a la danza; la danza "como acto de presencia, percepción, mimesis, ritmo, imaginación e imaginario" (Guzmán, 2017a: § 1). Estrictamente hablando, la ceremonia baptismal en el filme y la actividad chamánica de María Sabina no pueden considerarse una performancia, y tampoco pueden ser un *happenning*, aunque el público participe en ambos eventos. En el caso de la curandera mazateca ella establece en sus letanías: "soy la mujer remolino", "soy la mujer que nada", "soy mujer de sentarse", "soy mujer de pararse" (Estrada, 1979: 81 y 136); y "habla con los dioses entre bailes y cerveza [y] le gusta la música" (Flores, 2014: 113); mientras que, para el acto del sacramento que se registra en el filme, es por el movimiento en el agua en donde se sumerge y por la acción dinámica trinitaria (del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo) que el ser humano transmuta en recién nacido y llega o renace a la vida espiritual.

Movimiento y ritmo implican actos de percepción, de actividad cognocitiva y sensible al mundo; y, aunque sensación y percepción conlleven semejanzas son procesos distintos, pues percibir "no es sinónimo de tener sensaciones ni alude tampoco al cúmulo de las mismas [pues] la percepción se informa culturalmente [en] articulación de todo lo que el sujeto es y es en el mundo" (Guzmán, 2017a: § 9). Sin embargo, la sensación de la percepción de la música y el ritmo se integran en un complejo acto cognitivo.

> La percepción es un proceso que implica abstracción, síntesis, comparación, selección, discriminación (sin que en ello medie palabra alguna); estos actos, considerados de la más elevada reflexión, son facultad que es del cuerpo. La percepción es, entonces, el modo de estar del sujeto consigo mismo y con el mundo; es articulación, vinculación, poner en relación a las sensaciones (Guzmán, 2017a: § 11).

En cuanto toca al ritmo, este se halla presente en cualquier actividad humana y es condición *sine qua non* para la vida pues "todo en el hombre es o contiene un sustrato rítmico, desde la respiración, los latidos del corazón, la cinestesia de estar en el mundo, hasta el aprendizaje de una lengua que empieza a ser posible por el reconocimiento de modulaciones, cortes, secuencias, entonaciones, muy lejos aún de todo posible significado" (Guzmán, 2017a: § 14). Un fluir rítmico que resulta independiente de la índole de cualquier tipo de pensamiento, pues es la mirada la que "ha subordinado al cuerpo y este se ha dejado colonizar, ya sea por gusto, por fuerza, por razones políticas, sociales o culturales" (Carvallo, 2015: 89). Se entiende, así, que la relación del cuerpo con la danza supone ontológicamente su corporalidad aunque, en aras de su sublimación, el propio cuerpo ha desaparecido, sometido por el *cuerpo histórico* que la mirada busca o espera encontrar.

El ritmo también es percepción y, por supuesto, se halla sujeto a un tiempo y a un espacio, a una forma; y se asemeja a la mimesis (que, en el arte, es la imitación estética de la naturaleza) en cuanto a que es un modo vital de la experiencia y una manera de adquisición de conocimientos: se manifiesta miméticamente, como en un ritual, como en el baile, como en la danza. El ritmo se desarrolla dentro de un *tempo* y conlleva un cierto grado de celeridad; ambos, ritmo y tiempo, se desarrollan de forma sincrónica y en perfecta correspondencia el uno con el otro.

En conclusión y al interior de la película este viaje o periplo, que incluye la visita de los personajes a la comuna del Lago de Guadalupe y su participación (así fuera –para tres de ellos– como meros observadores) de la ceremonia sacramental, representa la pausa y el espacio que, en su huida, aprovechan para descansar, para darse *un tiempo* y reflexionar. El ritual y su ritmo vital constituyen en el constructo fílmico de *Las puertas del paraíso* una especie de *silencio* musical, lleno de connotaciones, aunque al final los caracteres vuelvan a imbuirse en un remolino de desconcierto, pasiones e insatisfacción, hundidos en el torbellino de una huida que parece no tener fin y que representa a la dinámica incierta que permeaba a los grupos sociales juveniles durante aquellos años de fines de los 60 y principio de los 70 en la República Mexicana.

Parte 6: La voz, el sexo y los sonidos del silencio

Cronológicamente, *Las puertas del paraíso* inaugura con la década de los 70 una nueva etapa, un renacimiento del el cine mexicano. Una generación de directores con trabajos más críticos y preocupados por temas sociales y políticos, inspirados en las historias de la clase media; una generación de jóvenes realizadores que prácticamente nunca había tenido presencia en la pantalla.[151] Aunque sí existiera el tratamiento de temas relativos a la clase media en el cine mexicano de la Época de oro –recordemos filmes como *Una familia de tantas* (Galindo, 1948) y *Salón de belleza* (Morales, 1951), entre muchos otros–, la problemática social planteada en ellos era de corte más bien costumbrista y con clichés y personajes estereotipados: padres porfirianos desconectados de la "modernidad"; familias

[151] La percepción sobre el cine mexicano de los 70 y los conceptos que expresa Fabián de la Cruz Polanco sobre su propia investigación pueden revisarse en la entrevista que le realiza Ulises Castañeda: "Cine mexicano de los 70: La década crucial", en el diario *La Crónica* del 14 de enero de 2017.

migrantes abrumadas por la nostalgia de su pasado provinciano; vecindades agobiadas por el crecimiento industrial y urbano, etcétera.

En contraste, el nuevo cine mexicano que empezó a construirse a partir de mediados de los años 60 presentaba un estudio de personajes más centrado en las características particulares de cada uno, en la manera en que se relacionaban entre sí, y en su integración y desarrollo dentro del ámbito social. En *Las puertas del paraíso* de Laiter, y en otras producciones de su generación es posible observar a mexicanos más universales; o mejor: más globales; jóvenes angustiados por la faltalidad tecnocratizante y sofocados por un ambiente de descomposición social que atinó a manifestarse en un comportamiento lleno de rebeldía y con actitudes de búsqueda hacia una identidad que los conformara y les brindara pertenencias más reales, más acordes con una época de profundos cambios. Y es que, ante las muy escasas posibilidades de participación social y política existentes, este núcleo juvenil urbano se aisló para luego concentrarse en una diversidad de opciones contraculturales que, en sí mismas, no alcanzaron a contenerlos, ni a contentarlos ni a brindarles una vía adecuada que permitiera su autoconstrucción, tanto individual y colectiva, como social, armónica y plena.

No olvidemos que una gran mayoría de los productores, directores, guionistas y actores de este nuevo cine apenas rozaban los 30 años de edad. Es por ello que en *Las puertas del paraíso* y en otros filmes de esta época encontramos a protagonistas empeñados en la búsqueda de un acercamiento hacia nuevas opciones de realización; una pesquisa que, en ocasiones, deviene en un escape o huida a causa de las malas decisiones empeñadas. Es así que la misma imposibilidad de hallar espacios propios ha transformado dialécticamente estos senderos en vías de escape, y los caminos de uso, en rutas de fuga y de continuo

retorno hacia la insignificancia, la insuficiencia, la insatisfacción y la intrascendencia moral, sin reposo ni calma espiritual.

En este contexto, vale la pena regresar a las primeras secuencias de *Las puertas del paraíso*, donde la trama se religa intertextualmente con el párrafo introductorio de la novela de Elena Garro *Recuento de personajes*, y donde ambos caracteres femeninos, Verónica (en la novela) y Blanca (en la película), miran por el espejo retrovisor del automóvil en que se encuentran y piensan que "la pesadilla" va a terminar cuando, en realidad, apenas está comenzando. Resalta para la mirada del lector que observa atento el hecho de que en ambas obras se establece, lentamente pero con un ritmo imparable, el balanceo el péndulo que va de la huida al retorno, del éxodo al regreso y del nuevo escape a la fuga.

La obra de Laiter es un caso paradigmático que muestra los intereses que esta nueva etapa del cine mexicano contempló; y que tuvo, entre otras características, la de una apertura temática en cuanto a la diversidad sexual, así como en relación a una cierta libertad en cuanto al uso de un lenguaje incluyente; incluso con palabras altisonantes, subidas de tono y hasta soeces. Aunque filmes como *Los marcados* (Mariscal, 1971), *La primavera de los escorpiones* (Del Villar, 1971), *El rincón de las vírgenes* (Isaac, 1972), *Fin de fiesta* (Walerstein, 1972) y *Mecánica Nacional* (Alcoriza, 1972), iniciaron esta ruta, lo cierto es que fueron las producciones de Cinematográfica Marte las que primero avanzaron en este sentido.

Películas como *Patsy, mi amor* (Michel, 1968), *Paraíso* (Alcoriza, 1969), *Para servir a usted* (Estrada, 1969), entre otras, aportaron una nueva visión en lo que a realización cinematográfica se refiere; desde *Los caifanes* (Ibáñez, 1967) es posible apreciar que esta empresa cinematográfica da un marcado y muy significativo golpe de timón al modificar, en sus producciones, la anquilosada estrategia narrativa para actualizar

los contextos con una novedosa trama argumental, dándole a los filmes no solo un aura de modernidad, sino una verosimilitud alejada de todo el cine comercial mexicano adosado a una época ya pasada y que, en su gran mayoría –hay que decirlo–se mostraba en franca decadencia. Con *Los caifanes*, realizada entre diciembre de 1966 y enero de 1967 y estrenada el 17 de agosto de 1967, Cinematográfica Marte marcaba un nuevo rumbo para el cine mexicano, e inauguraba una política cinematográfica que contemplaba ya la creación de nuevos cuadros de producción, actores y realizadores incluidos (Aviña, 2017).

Por su parte, *Las puertas del paraíso* (una de las diecisiete producciones en la corta vida de esta de la fructífera empresa) mostraba, por primera vez, a una juventud alejada de moralismos facilones y de encasillamientos programados. La historia de sus personajes no tiene tanto que ver con las drogas ni con el juego y las apuestas, con el rock, el relajo y el sexo, sino que es –desde la perspectiva de su autor– simple y llanamente una historia de amor; así lo comenta Laiter en entrevista para *Cine Mundial*: la película "trata el amor al margen de todo lo tradicional y desde un punto de vista moderno; la pareja protagónica recorre todas las escalas del amor" (Romero, 1971). En efecto, se trata del amor –bueno o malo– que existe entre Blanca y Andrés, pero también se trata del amor a la vida. Dice Laiter:

> Uno necesita afirmarse continuamente que está vivo, lo que se logra solamente cuando se ama la existencia. Yo todavía considero un milagro que el hombre tenga ojos y pueda ver, que tenga un idioma y todos los medios de comunicación a su alcance. Esto es milagroso, aunque la gente no se da cuenta porque se acostumbra a la rutina, a ver todos los días, a ver un mundo sin colores y nunca se detiene a mirarlo verdaderamente y menos aún a disfrutar el milagro de la existencia humana (Torres, 1970).

Durante la misma época de su producción otros filmes nacionales exploraron el tema de la sexualidad de una manera novedosa; estaba, por ejemplo *Narda.o el verano* (Guerrero, 1970), basada en una obra de Salvador Elizondo. Su argumento presagia al de *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001): se trata de dos jóvenes (encarnados por Héctor Bonilla y Enrique Álvarez Félix) quienes durante unas vacaciones en Acapulco terminan atrás de la misma mujer (Amadée Chabot); una obra donde la estación del verano "funciona como un marco idealizado para el desarrollo de la experiencia erótica, señalándola como un espacio delimitado por el tiempo que reúne ciertas particularidades óptimas para la conformación del erotismo" (Castillo Novelo, 2012: 132). En el caso de *Las puertas del paraíso* no existe tanto un lugar físico que sea propicio para los encuentros sexuales (pues todos los sitios lo son) sino que es la experiencia angustiante de estar huyendo y la ruptura con los convencionalismos lo que impregna de sexualidad a cada una de las escenas del filme; desde la primera hasta la última de las secuencias, todas están teñidas por el deseo sexual –siempre insatisfecho– de los personajes.

Otros filmes, pioneros de este género y que ya en los años 70 presentan interesantes y complejas relaciones de índole sexual entre sus protagonistas son, por ejemplo, *Fin de fiesta*, (Walerstein, 1972), *thriller* que involucra a varios aristócratas en un asesinato de género durante una fiesta de compromiso; *El cumpleaños del perro* (Hermosillo, 1974), donde un empleado y su mentor desarrollan una amistad que los conduce más allá de la criminalidad; *El llanto de la tortuga* (Del Villar, 1974), película con un amplio repertorio de escenas sexuales, que incluyen insultos, envidias, celos, orgías y crímenes inconfesables; *La otra virginidad* (Torres, 1975), filme de corte psicológico que se adentra en la sexualidad de dos jóvenes meseras; *El lugar sin límites* (Ripstein, 1977), basada en la novela homónima de José Donoso, donde un homosexual de clóset se enamora de un

transgénero; *Matinée* (Hermosillo 1977), drama en el cual dos asaltantes gays "adoptan" a un pequeño niño que se va de pinta mientras se involucran en una asalto a la Basílica de Guadalupe; y, junto con las anteriores, una buena cantidad de películas sumamente populares del género conocido como "de ficheras", inaugurado por *Bellas de noche* (Delgado, 1974), donde abundan los desnudos, las escenas de cabaret, los *sketchs* humorísticos de carpa, los albures, el cachondeo y las palabrotas altisonantes.

Pero el tema de la homosexualidad latente casi nunca había sido abordado en el cine mexicano. Durante la primera noche de su huida, Andrés deja sola a Blanca en un ominoso hotel; siniestro, no por ser raquítico y pequeño, sino debido a lo contrario: un hotel enorme y solitario. Andrés no solo pide habitaciones separadas, sino que, específicamente, las solicita no comunicadas. El conserje (único personaje que aparece esa noche y que atiende a los huéspedes) no es sombrío por ser mal encarado, estar deforme o contrahecho; al contrario, podría decirse que es un hombre guapo;[152] pero su trato es distante, funesto y frío, sobre todo porque, cuando Andrés ha salido a buscar un teléfono para llamar a Paco –sin avisarle, por cierto, a Blanca– el recepcionista entra a la habitación de ella paralizándola de angustia y miedo; aterrorizándola, como si fuera de lo más normal irrumpir, intempestivamente, en el cuarto de una dama sola "para ver si se le ofrece algo".

El homosexualismo virtual en algunos de los personajes masculinos en *Las puertas del paraíso* está simbólicamente codificado en varias escenas donde los gestos, las actitudes

[152] El actor que personifica al encargado del hotel es el franco-uruguayo Martín Lasalle (1935), famoso en aquella época por haber interpretado, sin entrenamiento actoral alguno, a Michel, el personaje protagónico de la aclamada película francesa *Pickpocket* (1960), de Robert Bresson. Lasalle llegó a México en 1968 para organizar el laboratorio de fotografía del Comité Olímpico Internacional, y aquí permaneció durante los siguientes años actuando, además de en *Las puertas del paraíso*, en filmes como *Muñeca reina* (Olhovich,1972), *Reed, México insurgente* (Leduc,1973), *La mansión de la locura* (López Moctezuma,1973), *El señor de Osanto* (Hermosillo, 1974), *El santo Oficio* (Ripstein,1974) y *Presagio* (Alcoriza,1974); pero también en el teatro, como en *Lástima que sea puta* de John Ford, para Juan José Gurrola y Fiona Alexander (Cfr. GARZA, Roberto, 2006. "*Pickpocket* ataca de nuevo. Entrevista con Martín Lasalle"; e HINOJOSA, Francisco, 1978. "Incesto, incesto; todo me esperaba menos esto").

y las miradas apuntan hacia códigos cifrados que desarrollan, semióticamente, un *continuum* cada vez más segmentado. De acuerdo con los postulados de Umberto Eco, esta hipercodificación estética actuaría, tanto a nivel de la expresión como a nivel del contenido, en dos direcciones: por un lado, regulando el sentido de las expresiones macroscópicas y, por el otro, analizando unidades codificadas a las que les asigna nuevas funciones sémicas (Eco, 1978: 425-428). En el filme, este exceso de expresión aparece, precisamente, cuando Andrés intenta comunicarse con Paco desde una cabina telefónica y se encuentra con un atractivo y desconocido hombre: se trata de Frank,[153] quien espera atrás de él su turno para hacer también una llamada. Esta es una escena clave dentro de la película, pues en ella es posible percatarse, sin que medie palabra alguna entre los personajes, que lo realmente Frank está esperando no es ya hablar por teléfono, sino la oportunidad de abordar y conocer a Andrés quien, por su parte, una vez que finaliza su llamada telefónica y da paso a Frank a la cabina, también se queda ahí, permaneciendo su lado y esperando a que –ahora Frank– termine de realizar su llamada telefónica.

Este atisbo hipercodificado se revela en las miradas que entrecruzan los personajes, y se resuelve unas escenas más adelante cuando, de vuelta al hotel, Blanca descubre que a su regreso Andrés no sube a buscarla, sino que permanece en la planta baja del edificio, en su propia habitación y, esta vez, acompañado de un hombre, Frank, ante quien Andrés se

[153] El personaje de Frank está caracterizado por el actor valenciano Jorge Mistral (1920-1972). Nacido como Modesto Llosas Rosell, el histrión fue una figura señera dentro de la Época de oro del cine nacional y en la filmografía de España, también. Mistral fue protagónico en infinidad de películas, haciendo pareja con actrices de la talla de María Félix, Sofía Loren, Dolores del Río, Sarita Montiel, Leticia Palma, Yvonne de Carlo, Libertad Lamarque, Martha Roth, Gloria Marín, Miroslava, Carmen Sevilla y Marga López, entre otras estrellas más. Al año siguiente del estreno del filme de Laiter, el 20 de abril de 1972, Jorge Mistral (entonces casado con la joven actriz argentina Graciela Dufau) cayó víctima de cáncer duodenal, arrebatándose la vida con un balazo en el pecho en su departamento de Tiépolo 20, residencia de su pareja Olga Marchetti, en la colonia Nápoles de la Ciudad de México. Consagrado como actor, Mistral se dedicó también, durante la década de los 60, a escribir guiones y dirigir filmes (cfr. ESTRADA, David, 2015. "Jorge Mistral: el galán que se cansó de vivir"; y, *EL UNIVERSAL*, 2008. "Jorge Mistral, por la puerta falsa").

pone a bailar al compás de la música rock que se desprende de las bocinas de un tocadiscos portátil. De la escena se desprende e infiere, también y de forma evidente, que el disco y el fonógrafo han sido proporcionados a la nueva pareja del mismo género por obra y mano del misterioso conserje.

Para *Las puertas del paraíso*, en cuanto arranca la proyección del primer carrete de la película, en menos de dos minutos y aún anterior de la aparición de los créditos en la pantalla, el filme de Laiter se explica de entrada y establece, fehacientemente, mensajes que van de la convención tradicional a la innovación radical, lo cual permite una interpretación apoyada por su carácter hipercodificado, en el sentido de se trata de una obra capaz de ir *más allá* al emplear códigos y formas de narración cinematográfica hasta entonces no muy frecuentes en la cinematografía mexicana. Aquí es la cámara quien toma el lugar del narrador y sustituye a los diálogos, de tal manera que las secuencias se cargan con un contenido referencial de peso y brindan al espectador la posibilidad de capturar sentidos mediante lo que las imágenes *dicen*. Se trata, muchas veces, de secuencias rodadas en interiores, donde la cámara panea mientras recorre medios planos para luego desplazarse, mediante un zoom, hasta profundizar y alcanzar los primeros planos y primerísimos planos, y dar forma así a la narrativa del relato sin que medien los diálogos ni las palabras.

La escena que desata el comienzo de la trama del filme es la que se ubica en el Frontón México. Antes del arranque de los créditos y títulos de la película, hemos visto cómo Andrés trata de despertar a Paco, quien sigue hundido en la borrachera de la noche anterior; él quiere que Paco reaccione pues se prepara para jugar un partido vital para los apostadores en las canchas de pelota vasca del Frontón México, el mítico edificio art-decó aledaño al Centro Histórico de la Ciudad de México. En su intento por despabilarlo, Andrés lo cachetea. Paco responde aventándolo al suelo, donde se trenzan en una lucha que no es

cruenta ni violenta pues, más que pelear, se diría que los dos amigos juegan abrazándose con fuerza y dándose una especie de "buenos días" sobre la duela de las modernas instalaciones que habitan. Todo lo anterior, y más, prácticamente sin pronunciar una palabra, sin diálogos.

La imagen recién mencionada recuerda una de otros dos amigos: Rupert Birkin y Gerald Crich, personajes de *Women in love* (Russell, 1969)[154] y mejores amigos –pues todo lo comparten– quienes, sin embargo, también se enfrentan desnudos a ras de suelo frente a la magnífica chimenea de una mansión victoriana; y lo hacen solamente por el gusto de encontrarse, amistosamente y desnudos, frente a frente, en esta adaptación fílmica de la novela de D. H. Lawrwnce, donde el homosexualismo, tanto masculino como lésbico, está latente a lo largo de toda la cinta. Ambos filmes muestran de manera colorida la comunión del cuerpo con otros cuerpos, la cercanía espiritual de la juventud con la espontaneidad bisexual existente en la naturaleza y la estética hippie, de tanta presencia y actualidad durante los últimos años de la década de los 60.

Desde hace más de cien años, con los movimientos futurista, surrealista y dadaísta en Europa y, sobre todo, con el modernismo en América Latina, la enorme y novedosa cantidad de "formas de incorporar lo externo y lo propio va más allá de las referencias, temas, técnicas y traducciones, e involucra variados fenómenos de intertextualidad" (Vidaurre, 2009: 19). La intertextualidad, como sea, puede corresponder a muchos fenómenos ideológicos: "la apropiación de textos de otros autores con un propósito

[154] *Mujeres enamoradas*, título hispanizado para *Women in love*, adaptación de la novela del mismo título llevada al cine por Ken Russell en 1969, rompió récord en taquilla durante su estreno en el Reino Unido; pero es más recordada por ser una de las primeras obras fílmicas que rompieron tabúes al presentar un desnudo frontal masculino. Estelarizada por Alan Bates, Oliver Reed y Glenda Jackson, el filme aborda la problemática "que suscita la existencia [de] la bohemia elitista, la lucha de la clase trabajadora, el amor y el desamor que se cuestiona sobre todos los puntos de vista" en una acuarela donde son muy poco precisos "los límites del sexo, el amor y la muerte" (MUÑOZ DÍEZ, 2013. "Mujeres enamoradas, de Russell o La imprecisa línea que separa la amistad del amor").

acumulativo de la riqueza (cultural) y la realización de un proceso de reciclaje de un material anteriormente 'usado' […] desempeñan un papel importante como medios de 'enriquecimiento'" (2009: 19). Opuesto a esta práctica social, propia del sistema capitalista, "la intertextulidad también expresa una transgresión a la propiedad privada, una concepción de que el producto cultural es propiedad colectiva y no individual sino, patrimonio de la humanidad" (19).

"Andrés sube al Mustang y luego para en un teléfono público. Ahí, como un fantasma, se le aparece Jorge Mistral (Frank), un tipo maduro y sensualón, con el que termina en una encerrona de alucine homosexual no muy explícito en el hotel de Luke".[155] Así narra José Xavier Návar la escena donde se implica una relación que va más allá de lo amistoso entre Andrés y Frank (relación que, luego, también incluirá a Paco). Realmente no era nada común ver este tipo de escarceos homosexuales en ningún filme mexicano de la época. El antecedente en la relación masculina entre los dos personajes de *A. T. M.* (*A toda máquina*, de Ismael Rodríguez, filmada en 1951 con las actuaciones de Pedro Infante y Luis Aguilar) es sumamente sutil. En dicha película los actores desarrollan una vis cómica muy atinada y protagonizan una juguetona relación de amor-odio sumamente divertida, llena de enredos y equívocos románticos. Sergio de la Mora, investigador de la UCLA, señala cómo es que ambos personajes recrean el concepto de homosocialidad (término que define las relaciones sociales entre personas del mismo sexo) y, a la vez, el de la homosexualidad

[155] Dentro de la serie de las películas ganadoras de los premios Ariel, la versión restaurada que presenta la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) –enriquecida con material iconográfico de la Filmoteca de la UNAM– esta escena, aparentemente, está "cortada"; es decir, censurada; y, aunque se intuye la presencia de Frank (Jorge Mistral) en el cuarto de Andrés solo aparece, sentado sobre la cama, el encargado del hotel, representado por el actor uruguayo Martín Lasalle (cfr. NÁVAR, José Xavier, 2014. *Las puertas del paraíso*. *Comentarios sobre la película*).

> …por medio de las formas en que el personaje de Pedro Infante es muy juguetón y establece una competencia muy feroz, por ejemplo, con el de Luis Aguilar. Juegan y se pueden expresar el amor uno al otro. No necesariamente un amor sexual, pero sí un amor entre hombres, un cariño (De la Mora, 2015: § 7).

No sería sino hasta un año después de la filmación de *Las puertas del paraíso*, en 1971, cuando un filme mexicano presentaría por vez primera un desnudo masculino completo, aunque no frontal. Se trata de una escena de *La primavera de los escorpiones,*[156] filmada en el lago de Valle de Bravo donde Julio y Andrés, una pareja gay, se asolean desnudos sobre un pequeño velero. La secuencia no contiene sexo explícito ni mucho menos –como tampoco la de *Las puertas del paraíso* en el hotel–, sin embargo, la escena filmada por Laiter en la habitación de Andrés resulta sumamente sugerente. El encuadre, a través de la mirada de Blanca quien los descubre por un resquicio de la puerta entreabierta, muestra a los personajes relajados y contentos, haciéndose compañía; Andrés baila desinhibidamente una melodía del género del rock, mientras que Frank la mira divertido y recostado desde la cama.

Así, en estos términos se define la relación destructiva y sadomasoquista entre Andrés y Blanca: están juntos pero separados; se quieren pero se hacen daño. Mientras, al mismo tiempo cobran mayor sentido las aproximaciones que acercan a Frank, Andrés y Paco; no es ya solo la droga lo que los une, sino el reconocimiento de una identidad sexual lo que los acerca. Hay que señalar que en aquel entonces, todavía, durante los 60 y

[156] Dirigida por Francisco del Villar en 1971, *La primavera de los escorpiones* está basada en una novela de Hugo Arguelles y cuenta con un guion realizado por el propio escritor junto con el director del filme. En el protagónico femenino aparece Isela Vega, como Isabel, una fotógrafa divorciada, madre del niño Daniel (Carlos Julio Manzano). Durante una estancia vacacional en Valle de Bravo madre e hijo conocen a la pareja homosexual formada por Andrés (Enrique Álvarez Félix) y Julio (Milton Rodríguez). Los celos y la iniquidad conducen a estos personajes hacia un funesto desenlace que incluye la pederastia y la violencia física y sexual.

principios de los 70, el homosexualismo era considerado por muchos como una desviación y una enfermedad mental; mismo concepto que devendría en patología durante los 80, con la enfermedad del virus de inmunodeficiencia humana (VIH), estigma con el que la afección del SIDA marcaría a toda una generación. En ese entonces, para la gran mayoría de la católicamente formada sociedad mexicana, era impensable e intolerable que una pareja gay actuara de forma explícita y libremente frente a la sociedad.

Estas tres películas (*Mujeres enamoradas*, *La primavera de los escorpiones* y *Las puertas del paraíso*), prácticamente contemporáneas, coinciden no solamente en que son adaptaciones fílmicas de tres autores literarios (Lawrence, Argüelles y Garro) sino también en que presentan finales sombríos: en *Woman in love*, la atracción ambigua que sienten los personajes entre sí culminará con el suicidio de Gerald; en *La primavera de los escorpiones,* madre e hijo, heridos profundamente, huirán de Valle de Bravo para no regresar jamás al espacio idílico donde, además, la pareja de amantes homosexuales que dejaron atrás terminarían molidos a golpes hasta el desmayo. Finalmente, en *Las puertas del paraíso*, Andrés y Blanca permanecerán envueltos en el bucle del mismo círculo vicioso del cual originalmente quisieron escapar; pero, esta vez, inmersos en un pozo aún más profundo, con Paco muerto por sobredosis y ellos –de vuelta en la CDMX– revolcándose en el patio de una vieja vecindad, decepcionados de sí mismos, buscados por la policías como sospechosos de asesinato y sin poderse separar, otra vez sin drogas, sin dinero y ahora como fugitivos y con la imperiosa necesidad de volver a emprender la huida.

Lo que sorprende en las tres producciones es que el código que implican sus tramas no es ya de corte moralista ni tampoco psicologista a la manera de Freud o Adler sino que se trata de personajes marcados por un destino que cae sobre ellos y se ensaña en sus cuerpos; y no por ser ellos malignos o moralmente reprochables, sino por ser fieles a sí

mismos y leales a su propia verdad. Los personajes masculinos principales (incluso, Crich, en la película inglesa) son machos en el sentido de la virilidad a la que aluden los escritos de Ezequiel A. Chávez, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Emilio Uranga y Octavio Paz. El macho mexicano es muy bravo y desprecia el miedo; no obsta para ello su declarado o reprimido homosexualismo, y nunca se "raja". El macho no se muestra, no demuestra quién es él; odia aquello que no sea macho y dispone siempre, desde la cumbre recia de su paradigmática virilidad, que la función de la mujer sea, precisamente, la de complementar –con una feminidad a la medida– a su machismo ancestral.

Parte 7: El tiempo, el enfoque y la voz *que narra*

No deja de resultar sorprendente la capacidad de los textos (cualquiera que sea su índole) para situarnos en un espacio determinado, y junto con ello, para enfocarnos sobre un punto preciso. En una narración, en un poema, y por supuesto, en una película, existe siempre una voz *que habla*; es la voz que le atribuimos al narrador. Este puede ser el actor principal de un drama, una voz *en off* o el canto de un coro que representa a un pueblo entero. En una novela, esta voz puede hablar en primera persona como un *yo*; en segunda persona, dirigiéndose a un *tú* siempre presente; o, también, puede existir como una voz en primera persona del plural, con ese sujeto que connota a *quien dice* tanto como a *quien escucha*: un *nosotros*, es la voz frecuentemente utilizada en la redacción de los manifiestos políticos y en los discursos y las arengas de ciertos candidatos a puestos de elección popular, y que incluye, en su discurso, a sus receptores: un nosotros en masa. Igual puede ser una voz omnisciente, que sabe todo lo que pasa y todo cuanto piensan sus personajes, como si fuera Dios. En el cine, esta voz también puede, finalmente, ser la *visión* de una cámara que mira: un ojo donde no existe propiamente una voz, sino una atenta mirada que *nos dice*. Dos

claros ejemplos de esta mirada que expresa todo sin palabras, ni diálogos o voces, son las escenas finales de las películas: *El eclipse* (Antonioni, 1962) y *Las puertas del paraíso* (Laiter, 1969).

El eclipse, junto con *La aventura* (1960) y *La noche* (1961), pertenece a la "trilogía de la incomunicación" del realizador ferrarés Michelangelo Antonioni, y nos muestra en el devenir de su pareja protagónica los contrastes del avance de la civilización industrial, económica y tecnológica, frente al retroceso y deterioro en las relaciones humanas y sociales de la población en las grandes urbes y asentamientos de los países en desarrollo con

> …urbanizaciones impersonales donde pasear en solitario, construcciones medio terminadas y semiabandonadas, donde apenas se percibe el ritmo de una vida que no comienza hasta el final del día, viviendas que sólo se ocupan para dormir, sin tejido social alguno, sin relaciones personales. Hombres y mujeres como fantasmas anclados a un presente, incapaces de romper con unas cadenas invisibles que han sido aceptadas sin respuesta alguna. Sombras que deambulan por espacios en los que las citas han quedado anuladas (Martín Maestro, 2017: § 3).

El panorama que plantea el nuevo cine italiano de los 60, heredero de un neorrealismo cuya impronta marcó a muchas de las producciones fílmicas de la época, no solamente en Europa sino también en las Américas, es fruto de este contacto entre la realidad, la técnica y los sentimientos en un contexto de aislamiento, soledad y distanciamiento entre sus personajes. Llama la atención la coincidencia que existe entre las parejas protagónicas de *El eclipse* y *Las puertas del paraíso*: se trata de amantes que no se hablan, que no se expresan abiertamente y que solo intentan, no tanto amarse, sino aparentar amarse. Pero, ¿en dónde se encuentra realmente ese amor?; ¿en qué radica la

necesidad de su apariencia?; ¿por cuál razón pareciera que, junto con Verónica en la novela de Elena Garro, *Recuento de personajes*, las parejas de ambos filmes, no simulan fingir que carecen de un relación sino que fingen tener una relación que en realidad no existe?

En *El eclipse*, el final de esta relación se representa mediante dos amantes quienes, de nuevo, se citan en el punto de reunión convenido, pero esta vez ya no acuden "a esa última entrega que cierra de manera fantasmagórica los últimos cinco minutos de película en el paisaje vacío de una ciudad yerma" (Martín, 2017: § 4). En efecto, solo la mirada de la cámara es testigo de esta doblemente triste y fallida cita: mientras su lente permanece filmando la desolada esquina, los minutos transcurren y nadie llega. El espectador-lector-receptor queda aislado, solitario al igual que los personajes que nunca aparecen. Y es entonces en ese lapso, durante esos cinco minutos, que el filme resume no solo el final de una relación trunca y malograda, sino la conclusión de una película que finaliza mientras su cámara nos *dice* y nos *habla*, con elocuencia, sobre la imposibilidad de ser pareja; logran este cometido las imágenes cinematográficas, sin palabras ni diálogos e, incluso –en el caso del filme italiano– sin actores en escena: con una expresividad mayor a la que un texto escrito o hablado pudiera, quizá, obtener y transmitir.

Si en *Las puertas del paraíso* los amantes (Blanca y Andrés) viven una relación que durante el filme transcurre prácticamente sin diálogos; si como pareja y juntos no realizan nunca planes o proyectos y ni siquiera son capaces de compartir una habitación de hotel; y si para comunicarse utilizan frases cortas o echan mano directamente de monosílabos y permanecen largos ratos en silencio, en *El eclipse*, Vittoria y Pietro (Mónica Vitti y Alain Delon, quienes interpretan a los amantes en crisis del filme de Antonioni)[157] tampoco son

[157] La Vitti interpreta varios protagónicos en la filmografía de Antonioni –con quien se relacionó sentimentalmente–; además de su participación en *El grito* (1957), donde prestó su voz para doblar la de

capaces de entregarse a la búsqueda de un amor verdadero. De hecho, ella llega a tal punto en su confusión que le dice a su pareja: "me gustaría no amarte o amarte mucho mejor". Esta frase, lapidaria, refleja fríamente la incapacidad de la pareja por lograr aunque sea un mínimo de acercamiento. Sin embargo, su discurso no pone tanto en relieve los niveles de insuficiencia en su comunicación, ni implica –de parte de ellos– engaño o infidelidad sino que, simplemente, señala la incomprensión de que son mutuamente víctimas, así como el azoro y desconcierto que los envuelve ante la incomunicación en que medran sus caracteres, lo mismo que la ineficacia del sexo como modulador en su relación amorosa.

En ambos filmes las relaciones resultan menos tóxicas que nihilistas; en los hechos, estas parejas realmente no existen: en *El eclipse* la cámara nos señala una esquina vacía a la cual nadie acude a la cita pactada; y, en el filme de Laiter, los últimos cuatro minutos muestran a una pareja que, directamente, se niega a ser. Blanca, luego de la muerte de Paco, huye en tren hacia la ciudad de México solo para encontrarse de nuevo con Andrés, quien la espera ansiosamente en los andenes de la estación. Ahí, ella le dice: "si no me dejas, me mato"; mas él la sujeta y la besa y la persigue por las calles aledañas a la antigua estación Buenavista. "Ayúdame", le suplica él; pero ella vuelve a huir, y Andrés, a perseguirla. Y así una y otra vez corren mientras y amanece por las calles semivacías del antiguamente llamado Distrito Federal (DF); y continúan en este talante hasta que terminan agotados, abrazados y besándose en el suelo junto a una coladera, al interior del patio de una pequeña

---

la protagonista Dorian Grey, trabajó también en la primera película a color del director ferranense: *Desierto rojo* (1964), filme que sin duda podría integrarse a la llamada "trilogía de la incomunicación" como un cuatro elemento. Muchos años después, filmó para el mismo director *El misterio de Oberwald* (1981), obra realizada con técnica digital y gracias a la cual Antonioni se adelanta por décadas en la utilización de nuevas herramientas para elaborar cine. Actriz polifacética, Mónica Vitti (1931) laboró en el teatro y en filmes de diversos géneros, incluida la *commedia all'italiana*, donde destacó como icono. También cineasta (*Scandalo segreto*, 1990) y escritora (*Sette Sottane*, 1993), la Vitti fue dirigida por destacados realizadores tanto del cine italiano como internacionales; es el caso, además de Antonioni, de Roger Vadim, Joseph Losey, Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Ettore Scola, Miklós Jancsó, Carlo di Palma, Luis Buñuel, Franco Rossi y Roberto Russo, entre otros.

vecindad de la zona, y ante la vista de un par de niños y señoras que los miran con desconcierto, temor y sobresalto.

A diferencia de la película de Antonioni, en el final de *Las puertas del paraíso* sí aparecen físicamente los personajes principales, pero están desvinculados, como lo estaban desde las primeras escenas de la cinta y durante toda la película: ellos han permanecido físicamente juntos a lo largo de su periplo; incluso, podríamos decir, de una manera prácticamente inseparable. Sin embargo, no podrían estar más lejos el uno del otro; ambos siempre huyendo: él, de la mafia de apostadores, primero, y de la policía, después; ella, de su marido, primero, y del propio Andrés, luego. Los dos, escapando el uno del otro: él, de la posibilidad de llegar a establecer una verdadera relación con ella; y ella, intentando huir de la atracción perversa e inconfesable que él ejerce sobre de su persona. Ambos, agrediéndose mutuamente: "Eres una mierda", le dice ella; "Eres una puta", le dice él. Se ofenden, se rechazan, se golpean, coquetean con otras personas y se maltratan. Entonces: ¿cómo pueden ser una pareja? La respuesta es sencilla: están juntos pero están separados, los une su mutuo alejamiento y disociación.

Esto es lo que el espectador-lector ve y puede observar en la película: y es que en la comprensión y el entendimiento de una obra, específicamente, de una obra artística, no solo es necesario distinguir quién habla o quién está narrando, sino también quién escucha, quién lee o quién ve; es decir: quién percibe y de qué manera; o, como señala Genette, poder localizar en dónde se encuentra "el foco de percepción" para situarlo, entonces, en una instancia impersonal, en una perspectiva. Focalizar, tiene que ver con los sentidos; sí, principalmente (sobre todo, en el cine) con la vista y el oído. Así, cinematográficamente, estamos hablando de la ocularización (desde donde miramos) y de la auricularización (desde donde oímos); pero la focalización también tiene que ver con el tacto, el gusto y el

olfato (desde donde tocamos, saboreamos u olemos); y, si me apuran, también con las percepciones propias de los –supuestamente llamados– "nuevos sentidos": del equilibrio (equilibriocepción), del movimiento (kinestesia), de la posición relativa de las partes del cuerpo (propiocepción), de la sensación del dolor (nociocepción), del calor o el frío (la termocepción), del tiempo (cronocepción), etcétera.

En un filme percibimos lo que vemos y lo que oímos, pero también lo que interpretamos y lo que sentimos. Por ejemplo: Blanca intenta desprenderse de Andrés mientras –acompañados por Paco y Gladys– transitan todos en el Mustang por una carretera boscosa; de pronto, ella le dice: "Dame dinero para regresar". "No", contesta secamente Andrés. "Quiero separarme de ti; te detesto, eres una mierda", le espeta Blanca, muy enojada. Por toda respuesta, recibe de Andrés un imperativo: "¡Bájate!"; acelera su auto y frena, intempestivamente, delante de una curva. Entonces, desciende con rapidez y abre la puerta de su acompañante, arrastrándola violentamente hacia fuera del vehículo.

El receptor-lector puede inferir de esta escena, a partir tanto de su contexto como de los gestos y las actitudes de los protagonistas, que entre ellos existen pasión y sentimientos exacerbados, y que hay también presentes elementos de agresión en la pareja; pero, asimismo, también puede inferir de esta diégesis que existen tristeza, amargura, desesperación y hasta cierta locura ezquizofrénica y bipolar en el aire, pues ambos se buscan y rechazan como dos imanes de signo opuesto: por un lado se atraen pero por el otro se repelen.

Esta incoherencia y falta de cohesión en la trama que desarrollan los personajes no es fácil de mostrar en la pantalla; pues el director debe lograr exponer en su relato, precisamente con coherencia y de forma cohesionada, cómo es que ha evolucionado entre sus personajes dicha confusión, y cómo es que se ha dado una absoluta falta de

entendimiento y concordancia entre ellos. Podría decirse –sin sorna ni burla alguna– que la relación amorosa de la pareja se asemeja al modelo impertinente que se muestra en la famosa canción ranchera de José Alfredo Jiménez *No me amenaces*, porque los amorosos están que se van y se van y se van y se van y se van y no se han ido.

Luego, ella corre desesperada y se interna dentro del bosque; pero Andrés vuelve a tomar el volante del Mustang, se enfila hacia la floresta y la persigue con su auto por en medio de la arboleda. Vuelve a frenar, la acorrala, desciende del carro, la agarra tomándola por los hombros y comienza a zamarrearla, zarandeándola violentamente de un lado para el otro. Paco baja del carro y corre a defender a Blanca; "¡Déjala!", le grita a Andrés mientras los separa y la abraza; ella llora en sus brazos. Andrés, al mirarlos así, de pronto se tranquiliza; se acerca a Paco y, muy suavemente –diríase, con delicadeza–, le toca la espalda y le suplica: "…déjanos solos". Entonces, Blanca y Andrés se abrazan, se acarician, se acurrucan sobre la hojarasca y entre dos árboles; ella le dice: "Tenemos que separarnos antes de que pase algo", y él le responde: "Pronto podrás hacer lo que quieras". Ella: "Perdóname". Él: "Perdóname tú". Y se besan. Esta escena dura cuatro minutos y, durante sus secuencias, apenas se desarrolla un diálogo mínimo y mustio entre los amantes.

Tradicionalmente, las partes habladas al interior de un filme se constituyen como un texto que, a su vez, se establece como el eje estructural de la obra: su narración. Pero aquí, en las escenas de estos pasajes, es la cámara quien se convierte en el ser ficcional que se asume como *la voz* que cuenta la historia, como su narrador; y lo hace de una manera extradiegética; es decir: le brinda forma al relato con una diégesis que ficciona al propio texto narrativo, a todo el relato, en sí.

En resumen, es posible notar que la diferencia entre *El eclipse* y *Las puertas del paraíso* deriva de que, si bien en ambas películas se enfrentan dos parejas que *no son* y que

no existen –pues ambas moran en el contexto de una ámbito social confuso, envuelto en un conjunto de valores incomprensibles para personajes desencantados que deambulan dentro de una sociedad tóxica– en la primera película, la pareja (Vittoria y Pietro) practica un amor *hipócrita*, pues suspenden airada e impunemente su relación –quizá, porque realmente nunca existió–; mientras que, en contraste, la segunda pareja –la de Blanca y Andrés– desarrollan un amor *cínico*, pues ambos están insertos en la práctica de una relación de antemano vencida: un amor que pregona –y se dice a sí mismo– que no es posible establecer una relación, aunque los hechos demuestren que sí existe entre ellos, una intimidad y un cierto entendimiento. Pero se trata de un vínculo que no es sano, sino tóxico, codependiente, simbiótico, enfermizo y de signo negativo: Blanca y Andrés sobreviven sin lograr hallar la felicidad, sin acceder nunca a franquear las puertas del paraíso; frustrados y en una relación fallida que no pueden soltar y de la cual son incapaces de desligarse.

Focalizar es referirse a perspectivas, percepciones y puntos de vista; y focalización –como concepto genettieno– es, de esta suerte, el grado de conocimiento que existe entre el narrador y los personajes. Así, cuando Genette habla de un narrador omnisciente, capaz de saberlo todo y de entrar en la mente de cada personaje, significa la presencia de una focalización *cero*. Una focalización donde, incluso, las propias acciones de los personajes llegan a ser predecibles. En el filme de Laiter nada está más alejado de esta objetividad, de esta predictibilidad: se trata de una película que carece –en un sentido tradicional y propio– de un narrador; aquí es la cámara quien nos *dice*, quien *muestra*, *narra* y *enseña*, tanto lo objetivo como lo subjetivo; es la mirada de una lente que carece de interpretación específica y que no brinda al espectador-lector un sentido concreto y claramente comprensible de los hechos, sino abierto y sujeto a una multitud de interpretaciones.

Podría afirmarse, incluso, que al interior de la propia película ni siquiera los mismos personajes saben qué les está pasando ni –mucho menos– lo que les va a ocurrir. La cámara, simplemente, narra el *aquí-ahora* y en ningún momento sabremos –los lectores, observadores y espectadores– qué sucedió antes o qué acontecerá después en la pantalla, en la trama del relato. El fin u objeto de la película (su meta) y el final o parte última del filme (la conclusión de la historia del relato) quedan abiertos, como un abanico extendido de posibilidades. Contrario a lo que acontece en *Las puertas del paraíso*, en la focalización cero el punto de vista resulta un juicio nulo de opinión que tiende a identificarse –por ejemplo– como la anécdota y expresión de la historia o la trama que propio discurso fílmico formula sobre el conjunto de sus personajes, elementos y situaciones: el elemento diegético (narrativo) de la obra resulta, en esencia, manipulable.

En el cine, la focalización se plantea, entonces, como un problema entre quien ve y quien percibe. Esto es, a partir del punto de vista o enfoque de la cámara se dan dos miradas: una externa y otra interna; por un lado está la visión de quien mira, capta y construye imágenes a través de una cámara (el director del filme y su equipo técnico de camarógrafos, editores, etcétera); y, por el otro lado, está quien observa y deconstruye una narración a partir de lo que percibe en la pantalla (el espectador-lector-receptor de la película). En el cine llamado "de autor" se precisa, de parte del lector del filme, un esfuerzo relevante para atravesar el texto fílmico y dotar de comprensión o entendimiento aquello que acontece en la pantalla; se trata de una labor ergódica que conlleva un trabajo extra de acercamiento e interpretación.[158]

[158] El teórico noruego Espen J. Aarseth desarrolló, en 1997, en su ensayo titulado *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, el término *ergódico*, a partir de las palabras griegas *ergon* y *hodos*, conceptos que significan, respectivamente, "trabajo y "camino"; un texto ergódico, de acuerdo con este autor, se caracteriza porque requiere de un esfuerzo relevante por parte del lector para atravesar y comprender el

Cuando en el devenir de *Las puertas del paraíso*, finalmente, se reúnen las tres parejas (Andrés y Blanca; Paco y Gladys; Krishna y Lucía) comienzan los escarceos, coqueteos y juegos sexuales entre los integrantes de la nueva pareja y los protagonistas: la muy joven Lucía filtrea con Andrés; y Blanca, celosa, hace lo mismo con Krishna. Existe, sin embargo, una importante diferencia entre el comportamiento de este último y el de Andrés: para Krishna, ni la inquietud sexual de Lucía por Andrés significa un problema de celotipia ni su interés por Blanca responde a una revancha o a una necesidad que vaya más allá del disfrute de una noche de sexo. Al contrario, para Andrés, pareciera que el demostrarle a Blanca su machismo de tipo alfa al conquistar, inopinadamente, a Lucía, y el hecho de cebarse en su propia rabia al ver a *su* Blanca coquetear con Krishna, significan un compromiso hiriente y una dolorosa e inadmisible acción fallida inmersa en una cruel derrota. Aunque Blanca es quien busca a Krishna, en tanto que Andrés intenta tener sexo con Lucía, al final, es Andrés quien decide atacar a Krishna en la discoteca: primero, rociándolo con el contenido de una copa y, después, agrediéndolo a golpes; hasta que –de nuevo, al rescate– aparece Paco para calmar su rabia y tranquilizar su desbordado y colérico ímpetu encendido –seguramente– por la ira, los celos y el combustible acelerante del alcohol y las anfetaminas.

Krishna, con su espiritualidad y tranquilidad de carácter, intenta que Blanca se abra y sincere: "¿Por qué no te largas?" le pregunta con verdadera curiosidad; pero ella le responde, muy francamente: "No podría…". "¡Estás loca!", le dice entonces Krishna, mas ánimo de ofenderla, sino espontánea y verazmente. Luego insiste y de forma atenta le pide: "Vámonos; ¿sí?"; pero la mente de Blanca se encuentra en otra esfera. Al día siguiente,

---

sentido del discurso expuesto. De esta suerte, existiría también una forma no-ergódica o *aergódica*, en donde el espectador-lector de un texto lo recorrería de forma trivial,

después de la reyerta con Andrés y antes de marcharse, Krishna y Lucía preguntan de nuevo a Blanca "¿Vienes?". Entonces, ella mira hacia Andrés y, por supuesto, decide permanecer a su lado

Se trata de una escena en donde podemos observar cómo la focalización cero o visión "por detrás" no se presenta, pues el narrador (la mirada de la cámara, el director y la acción que presenta en la pantalla) no pretende entender ni saber nada sobre sus personajes, y no existe la posibilidad de leer el interior de cada uno ni de poner a disposición del espectador –aunque fuera de forma mínima– los detalles de sus personalidades; sobre todo, porque prácticamente estos actores y caracteres fílmicos no se permiten ni atreven a expresarse con palabras. Aquí, en este modelo de relato, la visión del narrador no corresponde al tipo omnisciente que todo lo ve y todo lo sabe. Pero esta fórmula tampoco corresponde a la de una focalización interna o visión "con", que implicaría que el narrador supiera, al menos, lo mismo que sabe el personaje; sin embargo, aquí es evidente que lo que proyecta la cámara que filma está muy lejos de entender y mostrar, siquiera, poco de lo que saben sus personajes. Su mirada es sobria; aunque los caracteres estén drogados o peleando o corriendo desaforadamente mientras huyen; el encuadre de la cámara no pierde el piso ni se desequilibra; tampoco hay primerísimos planos o *close-ups* a destajo, ni tomas desenfocadas o en "cámara lenta"; mucho menos secuencias desenfrenadas con filtros de colores apastelados o manchas psicodélicas burbujeantes, no.

Aquí se trata de una narración con focalización externa o visión "sin"; y acontece cuando el narrador es la cámara que "no sabe" ni conoce la historia en su totalidad; su relato se caracteriza por la elección de un personaje (en este caso, Andrés) quien se convierte en el centro de la narración y ocupa el punto desde el cual el lector *sabe* de los otros personajes y *conoce* sobre los acontecimientos que suceden. Este modelo de

focalización externa o de visión "sin" se presenta –reitero– cuando el narrador sabe menos que sus personajes y se limita a describir lo que ve desde fuera, convirtiéndose en un simple testigo de los hechos entramados en una situación que privilegia a la distancia sobre la cercanía emocional y que garantiza cierta objetividad desprejuiciada, que va de la mano junto a una especia de hiperrealismo en la presentación del relato.

La narratología proporciona instrumental analítico para enfocar los relatos audiovisuales (cine, televisión e internet), independientemete de su carácter de ficción o de no ficción. Genette contribuye, desde la publicación de su obra *Figuras III*, con una metodología que resulta fecunda cuando se utiliza para el estudio de obras con una estructura narrativa compleja; especialmente, en el panorama audiovisual contemporáneo, en donde se observa, precisamente, una creciente complejidad narrativa. La metodología de Genette tiene una estricta vocación de análisis formal, y está centrada, específicamente, en las estructuras narrativas del relato; pero no se trata de una vocación exhaustiva sino, mejor dicho, instrumental, pues su finalidad única es la de desentrañar el sentido de la obra (Cuevas Álvarez, 2011).

En efecto, el análisis narratológico, aunque esclarece aspectos significativos de la obra, requiere de otros enfoques complementarios para ahondar, de modo apropiado, en su sentido; especialmente, cuando la estructura narrativa se encuentra fuertemente imbricada en su sentido global.[159] El propio Genette ya señalaba en su obra de 1966, *Figuras I*, que la relación que une al estructuralismo con la hermenéutica no necesariamente debía ser de

[159] Cuevas Álvarez señala, con algunos ejemplos, el tipo de filmes o productos audiovisuales para cuyo análisis el trabajo narratológico resulta de gran apoyo; películas como *Memento* (Nolan, 2000), *Big Fish* (Burton, 2003) *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry-Kauffman, 2004), *Slumdog Millionaire* (Boyle, 2008), y series como *Lost* (J. J. Abrams, 2006), a las que podríamos añadir, *Orphan Black* (Manson-Fawcett, 2013), *The Leftovers* (Lindelof-Perrotta, 2014) y *Penny Draedful* (Logan, 2016).

separación mecánica y de exclusión, sino de complementariedad en un diálogo de significados más profundos.

De esta suerte, para *Las puertas del paraíso* funcionan dos escenarios fundamentales: el de la Ciudad de México, como origen o "casa", y el del interior de la provincia mexicana, que representa a lo exterior, a lo que está "fuera"; este segundo escenario, con sus carreteras, gasolineras, parajes, bares, restaurantes y hoteles de paso sería, entonces, todo lo contrario al hogar como refugio, convirtiéndose en el teatro de la huida, el medio de escape y el espacio físico de fuga. Gennette consideraba que todo relato podía ser considerado como la expansión de una forma verbal. De ahí que en su estudio narratológico brindara especial importancia a las categorías de tiempo, modo y voz; mismas que, a su vez, son correlativas de: primero, la temporalidad del relato; segundo, la focalización de la percepción; y, tercero, aquello que implica a las voces concomitantes o a los delegados narrativos.

La narración dentro de un filme o de un producto audiovisual involucra al argumento, al estilo y (propiamente dicho) a la historia narrada; en otras palabras: una cosa es el relato tal y como se nos presenta y otro asunto es la historia –cronológicamente ordenada– de lo que sucede en el relato durante la acción narrada. Por ello el espectador-lector debe reconstruir una historia cuando aparece un *flashback*, cuando surge un sueño o, por ejemplo, cuando dos hechos que se presentan como simultáneos.

Veamos: Andrés deja sola a Blanca en el hotel; de pronto –prácticamente sin avisarle– se ausenta en medio de la noche y, mientras ella es acosada y atemorizada por el encargado, al mismo tiempo –no después– él conoce a Frank en una cabina telefónica, cuando intenta llamar a México y averiguar con Gladys cuál es el estado de Paco. En el filme, una escena sucede a la otra, de forma diacrónica; pero en realidad ambas escenas, en

la historia narrada, acontecen al mismo tiempo, de manera sincrónica. Las dos escenas confluyen en una tercera escena, cuando Blanca baja semidesnuda desde su habitación hasta el cuarto de Andrés solo para descubrir que él ha regresado y que está llevando a cabo en su habitación una pequeña fiesta privada en compañía de Frank y del portero del hotel. Las tres escenas se suceden, una tras otra, en la pantalla; pero en realidad, las dos primeras, acontecen al mismo tiempo en distintos lugares.

Normalmente, el realizador de un filme no puede presentar dos escenas que acontecen al mismo tiempo de una manera simultánea. Podría, sí; utilizando dos pantallas para proyectar dos escenas distintas, o partiendo la pantalla en dos mitades (pantalla dividida o sobreimpresa). Aun así, requeriría de una narrativa específica para que el espectador-lector infiriera que la proyección de las dos escenas, en una pantalla dividida, significa que ambas suceden de forma sincrónica en un mismo tiempo histórico; pudiera ser, por ejemplo, que en una pantalla partida de un lado sucediera lo que el personaje vive y del otro lado lo que sueña; o que en un lado se proyectara una analepsis o *flashback* y del otro cierta ilusión de una realidad alterna o futura (prolepsis), etcétera. Para lo anterior, y en cualquier caso, es necesario que el espectador-lector del filme aporte una interpretación de simultaneidad que, finalmente, termina por formar o constituir parte del esqueleto del argumento en la historia filmada.

Hay que distinguir, también, la relación entre la duración de la historia y la longitud del relato. Normalmente, el tiempo de la historia es mayor al tiempo del relato; es decir, que con frecuencia se produce una aceleración del relato por sobre una compresión de los acontecimientos de la historia. O sea, que el tiempo de la historia es mayor al tiempo del relato (TH > TR). La elipsis, por ejemplo, implica que el tiempo de la historia es variable, en tanto que el tiempo del relato es igual a cero (TH=n, TR=0). Sin embargo, aunque la

película de Laiter no utiliza analepsis ni prolepsis (es decir, que no tiene saltos hacia atrás o hacia delante), sí registra, al menos, dos escenas simultáneas: se trata de la ya mencionada secuencia en donde Andrés deja a Blanca en el hotel; y, por otra parte, de cuando las parejas se intercambian: Blanca se va con Krishna mientras, al mismo tiempo, Lucy yace con Andrés en una habitación. Fuera de estos dos momentos específicos –únicos y significativos, pues durante ellos acontece la ruptura física y espacial de la inseparable pareja de protagonistas– la película sigue continuamente un curso cronológico natural, siempre hacia delante en el tiempo; aunque, eso sí, con una forma lógica en cuanto a los registros de compresión de los acontecimientos.

El filme narra siete días y seis noches en el devenir del escape y fuga que protagoniza la pareja de amantes mientras huyen; la película culmina –no así la historia– al amanecer del quinto día de su frustrada evasión. Y es que, aunque el relato termina cuando el tren de Blanca arriba a la CDMX, no acaba ni finaliza ahí la historia. Su final queda abierto pues ambos –aunque han logrado eludir a las fuerzas del orden que les siguen el rastro– no han logrado evadirse de su tormentosa relación. De esta suerte ni nosotros –los espectadores-lectores–, ni ellos, los protagonistas del filme, sabremos jamás qué sucede después de que la pareja termina abrazada en el suelo del patio de aquella añosa vecindad urbana, y tampoco sabremos cómo culmina –si es que en algún punto termina– la tempestuosa y desgarrada historia de amor-desamor que ambos protagonizan.

Por otra parte, si bien la película tiene momentos de aceleración en su desarrollo, también tiene espacios de dilatación; es decir: momentos en los que el tiempo de la historia es menor al del relato (TH < TR). Me refiero, concretamente, a cuando predomina la función descriptiva, a los espacios fílmicos en reposo donde todo pasa muy lentamente y pareciera no ocurrir nada; segmentos en donde solo existe la cámara que narra y que

describe con imágenes pero sin diálogos; cuando solo muestra ambientes y quizá personas inactivas o, de plano, dormidas. Así acontece al comienzo del filme: la cámara panea y recorre durante varios minutos al amanecer, de manera pausada y despaciosa, la casa de Andrés (¿o de Paco?) luego de una noche de francachela. Ahí están las botellas y los ceniceros regados por las habitaciones; los cuerpos de Paco, Gladys y Pía recostados sobre los muebles, adormilados, amodorrados; el tocadiscos dando vueltas y vueltas con su aguja sobre el mismo surco de un disco "rayado", de modo que su sonido produce un bucle temporal repetitivo que coadyuva a hacer aún más dilatada las secuencias: un fragmento musical que se repite y se repite una y otra vez… También, al final del filme, otro momento parecido es el que muestra a los personajes en una cabaña habitada por jóvenes que parecen estar drogados y donde el tiempo, también, parece transcurrir con suma lentitud.

Para Genette, la temporalidad relativa en un relato está sujeta a tres coordenadas que inciden en la narración: junto al orden (simultaneidad en las escenas, idas al pasado o al futuro) y la velocidad (duración de la historia, longitud del relato, dilatación, aceleración, cámara lenta o rápida, etcétera), está la frecuencia; es decir, el número de apariciones d cada acontecimiento en la historia y en el relato. Existen, por otro lado, el relato singulativo y el reiterativo, que son fáciles de comprender; en el primero lo que ocurre una vez en la historia aparece una sola vez en el relato; en el segundo caso, se repite una y otra vez –en el relato– lo que ocurre en la historia. Pero hay un tercer caso, que es más complejo; se trata del relato iterativo, aquel en donde varios acontecimientos de la historia se sintetizan, por analogía, en un solo nivel del relato:

> No se trata de contar uno que haga las veces de los demás, pues eso sería un uso paradigmático del relato singulativo, sino de sintetizar en un sólo acontecimiento –en el

> nivel del relato– un número de ellos que presenten una recurrencia y una regularidad en la historia, haciendo explícita esa regularidad en el relato […] El problema que plantea el relato iterativo en el medio audiovisual reside en el carácter imperfectivo de la imagen cinematográfica, que por su propia naturaleza siempre muestra los hechos según están transcurriendo, subrayando de este modo la singularidad del acontecimiento mostrado. Con todo, el relato audiovisual puede acercarse a una presentación temporal de carácter iterativo a través de una puesta en escena que subraye una regularidad, si bien tiene que recurrir al lenguaje verbal para conseguir ese efecto iterativo sin ambigüedades (Cuevas Álvarez, 2011: 5).

En *Las puertas del paraíso* la utilización de la frecuencia iterativa es abrumadora: no se trata de que en una determinada escena los personajes huyan de alguien o de algo (aunque sí sucede); se trata de que en todas las escenas hay una permanente y constante evasión: huyen de la mafia gansteril, de la policía, de los *dealers* defraudados, de las prostitutas y de sus padrotes golpeados, pero también huyen de la Ciudad de México y de cada punto geográfico que tocan; intentan, continuamente, escaparse de la atracción y de la repulsión que permea en sus relaciones y tratan de fugarse de la realidad mediante el uso y abuso de drogas que, paradójicamente, los remiten a realidades cada vez más crudas. Tratan de evadir sus compromisos y tratan de huir de las relaciones amorosas que han intentado entablar entre ellos: incluso –y esto es lo más patético– tratan de huir de sí mismos. Esta es una constante que en la película se presenta no de manera reiterativa, sino en forma iterativa (es decir, de manera concomitante, y no solo repetitiva); y es así desde el principio hasta el final del filme.

En cuanto a la focalización en *Las puertas del paraíso* hay que hacer hincapié, reitero, en que no se trata de una focalización cero –es decir, de una ausencia de

focalización– donde el narrador es omnisciente y sabe más que los personajes; pero tampoco es una focalización interna, donde

> el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. Tendremos acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese "foco situado", ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación (Cuevas Álvarez; 2011: 6)

En este filme mexicano de 1970 nos encontramos, insisto, frente a un caso de focalización externa: el extremo opuesto a la focalización cero; aquí, el narrador está representado, mejor que nunca, por una cámara que simplemente *ve*, que *no sabe* y, por lo tanto, que nos cuenta menos de lo que saben los personajes. Es un relato en donde Laiter muestra todo desde afuera, sin dar posibilidades al lector-espectador para que sea capaz de acceder a los pensamientos de ninguno de los personajes. Sin embargo, una cosa es la literatura, en donde el texto escrito es el único registro que determina la presencia del narrador y su función en el relato, y otra cosa muy distinta es un filme, en donde los registros expresivos se agrupan en –al menos– cinco áreas: palabras, ruidos, música, texto escrito e imágenes. Se trata de un medio mucho más complejo en cuanto que toca sus canales de expresión e influye en la interrelación que se construye entre el espectador y la propia materia fílmica.

Hemos revisado ya parte de los diálogos e imágenes que presenta *Las puertas del paraíso*; y respecto a textos escritos es interesante notar que en la película de Leiter solo aparecen unos cuantos (quizá tres, claramente), pero son sumamente significativos: el primero de ellos es el texto de la etiqueta en la carátula interna del disco cuya música abre

el filme (y que suena incesantemente durante varios minutos, repitiendo un mismo fragmento); se trata del ya comentado "disco rayado" al cual la cámara realiza un acercamiento o *close-up* cerrado; así, nos enteramos que se trata del cuarto disco grabado en estudio, durante 1969, por Sly and the Family Stone, un grupo musical cuya actitud sobre el escenario y sus composiciones presagiaban un amplio movimiento juvenil hacia una mentalidad más abierta y universal, que se afianzaría mundialmente durante la siguiente década en muchas partes del mundo.

El segundo acercamiento a un texto escrito que se presenta en el filme (aunque se trata más bien de un texto gráfico) aparece cuando, en el área de recepción del siniestro hotel en donde la pareja pasa su primera noche, la cámara nos deja ver dos posters icónicos conmemorativos del mundial de fútbol que se llevó a cabo en varias ciudades de nuestro país; en ellos se puede leer "México 70". Y no es un dato menor: cronológicamente este detalle nos sitúa en un momento crucial de la vida de México; el espacio temporal que transcurrió entre la reciente matanza de 1968, en Tlaltelolco, y el siguiente episodio sangriento, orquestado en contra de la población estudiantil desde las cúpulas gubernamentales del poder: el negro jueves de Corpus de 1971.

Es difícil imaginar un periodo de mayor cerrazón social y obstrucción de las libertades individuales y colectivas por parte de un gobierno hacia su juventud; se trata de una etapa histórica en la cual, para el *statuo quo* imperante, los jóvenes mexicanos no eran sino una capa improductiva y problemática de la sociedad; un simple grupo urbano de inútiles apátridas, malinchistas y extranjerizantes, junto a otro grupo rural, aún mayor, conformado por indios analfabetos únicamente buenos para la exportación.

Esta era la peregrina visión que sobre la juventud mexicana privaba en no pocos medios de comunicación –la gran mayoría, parte de un poderoso cuarto poder perteneciente

a la oligarquía– y cuyos merolicos editorialistas pregonaban, impunemente, que los jóvenes estaban desubicados, que había que corregirlos y llevarlos por el buen camino, pues eran unos *desviados* –eufemismo de moda para englobar, en una palabra, a la "bola de vagos", "jipis mariguanos", y "maricas greñudos. Una juventud herida, con nulos espacios para ejercer su libertad y sumida en medio del trauma de presentir siempre, a la vuelta de la esquina, la aparición súbita de la soldadesca y los grupos paramilitares; una juventud despreciada por un gobierno dictatorial perfecto que simuló, durante un siglo entero, una especie de democracia a modo, llena de ritos monárquicos heredados, puntualmente, de manera sexenal. Este absoluto desprecio por la juventud y por la libertad de pensamiento marcó a toda la generación de los nacidos en las décadas de los 40 y los 50 y fue factor que contribuyó (claro, junto con otras causas) al auge en el consumo de drogas psicodélicas, hongos, marihuana y barbitúricos de venta libre.

Finalmente, otro texto escrito –muy determinante dentro de la trama del filme– es el de la carátula o primera plana del diario que lee Blanca en un kiosko callejero y que da noticia del homicidio de un gánster: "ASESINADO", dicen los titulares. Se trata del esposo de Blanca, el mafioso a quien Andrés –además del dinero estafado en las apuestas– le ha birlado a su mujer. Entendemos –hasta ese momento y gracias a dicho texto escrito– que Blanca estaba casada con un gánster; que no era precisamente feliz en su matrimonio; que seguramente fue Paco quien mató al ese oscuro personaje que les amenazaba de muerte, y que huir, paradójicamente, devino para ellos en el único camino viable capaz de brindarles cierta tranquilidad.

Quizá la huida de los cuatro amigos tiene solo que ver con la deuda de juego y la infidelidad de Blanca; mas, si realmente fue Paco quien dio cuenta de la vida del mafioso

(representado por el primer actor Víctor Manuel Mendoza),[160] su escape junto a Gladys, para reunirse con Blanca y Andrés, los involucra, a ellos también, en este delito; y los convierte, de hecho, en cómplices de homicidio. Todo lo anterior, por cierto, no queda explícito sino que se infiere, precisamente, gracias a los textos escritos que aparecen en pantalla. De hecho, cuando la policía llega al hotel para catear la habitación de Gladys y encuentran droga en la caja del escusado, aparece otro texto, esta vez completamente gráfico: se trata de una foto de paco que muestra un policía en el decomiso. Ellos (estos documentos escritos o gráficos) refuerzan al modelo de focalización externa que se impone, narrativamente, a todo lo largo del relato del filme.

De los cinco registros que se manifiestan como canales de expresión –las palabras, las imágenes, la música, los textos escritos y los ruidos– estos últimos detonan, en cada película, una particular interrelación que se construye entre el espectador y la materia fílmica; los ruidos existen, naturalmente, en la banda sonora de todas las cintas; acompañan las secuencias filmadas en interiores y exteriores como ruidos de fondo: un aeroplano que pasa, el tren eléctrico que se desliza sobre sus rieles o las bocinas de los autos al mediodía; ruidos que pueden ser, también, el canto de pájaros en el bosque, la lluvia sobre la vereda, el agua hirviendo en la cafetera, el teléfono que suena o un despertador siempre molesto, etcétera, etcétera.

Pero, ¿a qué tipo de ruidos es posible atribuirles una expresión particular? Al hablar de los ruidos como portadores de expresividad nos referimos a la incidencia de sentido que

[160] El jalisciense Víctor Manuel Mendoza (1913-1975) fue un actor icónico durante la Época de oro del cine mexicano. Se hizo acreedor al premio Ariel por sus actuaciones en *Cuando lloran los valientes* (Rodríguez, 1946) y *Talpa* (Carvenna, 1956). Dueño de diferentes registros histriónicos, representó para la pantalla grande tanto a villanos como a personajes nobles. Debutó en 1937 para Alejandro Galindo y formó parte, junto a Pedro Infante y Abel Salazar, de los famosos "Tres García". Actuó también bajo la dirección de Luis Buñuel, *Chano* Urueta y Julio Bracho, y compartió créditos con las actrices más cotizadas del momento, como Esther Fernández, Gloria Marín, María Félix, Martha Roth, Lilia Prado, Emilia Guiú, Elsa Aguirre, Marga López, Columba Domínguez, Blanca Estela Pavón y Silvia Pinal.

expresa algún sonido y, por supuesto, a la creación de un canal de transmisión que, en una película, no puede considerarse simplemente como aleatorio. De la conciencia de esta particularidad surge un trabajo de montaje y edición que se particulariza en detalles sonoros que inciden en la propia narración del relato fílmico. En el caso de *Las puertas del paraíso* quisiera remarcar dos tipos de ruido que se hacen presentes, con un cuerpo sonoro muy particular, a todo lo largo del filme. Por un lado, está el casi omnipresente sonido del automóvil de Andrés: el Mustang icónico cuya presencia es indispensable en el filme; y, por otro lado, está el sonido de los pasos de Blanca cuando corre por desoladas calles intentando encontrar las huellas del evasivo Andrés.

En el primer caso se trata de un auto que *habla* mediante ruidos: su sonido, al encenderse el motor, al acelerar, al enfrenar bruscamente o al derrapar y rechinar sus llantas delata su *voz*. Incluso, el ruido que producen sus puertas al abrir y cerrar es, a lo largo de toda la película, un ingrediente infaltable en el relato de la trama fílmica. De hecho, hay una escena en la que, literalmente, uno de los personajes le otorga personalidad y humaniza a este auto. La describo a continuación: Andrés desaparece por tercera noche consecutiva, dejando a Blanca, de nuevo, sola en el hotel. Aunque Krishna intenta hacerle compañía ella despierta sola en su cama; mientras amanece, Blanca sale apresuradamente del hotel, intentando encontrar a Andrés en el centro histórico de la ciudad de la pequeña ciudad, pero no obtiene resultados positivos; ella regresa al hotel donde se hospeda y en los jardines se encuentra con Krishna. En ese momento, tras un sobresalto, ambos reconocen el sonido del Mustang que se estaciona ruidosamente. “Es Andrés”, dice ella, emocionada. “Sí”, le responde Krishna: “Es la voz de su auto”… En efecto, el Mustang de Andrés, habla.

Por otra parte, al amanecer de esa misma mañana, Blanca sale del hotel, desesperada, intentando encontrar a Andrés; y el taconeo de sus pasos resuena en medio de

las calles empedradas de una manera muy particular: mientras camina apresuradamente de un lado al otro por las plazas y los atrios vacíos del centro de la antigua ciudad colonial, sus pasos resuenan en con un sonido distorsionado; un eco que se prolonga y sube de volumen. Ella grita "¡Andrés!" cuando le parece divisar su automóvil a lo lejos, pero el sonido de sus pasos no es natural; resuenan con fuerza, como si cada una de sus pisadas por esas calles desoladas se diera al interior de una cámara de eco. Un sonido editado, distorsionado para el filme, que metaliza el efecto de sus pasos haciéndolos huecos y fríos, como el golpeteo de un objeto vacío que choca contra las paredes de una caja de metal. ¿A qué tipo de ruidos es posible atribuirles una expresión particular?; se trata de sonidos peculiares que, en *Las puertas del paraíso*, inciden como un canal de expresividad donde aparecen sentidos a partir de la creación de ruidos.

Parte 8: El viaje, la repetición y la huida

En *The Trip* (1967)[161] su director, Roger Corman, nos lleva de la mano hacia un recorrido que poco a poco se torna sicodélico; parte de una premisa naturista (el marido abandonado por la esposa) para internarse luego en un recorrido ácido a través de fuertes dosis de LSD. Su focalización externa invita al espectador a compenetrarse en una trama alucinante que convierte a la película en una *road-movie* cuyo destino final es, para sus personajes, la experimentación y el autoconocimiento a través de este "viaje" en ácido lisérgico. Muy diferente, en *Las puertas del paraíso* las drogas no conllevan este elemento de alucine; los personajes están lejos de buscar en ellas la satisfacción hedónica, el placer psicodélico o la

[161] *The Trip* contó con las actuaciones estelares de Peter Fonda y Susan Strasberg, junto a Denis Hopper y Jack Nicholson; por su temática, el film se considera un antecedente directo de la icónica cinta de culto *Easy Rider* (Hopper, 1969), en donde participan también Fonda, el propio Hopper y Nicholson; este último, fue el creador del guion en la cinta de Corman.

iniciación mística; si acaso –al menos para Paco y Andrés– su consumo es una forma de autoayuda para lograr fugarse, huir de todo y de todos: en otras palabras, los personajes del filme de Laiter no buscan hallar algo, sino más bien y por el contrario, ellos intentan perderse, evadirse y liberarse de todo.

Por otro lado, la noche, para Andrés y para Paco, no significa el lugar propicio para el descanso ni el espacio adecuado para el refugio o el reposo; al contrario: la noche se presenta como el momento preciso para la búsqueda y el hallazgo narcótico de los fármacos y las sustancias que les procuran y ayudan a no dormir, a estar siempre en vigilia, a estar alertas y a huir rápidamente, y por cualquier medio, de todo aquello que les oprime y les inquieta. La noche tampoco resulta un refugio para estos dos amigos ni el campo ideal para hallar novedosos estadios de conciencia –como le sucede al intelectual profesor Jessup, el personaje de *Altered States* (Russell, 1980),[162] quien voluntariamente experimenta distintos niveles de consciencia en su propio cuerpo–. No: no se trata, para Andrés o para Paco, de encontrar nuevos estados de vigilia, tan virtuales como verídicos pudieran ser los sueños, o tan reales como incontestable pudieran presentarse las condiciones de esquizofrenia, paranoia clínica u otros estados de conciencia alterados.

La pesadilla que viven a diario los personajes de *Las puertas del paraíso* tiene más que ver con la realidad que con la materia de los sueños; en tres ocasiones se encuentran con personajes físicamente maltrechos y mutilados, que no representan a una minoría del

[162] En su filme *Estados alterados*, de 1980, Ken Russell presenta al actor William Hurt interpretando al profesor académico Edward Jessup, personaje protagónico extraído de la novela homónima escrita por Paddy Chayefski en 1978. Al escuchar acerca de un chamán mexicano que induce a estados alterados colectivos a través de hongos alucinógenos, el profesor decide viajar al sur e introducirse en este ritual, mismo que decide "importar" a los Estados Unidos para incluirlo en sus propias sesiones. Es evidente la búsqueda que sobre "nuevas realidades" establece el protagonista; incluso, es su afán investigativo, duda metódicamente de los indios y del brujo que lo iniciará en la ceremonia "¿No me estarán queriendo ver la cara de turista?" pregunta, desconfiado, al profesor Echeverría, su guía y colega de la UNAM. Por otro lado, el brujo, representado por el actor indígena norteamericano Charlie White-Eagle, parecería ser, más bien, una personificación un tanto descontextualizada de la curandera mazateca María Sabina (García Riera, 1987: 36, 70).

"pueblo" o de la gente "común y corriente", sino que son individuos que aparecen constantemente y en cualquier lugar: ahí está el despachador de gasolina contrahecho y semiparalítico que se expresa siempre con miedo y temor; ahí aparece el personaje lisiado e incompleto, sin piernas y arrastrándose en un carrito con ruedas, que Blanca encuentra con frecuencia mientras se ocupa en la búsqueda del Mustang de Andrés y camina con premura por las calles desoladas de Querétaro; y ahí está el *dealer* tuerto que despacha en el siniestro billar a donde acuden los dos amigos en la búsqueda de narcóticos, y a quien, ambos, enceguecen al golpearlo y verter talco y tiza sobre su único ojo útil.

Aunque muchos de los personajes del filme de Laiter son atractivos y jóvenes, contienen una interioridad que contrasta con su apariencia externa; pues pareciera que ambas parejas protagonistas adolecen de graves defectos: Andrés es un apostador empedernido, mujeriego, farmacodependiente y golpeador de mujeres; Paco es heroinómano, jugador y, recientemente, asesino; Blanca es alcohólica e infiel y presenta graves defectos de carácter, y Gladys es drogadicta, agresiva y por momentos observa comportamientos delincuenciales. La juventud y apostura física de las dos parejas puede mostrarlos muy agraciados, pero no es así: están sumidos en una realidad oscura y sus sombríos actos los han llevado, prácticamente sin darse cuenta, a los linderos de una posible hospitalización, a la necesidad de una inminente rehabilitación, a la probabilidad de un seguro arresto, a la encarcelación y, finalmente (en el caso de Paco), a la muerte.

Muy novedoso –al menos en el México de aquella época–, este de cine de autor trajo aparejado como resultado un rechazo del público junto a, por lo regular, su correspondiente baja de ingresos en taquilla; sobre todo, si tomamos en cuenta que en aquel México de 1970 el cine era una de las presas favoritas de la estricta censura gubernamental. Se trataba, así mismo, de un gran público domesticado; es decir, una audiencia orientada

hacia lo nacional, escéptica de lo foráneo y muy cercana a lo convencional y a la llamada moral de las "buenas costumbres". Además, ya en ese entonces los contenidos televisivos, melifluos y superfluos, se imponían en el "gusto" de las audiencias. Tal es así que, durante una exhibición de *Las puertas del paraíso*, organizada por el sindicato de actores en el Teatro Jorge Negrete de la ANDA, dentro del programa de "Cine-Debate" y con el tema de "Drogadicción", para el auditorio preparatoriano, el filme –según consigna el reportero–:

> "no dice nada y no debería permitirse su exhibición comercial"; en varias ocasiones los jóvenes espectadores mostraron su desaprobación por la película con gritos y silbidos, y hasta con risas porque, según dijeron, "hay escenas muy falsas". Al iniciarse el debate, un joven de apariencia humilde que sostenía en las manos varios libros y cuadernos, dijo: "No entendí la película, porque, en mi opinión, no tiene ilación (*sic*) el argumento. La cinta está hecha a base de (*sic*) escenas eróticas, violentas; se ve el uso de drogas y sus efectos, y a los protagonistas los mantiene el director en constantes 'carreras', lo que presupone que no encontraron un auténtico escape". A una pregunta del doctor Ernesto Lamuglia Ruiz, una jovencita con pantalones y playera contestó que *Las puertas del paraíso*, para ella, no dice nada: que no tenía ningún mensaje (*sic*), por lo menos para la juventud, y que no debería permitirse su exhibición comercial. El doctor Lamuglia estimó también que esta cinta no podía catalogarse como positiva; empero (*sic*) surgió la siguiente pregunta de otro joven espectador: "¿Por qué el gobierno de México permite la realización y exhibición de películas como ésta, y no permite que el cine aborde otros temas que resultan de más interés positivo?" [Lamuglia responde:] "En este caso específico se trata de fallas de funcionarios menores. Como titular de todo (*sic*) el gobierno tiene múltiples e importantes asuntos que tratar" (Gallegos, 1972, en "Últimas Noticias", de *Excélsior*).

En México, es tradición aceptar los cambios si se producen afuera, el extranjero y si la heterodoxia y los rompimientos son foráneos; en consecuencia, el rechazo público se manifiesta hacia toda expresión artística o cultural que rebase los límites de lo comúnmente establecido. El país exige a sus nacionales la estricta observancia de las reglas no escritas, y

el cumplimiento puntual de las normas establecidas por la costumbre; no importa tanto el signo o la forma del cambio, sino que el rompimiento de la ortodoxia tradicional no afecte a las instituciones (políticas o morales, reales o virtuales); la expresión de "saltarse las trancas" conlleva, en este país, la noción de una ruptura de formas que la sociedad no ve con buenos ojos. Por ello, durante fines de los 60, el cine nuevo, llamado "de autor", chocó inmediatamente con la normalidad aceptada.

Frente a todo filme, y especialmente ante las películas nuevas, de autor, la primera pregunta que se formula el espectador es: "¿Quién habla?"; y luego: "¿Qué dice?"; brindar respuesta fehaciente a estos cuestionamientos básicos no es cosa fácil, sobre todo, si de nuevo cine se trata. Por ello, Foucault señalaba que la noción de autor es el resultado de un "momento histórico"; para este pensador el sujeto enunciador, *quien habla*, es solo una de las especificaciones posibles de la función sujeto (Foucault, 1984). Y es que la función de autor no es un ejercicio universal e invariable:

> Los derechos de autor, es decir las garantías de la propiedad de una obra artística, se sitúan en los estertores del siglo XVIII, en un marco jurídico e institucional que acuerda las condiciones de circulación del universo discursivo. Hubo una edad de nuestra civilización en la cual los relatos, cuentos, leyendas, epopeyas, tragedias y comedias [se hallaban] amparadas en la prestigiosa antigüedad del anonimato (Provitina, 2014: 126-127).

Con este ánimo los rapsodas, juglares y trovadores de la antigüedad utilizaban el metro, la rima y el ritmo, de manera tal que podían recitar sus narraciones con mayor facilidad y, al mismo tiempo, enriquecer bellamente sus cantos y permitir, de esta suerte, que su público los recordara también. Sabemos que el sujeto enunciador es normalmente reconocido como autor, mas esta es solo una de las especificaciones posibles de la función-

sujeto; pues no existen sujetos absolutos. Foucault "extiende el campo de análisis que confina a los discursos en el plano de lo expresivo y los estudia en sus modalidades de circulación, apropiación y valoración" (Provitina, 2014: 126). De esta suerte, la función-autor, en el devenir de lo cinematográfico, se identifica con el trabajo artístico de su realizador:

> El cine, en su evolución histórica, pasó de la gran convocatoria monopolizada por los divos y divas del *star-system* al reconocimiento de la figura de un director-autor recién en los años 60, cuando se impuso el criterio de una unidad formal atribuida a un sujeto creador, y tal como había sucedido en el desarrollo del arte teatral del siglo XX, se dio origen al poder hegemónico de los directores (2014: 127).

La voz *vanguardia*, por su lado, hace referencia a aquella parte de una fuerza armada que va por delante del cuerpo principal; para Ira Konigsberg, el cine *avant-gard* o cine de vanguardia apunta, en términos cinematográficos, a toda producción de carácter experimental más que comercial. Se trata de películas que, en su tiempo y género, se adelantan en cuanto a su rechazo a la estructura y a las técnicas narrativas tradicionales de los filmes comerciales de su época, en la búsqueda de nuevas formas tanto de experiencias visuales como emocionales. Los cineastas de vanguardia utilizan el cine "como un medio de expresión personal, reemplazando la estructura narrativa por sus propios modelos asociativos y a menudo aprovechando métodos de rodaje más baratos y accesibles para oponer su sensibilidad a la naturaleza e inmediatez visual de la imagen cinematográfica" (Konigsberg, 2004: 94). En esta categoría podríamos mencionar a varias producciones mexicanas filmadas durante los años 60, como son, entre otras: *El despojo* (Reynoso, 1960), *En el balcón vacío* (García Ascot, 1962), *El Ángel Exterminador* (Buñuel, 1962),

Apocalipsis 1900 (Elizondo, 1965), *La fórmula secreta* (Gámez, 1965), *Tajimara* (Gurrola, 1965), *Un alma pura* (Ibáñez, 1965), *Un agujero en la niebla* (Burns, 1967), *Fando y Lis* (Jodorowsky, 1968)[163] y *Anticlímax* (Gelsen, 1969). Influidos, sin duda, por la visión crítica de la revista mexicana *Nuevo Cine*, sin embargo estas expresiones fílmicas no se constituyeron, en realidad, como un movimiento generacional ni mucho menos:

> …el llamado cine experimental mexicano de los 60 no parece tener forma definida. Sin tener una coherencia interna, sin tener un manifiesto en conjunto, sin siquiera compartir intenciones, expresiones, formas o temas, algunos realizadores de películas en México parecen, a la distancia, formar parte de un fenómeno perfectamente ubicable; [se] vislumbró la aparición, en la dramática crisis de creatividad que vivía el cine industrial en México, de un grupo de creadores que veían en el cine una expresión de la subjetividad (Rodríguez, 2016: § 1).

En efecto, la idea de los jóvenes cineastas no era tanto la de unirse en un movimiento programático con normas, reglas y objetivos definidos sino, más bien, la de hacer nuevo cine en México. Sí, quizá un poco a la manera de la *Nouvelle Vague* francesa pero, sobre todo, con la divisa de echar a andar lo propiamente experimental con una hechura personal y como cada realizador lo entendiera; ya con "reminiscencias surrealistas,

[163] Aunque varios de estos filmes experimentales tuvieron buena acogida entre la crítica, ninguno como *Fando y Lis*, de Jodorowsky, logró conjuntar tantas voces en su contra; durante su estreno, en la XI Reseña Mundial Cinematográfica, con sede en Acapulco, el público manifestó su descontento abucheando el filme, aventando objetos a la pantalla y hasta abandonando la sala; mientras realizadores "clásicos" del cine nacional, como Servando González, exigían su salida del país, por "indeseable", Emilio *El Indio* Fernández, de plano, sacaba su arma para amenazarlo de muerte (Barreiro, 2001; y Vértiz, 2013). Diana Mariscal (1949-2013), actriz y cantante protagonista del filme, se elevó, luego, como figura de culto; poco después de su fallecimiento, se estrenó, en el festival Internacional de Cine de Morelia, el documental-homenaje *El silencio de la princesa* (Cañibe, 2014), que da cuenta sobre su prolongada ausencia del medio artístico. La Mariscal casó con el cineasta, dramaturgo y pintor Juan José Gurrola y, luego, vivió junto al muralista Julio Carrasco-Bretón hasta 1977; luego, se retiró definitivamente del teatro, del cine, de la televisión y de los estudios de grabación. El escándalo de aquel 17 de noviembre de 1968, en el Fuerte de San Diego, sede de la Reseña del puerto de Acapulco, marcó el final de este evento cinematográfico internacional el cual, a partir de esa fecha, dejó de organizarse más.

intentos de experimentación formal o propuestas contraculturales; [luego] con la llegada de los 70 y el advenimiento del cine estatal, buena parte de quienes habían pugnado por entrar a la industria cinematográfica lograrían su cometido" (Rodríguez, 2016). Varios directores, y guionistas comenzaron a realizar producciones experimentales e independientes, tales como Ripstein, Leduc, Fons, Cazals, Isaac, Bolaño, Castanedo, Miret, Pérez Turrent, Michel, Pliego, Korporaal, Pelayo, Montero, Rovirosa, Bilbatúa, Maldonado, Arango, Menéndez, el húngaro Robert Amram y varios más.[164] En lo futuro, sus largometrajes inaugurarían una nueva época del cine, a veces totalmente independiente y a veces apoyados en su producción por el Estado; atrás quedaría la huella indeleble de innumerables obras en Súper 8 que marcaron culturalmente al cine experimental mexicano de los 60.

Uno de los largometrajes más significativos de esta nueva época del cine mexicano lo fue *Las puertas del paraíso*; en esta realización se aprecia un fuerte grado de independencia en su producción y la decidida impronta de su autor a lo largo de todo el

[164] Influidos por esta etapa experimental del cine nuevo mexicano surgirían varios jóvenes cineastas: junto con Óscar Menéndez (1934), experimentado documentalista que produjo *Dos de octubre, aquí México* en el umbral de la década de los 70, Leobardo López Arretche (1942-1970) presentaría *El grito*, filme sobre el movimiento de 1968, un *collage* de compilación con material de archivo y película inédita fotografiada por estudiantes del CUEC equipados con cámaras de 16 mm; al mismo tiempo, un cineasta más experimentado, Servando González (1923-2008), filmaría 14 rollos de 400 pies cada uno con material (hasta hoy, inédito) de la masacre del 2 de octubre, emplazando seis cámaras en la parte alta del edificio Chihuahua, arriba de la iglesia y en el piso 19 de la torre de Relaciones Exteriores (Molina Ramírez, 2007). Vendrían también realizadores con material sobre la diversidad étnica en nuestro país, como *El día en que vinieron los muertos/Mazatecos*, de Luis Mandoki (1954) y *María Sabina, mujer de espíritu*, de Nicolás Echeverría (1947); posteriormente, el cine experimental dejaría sentir su influencia, incluso, sobre autores mexicanos radicados en el extranjero, como Ulises Carrión (1941-1989) y Teo Hernández (1939-1992), quienes realizarían *The Death of the Art Dealer* y *Tres gotas de mezcal en una copa de champagne*, respectivamente; la primera, un performance en donde, mientras al autor sostiene un monitor de video que reproduce el filme, físicamente, se mueve y sigue los movimientos de la cámara original; y la segunda, un esbozo autobiográfico donde el realizador rememora la historia de su padre desde la Torre Montparnasse, mientras lee una suerte de manifiesto sobre su práctica cinematográfica. Cineastas revalorados día con día, López Arretche se quitaría la vida antes de finalizar su primer largometraje (*El canto del ruiseñor*), mientras que Carrión y Hernández sucumbirían por complicaciones derivadas del SIDA, en las ciudades de París y de Ámsterdam, donde eran reconocidos y apreciados como artistas de vanguardia.

filme. Como ya se ha mencionado, la película de Laiter fue una de las 17 producidas por Cinematográfica Marte, sin la participación de dineros gubernamentales y con total libertad en cuanto toca a la creatividad en sus temas y secuencias. La censura oficial, sin embargo, estuvo presente a la hora de su exhibición, y es notorio, en algunas escenas, el agravio a la cinta fílmica con mutilaciones producto de la tijera.

Si en un primer movimiento el nuevo cine se caracteriza, precisamente, por la unidad formal que le brinda el sujeto creador o autor, su llegada al país, durante la década de los 60, aunque no muy radical, sí fue recibida con cierta hostilidad. Los grandes estudios (en México, en Hollywood y en muchas partes del mundo) estaban acostumbrados a definir el producto no solo en cuanto a su contenido argumental y a su equipo técnico y actoral, sino, inclusive, en todo lo relativo a su montaje y edición. El arribo del cine de autor acabó con esta brida y, aunque el sistema de producción no ha dejado de estar definido por el control de los grandes estudios, el cine de autor se sigue considerando como independiente cuando la unidad formal de la obra es controlada por el enfoque personal de su director; con el tiempo, el reconocimiento del director cinematográfico como sujeto enunciador se tornó en una figura prestigiosa, y muchos filmes cásicos se han estrenado respetando el montaje original propuesto por su realizador:

> La validez de un filme la otorga hoy el corte del director y no las tijeras arbitrarias de los grandes estudios. El interrogante "¿quién habla?" en la historia del cine merece un estudio más exhaustivo, pero la respuesta es clara: cuando no lo hacen los autores, esa función es usurpada por los productores de las grandes corporaciones, el desplazamiento que resulta de un material controlado por la unidad conceptual de un artista hacia la mirada comercial de un ejecutivo suele ser tan eficaz en el terreno ganancial como vacuo e insustancial desde el punto de vista artístico (Provitina, 2014: 127-128).

No obstante, el cine experimental o, mejor dicho, *de autor*, logra desplazar los límites del lenguaje audiovisual convencional y tradicional mediante nuevos recursos expresivos y emocionales en pos de, que muchas veces, lo propiamente narrativo ceda ante lo formal mediante el tratamiento autoral de la imagen, el movimiento y los sonidos. Es un cine –a veces, marginal; a veces, de culto– que se desarrolla entre diversas vertientes y contextos (políticos, estéticos, filosóficos, culturales, etcétera) y que se emparenta, en ocasiones, con los movimientos *underground*. En el caso del filme de Laiter, es evidente su tendencia hacia mostrar la intimidad amorosa de los protagonistas, la cual se desarrolla dentro del ambiente contracultural y marginado por la represión social que alcanzó, en México, su máximo tono entre 1968 y 1971. Lo anterior es narrado por el film sobriamente; diríase que sin la intervención del autor: como un ojo que solo *ve* al través de la lente y que permite a la propia cámara *mirar* y *observar* para *contar* luego, de una manera desaprensiva y simple, el drama interno de un grupo de amigos.

Las puertas del paraíso inaugura, al entrar la década de los 70, una de las etapas más productivas del cine mexicano y da pie al arribo a la arena comercial de la industria a muchos jóvenes realizadores, quienes con sus óperas primas o primeras obras, ven por fin proyectados sus trabajos en salas de toda la República;[165] autores que, con el tiempo, devendrían en pilares de la construcción cinematográfica nacional. Posteriormente, durante

[165] Luego del triunfo de la película de Laiter en la reposición (después de casi 20 años) de la ceremonia de entrega de los arieles a lo mejor del cine nacional aparecieron autores, también mexicanos, cuyas propuestas argumentales y de realización fueron valoradas a nivel internacional; directores ante quienes el público respondió favorablemente, como es el caso de Alfonso Arau, Alberto Bojórquez, Archibaldo Burns, Felipe Cazals, José Estrada, Marcela Fernández Violante, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz, Alberto Isaac, Alberto Mariscal, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Gabriel Retes, Arturo Ripstein, Juan Manuel Torres y Francisco del Villar, entre varios otros, quienes demostraron que en México sí podía producirse un cine de calidad y maduro el cual, además, tuviere éxito en la taquilla. Entre 1970 y 1979 se produjeron 823 películas; el Banco Nacional Cinematográfico (fundado en 1942) recibió una inversión de mil millones de pesos y, en ese mismo tenor, durante 1974, se inauguró la Cineteca Nacional y, un año más tarde, abriría sus puertas el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), institución en donde, que junto con el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), se forjarían las novísimas generaciones de cineastas nacionales (Polanco, 2017).

los 90, la producción fílmica mexicana caería en el más pronunciado bache de su historia, y no sería sino hasta la segunda década del nuevo siglo que estrenos de cintas recientes habría de igualar, en su monto, a la añorada época dorada.[166]

En 1970, el cine de autor mexicano promulgó, a partir del filme de Salomón Laiter, un modelo conceptual ajeno al agotado esquema del antiguo Cine de oro; un lenguaje cinematográfico propio, expresivo y artístico: ya con narraciones complejas, fragmentarias o deconstruidas, apropiándose de un manejo personalísimo de la cámara, del sonido, de la edición y su montaje; ya con un contenido narrativo abierto, donde muchos filmes no mostraban una estricta continuidad secuencial, sino un contraste entre planos significativos contrapuestos como unidades sintácticas dentro de una novedosa estructura y propuestos más allá de narrativa ortodoxa y tradicional. Se trataba de un cine con alma multidisciplinaria y parámetros abiertos, que lo mismo era capaz de ocupar pietaje ajeno como de utilizar técnicas novedosas, amalgamando diversas disciplinas artísticas, presagiando la digitalidad y acusando combinaciones de sonidos e imágenes en movimiento con expresiones artísticas propias de la pintura, de la poesía, de la danza, la música, el teatro y la arquitectura.

Argumentalmente, para Blanca y Andrés, en la construcción de su relación afectiva, la imperiosa necesidad de estar juntos corre de la mano junto al constante impulso por separarse; este juego codependiente no es sino una expresión más de cuánto requieren ellos de huir frente a lo que les acontece. En México, este tema –el de la indefinición total entre el rechazo y el apego– no había sido nunca tratado por el cine y, si acaso en la literatura, sería la propia Elena Garro (autora del argumento para la película) quien años después

[166] Durante el año de 2018 se estrenaron 115 filmes; rebasando, por vez primera, las 111 películas estrenadas en 1951 (Steve, 2019).

publicaría, en su novela *Recuento de personajes* de 1982, la matriz de estos caracteres con una temática en donde Verónica reproduce las actitudes huidizas y miedosas de Blanca en *Las puertas del paraíso*, y Frank resulta una especie de Andrés, pero aún más cínico y siniestro en su periplo por Europa.

Este tratamiento del tema de pareja fue novedoso y, quizá, el espectador no entendía por qué Blanca, simplemente y en una primera instancia, no se largaba de una vez. Finalmente, sí lo hace: remata su reloj en una joyería cualquiera –pues Andrés (al igual que Frank, en la novela) se ha negado a proporcionarle dinero para que compre su pasaje– y con urgencia obtiene recursos para marcharse; esta vez, adquiriendo un boleto para viajar en un pequeño aeroplano. Aunque, más tarda ella en arribar al reducido aeropuerto de donde partiría que Andrés en aparecer de nuevo, y convencerla para que siga a su lado: "Ya no tienes a qué regresar: tu marido está muerto", le dice. Entonces, por toda respuesta, Blanca le pide: "Vamos a un burdel".

Parte 9: La noche, el diablo y la fuga

La escena en el prostíbulo resume no solo la necesidad de huir y escapar que presentan los personajes protagónicos, sumada a la imposibilidad de permanecer sin separarse, cosa que, enfermizamente, ambos comparten; sino que también la existencia de una pulsión cuyos hilos mueven a la pareja hacia el relajo; el muy mexicano desmadre que, junto con el despapaye o desgarriate, son los padres de la confusión, el desorden, la falta de seriedad y no observancia a las convenciones; poca sobriedad y disminución en la rigidez del comportamiento que subyace al interior de todos sus impulsos, moralmente cuestionables y, casi de seguro, malsanos. Blanca y Andrés, quienes no saben cómo vivir plenamente en pareja buscan, entonces, vivir intensamente, al día y a costa de lo que sea. Por ello juegan

como niños o adolescentes, se engañan, manipulan e intentan siempre evadirse de su espacio, de su tiempo, de su relación y de hasta sí mismos; ya mediante el alcohol y las drogas o a través del rompimiento de normas y reglas sociales que los convierten en una especie de renegados; todo lo anterior, insisto, en un ambiente donde no buscan tanto la diversión o el esparcimiento sino, más bien, una forma de alejamiento para esconderse, poder huir y escapar.

La secuencia del prostíbulo se aparta de todas las escenas típicas de cabaret que el cine mexicano perpetrara a partir de su época dorada y a través de casi cuatro décadas; desde *Santa* (Moreno, 1932) y *La mujer del puerto* (Boytler, 1934) no se habían presentado, sino en muy escasas ocasiones, escenas tan extremas; y, sobre todo, en el orden de la violencia psicológica, como las que aparecen en el burdel de *Las puertas del paraíso*. Montados en el Mustang, Blanca y Andrés, junto a Gladys y Paco aparecen, en medio de la noche y de la nada, en el camino hacia un antro tétrico que ni siquiera podría llamarse cabaret o mucho menos. Es una casa sombría en cuyo interior aparecen algunas prostitutas que se asoman sobre a las escaleras que descienden hasta un lúgubre salón con tres o cuatro mesas de lámina, un par de parroquianos y una vieja rockola o *jukebox*. El lugar, en sí, no es distinto de cientos y cientos de locales oscuros que rodean los suburbios de las grandes y pequeñas ciudades del país; ahí coexisten ebrios y mal encarados sujetos junto a prostitutas jóvenes y no tan jóvenes; despojados todos, ellos y ellas, del más mínimo glamour. El lupanar no alcanza siquiera a tener algún tipo de anuncio o luces en su fachada: es un tugurio oscuro, de mala muerte.

En contraste, atrás quedan los filmes del Cine de oro con escenas de majestuosas salas de baile al estilo del Salón México, el Nereidas, Los Ángeles y el California Dancing Club; espacios con luz propia que brillaran en películas de rumberas iluminadas por luces

de neón y con grandes orquestas; las destacadas bailarinas y cantantes estelares del firmamento artístico, están ausentes. Tampoco aparece ese estilo de centros nocturnos y cabarets que el otrora llamado *Regente de hierro*, Ernesto P. Uruchurtu –quien gobernara con mano dura, entre 1952 y 1966, al entonces Distrito Federal– se diera a la tarea de desmantelar por "inmorales" e "indecentes": entre ellos, el famoso Waikiki, el Savoy, La Linterna Verde, el Leda, el Smyrna, el Molino Rojo y otros más, de lujo, como lo fueran El Ciro's, del Hotel Reforma; el Capri, del Hotel Regis, El Patio o *Le Rendez-vous* e, inclusive, aquellas elegantes casas de prostitución dirigidas por encumbradas madames, como el establecimiento de *La Bandida* Graciela Olmos, en el 247 de las calles de Durango, en la colonia Roma (Díaz Tello, 1998; Jiménez, 2004).

En el filme de Laiter ya no aparecen estos espacios refractados durante la época dorada en las cintas clásicas que establecieron estereotipos míticos; tampoco están aquellos temas predilectos en sus argumentos: niñitas provincianas pervertidas por la gran ciudad, jóvenes enamorados de codiciosas cabareteras, maridos desobligados pero arrepentidos, politiquillos en ascenso, funcionarios sin escrúpulos, músicos talentosos perdidos en la bohemia, jugadores empedernidos, padrotes inmorales, prostitutas bondadosas, delincuentes zafios, narcotraficantes sin escrúpulos, y un largo etcétera, etcétera…

En palabras de Rafael Aviña, la CDMX, durante 1949, era "una urbe enrarecida que iba creciendo de forma desmesurada bajo la mano firme de Miguel Alemán que impulsaba al país y fomentaba la explosión de sensualidad en un México sitiado por la noche" (Aviña, 2019: 32). Y es que, en 1950, de más de 100 películas producidas ese año en el país, al menos 40 fueron de cabareteras o prostibularias, con escenografías ubicadas en vecindades, centros nocturnos y barrios bajos suburbanos. Resulta que en aquellos días y según noticia publicada por el diario *El Nacional* en su edición del 20 de marzo de 1951, el Distrito

Federal (antigua CDMX) contaba con, al menos, 380 cabarets al servicio de una población que apenas alcanzaba los 2 millones de habitantes; a estos se sumaban cientos de establecimientos con giros negros que funcionaban al amparo de un "raquet de abogados y coyotes" y bajo la tolerancia ciega de las autoridades en turno (Medina Caracheo, 2010: 81).

Atrás quedaban, también, las infusiones preparadas con licores de todo tipo (mariguana, alcohol y drogas fuertes combinadas) que dieron pie a los excéntricos zafarranchos que protagonizaran los *beats* Burroughs, Kerouac, Ginsberg, Corso y Ferlinghetti en las cantinas y vecindades laberínticas del Barrio Chino deefeño, a unos pasos de la Alameda Central.[167] Los integrantes de esta generación incursionaron en territorio nacional a partir de 1949, en la búsqueda de un espacio idóneo y "primitivo" en donde poder hallar la libertad necesaria para lograr crear su literatura novedosa y artística. Los *beats* surgieron a finales de los años 40 como una manifestación más del liberalismo capitalista norteamericano de la posguerra; estrafalarios pero alejados del existencialismo europeo que destacaba al ser humano como creador del significado de su propia vida y sujeto de su existencia concreta en el mundo. Por otro lado, los *beats*, dueños de un egocentrismo más cercano al narcisismo que al pensamiento existencial francés que proclamara una libertad integra, se consideraban una especie de ángeles caídos, listos para

[167] Durante el otoño de 1949 y en el número 210 de la calle de Orizaba en la colonia Roma, se instaló a vivir, junto con su esposa, Joan Vollmer Adams, William S. Burroughs, uno de los representantes del movimiento *beat* estadounidense. Junto a él, fueron llegando, en el transcurso de un año, otros autores exponentes del género: Jack Kerouac, Allan Ginsberg, Peter y Lefcadio Orlovsky, Gregory Corzo, Lewis Marker, John Healy y varios más. En sus palabras y para el autor de las novelas *Naked Lunch* y *Queer*, México "era un lugar barato para vivir, con una gran colonia extranjera, burdeles y restaurantes fabulosos, riñas de gallos, corridas y todas las diversiones imaginables". El 6 de septiembre de 1951, durante una de tantas borracheras, en un departamento del número 122 de las calles de Monterrey, el escritor en cierne decidió probar suerte y atinarle con el proyectil de un revólver a la manzana que reposaba en la cabeza de su joven esposa, errando el tiro y matándola casi inmediatamente. Burroughs pasó solo 13 días en el Palacio Negro de Lecumberri, de donde salió gracias a un amparo promovido por uno de los abogados contratados por su millonario padre (cfr. Ravelo, 2017).

predicar a la menor provocación y decididos a mostrarse abiertos y desnudos, literalmente hablando, ya por considerarlo necesario o por simple gratuidad. En palabras de Jack Kerouac, los *beats* eran

> …una generación de hipsters locos e iluminados que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza beat; fue una visión que tuvimos cuando oímos la palabra *beat* en las esquinas de Times Square y en el Village (Kerouac, 2015: § 1).

Y solo 20 años después, en esas mismas calles del centro de la ciudad de México y en todo el país, una generación nueva, la de los jóvenes mexicanos sesenteros, nacidos entre los años 40 y 50 intentaría, al contrario que los *beats*, no tanto hallar la redención en el paraíso excéntrico de las drogas y el sexo liberador sino, más bien, encontrar una forma de escapar del yugo opresivo de un aparato gubernamental represor y asfixiante, que les privaba de cualquier espacio de reunión y les impedía todo tipo de manifestación artística creativa o, incluso, política, que no estuviera alineada a los valores morales tradicionales, a la buena religión, y a las normas y reglas señaladas por las instituciones del gobierno de la República y del PRI, el partido sempiterno afincado en el poder con el apoyo de los medios impresos más populares, la radio y la televisión en donde, cotidianamente, escribían y parloteaban parvadas de pájaros de cuenta empleados a doble sueldo y aviadores ruidosos inscritos en el confortable solaz de múltiples nóminas.

En efecto, la prensa y los medios de comunicación, en su gran mayoría, contaban con asociados al gobierno que pregonaban a los cuatro vientos, de manera intermitente pero en muy insistente forma, la virtud del apego al decoro, la corrección política y las buenas costumbres en la comunidad; normas que la juventud debía de observar y aplaudir. Durante

los 60, en todo el país, y de manera especial en la provincia y las pequeñas poblaciones, las acciones gubernamentales condenaban cualquier asomo opositor, acusando delitos de sedición y traición a la patria a la menor provocación, incluidas las expresiones creativas y artísticas individuales. Así, mientras los *beats* buscaron y hallaron en el México del medio siglo pasado un espacio paradisiaco, "primitivo" y fértil en donde poder andar a sus anchas, mostrándose libremente sin empacho ni sonrojo, aquí, en 1970, la juventud vivía en una zona límbica, más cercana del infierno que del cielo, inquiriendo por mecanismos y elementos para lograr evadirse y, eventualmente, huir del ambiente sordo, opresivo, punitivo y falaz que privaba en la sociedad.

Los personajes de *Las puertas del paraíso* representan, precisamente, a esa juventud sin permiso para agruparse, pues a principios de los 70, en México, no existía espacio alguno ni lugares propios o convenientes para que las recientes generaciones pudieran expresarse. Quizá por eso –de manera figurada pero muy efectivamente– los cuatro amigos deciden, en este filme, asaltar al pequeño y patético burdel pueblerino. Y así, lo más sorprendente no es el que asistan a dicho lupanar para divertirse –ya que, ni por asomo, sonríen o se ven a gusto–; al contrario: los cuatro personajes se hallan tristes y acongojados al momento en que deciden tomar por asalto el congal. No los movían las apuestas o el juego, el dinero o la droga, el sexo con las putas ni las bebidas alcohólicas; en su accionar no los motiva otro cebo para acudir al triste burdel que no sea la ilusión de echar relajo. Al arribar al antro, son recibidos amablemente por más de media docena de mujeres comandadas por una morena, la más altiva de todas; ella es quien les abre las puertas y quien los conduce al interior del local.[168]

[168] La actriz que representa a la *madame* es Julia Marichal (1944-2011), nacida como Julia Esther Antonia de la Concepción Marichal Martínez; la Marichal, perteneció a una familia de artistas y músicos de origen

Las meretrices son variopintas; una de ellas echa a andar la máquina de discos para que suene un danzón. Entonces, Andrés le pregunta a Blanca: "¿Quieres bailar?", pero ella se niega haciendo un mohín de rechazo y negando con la cabeza. Él se incorpora de inmediato y toma de a mano a la cortesana negra. Comienza a bailar con ella y a besarle el cuello y los labios mientras, de reojo, mira insidiosamente a Blanca; ella se aprecia cada vez más molesta y ofendida, aunque no pronuncia palabra alguna. Entonces, uno de los dos solitarios parroquianos de la mesa contigua, al percatarse de esta situación, decide sacar a bailar a Blanca; ella primero se niega, pero Andrés le pide, casi con una orden, que acepte: "¡Baila!", le exige. A regañadientes, Blanca comienza a bailar con el desconocido, quien no oculta su baja estofa y se dedica a fajarle cada vez con más descaro; la cámara muestra un primer plano de los pies de los danzantes; ella calza unas finas zapatillas de cuero; él, unos mugrosos tenis de tela. Así, la lente remarca el descomunal abismo que separa a la joven rubia que destila clase y belleza, del muchacho que, común y corriente, de plano, destila vulgaridad; así continua la escena hasta el punto donde, aunque Blanca no se queja verbalmente del febril manoseo de que es presa, de pronto, es Andrés quien se planta ante el mal encarado sujeto y le ordena: "¡Déjala!".[169] Lo que de ahí deriva es bastante cruel y peculiar:

–"¿Cuánto cobras por bailar desnuda?", pregunta, burlonamente, Andrés a Blanca.

–"Nada; a ti te lo hago gratis", le responde ella, muy molesta, y revira retadora:

---

cubano. Una de sus primeras actuaciones fue en el controvertido filme *Fando y Lis*; además de sus participaciones en el cine, la actriz haría luego carrera también en la televisión y, además, como maestra de teatro. Falleció víctima de homicidio a manos de uno de sus asistentes, el día 12 de noviembre de 2011.

[169] Este personaje, que en los créditos aparece como "Cliente del burdel", es interpretado por el actor jarocho Ernesto Gómez Cruz (1933), en la que sería apenas su segunda participación cinematográfica. Antes, Gómez Cruz había aparecido caracterizando a "El Azteca" en *Los caifanes* (Ibáñez, 1965), exitoso filme, también producido por Cinematográfica Marte, y por cuyo trabajo se alzó con una Diosa de Plata por Mejor Coactuación Masculina. A la fecha es uno de los dos actores que más premios y nominaciones ha recibido por se desempeñó para la pantalla grande.

– "¿Cuándo quieres que empiece; ya?", y comienza a despojarse de sus prendas. El gesto de Gladys, quien junto con Paco es testigo y observa la escena, es de preocupación, como si presintiera algo malo. Apurada, sugiere:

–"Vamos a una recámara…", les pide.

Acto seguido, las dos parejas se dirigen hacia una habitación; y, al pasar junto a la mesa de los solitarios parroquianos, Andrés le pide al sujeto que bailó con Blanca: "¡Vente!"; así lo invita y lo conduce con rumbo al cuarto.

Ya en la habitación, es el propio Andrés quien monta sobre Blanca en una cama; Paco, por su parte, se dedica beber y a ingerir pastillas; mientras tanto, Gladys decide irse desnudando hasta quedar en ropa interior; así, se pone a bailar frente al cliente del burdel a quien Andrés, momentos antes, invitara a la habitación. Se mueve sugestivamente muy cerca de él y lo embelesa insinuándose; mas, de pronto, ella toma una botella de vidrio y la estrella en la cabeza del sujeto, que cae al suelo y se revuelca del dolor mientras sangra profusamente. Paco y Andrés lo suben a la cama y ahí lo envuelven en una sábana. ¿Para qué?; ¿por qué?; no lo sabemos y, seguramente, tampoco los personajes lo supieron: todo resulta, más bien, fruto del relajo. En seguida, los cuatro amigos corren y huyen alejándose de ese lugar rápidamente en el Mustang; el carro deportivo de nuevo rechina sus llantas y provoca una espesa nube de polvo al arrancar. La cámara, dentro del auto, capta a Gladys histérica, al borde del llanto; mientras, Blanca, de plano, vomita a través de la ventanilla.

El argumento y el guion, en este tipo de cinematografía, comprometen seriamente la calidad moral de los protagonistas; el autor, para ese efecto, se instala sobre temas éticos trascendentes, como son la presencia de los conceptos de la culpa, el perdón y la redención, ideas que señalan una espiritualidad muy activa y presente a lo largo del filme. Laiter, de ascendencia judía y conocedor profundo del taoísmo, el budismo y el cristianismo, se

interesó durante toda su vida por el tema de la religión.

Existen paralelismos y señales de identidad entre la obra de Laiter y la del realizador francés Robert Bresson; el concepto demoníaco en éste y la idea del paraíso, en Laiter, se asocian, a su vez, con los señalamientos presentes en el ensayo señero de Jean Epstein, publicado en 1947: *El cine del diablo*. Considerado como "el más filósofo de los cineastas", Epstein discurre sobre el carácter demoníaco de la invención cinematográfica y lo pone a juicio; el cine resulta un "monstruo de novedad, de creación, cargado de toda la herejía transformista del continuo devenir", con un linaje "anti dogmático, revolucionario y libertario, en una palabra, diabólico". En este juicio mediático al que se somete al cinematógrafo, Epstein lo acusa de forma directa y le finca responsabilidades:

> Pronunciadas todas las acusaciones, el cine se declara culpable: culpable de disolver la forma en el movimiento, la permanencia en el devenir, culpable de dislocar el espacio, que ya no podrá ser pensado como euclidiano, culpable de acelerar, de relentizar, de invertir el tiempo, de sacarlo de quicio, culpable de atentar contra la razón, y privilegia la fantasía, el sueño, y una sentimentalidad intensa y directa […] Los fantasmas de la pantalla tienen quizá otra cosa para enseñarnos que sus fábulas de risas y lágrimas: una nueva concepción del universo y nuevos misterios en el alma. A veces bueno, a veces malo, Dios es la fuerza de lo que ha sido, el peso de lo adquirido, la voluntad conservadora de un pasado que pretende perdurar. A veces bueno, a veces malo, el Diablo personifica la energía del devenir, la esencial movilidad de la vida, la variancia de un universo en continua transformación, la atracción de un porvenir diferente y destructor tanto del pasado como del presente. Abramos el proceso. El cine se declara culpable (Epstein, 2015: 2, 129).

En 1977, Bresson exhibe su penúltimo filme: *El diablo, probablemente*, una película que narra todo sobre la vida y la muerte de su protagonista, aunque al final no revela si su deceso es consecuencia de un suicidio, un asesinato o qué… Lo que sí deja muy

claro el director es que, frente a su película, estamos ante el retrato coral de un estado de ánimo generacional; exactamente la misma sensación que permanece al ver *Las puertas del paraíso*, estrenada siete años antes. Al igual que sucede con el cine del director francés, el de Laiter también conserva una especie de hermetismo; causa estupefacción, y hasta incluso, aburrimiento en un sector lego del público general; la radicalidad narrativa en ambos autores los lleva a forjar en sus filmes, por ejemplo, escenas con un plano fijo de los titulares en dos diarios a ocho columnas: el suicidio o asesinato de Michel (en la obra de Bresson) y la muerte del gánster (en la de Laiter). Y es que, para ambos autores

> lo importante no es lo que se cuenta, sino el modo en que, a través de un inconfundible modo de contar, todo adquiere nuevas resonancias que van desde lo psicológico a lo político pasando por lo metafísico y, si se quiere, de un modo poco ortodoxo, lo religioso filosófico; [personajes cuya] conducta no es muy diferente de la de los jóvenes tristes y desencantados que lo rodean, incluyendo un adicto a la heroína al que trata de ayudar inútilmente. […] Ellos mismos parecen víctimas de esta situación de deterioro social, ambiental y existencial. El amor ya no es posible, o al menos no ya del mismo modo, y el silencio expresa esta ausencia (Nabal, 2005: § 3-4).

En efecto, en la película de Laiter hay más silencios que diálogos; las palabras brotan de las bocas de sus protagonistas casi a cuentagotas, extraídas con tirabuzón, arrancadas prácticamente a la fuerza. Tanto Laiter como Bresson no pretende crear

> el retrato de unos jóvenes post-sesentayochistas ni siquiera un filme sociológico sobre un sector de la juventud –aunque algo de esto queda como telón de fondo– como una particular tesis sobre el fin del mundo a través del camino hacia la autodestrucción de un joven diferente… Un filme fatalista y al mismo tiempo inclasificable que prefiera plantear interrogantes, penetrar en las heridas, pero sin dar soluciones nos quita la certidumbre de cualquier lección ética definitiva (Nabal, 2005: § 5-6).

El filme de Bresson, con su sugestivo título demoníaco es, por su argumento, una tragedia nihilista filmada como una odisea personal y triste, aunque particularmente dotada de una extraordinaria vida. Lo mismo sucede con *Las puertas del paraíso*, de Laiter, y su singular y divino título. Una entrevista publicada por el matutino *El Heraldo* con fecha del 5 de abril de 1970 y titulada "Las puertas del paraíso o cómo entrar al cine soñado",[170] Laiter señala que su filme es una moderna odisea de antihéroes: "mi historia trata del amor al margen de lo tradicional y quiere tener un punto de vista moderno; es una lucha entre los valores místicos y la vida cotidiana, la enajenación de los valores contemporáneos frente a la tradición". Y añade:

> Desde el punto de vista anecdótico *Las puertas del paraíso* narra la odisea singular de Andrés (Jorge Luke) y su bella amante, Blanca (Jacqueline Andere), por el circuito de las carreteras y los pueblos que rodean a la ciudad de México. Como en la *Odisea* clásica, el viaje tiene un desarrollo circular; y como Ulises, el protagonista saldrá de su ciudad de origen para volver a ella después de un accidentado recorrido lleno de terribles incidentes. En ocasiones, la historia es incluso una parodia amarga y deprimente de la *Odisea* homérica.

Bresson es escéptico, y como una forma de entenderse a sí mismo –y a la vez, de explicarse a los demás– publica, en 1975 sus *Notes sur le cinématographer*,[171] un libro

[170] La nota, publicada por el periodista Rubén Torres, señala que el filme de Laiter es la novena producción de Cinematográfica Marte, siendo las anteriores dirigidas por Juan Ibáñez, Manuel Michel, Tito Novaro, Jorge Fons, José *El Perro* Estrada, Guillermo Murray, Toni Sbert y Mauricio Walerstein –cofundador, por cierto, de esta productora–; a la postre, Cinematográfica Marte realizaría un total de 17 filmes.

[171] En México, *Notas sobre el cinematógrafo*, aparece en 1979 publicado por Editorial Era y traducido por Saúl Yurkiévich. En una encuesta promovida por el British Film Institute para *The International Film Magazine Sight & Sound*, el libro de Bresson se encuentra segundo entre los mejores libros sobre cine jamás escritos. Para la nueva edición, realizada por la editorial Gallimard en 1988, el Nobel francés, J. M. G. Le Clézio (quien, por cierto, vivió durante los 80 en el estado de Michoacán) escribió su prefacio (cfr. JAMES, N., 2020. "Imprime la leyenda: presentación de a encuesta sobre libros de películas").

compuesto por aforismos, sentencias, cavilaciones y frases cortas en donde da noticia sobre su manera de entender al séptimo arte. En su escrito proclama su indiferencia ante un cine que se ha convertido en una especie de teatro filmado, y señala que el séptimo arte debe "desprenderse de cualquier aspecto al margen de la simple expresión cinematográfica" (Ledoux, 2014: § 1), pues representa una nueva escritura visual de imágenes en movimiento y de sonidos, relacionados por el montaje. En la práctica, el cine de Laiter es muy similar, en el sentido de que se encuentra completamente alejado de la narrativa argumental ortodoxa y teatral que privaba en la gran mayoría de la producción cinematográfica mexicana (y de buena parte del mundo) anterior a los 70.

En opinión del editor Nick James, los aforismos de Bresson "resistirán décadas de viento escéptico"; y existen similitudes con los que Laiter presenta en uno de sus últimos escritos: *El archipiélago de los hampones*, una obra realizada durante la última década de su vida y que el autor dedica "A mis compañeros del gremio cinematográfico", y donde también es posible percibir la pulsión sobre temas como el cine, la muerte y la religión que movían a este autor. Algunos aforismos que apunta Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*:

> "La fuerza eyaculatoria del ojo".
>
> "El CINEMATÓGRAFO ES UNA ESCRITURA CON IMÁGENES Y CON SONIDOS".
>
> "Película el cinematógrafo donde las imágenes, como las palabras del diccionario, no tienen poder ni valor más que por su posición y por su relación".
>
> "Película de cinematógrafo donde la expresión se obtiene merced a las relaciones de imágenes y de sonidos, y no de una mímica, de gestos y de entonaciones de voz (de actores

o de no actores). Que no analiza ni explica. Que *recompone*".

"Dos clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puestas en escena, etcétera) y se valen de la cámara para *reproducir* y las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para *crear*".

"Lo auténtico del cinematógrafo no puede ser ni lo auténtico del teatro, ni lo auténtico de la novela, ni lo auténtico de la pintura. (Lo que el cinematógrafo consigue con sus propios recursos no puede ser lo que el teatro, la novela y la pintura consiguen con sus propios recursos.)"[172]

Y aforismos que escribe Salomón Laiter en *El archipiélago de los hampones*:

"Conocido director de cine se cortó las venas en una bañera".

"Quien copia no ejecuta, imita; la ejecución es resultado de la invención".

"El filme es una escultura luminosa que obtiene formas a base de golpes de tijera".

"Un editor destruyó mi amor por la literatura, un productor mi vocación por el cine".

"Es el cine un viejo anhelo renacentista. Una sordomuda me vende un martillo; un ciego, una navaja".

"Resucito con la vigilia de mi mejor amiga, actriz suicida, joven promesa de Hollywood, donde se hacen comedias musicales de guerras perdidas, que tienen éxito en taquilla".

"Mi maestro de teatro murió –hablando solo– de un arte social para la educación popular.
Estuvimos tres en el velorio: un compositor, una nudista y yo.
La mujer, actriz contra la voluntad de su padre actor, confesó que bailaba poco.
El músico solicitó un anticipo.

[172] Las citas anteriores, de la autoría de Robert Bresson, aparecen en su libro *Notas sobre el cinematógrafo*, y conservan el uso de cursivas y versalitas del original.

> Me quedé dormido para el sepelio a donde tampoco fueron sus discípulos, los actores célebres del momento".[173]

Hacia finales de los 60, la efervescencia política y los aires de lucha y rebelión en pos de mayores espacios de libertad, democracia y participación política cundieron por muchos rincones del planeta. México no fue la excepción. Dirigentes políticos, estudiantes, maestros, fuerzas vivas y, en general, la población entera fue partícipe de este desconcierto social. En este contexto, *Las puertas del paraíso*, de Salomón Laiter, en 1970, emergió como un filme de su tiempo y para su tiempo que logró ponderar en la pantalla la urgencia de un autorretrato fiel de la generación emergente que apenas se perfilaba hacia el interior de un país sumido en la represión y la indiferencia de la misma sociedad hacia sus propios pobladores. El filme refracta en la pantalla cinematográfica y en los ojos, oídos y la piel del espectador, el contexto social y cultural que se vivía en México a finales de los 60 y principios de los 70; reflejando –o mejor, refractando– como en un espejo distorsionado, a toda una generación a través del objetivo de una cámara que logró captar la desesperanza, el sinsentido y la huida de una buena parte de su juventud hacia espacios inertes, en una búsqueda de escape y fuga, en donde la mirada de sus protagonistas no veía, en donde sus oídos no escuchaban y donde la piel de los amantes apenas llegaba a rozarse en el medio de un sentimiento donde privaba la nada y el vacío. A través del filme de Salomón Laiter, los espectadores de esta película podremos escuchar, sentir y observar, como en el bucle de un túnel del tiempo y medio siglo después, las sensaciones y percepciones presentes en los protagonistas del filme, un grupo de jóvenes sin rumbo y sin futuro en el desafortunado y obscuro México de 1970.

[173] *El archipiélago de los hampones*, de Salomón Laiter, es una plaquette escrita en 1995 que permanece inédita y está compuesta por dos partes: "El profeta ha llegado" (aforismos) y "Un budismo para el siglo XXI" (poesía). Las citas pertenecen a la primera parte.

QUINTO CAPÍTULO

LAS PUERTAS DEL PARAÍSO: CULTURA Y CINE EN MÉXICO

Parte 1: El relajo entre la filosofía y el cine mexicano

La filosofía estimula al cerebro y al pensamiento; y, en esa medida, la lectura inspira a la crítica reflexiva del cine así como al conocimiento de su historia y de su influyente relación con la sociedad. Analizar el fenómeno cinematográfico y los discursos acerca de la obra fílmica de distintos autores puede coadyuvar al estudio y a la fenomenología del "séptimo arte"; bautizado así tanto por su novedad como por integrar en él –de de varias formas– a las artes clásicas tradicionales. En el campo de las ideas, las creaciones de los más reconocidos directores cinematográficos marcan estándares y elaboran un canon que puede servir como referencia para la experiencia y observación del trabajo propio de los realizadores, recientes y de antaño, y de sus obras; así como de la relación que estas guardan con su contexto social y con sus lectores-espectadores

Por otro lado, las manifestaciones semióticas y narrativas constituyen, sin duda, una herramienta básica para la generación de conocimiento y para la comprensión de los fenómenos sociales y culturales en nuestra comunidad. Filosóficamente, resulta importante destacar que tanto los filmes como la cinematografía, en sus variados niveles, se han constituido en un punto nodal para la construcción de identidades, desde el siglo pasado y hasta la fecha, en el mundo y, por supuesto, también en México; por ello

> …es prioritario contar con un amplio catálogo de herramientas y registros semióticos y narrativos que posibiliten los estudios de caso y los análisis transversales, multilaterales, multidisciplinarios y transdisciplinarios de las imágenes cinemáticas y de los procesos y plataformas de distribución y fijación en el tiempo. Un registro central es el de los materiales ficcionales y documentales cinematográficos (Oliva y Martínez, 2019: 1).

Ya el académico hidrocálido Bonifacio Barba, en su nota "Política y valores educativos en México", recordaba el cuadro histórico sobre los proyectos educativos y valores que el Estado mexicano puso en marcha para afianzar su "Proyecto Educativo de la Revolución: popular y nacionalista" durante la etapa posrevolucionaria. De aquello, podemos inferir que muchos valores y productos, como sería por ejemplo el caso típico del impulso que desde entonces, con sus altibajos, otorgó el Estado a la manufactura de elementos fílmicos no fue –sobre todo durante la época de la industrialización y modernización posrevolucionaria de mediados del siglo pasado– sino una manera de reafirmar la identidad social del mestizo e integrarlo a la identidad arquetípica del mexicano.

Así, desde una gran cantidad de filmes y hasta en productos artesanales de uso cotidiano y de ornato fue posible, a lo largo del tiempo, apreciar un trabajo costumbrista o naturalista surgido de aquella narrativa revolucionaria cuyo ambiente, tipo de paisajes y descripciones –muy especialmente durante los años 30, 40 y 50 del siglo pasado– se afianzaron, en el imaginario popular y con el apoyo del Estado, en las preferencias de un público fascinado por identificarse con cierta mexicanidad de los personajes y por adoptar para sí los argumentos de vida y sentimentales que se presentaban en muchas películas. Este sentido de pertenencia ha jugado un papel importante en la conformación de lo que popularmente se conoce como el ser mexicano; construcción cargada de estereotipos entre

los que destacan –por citar solo algunos– los nopales, los sombreros de ala muy ancha, los chiles, las salsas y la gastronomía con picante, los charros, los machos, los bigotes tupidos, las pistolas, las borracheras, las apuestas y el relajo; además: las mujeres como objeto de pertenencia particular, el amor a la patria como motor de la vida, la madrecita santa como templo sagrado y a la santísima virgen de Guadalupe, como madre mexicanísima de toda la nación y guardiana de nuestras tradiciones.

Como colectivo, los realizadores de cine mexicano deconstruyeron (quizá no en un sentido heideggeriano, pero sí de una forma efectiva) un discurso costumbrista en apariencia, que narraba por igual tanto las vicisitudes de los pueblos típicos de provincia como los acontecimientos propios de la novedosa y céntrica capital urbana; y refractaba por igual a los pequeños que a los grandes conglomerados donde acontecían los diferentes fenómenos del orden social y cultural; actos y acciones que involucraban pautas de conducta y formas de pensar integradas a diversas ideologías. Estos fueron los escenarios que, al permanecer en la cinta fílmica, quedaron impresos como un mapa de mexicanidad presente en las cintas cinematográficas producidas por el cine nacional. Es posible entender a las películas como una forma de nacionalismo que constituye, a la vez, tanto punto de origen como mecanismo que, al revelarse, desvela usos y costumbres del ser mexicano en el ámbito de su cotidianidad.

El cine de los 70 intentó con algunos de sus directores –especialmente, con los más nuevos y jóvenes– desligarse de este virus endémico cuando quizá ese mismo organismo viral ya se había integrado, de manera latente, viva y de lleno, a la genética de su ADN y a su seno en su interioridad. Su relevancia consistió, sin embargo, en tratar el muy recurrente tema de la mexicanidad desde el cruce de varios campos del conocimiento: antropología cultural, psicología social, filosofía de la identidad, estudios poscoloniales e historia del

cine, todo ello con el objetivo de articular nuevos contenidos narrativos a sus diálogos y puestas en escena; reflexionando, insisto, sobre la mexicanidad; pero ahora desde la tradición literaria, psicoanalítica, filosófica, histórica y sociológica en el contexto de lo nacional. Los nuevos directores demostraron que era posible *pensar* en *lo mexicano* al interior de la propia producción fílmica de una manera crítica y en una forma sistemática. Abundan los estudiosos de estos conceptos y su prestigio intelectual como pensadores y escritores de peso les precede.[174]

En particular, el relajo, como elemento presente en la mexicanidad, fue estudiado por Jorge Portilla en su *Fenomenología del relajo* como "un intento de comprender un hecho que todos conocemos en nuestra vida cotidiana. Se trata de comprender al relajo, esa forma de burla colectiva, reiterada y a veces estruendosa que surge esporádicamente en la vida diaria de nuestro país" (Portilla, 1984: 13). Y es que la historia de México, en general, y la historia del cine mexicano, en particular, están llenas de escenas y actos relajientos. Para hablar solamente del siglo pasado, es posible afirmar que la Revolución mexicana, la postrevolución y sus secuelas (el industrialismo alemanista, el nacionalismo popular echeverrista, el liberalismo conservador y la recientemente llamada cuarta transformación) han sido un relajo; mas no un caos. El relajo puede ser desordenado, descuidado, desarreglado y confuso, pero no carece de una estructura ni se da espontáneamente, por azar o como un acto divino. Siempre, atrás del relajo, existe un relajiento; y al igual que su cine, el mexicano es, *per se*, un ente relajiento.

[174] A través de estudiosos de la propia mexicanidad en la historia del pensamiento mexicano como Ramos, Portilla, Zea, Uranga y Paz, primero, y Pérez Montfort, Dussel, Echeverría, Barta, Krause, Da Jandra, Mendiola y Yépez, después, es factible acceder, desde la filosofía y el ensayo en las ciencias sociales y humanísticas, al tratamiento del cine como materia para llegar al conocimiento de la mexicanidad dentro de otras muy variadas disciplinas humanísticas culturales y artísticas.

Así, el filme de Salomón Laiter, *Las puertas del paraíso*, comienza con la anécdota de un relajo (los personajes que amanecen, intoxicados aún, luego de una francachella en casa de Andrés), transcurre como un relajo (la huída incesante de las dos parejas principales por carreteras, hoteles, pueblucho y antros en los estados circunvecinos a la gran capital) y termina como un relajo (la pareja principal arribando a la estación de trenes, desvelados y mallugados, escapando unos del otro y recorriendo a pie las calles y vecindades cercanas a Nonoalco); sus personajes y su argumento son un relajo, pero como obra artística tiene un sólido orden. Es una estructura armada en concreto, con la construcción cabal y firme que el fundamento propio del relajo le brinda.

Sin embargo, el relajo no siempre es festivo: pude ser triste o melancólico; puede tratar cosas serias o perderse en la laxitud y puede ser amargamente gracioso o dulcemente sombrío. Veamos: La puertas del paraíso comienza con el sonido duro y fuerte de un disco rayado que se repite sin cesar y que tal vez ha estado sonando así durante toda la madrugada y hasta el amanecer de una fuerte borrachera; la fiesta en sí –o sea, el relajo como celebración y festejo– se infiere y no aparece en pantalla, sino más bien el devenir de sus consecuencias: se trata de cuatro personajes que apenas y logran despertar; ya es de día pero son aún presas de los efluvios de la noche anterior: uno necesita anfetaminas en cuanto abre los ojos, otra se levanta todavía con la pila y se pone a bailar; el otro es llevado a fuerzas a la regadera y ahí casi se desmaya y la otra de plano se sigue durmiendo.

En efecto, se trata de dos parejas, sí; pero una de ellas no es la misma que aparece a todo la largo del filme. Están Paco y Gladys (digamos que es la pareja "secundaria), pero la pareja principal no corresponde a la de Andrés y Blanca; en su lugar aparece Pía, una colegiala que apenas alcanza la mayoría de edad. Esta primera secuencia muestra un ambiente de relajo; y las escenas que siguen, también. Baste recordar que el filme concluye

cuando Andrés y Blanca –luego de huir de la ciudad– regresan y entablan una persecución donde ambos terminan revolcándose en el patio de una vieja vecindad cercana a la antigua estación de Buenavista, a unas cuadras del Frontón México; paradójicamente, el mismo lugar desde donde escaparon huyendo apenas unos días atrás. Durante el periplo de fuga, huída y escape, los personajes se burlan de la policía, de los gánsters, de los jipis, de los conserjes de los hoteles, de los *dealers* del lúgubre billar donde despachan droga, de las prostitutas, de los parroquianos del triste burdel donde las dos parejas arman un memorable despapaye y, finalmente, se burlan de ellos mismos y hasta de la muerte, también.

Son fieles a la esencia del relajo de la misma manera en que lo era la acaudalada aristócrata de Cholula, Beatriz Peñafiel (María Félix), personaje protagónico de *Enamorada* (Fernández, 1946), dama que de lleno se adentra en el relajo al cachetear, mofarse y poner en ridículo al macho y viril general revolucionario José Juan Reyes (Pedro Armendáriz); el relajo se da cuando, irónicamente, la apretada muchacha acaba como soldadera de "su Juan", marchando a pie junto a su cuaco para unirse, ejemplarmente, a "la bola revolucionaria".[175]

"Hablar sobre el relajo parece una frivolidad, sobre todo en estos tiempos en que la situación del hombre se ha tornado de una seriedad que resiste al humor más sutil" dice, con razón, el filósofo Jorge Portilla en su "Introducción" a la *Fenomenología del relajo*:

[175] Estrenada durante la Navidad de 1946 en el cine Alameda de la ciudad de México, *Enamorada* llevaba en los papeles principales a María Félix, como la indomable y rica niña Beatriz Peñafiel, hija del hombre más acaudalado de Cholula; y a Pedro Armendáriz, como el recio pero noble zapatista José Juan Reyes. Este general toma a sangre y fuego la población cholulense con sus tropas. Nominada a la Palma de Oro en Cannes, durante 1947, y ganadora del reconocimiento a la Mejor Fotografía para Gabriel Figueroa en ese festival, la película contiene una escena clásica que pudiera definirse como la esencia del relajo existencial mexicano: el general José Juan Reyes, al mirar a Beatriz salir del templo, le dice a sus amigotes subalternos: "¡Qué cuerpo!, por ver otra vez ese chamorro, me aguantaría hasta una cachetada"; entonces, la aludida da media vuelta, se sube las naguas hasta las rodillas y, ante la mirada estupefacta de la soldadesca, le planta una bofetada al General en pleno rostro; le dice: "Y si es hombre, ¡aguántese la otra!, que me vio los dos chamorros; ¡pelado, éste!"; y, acto seguido, le suelta en la cara la otra cachetada.

> …una forma de conciencia tan incidental y pasajera como la burla o la risa puede servir de clave para comprender rasgos esenciales de la condición humana o para penetrar en la estructura espiritual de un pueblo; y mucho mejor, por su espontaneidad y la ausencia de reflexión que generalmente las acompañan, que otras más respetables, como la política o el arte (Portilla, 1984: 13-14).

En efecto, para un intelectual no solo los temas tradicionales universales de la metafísica aportan lucidez, sino también las incidencias de lo fático y los estratos de las clases sociales; así, la nacionalidad o su particular carácter ideológico aportan significancia a la conciencia histórica del filosofar. Y es que el relajo, en sí, no es un objeto o una cosa, sino un comportamiento; y, más que como un sustantivo, la actitud del relajiento puede conjugarse como un verbo: es la expresión unitaria de un sentido complejo con que se califica una actitud explícita de cierta conducta precisa.

En una palabra, es posible afirmar que la significación de *relajear* –esto es: de ejercer el acto que da sentido al relajo– es el de la suspensión de la seriedad; porque el relajo no es solo la burla o la adhesión a lo cómico –dado que existen situaciones cómicas o hilarantes que no entrañan ningún relajo–; viceversa, también se dan y existen circunstancias aparentemente serias que, al darse, pueden devenir en relajo. En este tenor se desarrolla gran parte del filme *Las puertas del paraíso*.

Un antecedente sesentero que muestra al relajo en el cine mexicano lo es otro de los filmes producidos por Cinematográfica Marte: *Los caifanes* (Ibáñez, 1967). Con un guión realizado por el propio director y Carlos Fuentes, la trama muestra a un grupo de jóvenes mecánicos de la ciudad de Querétaro quienes, una noche, deciden conducir en carro hasta la ciudad de México para echar relajo. El *Mazacote*, el *Estilos*, el *Azteca* y el *Gato*: los

Caifanes (término que quizá proviene del neologismo en spanglish chicano –mezcla de inglés y español– "cae-*fine*", o sea: "el que cae bien"), conocen a una pareja adinerada en la noche de la ciudad capital de México: Jaime y Paloma. Junto con ellos, se dedican a relajear: ya sea tomando los tragos que sirve un mesero vestido de diablo en el cabaret Géminis; trepando a la fuente de la Diana Cazadora para "vestir" a la escultura icónica del Paseo de la Reforma e, inclusive, metiéndose a "probar", temerariamente, los ataúdes de una agencia funeraria. La chispa de los *caifanes* y lo *cool* de la parejita burguesa hacen una de las combinaciones más explosivas y relajientas que ha dado el cine nacional.

Lo cierto es que son muchas, variadas y diversas, las películas de los 70 que despliegan esta sensación de relajamiento –o mejor, de relajo– al interior del ambiente mexicanista que ellas mismas crean. En *Mecánica nacional*, de 1971, con un guion realizado por el propio director del filme (Luis Alcoriza, quien durante mucho tiempo fuera guionista, colaborador y amigo de Luis Buñuel), un mecánico aficionado al deporte-motor del automivilismo decide asistir con toda su familia y amigos a observar, desde el antiguo camino a Cuernavaca, el desarrollo de la Carrera Panamericana. En medio de la fiesta, los excesos, la algarabía y un gran relajo, el personaje principal (interpretado por Manolo Fábregas) se encuentra con que: su esposa lo engaña fajando en una camioneta; su joven hija tiene sexo en un convertible y, su anciana madre, fallece por causa de una congestión estomacal (producto de una gran comilona) mientras se encuentra rodeada por una multitud de aficionados, queines observan esta escena desde sus autos estacionados.

Luego, resulta casi imposible –debido al natural *rigor mortis* de la anciana fallecida– poder ingresarla al automóvil de su hijo para llevarla a su velorio; entonces, la enorme caravana de automóviles de fanáticos se convierte en un verdadero

cortejofunerario. El filme funciona, entonces, como el producto de una ecuación exacta: la mecánica de nuestra necinalidad es igual al relajo: MEC. NAL. X 1 MEXICANO = RELAJO.

Otro filme –dirigido, por cierto, por uno de los dos fundadores de Cinematográfica Marte– que también presenta una clara fórmula de ingreso al relajo lo fue *Fin de fiesta* (Walerstein, 1972), donde en el evento que organiza un aristócrata para presentar en sociedad a su joven novia aparece, de pronto y flotando en medio de la piscina, el cadáver de un hombre desconocido; algunos asistentes intentan deshacerse del muerto para poder continuar con la fiesta, pero son descubiertos por un grupo de jóvenes motociclistas quienes, materialmente, toman por asalto la elegante mansión durante varios días hasta lograr establecer al autor del homicidio y sus móviles; en ese lapso, los jóvenes motociclistas (una especie de "rebeldes sin causa" redivivos) generan una muy peculiar relación con los elegantes invitados. La cinta, de principio a fin, es un relajo total; aún así, que el descubrimiento del asesino material, al final de la cinta, brind al filme un orden impecable en su realización.

Otro ejemplo más: el filme de ficción histórica *Reed, México insurgente* (Leduc, 1972), basado en la novela autobiográfica homónima escrita por el estadounidense John Silas Reed muestra, durante su última escena, cómo luego de mucho dubitar el personaje que representa al propio Reed decide intergrarse a la lucha armada; entonces, apuntando hacias una señal que trasluce lo fehaciente de su decisión, John rompe de una pedrada la vidriera de un escaparate en céntrica calle, uniéndose con este acto al saqueo de la población recién asaltada y significando, con ello, su entrada frontal a "la bola"; esto es: al relajo que implicó, durante el alzamiento armado, el desorden de la gesta revolucionaria:

> La ironía quiere la verdad, el humor quiere la libertad, el relajo quiere la irresponsabilidad; sabotea la libertad, en tanto que la ironía y el humor, modalidades de la libertad subjetiva, aclaran los caminos de la acción. Las tres actitudes, sin embargo, tienen algo en común. Son respuestas a una circunstancia humana en la que va en juego un valor. […] El relajo y el espíritu de seriedad son dos contrarios que no pueden superarse en ninguna síntesis. El ironista es un hombre serio que no toma en serio muchas cosas que parecen serias, pero que no lo son de verdad; igual que el humorista. En un mismo hombre se dan en unidad la seriedad y la capacidad de hacer surgir lo cómico, que es la degradación incidental de algún valor, incluso del valor que constituye el centro de su interés. El hombre del relajo, en cambio, "no toma nada en serio". La seriedad que a él le falta se condensa toda en otro hombre al que en México se llama "el apretado" (Uranga, 1983: 84-87).

En sus *Escritos sobre el cine* de 1946 Jean Epstein discurre que "una filosofía puede nacer de esos juegos de luz y sombra, donde el público no ve, en primer lugar, más que una intriga sentimental o cómica" (1974: 225). Es obvio, por otro lado, que el cine muestra un mayor brillo si se significa como un arte capaz de pensar, filosóficamente, más allá de su función de entretenimiento; como por encima de ser un "simple instrumento de diversión o placer" (Chateau, 2009: 29). En este valor que pertenece a un orden filosófico donde radican las posibilidades semánticas de los propios códigos cinematográficos, no es lo mismo utilizar al cine para "reproducir" una historia –como quien narra una obra teatral que es "grabada" en una cinta fílmica– que utilizar los sonidos y las imágenes, sus colores, sus tonos, su movimiento y hasta sus aberraciones como elementos con que se conforma, al interior del mismo filme, una sintaxis propiamente cinemática.

Los postulados técnicos que Kuleshov señalara y que Pudovkin y Einsenstein luego desarrollaron fueron capaces de eslabonar diversos planos fílmicos –ya concatenándolos al engarzarlos o ya colisionándolos al yuxtaponerlos– para lograr dinamizar su contenido sígnico mediante un montaje preciso y una edición calibrada milimétricamente; produjeron,

de esta suerte, nuevas dimensiones espacio-temporales y, al mismo tiempo, renovados sentidos filosóficos. Y es que la liberación de la estética, en cuanto a sus contenidos artísticos, no forzosamente puede desatar al objeto delimitado de su problemática: por un lado la estésica, con su capacidad sobre el monto de la sensibilidad, acusa un contenido emocional; y, por el otro, la estética, con su carga íntima de belleza, un valor artístico.

Entre ambas, el estesicismo es más natural a la cinematografía que lo puro estético, pues este último grado conlleva una carga moral de valores y categorías; mientras que sola, la estésica, es plurisensorial y se acerca a los sentidos más allá de lo simplemente bello o feo: tiene que ver con lo excitante, con lo frío, lo cálido, lo conmocionante, lo sublime, lo sorprendente, lo triste, lo sorprendente, lo doloroso, lo alegre, lo nuevo y más.

La conciencia que se niega a advertir la distancia entre el ser y el valor se afecta de un espíritu de seriedad. Quien se tiene a sí mismo por valioso no contempla ni repara en que su apariencia periférica es apretada y de cierta constipación. Al negar la trascendencia de cualquier valor que no se apropia, en su seriedad, descalifica formalmente a lo ajeno y como resultado de ello, en su propio mapa mental se auto ubica –siempre– del lado de lo correcto y positivo; por ende, desde su apretado punto de vista (siempre mirando por encima del hombro) considera que los demás, los relajientos, viven medrando en un bucle espiral y vicioso sobre lo erróneo.

Con puntualidad, Ignacio Sánchez Prado señala que "el periodo de los años 40 y 50 en México fue el momento en el cual la formación de subjetividades nacionales encontró su punto más alto" (2006: 179). Y, en su análisis, Sánchez cita a Aguilar Camín para quien, en ese momento, los dirigentes políticos al mando de las instituciones establecieron una suerte de moral social fincada en el descubrimiento y la glorificación de la mexicanidad. Por otro

lado, el trabajo académico de los filósofos y las propias obras artísticas de los literatos mexicanos, en general,

> no tuvieron la influencia que buscaban en la esfera pública. La formación de subjetividades desde la cultura, de hecho, fue mucho más profunda en el cine, donde tipos sociales como el "peladito de Cantinflas, el "pachuco" de Germán Valdés "Tin Tan" y el héroe de barrio encarnado por Pedro Infante en la trilogía de Pepe el Toro, de Ismael Rodríguez, tuvieron un impacto mucho mayor en la generación de identidades (Sánchez Prado, 2006: 179).

Tanto así que para conocedores de la cultura, como Carlos Monsiváis (2003), el cine se convirtió en una especie de universidad de creencias, modos y costumbres; pues, las cintas proyectadas en la pantalla grande proporcionaron al mexicano de la posrevolución una visión de conjunto así como un panorama general sobre la identidad del país y sus ciudadanos. De esta suerte, la *educación sentimental* pasó, de ser el título de una novela autobiográfica de Flaubert, a ser la divisa con que varias generaciones alimentaron su corazón, su imaginación y su perspectiva de la vida; todo esto, desde las butacas de las enormes salas de proyección en las principales ciudades del país, que durante los 40, 50, 60 y hasta fines de los 70 fueron los grandes salones conocidos, simplemente, como cines.

Parte 2: De la memoria al olvido del recuerdo

Para el ser humano, en muchas ocasiones, es normal no recordar las cosas; mas los objetos, desde la época prehistórica, tienen y guardan memoria. Dice Remo Bodei en *La memoria de las cosas* que, desde los utensilios prehistóricos hasta los artefactos robóticos, los objetos "han recorrido un largo camino junto a nuestra especie" (2013: 46). Las imágenes no solo acumulan memoria y recuerdo sino que, también, producen realidades. Son textos

verbo-visuales pues, como imágenes reales, sirven para pensar. En ese sentido, la fotografía es un hito en la historia de las ciencias; baste recordar que inmediatamente después de su surgimiento –en 1839, con la invención del daguerrotipo, a mediados del siglo XIX– la fotografía fue utilizada por las ciencias naturales para catalogar objetivamente y para clasificar –al retratar– todos los nuevos y antiguos descubrimientos.

Desde la época clásica –señala Zamora Águila en su *Filosofía de la imagen*– Platón establecía una distinción entre los verdaderos filósofos y aquellos que, únicamente, permanecen ávidos de ver, quienes padecían la manía de las artes: "los primeros pueden 'contemplar' la verdad, no solo verla, y liberarse de las apariencias; los segundos son presa de la concupiscencia (o avidez) y por ello se limitan a los datos sensibles, manteniéndose en las apariencias, sin poder elevarse a la belleza esencial" (Zamora, 2010: 201). De esta suerte es posible –para el ojo entrenado– observar que las cosas u objetos tienen vida pues, aunque son inorgánicas e inanimadas, no están del todo privadas del soplo del espíritu.

El propio Bodei comentaba que, a través de la historia, a distintas generaciones de humanos les rodea un determinado y particular "paisaje de objetos que definen una época gracias a las pátinas, a los signos y al aroma del tiempo de su nacimiento y de sus modificaciones" (Bodei, 2013: 47). Y que es así: como si fueren personas, animales o plantas, ciertos objetos "se cargan de años o de siglos; son cuidados, atendidos, asistidos, o descuidados, olvidados y destruidos" (2013: 47). Incluso, esta especie de *vida* puede llegar a convertirse en algo un tanto chocante; así lo percibía Kafka quien en su breve relato *Preocupaciones de un padre de famila* se preguntaba si el *Odradek* –ese extraño artefacto inanimado con el que a veces su personaje conversa– "¿acaso puede morir?"; y luego reflexionaba: "Todo lo que muere debe haber tenido alguna razón de ser, alguna clase de actividad que lo ha desgastado". Y en este caso –aunque el artefacto en cuestión no parezca

haberle hecho mal a nadie– el padre de familia kafkiano termina apuntando que: "casi me resulta dolorosa la idea de que me pueda sobrevivir" (Kakfa: 1919).

La propia cinematografía podría calificarse como una especie de cosa que, en realidad, es *otro* tipo distinto de cosa, pues por momentos pareciera tener vida propia. Y entonces surgen las preguntas: ¿es posible que las películas estén vivas?... no; pero, ¿hablan?... sí; y, ¿están animadas?... sí; y, ¿se mueven?... sí: las imágenes tienen movimiento, se desplazan en la pantalla y mudan a través de festivales y viajan por medio de la televisión o por vía de la Internet. Aunque no son orgánicas las películas *contienen* vida; y más aún: cuando alcanzan el rango de obras artísticas transportan al espectador, al que *realmente* ve, al espectador-lector que –como dijera Platón– es *verdaderamente* capaz de contemplar otros espacios hacia otros tiempos y otras vidas. El cinematógrafo, como invento, puede transladar al espectador hacia un estadio distinto, un estrato superior, un lugar en donde le sea dado encontrar vida real y belleza esencial.

Por su parte, André Bazin nos brinda una lección histórico-ideológica al señalar que "el mito fundante de la invención del cine es el del realismo integral, el de una recreación del mundo a su imagen" (Aumont y Marie, 2015: 42). Para Bazin el cine *total*, como utopía, no es un objetivo científico en su desarrollo, sino "la persecución de la reproducción perfecta y 'total' de la realidad [en] una cinematografía capaz de reproducir no solo las imágenes visuales y sonoras sino todas las imágenes sensoriales (olfativas, táctiles, dinámicas), y además, vehiculizarlas a cualquier punto por una especie de universalización instantánea de la representación" (2015: 42). Esta idea resulta doblemente interesante porque plantea, además, el hecho de que las imágenes –al contrario de lo que comúnmente suponemos– no solo son objetos visuales; sino que también pueden ser imágenes sonoras y de otra índole: táctiles, gustativas, olfativas, térmicas, de movimiento, etcétera:

> El contorno que surge de una lectura contemporánea de los desarrollos bazinianos desafía la versión canónica de su aporte, acuñada medio siglo atrás, proponiéndolo como un antropólogo y filósofo de las imágenes, especialmente orientado a conceptualizar al cine como un medio abierto y en permanente transformación, interactuando con otras prácticas de la mirada, las imágenes y las pantallas. Los modos de intelección e intervención ejercidos por Bazin brindan, en el presente, sugestivas opciones para pensar las mutaciones propias del cine y las imágenes contemporáneas, y plantear una pedagogía transdisciplinar de lo audiovisual (Russo, 2020: 201).

En este tenor, la aportación clásica de un cineasta teórico, como Jean Epstein, nos permite revalorar al cine a partir de una dinámica peculiar, en donde no todo *es* lo que parece y donde no todo *parece* lo que es. Epstein es claridoso al poner, como ejemplo de lo anterior, al de la relatividad efectiva de la medida física unívoca de un metro:

> Aunque el respeto con el cual se conservan preciosos patrones en platino iridiado, en tabernáculos a temperatura constante, blindados y bajo candado, evoca un culto que se rendía a ciertos objetos milagrosos, a algunas materializaciones de la certeza revelada, caída desde lo absoluto del cielo sobre este mundo de errores, nadie considera al metro –la diez millonésima parte del cuarto meridiano terrestre– como una verdad intangible y esencial (Epstein, 2015a: 23).

Y tiene mucha razón cuando afirma que un viajero sabe perfectamente que no es lo mismo un kilómetro si lo recorres a pie, en bicicleta, en un auto o en avión. La relatividad del espacio y del tiempo es una constante tan real como el tamaño y la medida de aquel metro esculpido en platino e iridio que reposa en el pabellón de Breteuil, a las afueras de París. Por otro lado, para Epstein, el tiempo no existe en sí; es una perspectiva creada por la sucesión de los acontecimientos como efecto de una movilidad particular que se desplaza

entre el pasado y el porvenir; y la causalidad espacio-temporal resulta fantasmagórica en la medida en que, "sin el movimiento de los objetos, ninguna apariencia de determinación sería posible" (Epstein, 2015a: 98).

Los buenos filmes se valen de la propia naturaleza del cine para *pensar*. Dominique Chateau se interna en temas filosóficos y cinematográficos de la mano de Deleuze, filósofo con el cual coincide y para quien la filosofía del cine "es una teoría fabricada a partir de conceptos sobre un objeto que no los fabrica por sí mismos y que, no obstante, piensa" (Chateau, 2009: 112-113). En ambos autores, la filosofía y el cine están unidos por el hecho de que, ambos, piensan. Esta idea abona al planteamiento de que el cine, en cuanto a ser un artefacto pensante, resulta un ente vivo y orgánico pues *piensa* a través de funciones y sensaciones; y, si la filosofía piensa con conceptos, el cine lo hace con afectos y preceptos, a la manera del arte. Para Chateau y Deleuze el mal cine induce solo al sueño; mientras que el buen cine, el cine de grandes autores y grandes filmes, genera pensamientos. Los más dstacados realizadores cinematográficos no son solo comparables con pintores, arquitectos, músicos y otros artistas, sino con pensadores, pues "piensan con imágenes-movimientos e imágenes-tiempo en lugar de con conceptos" (Deleuze, 1983: 7).

La experiencia cinematográfica; es decir, la experiencia del espectador-lector ante un filme, "es una de las más complejas en la cultura contemporánea" (Zavala: 2007: 18). De una manera dialógica y a partir de su propia experiencia frente a la pantalla cinematográfica, cada espectador genera expectativas particulares ante un filme determinado. La experiencia individual de ver cine es irrepetible; de acuerdo, por ejemplo, a la propuesta teórica de la recepción cinematográfica "incluso cada vez que una persona ve una misma película, su experiencia es diferente, porque sus condiciones de recepción son diferentes" (2007: 18).

Emilio García García, en su libro *Somos nuestra memoria. Recordar y olvidar*, plantea, de entrada, una interesante puntualización: "Somos nuestra memoria, mejor dicho, nuestras memorias. Desde ellas y gracias a ellas percibimos, nos movemos, pensamos, hablamos, nos emocionamos y sentimos, planeamos y proyectamos. Ellas determinan nuestras decisiones e, incluso, definen nuestra identidad" (García, 2018: 9). El hecho –para muchos sorprendente– de que el especialista hable de memorias, en plural, reviste un enorme significado: la memoria y los recuerdos no son ciertos documentos clasificados y almacenados en un archivo total a cuyo contenido se accede con claves o llaves específicas ni mucho menos. Entonces: ¿qué es la memoria?, ¿por qué existe?, ¿dónde se encuentra?, ¿cómo funciona?

La memoria humana no es una grabación en cinta, un *Universal Serial Bus* (USB) o *pendrive*; tampoco es precisa, ni contiene datos concretos; no es un disco duro que recoge nuestras experiencias para luego catalogarlas y clasificarlas, sino un "complejo y frágil proceso cerebral que construye, almacena y recupera recuerdos en constante evolución"; un protocolo encefálico que se enfoca en el guardar para, luego, operar recuerdos en constante evolución dentro de un cerebro que "se metamorfosea de forma continua [y que] incesantemente, adquiere, almacena y recupera información sobre uno mismo y sobre el medio físico y social que le rodea" (García, 2018: 9-17).

Los estímulos que retransmiten los impulsos de la red neuronal receptora se reproducen en el hipocampo (la parte del cerebro que cumple las funciones del almacenaje) y se fijan luego en un circuito que, mediante la asociación neuronal que resulta, representan al recuerdo propiamente dicho. El olvido y el recuerdo son parte de un mismo producto. Son filigranas en un segmento de consciencia que evade al tiempo o se postra ante él. Los recuerdos –muchas veces– son lo que más atesoramos, aunque al mismo tiempo –otras

tantas ocasiones– el olvido es aquello que con mayor urgencia decidimos perder. Sin embargo, no todo está dicho sobre el tema; para pensadores como Thomas De Quincey no existe el olvido total pues –en su opinión– los recuerdos quedan grabados en el cerebro o impresos en el alma, de tal suerte que sus huellas resultan imborrables e indestructibles. Lo cierto es que en la fase de codificción, cuando se forman los recuerdos, estos "no siempre se ajustan a la realidad que los origina y lo mismo ocurre al recordarlos y recuperarlos" (García, 2018: 79) en la fase de reconstrucción o evocación.

> La contaminación, el mestizaje entre recuerdos distintos es una experiencia habitual y tiene un fundamento neurobiológico: cuando se recupera una información guardada en la memoria, nuevamente se activan los procesos bioquímicos, por lo que, en cierto modo, cada vez que se reaviva un recuerdo se reconstruye biológicamente. Así es como nuestras memorias rehacen el pasado. Cuando revisitamos un recuerdo no nos limitamos a recuperarlo de modo objetivo y siempre igual, como quien saca una libreta de un cajón o abre una carpeta en el escritorio de su ordenador. Lo que experimentamos al rememorar es una acción en la que la estructura neuronal de la memoria modifica el recuerdo, el cual, por su mencionada plasticidad, va siendo modelado a lo largo del tiempo en las diversas "revisitaciones". (García, 2018: 11).

Clément Rosset, en ese mismo tenor y en su obra *Reflexiones sobre cine*, prefigura que dentro de la cinematografía se evoca a la singularidad de lo real mediante dos vertientes: la de lo fantástico y la del realismo integral (que nada tienen que ver con las corrientes surrealistas, realistas y neorrealistas). Para él, la profecía de Artaud, quien en 1949 señalara que el cine "se acercará más a lo fantástico –ese fantástico que de manera creciente se percibe y que es en verdad todo lo real– o, de lo contrario, no vivirá", tiene mucho sentido (Rosset, 2010: 129). En su opinión, el cine, por la amplitud de su éxito, se ha convertido en la primera de todas las artes; además, añade que el séptimo arte garantiza

al lector-espectador de toda obra cinematográfica el privilegio de una indiscutible cuota de placer, misma que está ligada a sus medios técnicos, pues ellos implican una nueva y decisiva "imitación de la vida que consiste en la reproducción del movimiento, *kinesis*, que justa mente le ha dado su nombre al arte cinematográfico" (2010: 53).

En el cine, el recuerdo o la evocación que aparece en la pantalla se llama *flashback*; su traducción sería la de "retroceso" o "vuelta atrás"; el sustantivo, de origen anglo, en realidad lo que describe es una analepsis; o sea, una escena retrospectiva: se trata de una técnica narrativa cinematográfica que consiste en intercalar, dentro del desarrollo de la acción lineal, secuencias que refieren a un tiempo anterior o pasado. En la literatura y el cine la analepsis altera la secuencia cronológica de la narración, y la traslada directamente hacia una acción del pasado. Así, en el ser humano, la memoria y el recuerdo serían una especie de analepsis; esto es: una "evocación de uno o más acontecimientos que ocurrieron en el pasado desde la perspectiva de la instancia narrativa o *flashback*" (Zavala, 2007: 40). Para Genette la analepsis forma, junto con la prolepsis, parte de las secuencias anacrónicas; estas son opuestas a las secuencias normales, las cuales siguen un orden cronológico. La analepsis es retrospectiva y rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores; por su parte, en la prospectiva o prolepsis el discurso da un salto hacia adelante, hasta sucesos posteriores a sucesos intermedios o "presentes".

Seymour Chatman nos señala que "los términos 'escena retrospectiva' o 'escena prospectiva' deberían estar limitados al medio específicamente cinematográfico", pues en el cine la analepsis "significa un fragmento narrativo que 'retrocede' especialmente de modo visual, como una escena con su propia autonomía, introducida por un claro signo de transición como un corte o un fundido" (Chatman, 1990: 67). Los recuerdos humanos, definitivamente, no tienen la precisión de una escena retrospectiva cinematográfica ni

mucho menos; los seres humanos recordamos fragmentos sueltos, mismos que unimos mediante pegamento bioneural en forma de nuevos pensamientos actuales. Por otro lado,

> el cine es, ante todo, narración hecha de imágenes en movimiento de una determinada historia, y en cuanto historia es la memoria de esas mismas imágenes. El ejercicio de la memoria por parte del espectador de cine consistiría entonces en dar cuenta del placer que implica recordar imágenes, secuencias o escenas de películas que, por alguna u otra razón, se han transformado en emblemáticas "puntas de iceberg", de nuestra propia historia personal y/o social (Freire, 2004: 18).

Para autores como Héctor Freire el cine es manipulador, pues moldea las experiencias interesado no tanto en lo que sucedió o sucede en la pantalla sino en que la historia relatada o contada goce de una determinada estructura. El argumento cinematográfico constituye un acto de interpretación histórico, pues no hay historia sin relato de la historia. Desde esta perspectiva y al igual que la memoria "el cine diseña su espacio en un proceso de simbolización" y, al igual que la memoria "construye una particular relación de autonomía-heteronomía" como un rasgo clave de su práctica (Freire, 2004: 19). Así, el cine se constituye en un activador de la memoria y se erige como una suerte de axiólogo visual y auditivo, pues apremia a la reflexión ideológica al identificar al lector-espectador con las imágenes y sonidos que presenta; textos visuales y auditivos que repercuten como pautas de comportamiento social en la escala de valores del mundo actual y en un espacio real.

Sobre la memoria y el olvido vale la pena recordar una frase que cita Freire, de Norman E. Spear y que es, a su vez, la misma del epígrafe con que Paul Virilio abre su obra *La máquina de visión*: "El contenido de la memoria es una función de la velocidad del

olvido" (Virilio; 1998: 7). Con esta expresión Spear intenta señalar que la memoria está llena de olvido, y que el olvido es el plano a partir del cual se condensa el estupor y se desarrolla una nueva vida.

Y a partir de esta divisa, con el anterior pensamiento en la mente, podría afirmarse que ver *Las puertas del paraíso* –o volver a ver este filme– es una función no solo de la velocidad del olvido sino, también, una función de la permanencia del dolor. En el filme de Laiter no existe ninguna secuencia analéptica y tampoco –por cierto– ninguna proléptica; sin embargo, la obra vibra entre diferentes espacios y épocas; se trata de un filme que es capaz, a 50 años de su realización, de llevar al lector-espectador desde el rincón del olvido al ágora del recuerdo, así como de la reminiscencia de la añoranza hasta la evocación de un futuro presentimiento. Pensar, así, cinematográficamente, es volver a revivir.

Parte 3: Literatura y cine durante los 70 en México

Buena parte de los filmes rodados durante la década de los 70 en México tienen su origen en obras literarias. La creación literaria en la realización cinematográfica reviste una enorme importancia. Durante las décadas de los 60 y los 70 una buena cantidad de escritores incursionaron como guionistas, argumentistas y adaptadores en el cine nacional. Así, sería posible hablar de creación *filmoliteraria*, una especie de género poco frecuentado en la literatura crítica.

Para investigadores como Virginia Medina Ávila el trabajo del grupo de autores que incursionaron en el ámbito cinematográfico fue una respuesta a las dificultades que la propia industria –en franca decadencia luego de la desaparición de la época dorada– enfrentaba:

> Surgió este movimiento embrionario: hito en la historia de la cinematografía nacional, que se esforzó en romper un círculo vicioso que mantenía la industria. Este movimiento aspiraba a proponer un nuevo cine que respondiera a exigencias culturales y estéticas diferentes […] fueron en su mayoría jóvenes pertenecientes a la generación de medio siglo, que vieron en el cine, otro poderoso medio de expresión en donde dar rienda suelta a la imaginación al tiempo de imprimirle un aire renovador a la temática y su tratamiento (Medina: 2010: 5).

Situado por lo general entre 1936 y 1952, el periodo dorado del cine mexicano destacó por la presencia de connotados escritores que hicieron dupla con directores de la época; ahí estaban José Revueltas, Juan de la Cabada, Carlos Orellana, Mauricio Magdaleno, Pedro de Urdimalas, Luis Spota, Ricardo Garibay y muchos más. En la década de los 70 el cine mexicano desarrolló nuevos puntos de contacto con la literatura y sus autores, y estableció una serie de vasos comunicantes para agilizar la renovación de un cine cuya industria había quedado estancada en el anquilosamiento de la añoranza y anclada en fórmulas de producción artística que que devinieron en un lastre difícil de sobrellevar.

La literatura y el cine mexicano de los 70 fincaron muchos puentes neuronales echando mano de discursos y texturas que se observan en sus líneas argumentales y en los guiones de las historias filmadas para la pantalla grande. Posterior a los eventos del 68 que marcaron un cambio de paradigmas y sugirieron mirar con otra óptica la ruta que la modernidad instauraba en el mundo, sobresalió ente los realizadores un afán innovador en el tratamiento de los temas y así como de renovar los valores y la función de sus discursos: si durante la Época de oro el cine mexicano se trataba de integrar al público dentro de una unidad nacional con valores mexicanistas acendrados en la idea de un país industrializado y moderno, el nuevo cine de los 70 resultaba más crítico e intimista, y trataba de explorar a una nueva generación de mexicanos insertos en un sistema patriarcal y verticalizado dentro

de un país inserto en la noción geopolítica del Norte-Sur y cada vez más cerca de una nueva globalidad en donde el nacionalismo y la mexicanidad a ultranza quedaban ya *démodé* y, por ende, descalificados.

Hay que tomar en cuenta que las películas, a partir de la década de los 60 pasaron, de ser un simple –o complejo– entretenimiento producto de una industria siempre en crecimiento orientada hacia la diversión, el *star-system* y el entretenimiento a ser, además, objeto de estudio, material de creación artística y, además, documento y testimonio histórico y social: "Para la década de 1960 en el campo de la historia, las películas se configuraron en problema de estudio, por esto, se asumieron como fuentes que posibilitaron el análisis de las versiones del pasado y el cuestionamiento del presente" (Acosta-Jiménez: 2018: 51). En ese sentido, ahora es posible abordar "la producción académica que desde la historia ha fundamentado teóricamente la investigación de las películas como objeto de las interpretaciones que han predominado sobre pasaos recientes y lejanos" (2018: 51).

El historiador Max Ferro justificó indagar la mirada fílmica de la historia, pues la influencia de las cintas al interior de las comunidades las constituyeron como punto de referencia para las nuevas generaciones; gracias al enorme efecto que tienen las imágenes visuales en la sociedad, al acercarlas a la cultura, distintas comunidades en diferentes partes del orbe tuvieron –por decirlo así– acceso a los modos de vida, las costumbres y la historia de eventos, distantes o cercanos, en el tiempo o en el espacio, que representaban tanto contextos ideológicos como arenas políticas. Así, Ferro identificó cuatro ejes temáticos entre el cine y la historia: la cinematografía como lenguaje y estética signada por contenidos de tipo ideológico; el cine como documento para el estudio sistemático de las realidades históricas representadas al interior de una película; el cine interpretado como agente histórico para indagar sobre la verdad y sus efectos en la cultura; y, finalmente, el

cine como campo social donde se producen los filmes pero también como y esfera cultural de la cual la propia película se apropia: "en el cine de ficción o documental se muestran las reprsentaciones de un pasado que navega sobre el presente" (Acosta-Jiménez: 2018: 55) pues, en muchas maneras los filmes explican el pasado y en otras tantas formas se relacionan con él.

Cuando la literatura y el cine inciden en un mismo filme crean, en sí, un proceso histórico donde confluyen haces convergentes y divergentes al mismo tiempo. Elena Garro –como ya hemos visto– colaboró con argumentos y guiones para diversos filmes; desde *Historia de un gran amor* y *Las señoritas Vivanco*, en los 40 hasta *Los recuerdos del porvenir*, *Juego de mentiras* y *Solo de noche vienes*, en los 60; y con directores desde Julio Bracho y Mauricio de la Serna, hasta Sergio Vejar, Arturo Ripstein y Archibaldo Burns. Finalmente, en 1970, su argumento para Salomón Laiter en *Las puertas del paraíso* hizo recordar a su hija, Helena Paz, cuáles eran, en los 70, las políticas de exhibición en México y la censura latente ante "una historia de jóvenes sumidos en la drogadicción y los excesos [donde] el gobierno boicoteaba las películas 'de contenido dudoso' afectando la creatividad en la industria cinematográfica nacional" (H. Paz, en Magdaleno, 2016: 25).

En el filme de Laiter podemos observar la presencia de los cuatro ejes temáticos que existen entre el cine y la historia, pues su contenido, su argumento y la novela en que está basado (*Recuento de personajes*) muestran el contexto de su producción y los avatares y vicisitudes por los que atravesaban tanto los realizadores como nuestro país todo durante los años de su producción y estreno (1969-1971):

> La mancuerna que se dio entre el cine-literatura en los años sesenta del siglo veinte, se debió al momento muy particular que se estaba gestando en el México de aquellos años y

> cuya deriva fue, me parece, el movimiento estudiantil de 1968, un parte aguas, sin duda, en nuestra historia nacional (Pech, 2017: § 6).

Junto a la investigación Cynthia Pech existe muchos documentos acerca de la renovación del patrimonio cultural cinematográfico en Mexico posterior a la Época de oro, como el escrito por el estudioso de cine y medios visuales latinoamericanos David Wood; su investigación parte del año en que muchos investigadores calculan que llegó a su fin la época dorada del cine mexicano: 1952. Wood cita a García Riera para quien, aunque aquel cine mexicano fuera considerado en su momento como el más importante en cuanto a cantidad de cintas producidas por año, su calidad dejaba ya mucho que desear; pues el

> encuentro entre patrimonio y renovación tiene más que ver con una consante compaginación y negociación entre, por un lado, actitudes y procediminentos oficialistas e industriales arraigados en el surgimiento de un Estado mexicano posrevolucionario regido por la modernización capitalusta, y por otro, una serie de iniciativas, innovaciones y contralecturas surgidas en su interior, destinadas a matizar discursos existentesy posiciones oficialistas, y apuntarlos hacia un camino más pogresista, más que a derrocarlos (Wood, 2016: 413).

En este sentido era bien cierto el "lamentable estado de la industria cinematográfica mexicana", su estancamiento y su intento por imitar "fórmulas típicas de cine de género" en su inocua y futil tentativa por acercarse a la categoría de aquél que le diera lustre durante la época dorada. En su artículo, "García Riera defiende la necesidad de rescatar una historia alternativa de un cine mexicano que ha logrado una conexión auténtica con sus espectadores, para así formar la base de una profunda renovación de la industria cinematográfica actual" (Wood, 2016: 411).

El interés del grupo de jóvenes que publicó la revista *Nuevo Cine* (entre quienes estaba Salomón Laiter) por innovar para renovar el parimonio cinematográfico mexicano no fue azaroso ni se dio por generación espontánea; la idea que se había venido gestando con la década de los 60 era la de regenerar al cine tanto en su vertiente industrial como en su faceta estética implicando para ello los postulados sobre la noción de *autor* tan en boga gracias a la *Nouvelle Vague* francesa, bajo la premisa de que el cineasta es un creador y que tiene todo el derecho de expresarse con la misma libertad con que lo puede hacer un pintor, un literato u otro artista (Wood, 2016).

Al revisar el texto de Adriana Sandoval, *De la literatura al cine: versiones fílmicas de novelas mexicanas*, Vallejo Novoa señala que las narraciones, novelas, crónicas y cuentos cuyos temas y argumentos se adaptan a la pantalla grande mediante la elaboración de guiones cinematográficos, establecen una relación entre el cine y la literatura que resulta siempre paradigmática: "los espacios de indeterminación de las novelas han sido llenados por los adaptadores con su propio horizonte de expectativas"; y al analizar dichas adaptaciones "como una lectura que hacen los guionistas, directores y actores de la novela" resulta tan relevante lo que se omite y se añade, como lo que permanece al interior del filme; trayendo esto como consecuencia el que sea un "hipertexto [quien] refleje más las preocupaciones de los adaptadores que las de su hipotexto" (Sandoval, 2009: 175-176).

Por su parte, para el investigador Israel Rodríguez, la renovación del cine mexicano durante las décadas de los 50 y los 60 implica hablar de un "cine experimental" que "parece ser de esos fenómenos históricos que no tienen forma definida [aunque] en realidad ningún fenómeno histórico la tiene por sí solo, pero nadie puede dudar que la forma con que a la distancia se los logra delimitar resulta más difícil en alguna ocasiones" (Rodríguez, 2016: 266). Luego, en su artículo "Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta"

lo que el investigador resalta es que: "sin tener coherencia interna, sin tener un manifiesto en conjunto, sin siquiera compartir intenciones, expresiones, formas o temas, algunos realizadores de películas parcen a la distancia formar parte de un fenómeno perfectamente ubicable" (Rodríguez, 2016: 266); y en seguida ennumera a 31 realizadores (entre los que se encuentra Leiter) y termina con una afirmación tajante: "Esos son los nombres de lo que hoy llamamos cine experimental mexicano" (2016: 267).

Como toda lista –por extensa o copiosa que sea– la que Rodríguez presenta contiene omisiones y quizá algún error, mas lo importante en ella es que intenta –de la mano de Ayala Blanco– concretar al menos tres de sus características: primero, una voluntad por retomar la calidad técnica de antaño; segundo, una necesidad por dejar atrás el ánimo nacionalista para, ahora, asumir un nuevo cine ciudadano del mundo; y, finalmente, lograr alcanzar, a partir de una cinematografía íntima y personal, un grado más alto en la expresión de la subjetividad.

Empero, si entre los nuevos relizadores alguna preocupación técnica tenía puntos de coincidencia con las inquietudes e intereses subjetivos y de fondo que les preocupaban, ésta era la que tenía que ver con el montaje y la edición. Comenta Rodríguez que fue precisamente Elizondo quien en su artículo de *El Gallo Ilustrado*, "El cine y la literatura", aborda el tema al plantear que "si bien el cine tomó de la literatura sus capacidades para expresar emociones, con el nuevo lenguaje cinematográfico no será necesario poner a alguien en la pantalla diciendo *te amo*: el montaje debe mostrarnos el sentimiento de amor" (Rodríguez, 2016: 284). Para el Grafógrafo el cine, esencialmente, consistía en transmitir pensamientos y emociones mediante el puro lenguaje cinematográfico y, en ese sentido, la música y los sonidos también pasaban, de ser un simple acompañamiento de imágenes y argumentos, a ser elementos de abstracción teórica y parte integral del lenguaje fílmico.

Otro artículo revelador de la integración participativa de los escritores en el nuevo cine mexicano es "Carlos Fuentes: la identidad y la lengua", publicado por Javier Ramírez:

> Entre 1964 y 1972, Carlos Fuentes participó en los guiones de siete películas producidas en México, y aportó al cine elementos en torno a la identidad nacional, mediante un juego de espejos donde el lenguaje juega un papel central. Estos trabajos coinciden con los vientos de renovación que soplaban en la industria fílmica nacional. El proceso reformador que las artes mexicanas habían cursado en las décadas anteriores, llegó con retraso al cine; muchos de los jóvenes artistas que lo habían realizado en otros campos, particularmente las letras, figurarían en esta transformación del cine; entre ellos Carlos Fuentes (Ramírez, 2009: 1).

Para Ramírez, la aportación de los jóvenes escritores brindaba al nuevo cine una visión polifónica y cosmopolita de un México en donde "convivían distintos mundos por momentos irreconciliables; la ciudad de los estratos, las clases sociales, los modos de hablar" y cita como ejemplo el de la novela *La región más transparente del aire*, cuyo lenguaje "encuentra su mejor espejo fílmico en *Los caifanes*" (Ramírez, 2009: 2). Y es que cada manifestación artística presenta un lenguaje peculiar y, entre la literatura y el cine, se crea, precisamente, un entramado de relaciones complejas: igual que al traducir un poema o una novela a otro idioma del original; así, al adaptar una obra al cine, su traslado genera una constante polémica; un debate que comienza "desde la manera de nombrar al proceso; trasvase, traducción, pasaje, transposición". El autor acierta al hablar sobre Tarkovski, y señalar que: "entre cine y literatura existe un amplio territorio de común y de desencuentro, es la competencia entre el mundo imaginario *sugerido* mediante palabras y recreado en la mente del lector, y las imágenes mismas proyectadas en el cine" (2009: 3).

Resulta muy interesante observar que la literatura ha sido para el cine –abunda Ramírez– tradicionalmente un surtidor de "historias, temas, modelos y géneros" (2009: 5) mas, en su proceso de revaluación y transmutación. su posibilidad de realización queda –por así decirlo– en duda; y cita a Jean Mitry:

> Transvasar una obra de un modo de expresión a otro, adaptarla, supone pretender la equivalencia del significado pese a la diferencia de las significaciones, es decir, la cuadratura del círculo. No sólo los signos y símbolos empleados en uno y otro caso tienen distinto poder de expresar o significar, sino que no actúan sobre la conciencia de la misma forma. Su percepción no es la misma y, por lo tanto, tampoco lo es su percepción mental; no se abren a los mismos horizontes conceptuales (Mitry, 1978: 418).

Ramírez remata su alocución comentando el dicho de Luz Aurora Pimentel, quien establece la convivencia de tres factores en la narración: primero, la historia; segundo, el discurso y, trecero, el propio acto de la narración. En efecto, diegéticamente, escribir un cuento, un poema, una novela o una crónica es un acto artístico creativo y único; sin embargo, en su realización cinematográfica ese acto, con ese mismo tema, utiliza un discurso narrativo con un lenguaje absolutamente propio. Tenía razón Salvador Elizondo: en la literatura hay una sola forma de decir "te amo"; en el cine, sin embargo, existen varias formas de expresar este amor (claro, no solo con palabras, sino con imágens montadas, editadas y sonorizadas) y, tantas maneras de entenderlo, como lectores-espectadores del filme aparezcan.

Para Andrei Tarkovski "la imagen se extiende hacia el infinito y lleva al absoluto"; pues la *idea* de la imagen es "pluridimensional y plurisignificaiva [y] no puede, por la naturaleza misma de las cosas, ser expresada en palabras" (Tarkovski, 2005: 115). Aquí

volvemos al meollo de cuán íntimo, peculiar y personalísimo resulta el compromiso de lograr una transliteralización, traducción, transposición o transcreación desde la literatura hacia el cine; una especie que vaya más allá del simple mercadeo y la interpretación diccionarizada. Para el natural de Yúrievets –en la región rusa de Ivánovo– "cuando el pensamiento se expresa en una imagen artística, quiere decir que se encontró una forma exacta para él: la forma que expresa lo más cercanamente posible el mundo del autor, que lo más cercanamente posible encarna su anhelo por el ideal" (2005: 115). Por ello, es preciso separar completamete la manera de expresión en que la literatura comunica (forma que se significa –exclusivamente– por medio de las palabras) y la manera en la cual el cine expone sus contenidos (polisémicamente, mediante colores, movimientos, figuras, música, perspectivas, arquitecturas, silencios, sonidos y –claro– también palabras). Por ello, en *Esculpir el tiempo*, el cineasta ruso plantea que

> la imagen es indivisible y elusiva y depende de nuestra consciencia y del mundo real al que trata de encarnar. Si el mundo es inescrutable, la imagen entonces lo será también. Es una especie de ecuación que formula la correlación entre la verdad y la conciencia humana. […] La imagen es una impresión de la verdad; el atisbo de la verdad que, en nuestra ceguera, se nos permite. La imagen encarnada será fiel si aquello que la articula es palpablemente la expresión de la verdad, cuando eso la hace única y singular: como lo es la vida misma aún en sus manifestaciones más simples. El hablar de la imagen como una observación precisa de la vida nos lleva de nuevo a la poesía japonesa. (Tarkovski, 2005: 116).

De esta suerte, al mencionar la capacidad creativa del tradicional haikú el realizador ruso empata su pensamiento con el de su connacional Einsenstein y con las ideas que surge de observaciones realizadas al respecto por Pound, Fenollosa, De Campos y Elizondo; y parece afirmar, junto con ellos, que la forma ideal de crear sentido en el cine es mediante el

montaje; montaje que consiste –como los ideogramas– en el enfrentamiento de dos imágenes para la creación de una tercera. Lo que fascina a Tarkovski del haikú "es su rechazo a siquiera insinuar el significado de la imagen última" (2005: 118).

Si en el cine *editar* es "ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado"; *montar* (del francés *montage*, palabra de uso en las artes teatrales) será un término estético; una forma fundamental del cine para el tratamiento irreal del tiempo-espacio y para el proceso selectivo de los factores narrativos; en sí, el montaje es una categoría creativa, una deformación intencionada de la realidad que merece el calificativo de estilización-artística; y, al mismo tiempo, la forma más pura del cine, pues "no se podrá hablar de arte cinematográfico donde no hay montaje" (Sánchez, 1994: 27, 32). Al respecto vale la pena citar aquí al académico Leonardo D'Espósito:

> Quizá la tarea más específicamente cinematográfica de realizar un film sea montarlo, es decir, combinar planos, escnas y secuencias para lograr un todo con sentido. Es también una tarea casi musical, donde a la manipulación del tiempo y del espacio se suma la de la duración (que no es lo mismo que el tiempo), y donde se crea no solo el comlejo entramando narrativo de una película sino, también, sus ecos visuales, su clima, su ritmo e incluso –para continuar el símil musical– su tono y su melodía. El montaje es el momento de mayor manipulación del material fílmico y, para muchos realizadores, cuando realmente se crea el film (D'Espósito, 2014: 129).

El montaje conlleva la unidad rítmica con que el director, el cinefotógrafo y el editor realizan la obra fílmica; su estética, exige ordenación y armonía, pues concreta una conjugación de movimientos en el espacio y en el tiempo (Sánchez, 1994: 82). En realidad, el montaje se ocupa en todas las etapas de la realización de un filme: primero, mediante la elaboración de un guion técnico, con la especificación de cada toma desde el inicio de la

preproducción; segundo: durante el rodaje o filmación, participando y revisando cada toma y puesta en escena; y, tercero, durante la edición, que es el armado de todo el material fílmico, su encaje y sincronización. Confundida frecuentemente con el montaje, la edición –en palabras del académico Rafael. C. Sánchez– "es la primera realización concreta de aquel montaje imaginado en el guion técnico" (1994: 50).

La literatura y el cine marchan de la mano de manera indisoluble, porque la primera expresa –siempre con palabras– el tema, su argumento, la historia o el guion de una realización fílmica. En el nuevo cine mexicano que surge a mediados de los 60 y que alcanza su mejor expresión durante la década de los 70 estos elementos, de innegable trascendencia estructural, aparcen por obra de la convivencia simbiótica entre directores y literatos; convertidos, unos y otros, en guionistas y argumentistas. Esta dupla creativa utilizó como fundamento, pilar y base para sus realizaciones –muchas veces, como un *leitmotiv*– a obras literarias. La producción cinematográfica mexicana continuó así una tradición viva, que venía ya desde la filmación de películas realizadas a partir de obras literarias de autores como Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Rivapalacio, Federico Gamboa, Manuel Payno, Mariano Azuela, José Rubén Romero, Martín Luis Guzmán y muchos más.

El nuevo cine mexicano se alimentó durante los 60 y los 70 con la obra de escritores como Rodolfo Usigli, Luis Spota, Elena Garro, Bruno Traven, Rafael Bernal, Agustín Yañez, Juan de la Cabada, Mauricio Magdaleno, Ricardo Garibay, Inés Arredondo, Juan García Ponce, José Revueltas, Carlos Fuentes, Rogelio Barriga Rivas, Rosario Castellanos, Jorge Ibargüengoitia, Mauricio Walerstein, Claudio Isaac, Raúl Ramírez, Diego López, Gabriel García Márquez, Armando Ramírez, Juan Rulfo, Pedro F. Miret, Miguel Sabido, Juan López Moctezuma, Salvador Elizondo, Hugo Arguelles, José Luis Ibáñez, Luis

Carrión Beltrán, Manuel Michel, Augusto *Tito* Novaro, Alfonso Arau, Juan Vicente Melo, Paul Leduc, José Antonio Alcaraz, Eduardo Lizalde, Juan López Moctezuma, Alfredo Joskowicz, Guillermo Murray, José Antonio Monsell, Tomás Pérez Turrent, Sergio Galindo, Arturo Rípstein, Rafael Montero, José de la Colina, Paco Ignacio Taibo II, Julián Pastor, Matilde Landeta, José Manuel Torres, Vicente Leñero, Carlos Illescas, José Loza Martínez, Alberto Mariscal, Benito Alazraki, Leobardo López Arteche, Jaime Humberto Hermosillo, Carlos Enrique Taboada, Ícaro Cisneros, Josefina Vicens, Jose Emilio Pacheco, Miguel Littin, José Agustín, Edmundo Báez, *Tito* Davison, Héctor Suárez, Eduardo Maldonado, Alberto Isaac, Mercedes *Meche* Carreño, Gonzalo Martínez Ortega, Salomón Laiter, Juan José Arreola, Luis del Río *Rius*, Jomi García Ascot, Abel Salazar, Francisco del Villar, Arturo Martínez Chávez, Rafael Corkidi, Archibaldo Burns, Max Aub, René Avilés Fabila, *Toni* Sbert, Jorge Martínez Isaac, Alejandro Jodorowsky, Paco Ignacio Taibo I, Paco Ignacio Taibo II, Nancy Cárdenas, José *El Perro* Estrada, Rafael Villaseñor Kuri, Carlos Monsiváis, Raúl Kamffer, Raúl Ugalde, José Donoso, Jesús Camacho Morelos, Gabriel Retes, Gustavo Sáinz, Felipe Cazals, Hugo Hiriart, Juan Ibáñez, Marcela Fernández Violante, *Pepe Romay*, Héctor Ortega, Jorge Fons, Tulio Demicheli, Federico Weingarsthofer, Juan Manuel Torres, Ariel Zúñiga, José Bolaños, Sergio Véjar, Paz Alicia Garciadiego, Sergio Olhovich, Juan Antonio de la Riva, Carlos Velo, María Elena Velasco, Julio Castillo, Alfonso Rosas Priego Jr., Rafael Castanedo, Héctor Alfredo Zacarías, Juan Tovar, Mitl Valdéz, Xavier Robles, Laura Esquivel, Jorge Humberto Robles, Emilio García Riera, Gustavo Alatriste, Nicolás Echeverría, Servando González, Luisa Josefina Hernández, Tomás Fuentes, José Luis García Agraz, Juan José Gurrola y Emilio Carballido; escritores contemporáneos –la gran mayoría pertenecientes a la Generación de la Casa del Lago– dedicados desde siempre a la literatura y la academia. Decenas de filmes

basados en sus cuentos y novelas fueron llevados a la pantalla grande por jóvenes realizadores durante las décadas de los 60 y los 70 de renovación cinematográfica.

Al respecto, en su artículo "Literatura y autoría en el cine mexicano", Maricruz Castro Ricalde afrima que "las relaciones entre el cine mexicano y su narradores, si bien fueron especialmente intensas durante la edad de oro, nunca dejaron de estar presentes" (Castro, 2018: 160); y tiene razón; siempre la literatura ha alimentado –al menos en México– los argumentos, temas e historias del cine. Sin embargo, no estaría de más anotar que precisamente, a partir de 1952, cuando se cierra la época dorada, esta colaboración palidece. No obstante, a partir del concurso de cine de 1965 y, sobre todo, durante la siguiente década, el lazo entre la literatura y el cine (o sea, entre los escritores y los realizadores) se estrecha. Recordemos que, tradicionalmente, "el cine ha encontrado en la literatura una fuente de historias, temas modelos y géneros cuyo paso al cine ha hecho algo más que aportar una *garantía de valor*" (Ramírez, 2009: 5).

A fines de los 60 y durante los 70 los escritores que incursionaron en el cine mexicano "no inventaron todo –aunque eso parecía– pues recorrían caminos que ya habían sido transitados en otras latitudes. Tenían, sin embargo, un aire de frescura. Concibieron la narrativa como un acto amoroso, íntimo, y con el cine tocaban la luz" (Medina, 2010: 6). Con estas palabras la investigadora Medina Ávila describe una parte fundamental del trabajo de creación y escritura cinematográfica de aquella época.

Se trataba de cineastas y guionistas jóvenes quienes, en su mayoría, no contaban con recursos ni con apoyos para realizar filmes; esto, en un medio bastante cerrado donde no había propiamente crítica cinematográfica ni tampoco un ambiente propicio para la producción, sino por el contrario: en su lugar, un ambiente tóxico de censura y falta absoluta de libertad, tanto por encontrarse frente a los gobiernos abiertamente represivos de

Díaz Ordaz y de Echeverría como por el hecho de no contar sino con una industria anquilosada, con sindicatos charros y administradores burócratas oficinescos que inhibían cualquier tipo de paticipación que no estuviera sancionada y censurada por ellos. Me refiero a que no existía emancipación, autonomía o independencia para llevar adelante proyectos ni la realización de filmes. Se trata de una generación de cineastas que supo crearse espacios para concebir obras personales, íntimas y, al mismo tiempo, abiertas pues, al exponer sus filmes, se exponían ellos mismos.

Este fue el caso de Salomón Laiter, uno de los cineastas que dieron brillo a esta etapa y quien con *Las puertas del paraíso* dejó un testimonio claro de su interpretación del arte cinematográfico y, también, de su personal visión de una época y un momento trascendente en la historia de nuestro país. Laiter supo romper la cadena eslabonada con producciones mediocres que sumía al cine mexicano en el silencio, la mudez y la estulticia de la intrascendencia para criticar con su obra y su postura de cineasta comprometido con su propia creación, y ejercer una crítica contumaz y regenerativa que floreció también en los filmes de muchos otros integrantes de su generación y a todo lo largo de la decada de los 70.

OBRA CITADA

AARSETH, Espen J., 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA (*AML*), 2013. "La Academia Mexicana de la Lengua eligió a José Luis Díaz Gómez para ocupar la Silla VI", [en línea] https://web.archive.org/web/20140221233625/http://www.academia.org.mx/articulos.php?id=770 [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

ACOSTA-JIMÉNEZ, Wilson Armando, 2018. "El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas". *Folios*, núm. 47, enero-junio 2018, pp. 51-68.

ALBARRÁN, Claudia, 1996. "Sergio Galindo y su generación", en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, abril-junio de 1996, núm. 98, pp. 7-23.

ALDAY, Francisco, Efraín HUERTA, Pablo NERUDA, Alejandra PIZÁRNIK y Concha URQUIZA, 2010. *Estrella de cinco puntas*. Morelia: SECUM.

ALEMÁN, María Cristina, 2015. "¿Qué es el efecto Kuleshov?". *Festival Internacional de Cine de Morelia*, 25 de agosto de 2015 [en línea], https://moreliafilmfest.com/que-es-el-efecto-kuleshov/ [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

ÁLVAREZ, Fred y Leopoldo GONZÁLEZ, 2016. *Un grito contra nadie. Aproximaciones a la obra de Alejandro Avilés*. Guadalajara: Instituto Sinaloense de Cultura, pp. 58-62.

AMADOR TELLO, Judith, 2018. "*La historia del cuerpo es la humanidad misma*: Adriana Guzmán, antropóloga". *Proceso*, 21 de enero de 2018 [en línea], https://www.proceso.com.mx/519201/la-historia-del-cuerpo-es-la-de-la-humanidad-misma-adriana-guzman-antropologa [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

ANUARIO ESTADÍSTICO DE CINE MEXICANO 2013, 2014. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

APÁEZ OMAÑA, Miguel Ángel, 1988. "La ronda de las generaciones". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 34, núm. 133, pp. 143-144.

ARREOLA, MEDINA Angélica, 1988. "Laiter Liubeckaite, Salomón", en *Diccionario de Escritores Mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días,* 1988, vol. IV. México: UNAM, Centro de Estudios Literarios, p. 253.

ASIER, Aranzubia, 2011. "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna". *Dimensión Antropológica*. México: INAH, año 18, vol. 52, mayo-agosto 2011 [en línea], http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893 [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

AUMONT, Jacques y Michel MARIE, 2015. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: la marca editora.

AURRECOECHEA, Juan Manuel, 2004. *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*. México: Cineteca Nacional.

ÁVILA, Juan José de, 2015. "Pedro Infante y Arturo de Córdova hicieron cine gay". *Confabulario*, de *El Universal*, 24 de junio de 2015.

AVIÑA, Rafael, 2019. *Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano… ayer y hoy*. México: Palabra de Clío.

AVIÑA, Rafael, 2017. "Cinematográfica Marte". *Reforma*, 17 de octubre de 2017.

AVIÑA, Rafael, 2016. "*Noir Mex*, el cine negro policíaco mexicano de la Época de oro" *Catálogo para la 12ª edición del Festival Internacional de Cine de Morelia*. México: 4 de junio de 2016.

AYALA BLANCO, Jorge, 2014. "La alienación". *F.I.L.M.E.* [en línea], http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1046 [Consultado el 6 de enero de 2018].

AYALA BLANCO, Jorge, 2014a. "FICUNAM Retrospectiva del 1er. Concurso de Cine Experimental (1965): un testimonio de Jorge Ayala Blanco". *Filmofilias*, 1 de marzo de 2014 [en línea], http://filmofilias.blogspot.com/2014/03/ficunam-retrospectiva-del-1erconcurso.html [Consultado el 12 de enero de 2018].

AYALA BLANCO, Jorge, 2006. "La afición al cine, placer subversivo", en *El Universal*, sección Cultura, del 5 de diciembre de 2006.

AYALA BLANCO, Jorge, 1974. *La búsqueda del cine mexicano*. México: UNAM.

AYALA BLANCO, Jorge, 1971. "El laberinto alucinado", en *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, del 31 de octubre de 1971.

AYALA BLANCO, Jorge, 1968. *La aventura del cine mexicano*. México: Era.

BAJTÍN, Mijail, 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BAÑUELOS, Juan, Jaime LABASTIDA, Óscar OLIVA, Jaime Augusto SHELLEY y Eraclio ZEPEDA, 1960. *La espiga amotinada*. México: FCE.

BARAJAS, Benjamín, 2013. *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética*. Madrid: Publicia.

BARAJAS RODRÍGUEZ, Teodoro, 2016. "Elena Garro: el temple de ser única e irrepetible". *Letra Franca*, vol. 3, núm. 53-54, noviembre-diciembre 2016.

BARBA CASILLAS, José Bonifacio, 2005. "Política y valores en México". *Caleidoscopio. Revista semestral de ciencias sociales y humanidades*, núm. 17, enero-julio 2005, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

BARNESLEY, Julie, 2012. *El cuerpo como territorio de rebeldía*. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes.

BARREIRO, Manuel, 2001. "Jodorowsky, el chileno ecléctico". *Revista Latinoamericana de estudios sobre la Historieta*, vol. 1, núm. 2, junio de 2001, pp. 91-107.

BARRERA, Dulce, (s. f.). "*Road Movies*–Relatos en el camino". *Mejores prácticas* [en línea], https://www.mejorespracticas.com.mx/categoria/revista/sobremesa/road-movies--relatos-en-el-camino [Consultado el 12 de enero de 2019].

BARTHES, Roland, 2002. "El tercer sentido. Notas sobre algunos fotogramas de S. M. Einsenstein", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland, 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura,* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

BARTRA, Armando, 2017. *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*. México: UAM- X / Editorial Terracota.

BARTRA, Roger, 2014. *Antropología del cerebro: la conciencia y los sistemas simbólicos*. *Conciencia, cultura y libre albredío*. México: FCE.

BARTRA, Roger, 2011. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Debolsillo.

BATIS, Huberto, 2015. *La flecha extraviada*. *Prólogos, ensayos y presentaciones de libros*. México: Editorial Ariadna.

BAUDRILLARD, Jean, 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

BÉJAR NAVARRO, Raúl y Silvano Héctor ROSALES AYALA, 2008. *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*. México: UNAM.

BELLO, Andrés, 1847. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Chile: Imprenta del Progreso. Portal de libros electrónicos de la Universidad de Chile [Consultado el 22 de marzo de 2017].

BELTRÁN FÉLIX, Geney, 2016. *Elena Garro. Novelas escogidas (1981-1998*). Compilación y prólogo de Geney BELTRÁN FÉLIX. México: FCE.

BENJAMIN, Walter, 1971. "L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", en *L'Homme, le Langage et la Culture. De la politique à la sémiologie*. París: Denoël-Gonthier.

BERMÚDEZ, Nicolás, 2011. "La architextualidad en el cine". *AdVersuS*, VIII, 21, diciembre de 2011: 190-209.

BODEI, Remo, 2013. *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.

BORGESON, Jr. Paul W., 1989. "La Espiga amotinada y la poesía mexicana". *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149, julio-diciembre, 1989, pp. 1177-1190.

BOYAS GÓMEZ, David Alejandro, 2013. "José Luis Ibáñez, una vida en el teatro", *Siempre!*, 2 de julio de 2013 [en línea], http://www.siempre.com.mx/2013/07/jose-luis-ibanez-una-vida-en-el-teatro/ [Consultado el 12 de enero de 2017].

BRUCE-MITFORD, Miranda, 1997. *El libro ilustrado de los signos y símbolos. Miles de signos y símbolos de todo el mundo*. México: Editorial Diana.

CABRERA, Rafael, 2016. “Las mudanzas de Elena Garro en busca de su hogar sólido”. *Tierra adentro*, núm. 219, noviembre-diciembre de 2016. México: Secretaría de Cultura.

CAMARENA, A. 1977. “CONACINE dijo sí; pero, ¿vencieron los derechos”. *Esto*, (s. f.). en LAITER, Salomón, revistero 111, del Fondo “E. García Riera” de la Biblioteca Pública Universitaria “Juan José Arreola” de la Universidad de Guadalajara.

CAMARENA, A. 1971. “Isela y Luke abandonan también la película”. *Esto*, 4 de diciembre de 1971, p. 14.

CAMPOS, Haroldo de, Ernest FENALLOSA y Serguéi EINSENSTEIN, 2019. *Ideograma, Lógica, Poesía, Lenguaje*. Buenos Aires: Gog & Magog.

CÁNOVAS, Rodrigo, 2009. “Los relatos del origen: judíos en México”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVII, núm. 1, enero-junio, 2009. México: COLMEX - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 157-197.

CARMONA DÁVILA, Doralicia, (s. f.). “Se publica el decreto por el que se otorga la ciudadanía a los 18 años”. Memoria Política de México. Instituto Nacional de Estudios Políticos A. C. [en línea] http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/12/22121969.html [Consultado el 9 de septiembre de 2019].

CARVALLO, Isabel, 2015. “La aparición del cuerpo en la danza”, en Adeline MAXWELL (ed.), *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pp. 89-104.

CASAS, Armando, 2012. “Manuel González Casanova: *un sueño imposible*”. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, mayo 2012, núm. 99 [en línea],

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9912/casas/99casas.html [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

CASTAÑEDA, Ulises, 2017. "Cine mexicano de los 70: La década crucial". *La Crónica*, 14 de enero del 2017 [en línea], http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

CASTAÑÓN, Adolfo, 2010. "María Sabina". *Letras libres*, 31 de enero de 2010 [en línea], https://www.letraslibres.com/mexico/maria-sabina [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

CASTILLO NOVELO Carlos, 2012. "Erotismo y realidad en Narda o el verano de Salvador Elizondo". *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 34, núm. 1, 2012. Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 129-156.

CASTRO RICALDE, Maricruz, 2018. "Literatura y autoría en el cine mexicano". *Cuadernos de literatura*, vol. XXII, núm. 44, julio-diciembre de 2018.

CERIANI, Alejandra (comp.), 2012. *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías estéticas y contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

CHÁVEZ G., Héctor y Martha Patricia ACEVEDO G. (coords.), 2016. *El derecho de la información y su relación con la sociedad actual*. México: Editorial Novum.

CHEVALIER, J., y A. GHEERBRANT, 1995. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

CHILANGO, 2014. "El antiguo Hollywood Chilango". *Revista Chilango*, 2 de diciembre de 2014 [en línea], https://www.chilango.com/ciudad/el-antiguo-hollywood-chilango/ [Consultado el 9 de septiembre de 2019].

CHATEAU, Dominique, 2010. *Estética del cine*. Buenos Aires: la marca editora.

CHATEAU, Dominique, 2009. *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

CHATMAN, Seymour, 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en a novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.

CINEMA 23, (s. f.). "El fin de la época de oro y la transición [en línea], https://cinema23.com/trayecto23/el-cine-mexicano-de-1950-y-1960/ [Consultado el 16 de agosto de 2019].

CINE MUNDIAL, 1971. "Salomón Laiter: un director de cine que jamás creerá en genios de rabietas". *Cine Mundial*, entrevista a Salomón Laiter del 19 de julio de 1971.

CISNEROS, Ícaro, 1965. *"*Hablan los seis Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano*",* en *México en la cultura,* suplemento de *Siempre!*, 20 de enero de 1965, núm. 604, p. 5.

CISNEROS, Ícaro, 1965a. "Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es una realidad". *México en la cultura,* suplemento de *Siempre!*, 4 de agosto de 1965, núm. 632, p. 6.

COLINA, José de la, 2018. "La quimera de Nuevo Cine". *Milenio*, 16 de noviembre de 2018.

COLINA, José de la, 1972. "Opinan cineastas y críticos: *Las puertas del paraíso* debe ir a Cannes". *Excélsior*, 17 de febrero de 1972.

COLINA, José de la, 1965. "Introducción a notas sobre el Primer Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*, núm. 159, del 11 de julio de 1965.

COLINA, José de la, 1965a. "Los films del concurso", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*, núm. 159, del 11 de julio de 1965.

COLONNA Roberto, 2013. "Responsabilidad y compromiso en el pensamiento de Leopoldo Zea". *Cuadernos Americanos*, núm. 141 (2012-2013), pp. 19-28.

CONDE, Teresa del, 2014. "Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura", en entrevista con Ericka Montaño Garfias en *La Jornada*, domingo 2 de febrero de 2014, p. 4.

CONTRERAS, Joel Jair, 2012. "La fórmula secreta (*Con Coca-Cola en las venas*)". *Vitalidad Salvaje*, 21 de agosto de 2012 [en línea], http://vitalidadzalvaje.blogspot.mx/2012/08/peliacula-la-formula-secreta-con-coca.html [Consultado el 19 de enero de 2018].

CORIA, José Felipe y Sandra HUSSEIN, 2015. "120 años de cine", episodio III, en *Revista Médica de Arte y Cultura*, diciembre de 2015.

CORREA PÉREZ, Alicia, 1999. "La generación de Taller, su revista y los exiliados", en Beatriz MARISCAL y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III. México: FCE.

CORRECAMARA, 2017. *"Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui generis. Un fragmento"*. 8 de noviembre de 2017 [en línea], http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6839 [Consultado el 19 de enero de 2019].

CORTÉS, David, 2014. "La vida después de Avándaro". *Milenio*, 18 se septiembre de 2014.

COUCHOT, Edmond, 1998. *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, p. 8.

CORRIPIO, Fernando, 1983. *Diccionario de ideas afines*. Madrid: Argonauta Ediciones.

CROS, Edmond, 1986. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

CRUZ POLANCO DE LA, Fabián, 2015. *El cine mexicano del 70: La década prodigiosa.* México: Samsara Editorial.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, 2001. “La narratología audiovisual como método de análisis”. Portal UAB [en línea], https://www.researchgate.net/publication/282671882 [Consultado el 19 de enero de 2020].

CUEVAS, José Luis, 2001. “Salomón Laiter”, en *Cuevari*o de *El Universal*, 20 de agosto de 2001 [en línea], https://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/15003.html [Consultado el 19 de enero de 2019].

CUEVAS, José Luis, 1988. “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón” y “La cortina de nopal”, en *Ruptura, 1952-1965*. Catálogo de la exposición. México: Museo de Arte Alvar Carrillo Gil, febrero de 1988, pp. 1-9 [en línea], https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-11jose-luis-cuevas.pdf [Consultado el 19 de enero de 2018].

DEBROISE, Olivier, 1994. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. México: CONACULTA.

DELEUZE, Gilles, 1983. *Cinéma 1. L’Image-mouvement*. París: Minuit.

DELEUZE, Gilles, 1985. *Cinéma 1. L’Image-temps*. París: Minuit.

DESDE LA NUBE. HABLA EL ESPÍRITU DE LA VERDAD, 1990. México: Asociación de Estudios Espiritualistas de El Nuevo Mensaje, A. C.

D’ESPÓSITO, Leonardo, 2014. *Todo lo que necesitas saber sobre el cine*. Benos Aires: Paidós.

DIARIO JUDÍO MÉXICO, 2014. “Salomón Laiter. Realizador, actor, director y productor cinematográfico”, 30 de abril de 2014 [en línea], https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/salomon-laiter-realizador-actor-director-y-productor-cinematografico/20825/ [Consultado el 19 de enero de 2019].

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, "Decreto por el que se reforma el artículo 34 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos". Lunes 22 de diciembre de 1969. Poder Ejecutivo, Secretaría de Gobernación [en línea] https://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4650410&fecha=22/12/1969&cod_diario=200186 [Consultado el 19 de enero de 2019].

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, (*DRAE*), 2018. Madrid: Real Academia Española [en línea], https://dle.rae.es/?w=diccionario [Consultado el 19 de septiembre de 2019].

DÍAZ GÓMEZ, José Luis, 2019. "El ser y el estar: la ontología y la on-toy-logía". *El Seminario*, 3 de agosto de 2019 [en línea], https://elsemanario.com/colaboradores/jose-luis-diaz-gomez/320843/el-ser-y-el-estar-la-ontologia-y-la-on-toy-logia/ [Consultado el 9 de agosto de 2019].

DÍAZ GÓMEZ, José Luis, 2019b. "El circuito límbico y las emociones". *El Seminario*, 14 de abril de 2018 [en línea], https://elsemanario.com/colaboradores/jose-luis-diaz-gomez/259224/circuito-limbico-las-emociones-jose-luis-diaz/ [Consultado el 9 de agosto de 2019].

DÍAZ GÓMEZ, José Luis, 2017. "Mente y cuerpo". *El Seminario*, 29 de abril de 2017 [en línea], https://elsemanario.com/colaboradores/jose-luis-diaz-gomez/259224/circuito-limbico-las-emociones-jose-luis-diaz/ [Consultado el 9 de agosto de 2019].

DÍAZ GÓMEZ, José Luis, 2015. *La naturaleza de la lengua*. México: Editorial Herder.

DÍAZ MENDIBURO, Aaraón, 2004. *Los hijos homoeróticos de Jaime Humbrerto Hermosillo*. México: Plaza y Valdés, 183 pp.

DIDACTALIA, 2014. "Las *Puertas del paraíso* de Lorenzo Ghiberti". 10 de marzo de 2014 [en línea], https://didactalia.net/comunidad/materialeducativo/recurso/las-puertas-

del-paraiso-de-lorenzo-ghiberti/4ecdd4c0-2af2-4e87-b11d-3388b88e5925 [Consultado el 9 de agosto de 2019].

DJIK, Teun van, 2005. "Política, ideología y discurso". *Quórum académico*, vol. 2, núm. 2, julio-diciembre del 2005, Maracaibo: Universidad de Zulia.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 2019. *Octavio Paz en su siglo*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 2017. "Elizondo y Eisenstein", *Letras Libres*, núm. 227, 14 de noviembre de 2017.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 2010. "Ronda con Luis González y González". *Letras Libres*, 21 de diciembre del 2010 [en línea], https://www.letraslibres.com/mexico-espana/ronda-luis-gonzalez-y-gonzalez [Consultado el 29 de enero de 2020].

DONOSO, José, 2009. *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura.* Patricia RUBIO (comp.). Santiago de Chile: RiL editores.

DURÁN, María Luisa, 2018. "Ante todo el arte: la Generación de la Casa del Lago". *Algarabía*, 27 de marzo de 2018.

DURCOT, Oswald y J. M. SCHEAFFER, 1995. *Nuevo Diccionario Enciclopédico de la Ciencias del Lenguaje*. Paris: Seuil.

DURCOT, Oswald y Tzvetan TODOROV, 1981. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI editores.

ECO, Umberto, 1978. *Tratado de semiótica general*. México / Barcelona: Nueva Imagen / Lumen.

EDER, Rita (ed.), 2015. *Genealogías del arte contemporáneo en México (1952-1967)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO, 2018. "Salomón Laiter", investigación de Angélica Arreola Medina para la Fundación de Letras Mexicanas del 19 de abril de 2018 [en línea], http://www.elem.mx/autor/datos/562 [Consultado el 29 de enero de 2019].

EISENSTEIN, Sergéi, 2019. "El principio cinematográfico y el ideograma", en Haroldo de Campos (comp.). *Ideograma: lógica, poesía y lenguaje.* Buenos Aires: Gog & Magog.

EISENSTEIN, Sergéi, 1958. *El sentido del cine*, Buenos Aires: Ediciones La Reja.

EL CINE MEXPERIMENTAL, 2011. "Ensayo del catálogo". 6 de octubre de 2011 [en línea], http://americanegypt.net/content/wp-content/uploads/2011/06/8.-Concursos-de-Cine-Experimental.pdf [Consultado el 19 de septiembre de 2019].

ELIZONDO, Salvador, 2017. *Luchino Visconti y otros textos sobre cine.* México: Al Trani / EDUCAL.

ELIZONDO, Salvador, 1975. *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz.

EL UNIVERSAL, 2008. "Jorge Mistral, por la puerta falsa". *El Universal*, 4 de febrero de 2008 [en línea], https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/81284.html [Consultado el 29 de enero de 2019].

Enciclopedia Histórica y Biográfica de la Universidad de Guadalajara, tomo V, "Los universitarios contemporáneos, 1925-2017" [en línea], http://enciclopedia.udg.mx/biografias/morin-edgar [Consultado el 29 de enero de 2020].

ENFILME, 2015. "15 características esenciales de las *road-movies*". *ENFILME*, *cine todo el tiempo*, primero de abril del 2015 [en línea], https://enfilme.com/notas-del-dia/15-caracteristicas-esenciales-de-las-road-movies [Consultado el 19 de marzo de 2019].

EPSTEIN, Jean, 2015. *El cine del diablo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

EPSTEIN, Jean, 2015a. *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine.* Buenos Aires: Editorial Cactus.

ESTRADA, Álvaro, 1996. *Huautla en tiempo de hippies*. México: Grijalbo.

ESTRADA, Álvaro, 1979. *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*. México: Siglo XXI editores.

ESTRADA, David, 2015. "Jorge Mistral: el galán que se cansó de vivir" [en línea], http://www.davidestrada.org/index.php/la-otra-historia/14-la-otra-historia/676-jorge-mistral-el-galan-que-se-canso-de-vivir [Consultado el 19 de enero de 2020].

ESPINASA, José María, 2009. "Murió el poeta y pintor mexicano Marco Antonio Montes de Oca". *La Jornada*, 10 de febrero de 2009.

ESPINOSA ESTRADA, Guillermo, 2016. "El espejo de Elena". *Tierra adentro*, núm. 219, noviembre-diciembre de 2016. México: Secretaría de Cultura.

FARÍAS CARRILLO, Iván, 2006. "¿Quién diablos es… Carlos Enrique Taboada? Los altibajos del miedo". *Cinefanía*, octubre del 2006 [en línea], http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=156 [Consultado el 19 de enero de 2019].

FERNÁNDEZ, Óscar, 2016. "A 48 años del movimiento estudiantil. El delito de disolución social y su uso contra el movimiento de masas". *La Izquierda Diario*, 29 de julio de 2016 [en línea], http://www.laizquierdadiario.mx/El-Delito-de-Disolucion-Social-y-su-uso-contra-el-movimiento-de-masas [Consultado el 19 de enero de 2019].

FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A, 2007. *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

FICM, 2017. "Cine mexicano de los 60 y 70, parte de la programación del 15º FICM", 17 de agosto de 2017 [en línea], https://moreliafilmfest.com/prensa/cine-mexicano-de-los-60-y-70-parte-de-la-programacion-del-15o-ficm/ [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

FITZGERALD, Francis Scott, 2015. *Suave es la noche*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.

FLORES, Alejandro, 1971. "Howard. G. Minsky: El público debe rechazar las películas que son sucias". *El Sol*. Sección de espectáculos. Miércoles 25 de agosto 1971.

FLORES, Enrique, 2014. *Sor Juana chamana*. México: UNAM.

FLORES VILLELA, Carlos (s. f.). "Del cine industrial al Nuevo Cine". *Corre cámara* http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=1224 [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

FOTOGRÁFICA.MX, (s. f.). "Agustín Jiménez Espinosa" [en línea], http://fotografica.mx/fotografos/agustin-jimenez-espinosa/ [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

FOUCAULT, Michel, 1984. "¿Qué es un autor?". *Conjetural*, núm. 4, agosto de 1984. Buenos Aires.

FRAIRE, Isabel, 1976. *Seis poetas de lengua inglesa* (comp.). México: SepSetentas.

FREIRE, Héctor J., 2004. "El cine y la memoria". *Topía Revista*, año XIV, núm. 41, agosto de 2004. Buenos Aires, Argentina, pp. 18-19.

FUENTES, Carlos, 1973. *Zona sagrada*. México: Siglo XXI editores.

FUSTER, Francisco, 2019. "Jack Kerouac: *En la carretera*. El rollo mecanografiado original". *ojosdepapel.com*, lunes 1 de junio de 2009 [en línea], http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3184

[Consultado el 9 de enero de 2020].

GALLARDO NEGRETE, Francisco, 2015. “La fórmula secreta: La película antes del guión y el poema después de la película (parte dos)”, *A.M.*, 11 de octubre de 2015.

GALLEGOS, José Luis, 1972. “Exhibición privada en la ANDA. Repudio juvenil a la película *Las Puertas del Paraíso*”. *Ultimas Noticias de Excélsior*, 13 de marzo de 1972.

GAMBA, Pablo, 2014. “Un anacronismo defensivo: *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez”. *Desistfilm* [en línea], http://desistfilm.com/un-anacronismo-defensivo-la-formula-secreta-de-ruben-gamez/ [Consultado el 27 de diciembre de 2015].

GÁMEZ, Rubén, 2004. “Perdí la pasión por el cine”, en entrevista con Raquel Pasguero. *Humo en tus ojos*. México: CONACULTA.

GARCÍA, Alejandro, 2010. *Close-Up. Crítica cinematográfica de Efraín Huerta*, 2 vols. Guanajuato: Ediciones La Rana / Universidad de Guanajuato.

GARCÍA GARCÍA, Emilio, 2018. *Somos nuestra memoria. Recordar y olvidar*. México: Salvat.

GARCÍA GARCÍA, Manuel, 2018. *Memorias de posguerra: Diálogos con la cultura en el exilio (1939-1975)*. Valencia: Universitat de València.

GARCÍA, Gustavo, 2001, “Un Salomón en el desierto”. *Mural*, 19 de agosto de 2019. Guadalajara: Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CUCSH) – Universidad de Guadalajara, pp. 22-23.

GARCÍA PONCE, Juan, 2001. “La escena como verdad esencial”, en la revista *Generación,* año XII, número 31, diciembre de 2000-enero de 2001.

GARCÍA RIERA, Emilio, 2017. “Cine mexicano de los 70: La década crucial”. Citado en el artículo de Ulises CASTAÑEDA en *La Crónica* del 14 de enero del 2017 [en línea],

http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

GARCÍA RIERA, Emilio, 1994. *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo 12. Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMECINE.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1994a. *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo 15 (1970-1971) Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMECINE.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1990. *México visto por el cine extranjero*, *1970-1988*, tomo 5. México: Ediciones ERA / Universidad de Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1978. "La semana en el cine". *Unomásuno*, 20 de enero de 1978.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1961. "La huelga". *Nuevo cine*. Año 1, núm. 1, abril de 1961. Edición fascimilar, México: UNAM / Equilibrista, 2015, p. 19.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1960. "Medio siglo de cine mexicano". *Artes de México*. Año VIII, vol. VI núm. 31, junio de 1960.

GARCÍA, Sergio, 1999. "Hacia el 4º cine". *Wide Angle*, vol. 21, núm. 3, julio de 1999. Project MUSE-Johns Hopkins University Press, pp. 70-175.

GARRO, Elena, 2016. *Novelas escogidas (1981-1998*). Compilación y prólogo de Geney BELTRÁN FÉLIX. México: FCE.

GARRO, Elena, 2016a. "*Dramaturgia Inaugural"*. En Enrique OLMOS DE ITA, *Tierra adentro*, núm. 219, noviembre-diciembre de 2016. México: Secretaría de Cultura.

GARZA, Roberto, 2006. "*Pickpocket* ataca de nuevo. Entrevista con Martín Lasalle". *La Jornada Semanal*, domingo 10 de septiembre del 2006, núm. 601.

GENETTE, Gerard, 1966. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil.

GENETTE, Gerard, 1972. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

GENETTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

GIMÉNEZ, Gilberto, 2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA / Instituto Coahuilense de Cultura.

GIMÉNEZ, Gilberto, 2002. "La moda de las identidades: identidades y conflictos étnicos en México", en *La sociedad mexicana frente al tercer milenio*, tomo III, págs. 95-123.

GLANTZ, Margo 1994. "La onda diez años después: epitafio o revalorización", en *Esguince de cintura*. México: CONACULTA, pp. 88-102.

GLOCKNER, Julio, 2008. "Recordando a Álvaro Estrada". *La Jornada*, 25 de octubre del 2008.

GLOCKNER, Julio y Enrique SOTO, 2006. *La realidad alterada: drogas, enteógenos y cultura*. México: Random House Mondadori.

GÓMEZ PÉREZ, Francisco Javier, 2002. "La tipografía en el arte cinematográfico". *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 1, 2002. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 203-216.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, 1984. *La ronda de las generaciones*. México: SEP-Cultura, 131 pp.

GONZÁLEZ, Julián, (s. f.). "Lorenzo Ghiberti, La puerta del Paraíso, Baptisterio de la catedral de Florencia. Bronce, 1425-1452". Universidad Francisco Marroquín - Departamento de Educación, 17 de septiembre de 2012 [en línea], https://educacion.ufm.edu/lorenzo-ghiberti-la-puerta-del-paraiso-baptisterio-de-la-catedral-de-florencia-bronce-1425-1452/ [Consultado el 27 de octubre de 2019].

GONZÁLEZ, Leopoldo, 2016. "Elena Garro detrás del espejo". *Letra Franca*, vol. 3, núm. 53-54, noviembre-diciembre 2016.

GONZÁLEZ OCHOA, César, 1997. *Filosofía y Semiótica. Algunos puntos de contacto*. México: UNAM.

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2013. "Chucho Monge (1910-1964): Un canto para todititos los lugares", en *Creadores de utopías*, vol. III. Morelia: SECUM, pp. 24-37.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos e Iván ÁVILA GONZÁLEZ, 2019. "El texto: una noción problemática". *Revista Amauta*, núm. 34, julio-diciembre 2019, p. 17.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2016. *Fraude. México, 2006. Las posibilidades ideológicas del cine como medio de comunicación masiva*. Morelia: UMSNH.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos y Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ, 2016. *Historia y ficción en imágenes*. Morelia: UMSNH.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos y Rosa Emilia SANTIBÁÑEZ, 2016, en Héctor CHÁVEZ y Patricia ACEVEDO (coords.), 2016. *El derecho de la información y su relación con la sociedad actual*. México: Editorial Novum, pp. 128-141.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos y José Ricardo CHÁVEZ MENDOZA 2015. *AdVerus*, vol. XII, núm. 29, diciembre de 2015, pp. 115-133.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2012. *Campos suprarregulados de producción semiósica*. Saarbrücken: EAE, 2012.

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2008. *Semiótica y cine: lecturas críticas.* Morelia: UMSNH.

GORGOT, Emilio de, 2011. "Sly Stone: gloria y debacle del Mozart de la música negra", abril del 2011 [en línea], https://www.jotdown.es/2011/05/angeles-con-alas-rotas/ [Consultado el 27 de octubre de 2019].

GUREZPE, Agustín, 1971. "*Las puertas del paraíso*, una semana en cartelera. Laiter censura las bases que rigen el sistema de 'topes' en los cines de nuestra capital". *Excélsior*, martes 9 de noviembre de 1971, sección A, pág. 25.

GUZMÁN, Adriana, 2018. Entrevista en Judith AMADOR TELLO, "La historia del cuerpo es la humanidad misma: Adriana Guzmán, antropóloga". *Proceso*, 21 de enero de 2018.

GUZMÁN, Adriana, 2017. *Revelación del cuerpo*. *La elocuencia del gesto*. México: CONACULTA / INAH.

GUZMÁN, Adriana, 2017a. "La danza como acto de presencia: percepción, mímesis, ritmo, imaginación e imaginario". *Reflexiones marginales*, año 6, núm. 37, febrero-marzo de 2017 [en línea], http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-danza-como-acto-de-presencia-percepcion-mimesis-ritmo-imaginacion-e-imaginario/ [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

HADATTY MORA, Yanna, 2009. *La ciudad paroxista, prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: UNAM.

HASTINGS, Selina, 1994. *Evelyn Waugh: una biografía*. Londres: Sinclair-Stevenson.

HELGUERA, Luis Ignacio, 1999. "Eduardo Lizalde". *Letras Libres*, 31 de agosto de 1999, [en línea], https://www.letraslibres.com/mexico/eduardo-lizalde [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

HINOJOSA, Francisco, 1978. "Incesto, incesto; todo me esperaba menos esto". *Revista de la Univeridad*. México: UNAM, septiembre de 1978, pp. 31-32.

HUNTER, James: 2002. *La estética de lo posible: cine y literatura*. Bogotá: Ecrán Editores.

IGLESIAS, Raquel, 2017. *Metaficción e intertextualidad en la novela El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez*. Tesis de maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Facultad de Letras de la UMSNH.

IGLESIAS, Raquel, 2014. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora: un oasis para la oralidad*. Morelia: SECUM.

IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), 2009. *Múltiples rostros, múltiples miradas. Un imaginario fílmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*. México: IMCINE.

IMDb, (s. f.). "José Luis González de León". *IMDb* [en línea], https://www.imdb.com/name/nm0327914/#actor [Consultado 27 de abril de 2019].

IRÍZAR, Guadalupe, 1978. "Inhumana e ilógica la suspensión por García Borja de *El obsceno pájaro de la noche*: Salomón Laiter". *Unomásuno*, 12 de enero de 1978.

JAMES, Nick, 2020. "Imprime la leyenda: presentación de la encuesta sobre libros de películas". *The International Film Magazine Sight & Sound*, [en línea], https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/film-book-poll/introduction [Consultado 27 de agosto de 2020].

JAKOBSON, Roman, 1992. "Poesía de la gramática y gramática de la poesía", en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: FCE, pp. 59-70.

JAKOBSON, Roman, 1981. *Lingüística, poética, tiempo: conversaciones con Krystina Pomorska.* Bracelona: Crítica.

JAKOBSON, Roman, 1976. *Nuevos ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores.

JIMÉNEZ, Armando, 2004. "La casa de *La Bandida*". *La Jornada*, sección "Cultura", domingo 11 de enero de 2004.

JOHANSSON K., Patrick, 1995. "En el principio era la danza…". *Revista de la Universidad*, núm. 532, mayo de 1995, pp. 39-42.

KAFKA, Franz, 1919. "Preocupaciones de una padre de familia", [en línea], http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000267.pdf [Consultado el 29 de enero de 2021].

KANDEL, Eric, 2007. *En busca de la memoria: el nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Buenos Aires: Katz.

KARPOW, Allan, 1959. "The Demiurge". *The Anthologist*, vol. 30, núm. 4, 1959.

KEROUAC, Jack, 2015. "La filosofía de la generación beat". *El País*, septiembre 16, 2015 [en línea], https://elpais.com/cultura/2015/09/09/babelia/1441815941_239415.html [Consultado el 29 de enero de 2020].

KING ÁLVAREZ, Esteban, 2015. "Salvador Elizondo y los mecanismos del montaje", en Rita EDER (ed.), 2015. *Genealogías del arte contemporáneo en México (1952-1967)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

KRAUZE, Enrique, 2016. "El método de las generaciones". *Letras Libres*, abril 11 de 2016 [en línea], https://www.letraslibres.com/mexico-espana/politica/el-metodo-las-generaciones [Consultado el 29 de enero de 2020].

KRAUZE, Enrique, 1981. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana". *Vuelta*, vol. V, núm. 69, noviembre de 1981, pp. 27-42.

KRISTEVA, Julia, 2001. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.

KONIGSBERG, Ira, 2004. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.

KURI AÍZA, Jaime y Claudio ISAAC, 2014. *Historia del Grupo Nuevo Cine*. Documental producido por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

LA FÓRMULA SECRETA, nota editorial publicada en *El País* el 15 de enero de 1981.

LAGARRIGA ATTIAS, Isabel, 2004. "Silvia Ortiz Echániz *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, México, INAH (Científica, 220), 2003". *Dimensión Antropológica*, vol. 31, mayo-agosto, 2004, pp. 171-176.

LAITER, Salomón, 2014. *Las puertas del paraíso* (1970). CD publicado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. México: AMACC.

LAITER, Salomón, 1995. *El archipiélago de los hampones. El testamento de un poeta que no tiene para pagar impuestos.* Inédito, 24 p.

LAITER, Salomón, 1992. *Nueva primavera*. Inédito, 250 p.

LAITER, Salomón, 1986. *La mujer de Lot*. México: Claves Latinoamericanas.

LAITER, Salomón, 1976. *David*. México: Joaquín Mortiz.

LARA CHÁVEZ, Hugo, 2009. "Y se hizo la ley (1950-1958)". *Corre cámara* [en línea], http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=79 [Consultado el 16 de agosto de 2019].

LARA CHÁVEZ, Hugo, 1996. "El cine de los sesentas (1964-1970)". *Corre cámara* [en línea], http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=79 [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

LARA CHÁVEZ, Hugo, (s. f.). "Cronología parcial del cine mexicano (1968-1976)". *Corre cámara* [en línea], http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=104 [Consultado el 6 de julio de 2019].

LARA, Luis Fernando, 2013. "Valores que organizan nuestra idea de la lengua española". México: El Colegio de México. En: *YOUTUBE* [Consultado el 22 de marzo de 2017].

LAVISTA, Paulina, 2017. "Michèlle Albán (Parte I y Parte II)", en *El Universal*, del 16 y 29 de diciembre de 2017.

LE BRETON, David, 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LEDOUX, Pep S., 2014. "Hoy… El diablo probablemente (Robert Bresson)". *Cinemaldito*, 16 de marzo de 2014 1995 [en línea], https://www.cinemaldito.com/hoy-el-diablo-probablemente-robert-bresson/ [Consultado el 16 de agosto de 2020].

LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORANY ENGLISH [en línea], https://www.ldoceonline.com/es-LA/dictionary/miscast [Consultado el 16 de agosto de 2019].

LOZANO, Elisa, 2018. "Rosario Vidal Bonifaz (2017). Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui generis. México, Secretaría de Cultura, Cineteca Nacional". *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre de 2018.

LOZANO, Jorge, 1998. "La semiosfera y la teoría de la cultura". *Revista de Occidente*, núms. 145-146, julio-agosto de 1995 [en línea], https://webs.ucm.es/info/especulo/numero8/lozano.htm [Consultado el 16 de agosto de 2019].

MACEDA, Elda, 2000. "Murió el director de teatro Juan Ibáñez", en *El Universal*, sección Cultura, 13 de septiembre de 2000.

MAGALHAES, Vítor, 2008. *Poéticas de la interrupción: la dialéctica entre movimiento e inmovilidad de la imagen contemporáneas*. Madrid: Trama Editorial.

MAGDALENO, Marcela, 2016. "El blanco misterio de la noche". *Tierra adentro*, núm. 219, noviembre-diciembre de 2016. México: Secretaría de Cultura.

MALDIVIA, Beatriz, 2007. "La revista de cine *Cahiers de cinema* estrena en mayo edición en España". *Blog de cine,* 21 de abril del 2007 [en línea],

http://www.blogdecine.com/otros/la-revista-de-cine-cahiers-du-cinema-estrena-en-mayo-edicion-en-espana [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

MANNHEIM, Karl, 1993. "El problema de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS), núm. 62, pp. 193-242.

MANRIQUE, Diego A., 2015. "La revancha del músico Sly Stone". *El País*, 28 de enero del 2015 [en línea], https://elpais.com/elpais/2015/01/28/estilo/1422473607_329671.html [Consultado el 29 de diciembre de 2018].

MANZANILLA Madrid, José Antonio, 2015. "*Apocalypse 1900*, una película de Salvador Elizondo". *Literal. Latin American Voices* / *Voces Latinoamericanas*, 9 de junio de 2015 [en línea], http://literalmagazine.com/apocalypse-1900-una-pelicula-de-salvador-elizondo/ [Consultado el 29 de diciembre de 2018].

MARIA Y CAMPOS, Armando de, 1960. "Margarita Gautier, por Pina Pellicer, en la sala Chopin". *Novedades*, 21 de octubre de 1960.

MARTÍN MAESTRO, Miguel Ángel, 2017. "El Eclipse (Michelangelo Antonioni, 1962)". *Amanece metrópolis revista Cultural*, 29 de marzo del 2017 [en línea], https://amanecemetropolis.net/eclipse-michelangelo-antonioni-1962/ [Consultado el 29 de diciembre de 2018].

MARTÍNEZ, Rodrigo, 2007. "Juan José Gurrola (1935-2007)", en "La gacetilla", de *Punto de partida*, UNAM, núm. 143, mayo-junio 2007.

MARTÍNEZ PIVA, Jorge Mario, Ramón PADILLA PÉREZ, Claudia SCHATAN PÉREZ y Verónica VEGA MONTOYA, 2010. *La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor*. México: CEPAL.

MASDEMX, 2016. "Un palpitante poema de María Sabina, la curandera oaxaqueña". *MASDEMX*, 16 de octubre de 2016 [en línea] https://masdemx.com/2016/10/poema-de-maria-sabina-chamana-oaxaca-mexico/ [Consultado el 29 de diciembre de 2018].

MEDELLÍN, Adán, 2018. "Elizondo, el montaje y el misterio". *Casa del tiempo*, núm. 51, abril de 2018. México: UAM, pp. 67-68.

MEDIN Tziv, 1992. "Sobre el humanismo de Leopoldo Zea". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 3, núm. 1, 1992.

MEDINA ÁVILA, Virginia, 2010. "Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta". *Multidisciplina*, núm. 5, pp. 5-21.

MEDINA CARACHEO, Carlos, 2010. *El club de medianoche Waikikí: un cabaret de "época" en la ciudad de México, 1935-1954*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia. UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas.

MEJÍA, Eduardo, 2014. "José Emilio Pacheco, anécdotas". *SuperMexicanos*, 4 de marzo de 2014 [en línea] https://www.supermexicanos.com/2014/03/04/jose-emilio-pacheco-anecdotas/ [Consultado el 29 de diciembre de 2019].

MEJÍA, Eduardo, 2001. *Baúl de recuerdos*. *Sabores, aromas, miradas, sonidos y texturas de la ciudad de México*. México: Océano

MENDOZA, María Luisa, *la China*, 1965. "Hablan los seis Lázaros que tienen a su cargo la difícil resurrección del cine mexicano"*,* en *México en la cultura,* suplemento de *Siempre!*, 20 de enero de 1965, núm. 604, p. 5.

MICHEL, Manuel, 1965. "Con sus jóvenes, el cine mexicano del futuro es ya una realidad", en *La Cultura en México*, núm. 181. Suplemento de *Siempre!*, núm. 632, 5 de agosto de 1965.

MICHEL, Manuel, 1999. "Hacia el cuarto cine. Prólogo: un cine marginal", en *WideAngle*, vol. 21, núm. 3, julio de 1999.

MIJANGOS DÍAZ, Eduardo y Juana MARTÍNEZ VILLA, 2008. "Inventando al mexicano. Identidad, Sociedad y Cultura en el México posrevolucionario", en *Imágenes y Representaciones de México y los mexicanos*, RODRÍGUEZ DÍAZ, María del Rosario *et al*. (coords.). México / Morelia: Porrúa / UMSNH.

MIRANDA LÓPEZ, Raúl, 2017. "Las otras 100 mejores películas mexicanas". *IMDb*, 10 de junio de 2017 [en línea], https://www.imdb.com/list/ls068581937/ [Consultado el 27 de octubre de 2019].

MITRY, Jean, 1978. *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Tomo 1, Madrid: Siglo XXI editores.

MOLINA RAMÍREZ, Tania, 2007. "Ignoro dónde está lo que filme el 2 de octubre del 68 en Tlaltelolco". *La Jornada*, sección Espectáculos, 22 de agosto de 2007.

MONCADA, Dulce Andrea, 2019. "La historia de la casa junto al lago de Chapultepec". *El Universal*, 10 de enero de 2019.

MONROY ROCHA, Ximena, 2012. "Danza y performance audiovisual: símbolos corporales y representación sensorial", en Alejandra CERIANI, 2012. *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías estéticas y contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 97-110.

MONSIVÁIS, Carlos, 2003. "Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana", en *Los estudios culturales en México*. México: FCE, pp. 261-295.

MONTAÑO GARFIAS, Ericka 2014. "Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura: Teresa del Conde", en *La Jornada*, domingo 2 de febrero de 2014, p. 4.

MORA, Sergio de la, 2015. “Pedro Infante y Arturo de Córdova hicieron cine gay”. Entrevista para Juan José de ÁVILA en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 24 de junio de 2015.

MORALES CAMPOS, Arturo, 2016. “El retorno a la humano en *Gravedad*, de Alfonso Cuarón”. *La Colmena*, núm. 90, abril-junio de 2016, pp. 9-21.

MORALES CAMPOS, A., J. C. GONZÁLEZ VIDAL y J. A. RUIZ BARRIGA, 2013. *Cine y Cultura. Acercamientos analíticos*. Morelia: DIAC-UMSNH.

MORALES, Miguel Ángel, 2018. “Vicente Ortega Colunga en la revista *Hoy*”. *La Razón*, 7 de diciembre de 2018 [en línea], https://www.razon.com.mx/el-cultural/vicente-ortega-colunga-en-la-revista-hoy/ [Consultado el 27 de octubre de 2019].

MORENO ÁLVAREZ, Jorge, 2010. “Análisis retrospectivo 1960-1982”. *El cine mexicano* [en línea], http://universumcinemexicano.weebly.com/anaacutelisis-retrospectivo-1960-1982.html [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

MORIN, Edgar, 2011. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, pp. 21-29.

MUSHROOM CEREMONY OF THE MAZATEC INDIANS OF MÉXICO. Recorded by V. P. & R. G. Wasson at Huautla de Jiménez, Oax. Folkways Records, NYC: FR 8975.

MUÑOZ DÍEZ, Luis, 2013. “Mujeres enamoradas, de Russell o La imprecisa línea que separa la amistad del amor”. *Tarántula Revista Cultural*, 9 de septiembre de 2013 [en línea], http://revistatarantula.com/mujeres-enamoradas-de-russel-o-la-imperceptible-linea-que-separa-la-amistad-del-amor/ [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

MYERS, David G., 2005. *Psicología*. Buenos Aires / Madrid: Editorial Médica Panamericana.

NABAL ARAGÓN, Eduardo, 2005. "El diablo probablemente. Crónica de una muerte anunciada o el apocalipsis según Bresson". *La Fuga* [en línea], http://2016.lafuga.cl/el-diablo-probablemente/212 [Consultado el 27 de octubre de 2019].

NATIONAL GEOGRAPHIC ESPAÑA, 2012. "Florencia vuelve a exhibir la Puerta del Paraíso". 17 de septiembre de 2012 [en línea], https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/florencia-vuelve-a-exhibir-la-puerta-del-paraiso_6487/1 [Consultado el 27 de octubre de 2019].

NÁVAR, José Xavier, 2014. *Las puertas del paraíso*. *Comentarios sobre la película*. México: Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

NEW YORK TIMES (*NYT*), 2008. "Howard Minsky, Hollywood Producer is Dead at 94". Nota de *THE ASSOCIATED PRESS* (*AP*), 15 de agosto de 2008 [en línea], https://www.nytimes.com/2008/08/16/movies/16minsky.html [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

NODALCULTURA, 2016. "Falleció el cineasta Mauricio Walerstein". *NODALCULTURA*, 5 de julio de 2016 [en línea], https://www.nodalcultura.am/2016/07/fallecio-cineasta-mauricio-walerstein/ [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

NUEVO CINE, edición facsimilar, 2015. México: DGE Equilibrista.

OBREGÓN, Rodolfo, 2008. *Genealogías*. México: UNAM, vol. I, p. 102.

OLIVA MENDOZA, Carlos y Luis Guillermo MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, 2019. *Cine mexicano y filosofía*. México: UNAM.

OLMOS DE ITA, Enrique, 2016. "Dramaturgia Inaugural". *Tierra adentro*, núm. 219, noviembre-diciembre de 2016. México: Secretaría de Cultura.

OREJAS, Francisco G., 2003. *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco / Libros.

OROZCO FLORES, Rafael, 2008. "Miguel Contreras Torres: Las ilusiones patrias", en *Creadores de Utopías*, vol. II. Morelia: Centro de Investigación y Documentación de la Artes, pp. 129-149.

ORTIZ ECHÁNIZ, Silvia, 2003. *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, México: INAH.

ORTIZ ECHÁNIZ, Silvia, 1999. "Las relaciones de género en el ritual espiritualista trinitario mariano". *Alteridades*, vol. 9, núm. 18, julio-diciembre de 1999, pp. 79-84.

OSNAYA CORNEJO, Silvia. 1992. "El espiritualismo trinitario mariano". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 37, núm. 147. México: UNAM, pp. 223-224.

PADILLA, Mónica, 2008. "Rulfo y el cine: *La fórmula secreta*". *Mi ratón*, núm. 8, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia [en línea], http://www.utp.edu.co/educacion/raton/antes/Miraton8/articulos/rulfo.pdf [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

PAGUERO, Raquel, 2004. "Perdí la pasión por el cine", en *Humo en tus ojos*. México: CONACULTA.

PAPALIA, Diane. E., 1994. *Psicología*. Madrid: Editorial McGraw-Hill.

PÁRAMO ROJAS, Arturo, 2014. "Lo Mauricio no quita lo Garcés". *Algarabía,* año XIV, septiembre de 2014.

PASTOR, Manuel, 2016. "Reencuentro de personajes, de Elena Garro". *Mundo Crítico. Revista de Literatura y de Pensamiento Crítico*. 11 de diciembre de 2016 [en línea], https://mundocritico.es/2016/12/reencuentro-de-personajes-de-elena-garro/ [Consultado el 27 de octubre de 2019].

PAZ, Octavio, 1939. “Razón de ser”. *Taller*, abril de 1939, núm. 2, pp. 32-33.

PECIME (Periodistas Cinematográficos de México, A. C.), 2017. *El cine mexicano en 2017: récord histórico en producción, estrenos y espectadores*, 29 de diciembre de 2017 [en línea], http://pecime.com.mx/2017/12/29/el-cine-mexicano-en-2017-record-historico-en-produccion-estrenos-y-espectadores/ [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

PECH, Cynthia, 2017. “Elena Garro y el cine”. *Reflexiones marginales*, año 6, núm. 37, febrero-marzo de 2017 [en línea], http://reflexionesmarginales.com/3.0/elena-garro-y-el-cine/ [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

PEDROZA, Liliana, 2016. “Yo quería una ciudad alegre”. *Tierra adentro*, núm. 219, noviembre-diciembre de 2016. México: Secretaría de Cultura.

PEREA, Héctor, 2002. “Carlos Fuentes: visionar imágenes”, en *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, Pol Popovic Karic (comp.). México: Siglo XXI / ITESM.

PEREDO Francisco y Carlos NARRO (coords.), 2015. *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: UNAM.

PEREIRA LLANOS, Armando, 2015. “Generación del medio siglo. Un trabajo paralelo: revistas y suplementos”. *Enciclopedia de la Literatura en México* [en línea], http://www.elem.mx/estgrp/datos/14#1 [Consultado el 27 de diciembre de 2016].

PEREIRA LLANOS, Armando, *et al*., 2004. *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM: 448-450.

PEREIRA LLANOS, Armando, 1995. “La cultura mexicana en la transición del medio siglo”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, AIH, vol. VII, Estudios Hispanoamericanos 2, pp. 210-217.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2008. *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

POLANCO, Fabián, 2017. "Cine mexicano de los 70: La década crucial". Entrevista con Uises Castañeda. *La Crónica*, 14 de enero del 2017 [en línea], http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

PORTILLA, Jorge, 1984. *La fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: FCE.

PROCESO, 2006. "Margarita López Portillo y el sexenio negro del cine". 14 de mayo de 2006 [en línea], https://www.proceso.com.mx/95853/margarita-lopez-portillo-y-el-sexenio-negro-del-cine [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

PROVITINA, Gustavo, 2014. *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: la marca editora.

PUYAL, Alfonso, 2011. "El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson". *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, núm, 748, marzo-abril de 2011, pp. 411-420.

QUEZADA, José, 2016. "A Michèle: de Casablanca a Tepoztlán". *Tiempo en la casa*, suplemento de la revista *Casa del tiempo*. núm. 29, junio de 2016.

RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier, 2018. "Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México". *Cine Documental*, núm. 18, año 2018 [en línea], http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/ [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier, 2009. "Carlos Fuentes: la identidad y la lengua", *Academia.edu* [en línea],

https://www.academia.edu/2636366/Carlos_Fuentes_y_el_cine?email_work_card=title [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

RAMOS, Samuel, 2009. *El perfil del hombre y la cultura en México.* México: Editorial Planeta.

RAVELO, Gabriel, 2107. "William Burroughs en la CDMX: una historia de amor que terminó en tragedia". *Televisa.news*, agosto 2 de 2017 [en línea], https://noticieros.televisa.com/especiales/la-noche-que-william-burroughs-asesino-su-esposa-cdmx/ [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

RAZO HIDALGO, Elías, 2016. "Weingartshofer, un recordatorio". *F. I. L. M. E.*, 30 de octubre de 2016 [en línea], http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1755 [Consultado el 7 de septiembre de 2019].

RIVERA J., Héctor, 1986. "De concurso". *Proceso*, 3 de mayo de 1986 [en línea], https://www.proceso.com.mx/143528/de-concurso [Consultado el 7 de septiembre de 2019].

RIVERA J., Héctor, 1986a. "Hablan los participantes: *El Concurso de Cine Experimental, muchas ilusiones, enormes sacrificios*". *Proceso*, 19 de abril de 1986 [en línea], https://www.proceso.com.mx/143440/hablan-los-participantes-el-concurso-de-cine-experimental-muchas-ilusiones-enormes-sacrificios [Consultado el 7 de septiembre de 2019].

RIVERA, Niza, 2016. "En Change.org, petición para retirar libro sobre Garro". *Proceso*, 12 de diciembre de 2016 [en línea], https://www.proceso.com.mx/465969/en-change-ORG-PETICION-RETIRAR-LIBRO-ELENA-GARRO [Consultado el 7 de septiembre de 2019].

ROCHA ALONSO, Amparo, 2000. “Meredith Monk: el arte en las fronteras”, en Marta López Gil (comp.), *Mujeres fuera de quicio: literatura, arte y pensamiento de mujeres*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 237-252.

RODRÍGUEZ, José Antonio, 2009. *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*. México: INAH / CONACULTA.

RODRÍGUEZ, Israel, 2016. “El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes”. *Revista Icónica*, 4 de noviembre de 2016 [en línea], http://revistaiconica.com/cine-experimental/ [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

RODRÍGUEZ, Israel, 2016. “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta”, en Rita EDER (ed.), 2015. *Genealogías del arte contemporáneo en México (1952-1967)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 266-292.

ROMERO, Guillermo, 1971. “Salomón Laiter realiza en su debut una cinta diferente”. *Cine Mundial*, 19 de julio de 1971.

ROSSET, Clément, 2010. *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

RUBIO, Patricia (comp.), 2009. *José Donoso: diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*. Santiago de Chile: RiL editores.

RUEDA, María de los Ángeles de, 2012. “Prólogo”, en Alejandra CERIANI (comp.), 2012. *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías estéticas y contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 17-18.

RUÉTALO, Victoria y Dolores TIERNEY (eds.), 2009. *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York / London: Routledge.

RUIZ OJEDA, Tania Celina, 2008. “Alva y Compañía. Origen de una empresa cinematográfica en Michoacán”, en *Creadores de Utopías*, vol. II. Morelia: Centro de Investigación y Documentación de la Artes, pp. 15-32.

RULFO, Juan, 1997. *Toda la obra*. Claude Fell (comp.), Madrid / París /México / Buenos Aires / Sao Paulo-Río / Lima / Guatemala / San José de Costa Rica / Santiago de Chile: ALCA XX.

RUSSO, Eduardo A., 2020. "Pensar un cine en transformación: la lección de André Bazin". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año XXIII, núm. 103, 2020-2021. Buenos Aires: Universidad de Palermo, pp. 392.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, 1990. "Jorge Negrete canta a Octavio Paz". *Artes de México*, núm. 10. Nueva época, invierno de 1990.

SABINA, María, 1976. "Letanías de María Sabina para oficiar en la experiencia de los hongos", en Gabriel ZAID, 1976. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI editores.

SAGRADA BIBLIA (versión directa de las lenguas originales), 1971. Madrid: Nacar-Colunga.

SÁNCHEZ, Francisco, 2002. *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002*. México: CONACULTA.

SÁNCHEZ, PARDO, Ignacio, 2006. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución de la frontera 1917-2000*. Universidad de Pittsburgh.

SÁNCHEZ, Rafael C., 1994. *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento.* México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), UNAM.

SÁNCHEZ SALMERÓN, Álvaro, 2017. "Es el Lago de Guadalupe un santuario en constante protección". *Las mejores noticias*, 19 de noviembre de 2017 [en línea], http://alvarosanchez.mx/lago-guadalupe-santuario-constante-proteccion/ [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

SANDOVAL, Adriana, 2006. *De la literatura al cine: versiones fílmicas de novelas mexicanas*. México: UNAM.

SANZ, Manuela, "Epílogo", en Elena Garro, 2016. *Reencuentro de personajes*. Madrid: Editorial Drácena.

SCHNEIDER, Luis Mario, 1975. *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*. México: FCE.

SERRA BRADFORD, Matías, 2019. "Ezra Pound: días y noches del poeta de todos los siglos". *Revista Ñ*, del diario *El Clarín*, 22 de abril de 2019.

SOLANO, Daniel, 2014. *Allan Kaprow. Otras maneras*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

SOLÍS, Álvaro, 2015. "La otra poesía mexicana: María Sabina". *Círculo de poesía*, 11 de noviembre de 2015 [en línea] https://circulodepoesia.com/2015/11/la-otra-poesia-mexicana-maria-sabina/ [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

SOLÍS, Juan, 2006. "La afición al cine, placer subversivo: Jorge Ayala Blanco", entrevista en *El Universal*, sección cultural, del 5 de diciembre de 2006.

STEVE, Óscar, 2019. "Récord para el cine mexicano en 2018: 186 películas hechas en el país y la mayoría no fueron comedias románticas". 5 de junio de 2019 [en línea], https://www.xataka.com.mx/cine-y-tv/record-para-cine-mexicano-2018-186-peliculas-hechas-pais-mayoria-no-fueron-comedias-romanticas [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

TARKOVSKI, Andrei, 1993. *Esculpir el tiempo*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), UNAM.

TELLO DÍAZ, Carlos, 1998. "La casa de La Bandida", en *Historias del olvido*. México: Cal y Arena, pp. 119-149.

TIERNEY, Dolores, 2013. "Residual Presences of the Revolution(ary) Melodrama in Contemporary Mexican Cinema", en *Ghosts of the Revolution in Mexican*

Literature and Visual Culture, Erica SEGRE (ed.). Oxford: Peter Lang Publishing Group, pp. 241-261.

TORRES, Rubén, 1970. "Las puertas del paraíso o cómo entrar al cine soñado". Entrevista con Salomón Laiter. *El Heraldo*, el 5 de abril de 1970, pp. 8-9.

TREJO FUENTES, Ignacio 2001. "La literatura de *la onda* y sus repercusiones". *Tema y variaciones de la literatura mexicana: literatura mexicana, siglo XX*, núm. 16. UAM (semestre 1, 2001), pp. 203-210.

TVUNAM, 2018. "Gerardo Villegas y Manuel Villanueva conversan sobre *Apocalypse 1900* de Salvador Elizondo en TVUNAM". *Cinemateca*, diciembre de 2018, [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=Vdu10SLenvw [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 2005. *International flows of selected cultural goods and services, 1994-2003. Defining and capturing the flows of global culture tarde*, Montreal: UNESCO.

UNIVISIÓN, 2018. "La tragedia de Pina Pellicer: la estrella que se mató por soledad", 18 de marzo de 2018 [en línea], https://www.univision.com/entretenimiento/la-tragedia-de-pina-pellicer-la-estrella-que-se-mato-por-soledad [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

URQUIZA, Concha, 2006, *Junio de lluvia vestido*. *Antología*. Morelia: Jitanjáfora Morelia Editorial.

URRUTIA, Jorge, 1984. *Imago Litterae*: *cine y literatura*. Sevilla: Alfar.

URANGA, Emilio, 1949. "Dos teorías de la muerte: Sartre y Heidegger". *Revista Filosofía y Letras*, núm. 33. México: UNAM.

VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, 2015. “Eraclio Zepeda (1937-2015)”. *Siempre!*, septiembre 26 de 2015, [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=Vdu10SLenvw [Consultado el 23 de septiembre de 2019].

VALÉRY, Paul, 1957. “La conquête de l’ubiquité”. Oeuvres. Paris: Gallimard.

VALLEJO NOVOA, Arturo, 2009. “Adriana Sandoval. De la literatura al cine: versiones fílmicas de novelas mexicanas”. *Literatura Mexicana*, vol. XX, núm. 2, pp. 175-178.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, 2015. “Prólogo” en *Nuevo Cine*, edición facsimilar, 2015. México: DGE Equilibrista.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, 2010. “Puentes entre *Río Escondido* y *La fórmula secreta*”. *Corre cámara* [en línea], http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1578 [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

VEGA ALFARO, Eduardo de la, 1978. “El Cine independiente mexicano: 1942-1965”, en *Filmoteca*, vol. I, núm. 1, UNAM, México, noviembre de 1978.

VÉRTIZ DE LA FUENTE, Columba, 2015. “Bertha Navarro y Miguel Vázquez: el oro del cine”. *Proceso*, 23 de mayo de 2015 [en línea] https://www.proceso.com.mx/405176/bertha-navarro-y-miguel-vazquezel-oro-del-cine [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

VÉRTIZ DE LA FUENTE, Columba, 2013. “Seguidores fuerzan puertas para ver a Jodorowsky en el FICM”. *Proceso*, 23 de octubre de 2013 [en línea] https://www.proceso.com.mx/356212/seguidores-fuerzan-puertas-para-ver-a-jodorowsky-en-el-ficm [Consultado el 17 de diciembre de 2019].

VIDAL BONIFAZ, Rosario, 2017. *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui generis*. México: Secretaría de Cultura / Cineteca Nacional.

VIDAURRE, Carmen, 2009. *Modernismo. Imágenes y palabras*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Jalisco.

VIDAURRE, Carmen, 2002. *Murder corp. Representaciones cinematográficas des asesino en serie*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

VIEYRA, Jaime, 2007. "Emilio Uranga: la existencia como accidente". *Devenires*, año VIII, núm.16, julio del 2007, pp. 75-116.

VILA-MATAS, Enrique, (s. f.),. "Anatomía de un desastre". *Textos de Vila-Matas* [en línea] http://www.enriquevilamatas.com/textos/textanatomia.html [Consultado el 27 de diciembre de 2018].

VILLARELLO CERVANTES, Leopoldo, 2014. "FICUNAM 1. El concurso de cine experimental 1964 y sus directores". *Cineforever* [en línea], http://www.cineforever.com/2014/03/06/ficunam-1-el-concurso-de-cine-experimental-1964-y-sus-directores/ [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

VILLARREAL, Rogelio, 2014. "Efraín Huerta en el cine". *Milenio* [en línea], https://www.milenio.com/opinion/rogelio-villarreal/otra-parte/efrain-huerta-en-el-cine [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

VILLOTA TOYOS, Gabriel, 2019. "Un cuerpo que se mueve y canta entre las grietas de la realidad: Meredith Monk, 16 mm Earrings 1966-1979". *La investigación en danza*. Facultad de Bellas Artes Politécnica de Valencia, marzo de 2019, pp. 459-467.

VIRILIO, Paul, 2002. *La máquina de visión.* Madrid: Ediciones Cátedra.

VITAL, Alberto, 2002. *Un porfirista de siempre. Victoriano Salado Álvarez (1867-1931).* México / Aguascalientes: UNAM / UAA, p. 203.

VIVAS, Ángel, 2007. "Jean Baudrillard, el filósofo que alertó sobre la *era Matrix*". *ELMUNDO.ES*, 18 de marzo del 2007 [en línea], https://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/06/obituarios/1173209927.html [Consultado el 27 de diciembre de 2017].

WAUGH, Evelyn, 1993. *Retorno a Brideshead*. Madrid: Tusquets.

WOOD, David M. J., 2015. "Renovación, patrimonio y cultura cinematográfica en México, 1952-1967", en Rita EDER (ed.), 2015. *Genealogías del arte contemporáneo en México (1952-1967)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 409-449.

ZAID, Gabriel, 1976. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI editores.

ZAMALDE ARREGI, Imanol, 2009. "La intrincada fenomenología del metatexto cinematográfico". *Anàlisi 38*, Universidad del País Vasco, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación Audiovisual y Publicidad, pp. 253-265.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando, 2010. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM.

ZÁRATE TOSCANO, Verónica (s/f). "Semblanza de Salvador Toscano Barragán". *FUNDACIÓN TOSCANO* [en línea], http://www.fundaciontoscano.org/esp/semblanza-Salvador_Toscano.pdf [Consultado el 27 de diciembre de 2019].

ZAVALA, Lauro, 2012. "Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico". *La Colmena*, núm. 74, abril-junio, 2012.

ZAVALA, Lauro, 2008. "La triangulación dramática en *La noche avanza*". Cuaderno de apuntes para Teoría y Análisis Cinematográfico. DCSH-UAM-X, junio del 2008.

ZAVALA, Lauro, 2007. *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas.

ZEA Leopoldo, 1978. *Conciencia y posibilidad del mexicano: El Occidente y la conciencia en México: Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México: Editorial Porrúa.

ZEA Leopoldo, 1949. "La filosofía como compromiso". *Cuadernos Americanos*, núm. 1 (enero-febrero de 1949), p. 81.

ANEXO

Las puertas del paraíso

(transcripción del guion directo del DVD)[176]

ESCENA 1

INTERIOR - DEPARTAMENTO DE ANDRÉS - AMANECE

A través de un ventanal, desde afuera, aparece Paco dormido, desnudo del torso y sentado sobre un sillón; la cámara panea hasta llegar al cuarto contiguo donde, también a través de un ventanal, se ve a Pía una chica con ropa de colegiala, dormida sobre un tapete en el suelo. Al fondo, se escucha la música de un disco rayado que se repita continuamente.

ESCENA 2

Close-up de Pía.

ESCENA 3

Adentro del departamento la cámara panea ahora sobre un sillón de la sala en donde desnuda y cubierta por una toalla, duerme Gladys; en primer plano, sobre una mesita de centro se ven –al menos– cuatro botellas vacías de licor.

ESCENA 4

Junto al lavabo del baño aparece Andrés sin camisa; moja su rostro y se mira al espejo; está intranquilo. Con rapidez y nerviosamente toma una pastilla, llena un vaso de agua y la traga con desesperación.

ESCENA 5

Andrés se acerca a Paco y lo llama un par de veces por su nombre:

[176] LAITER, Salomón, 1970. *Las puertas del paraíso*. Disco Versátil Digital (DVD) editado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) dentro de la serie "Ganadoras del Ariel". DVDB-3315-B15: México. Las escenas de la transcripción corresponden a los cortes en el montaje del filme.

—Paco… Paco…

—¡Joder!— dice Paco, molesto.

Y como Andrés no alcanza a despertarlo, le propina una cachchetada.

Paco reacciona enojado.

ESCENA 7

Close-up al disco de Sly & the Family Stone que gira sobre la tornamesa y cuya aguja continua sobre el mismo surco girando y repitiendo, a cada vuelta, un idéntico fragmento musical.

ESCENA 8

Desnudo, Paco entra a la regadera y, cuando se para bajo el chorro de agua, se desploma; es evidente su muy deteriorado estado físico, deplorable por causa de la borrachera que –se infiere– transcurrió durante la noche anterior.

ESCENA 9

Pía baila sola en la salita, sobre el tapete, al son ya de otra melodía.

ESCENA 10

Andrés, recargado sobre un muro y junto al tocadiscos, observa a Pía bailar y le pregunta:

—¿Estás lista?

—Sí— responde ella y se acerca a besarlo para correr luego a una de las habitaciones.

ESCENA 11

Desde fuera, a través del ventanal, se ve a Paco salir del baño envuelto en una toalla; mientras, en la recámara, Andrés se pone una camisa y se acerca al ventanal para observar algo.

ESCENA 12

EXTERIOR - AFUERA DEL DEPARTAMENTO DE ANDRÉS - DÍA

La cámara enfoca el exterior de la casa y muestra lo que Andrés observa: un hombre de traje y sombrero, en la parte alta de una barda, que los vigila y los saluda con un movimiento de su mano en alto; luego, la cámara panea hacia abajo, donde aparece estacionado un auto con otro hombre, también de traje y sombrero, algo siniestro y fumando mientra hojea un periódico sentado en la parte posterior del vehículo.

ESCENA 13

INTERIOR

De nuevo, aparecen tras el ventanal de la recámara Paco y Andrés, preocupados.

—¡Pélate ya! —le dice Paco a Andrés.

ESCENA 14

INTERIOR - CANCHA DE JAI-ALAI EN EL FRONTÓN MÉXICO - NOCHE

El pelotari Paco está jugando y, en un esfuerzo por alcanzar una bola pegada a la reja se estrella en ella, cae y queda muy lastimado.

ESCENA 15

Zoom-in a Andrés que está entre el público sentado en las butacas; observa el partido y, al mismo tiempo, puede verse en su expresión que está su sumamente deconcertado.

ESCENA 16

Close-up a Paco, desvanecido sobre la cancha.

ESCENA 17

La cámara vuele a enfocar a Andrés, quien no oculta su desconcierto al tiempo que mira hacia las butacas que se encuentran delante de él; la cámara panea sobre las filas de asientos hasta que descubre a aquel hombre sin siniestro de traje y sombrero junto a sus dos acompañantes, con quienes cruza algunas palabras. Se puede apreciar que están molestos.

ESCENA 18

Ahora la cámara enfoca al sujeto del traje, quien mira haca atrás para encontrarse con la mirada a Andrés; sin duda, está muy contrariado. Puede inferirse de esta secuencia que hay una apuesta en juego perdida y que algo salió mal.

ESCENA 19

Sobre la cancha, dos auxliares levantan a Paco del suelo y lo retiran, desvanecido y en volandas, hacia los vestidores.

ESCENA 20

EXTERIOR - PLAZA DE LA REPÚBLICA - NOCHE

Afuera del portón de entrada del Frontón México se puede observar a Andrés que sale de las instalaciones y corre con desesperación hacia su auto estacionado. También puede verse que hay una mujer joven, elegantemente vestida, sentada al interior del carro; es Blanca, con un traje claro cubierto por una elegante estola. Andrés abre con rapidez la puertezuela y entra al auto muy velozmente.

ESCENA 21

INTERIOR DEL AUTO - NOCHE

—¿Qué pasa?— pregunta Blanca desconcertada.

—Tenemos que salir de la ciudad— le responde Andrés de manera autoritaria.

ESCENA 22

Andrés arranca el auto que sale derrapando las llantas sobre el pavimento.

ESCENA 23

La cámara, moviéndose de forma inestable, se enfoca en las avenidas de la ciudad mientras el carro se desplaza velozmente. Aparecen los créditos de la película, sobrepuestos a la filmación, mientras la cámara sigue rodando.

ESCENA 24

Close-up de Andrés manejando. La cámara panea hacia el frente y se observan, de nuevo, las avenidas de la ciudad a través del parabrisas del auto. Los créditos desfilan en la pantalla.

ESCENA 25

EXTERIOR - AVENIDAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Aparecen el carro de Andrés seguido por el auto que los persigue. Continúan los créditos en pantalla.

ESCENA 26

EXTERIOR - CALLE

Aparecen el carro que persigue al de Andrés desplazándose por las avenidas. Continúan los créditos en pantalla.

ESCENA 27

Medio plano de Blanca y Andrés a través de parabrisas.

—¿Nos siguen?— le pregunta Andrés a Blanca. Ella voltea hacia atrás y mira las luces del carro que los persigue.

ESCENA 28

INTERIOR DEL AUTO DE ANDRÉS

A través del medallón posterior del auto se aprecia claramente al auto negro detrás de ellos.

ESCENA 29

—Sí— responde ella, preocupada.

ESCENA 30

INTERIOR DEL AUTO - EN PERSECUCIÓN

A través del parabrisas del auto negro se aprecia al Mustang mostaza de Andrés.

ESCENA 31

EXTERIOR - PERIFÉRICO

Medio plano de Blanca y Andrés. Atrás de ellos, a través de los cristales, continúan apareciendo las luces del auto que los persigue.

ESCENA 32

INTERIOR - AUTO DE ANDRÉS

La cámara se mueve de forma aún más inestable y mira las calles mientras se desplaza con rapidez. Los créditos sigue apareciendo en pantalla.

ESCENA 33

INTERIOR DEL AUTO - EN PERSECUCIÓN

A través del parabrisas se aprecia al Mustang mostaza de Andrés, pero esta vez la velocidad se ha incrementado y se escucha el continuo rechinar de las llantas al dar vuelta sobre las curvas del Periférico.

ESCENA 34

INTERIOR - AUTO DE ANDRÉS

A través del espejo retrovisor Andrés mira continuamente al auto negro que los persigue.

ESCENA 35

Por el medallón posterior del auto se aprecia claramente al auto negro detrás, ya muy cerca de ellos y a punto de alcanzarlos.

ESCENA 36

EXTERIOR

Medio plano de Blanca y Andrés a través de parabrisas.

—¡Cuidado!— grita Blanca desesperada y señala hacia el frente.

ESCENA 37

EXTERIOR - PERIFÉRICO

Se aprecia a un hombre que descuidadamente cruza el arroyo vehicular sin precaución; de manera hábil, Andrés logra esquivarlo para no arrollarlo. Pero no así para el auto negro que los persigue, el cual queda de frenta al hombre a quien está a punto de atropellar.

ESCENA 38

INTERIOR DEL AUTO - EN PERSECUCIÓN.

El hombre es arrollado por el carro negro y materialmente rebota contra el parabrisas para quedar tendido sobre el cofre del propio auto, el cual detiene su circulación, frena y para.

ESCENA 39

INTERIOR - AUTO DE ANDRÉS

A través del parabrisas y los cristales laterales la cámara panea y enfoca las luces interiores del túnel del Periférico Norte que va hacia la salida a la carretera de Querétaro desde la ciudad. Al mismo tiempo, se escuchan las llantas derrapar continuamente sobre el asfalto. Hasta esta escena los créditos, finalmente, terminan de aparecer sobre la pantalla.

ESCENA 40

EXTERIOR

El auto de Andrés se desvía de la carretera para entrar, a toda velocodad, al estacionamiento de un hotel.

ESCENA 41

Medio plano del auto de Andrés.

Andrés enfrena bruscamente. Blanca se ve muy espantada.

—¿Qué pasa?— pregunta Blanca desconcertada.

—Nada —responde Andrés mientras se arrellana en su asiento—; ve a ver si hay cuartos —le ordena imperativo.

Desconcertada, Blanca obedece y baja del auto.

ESCENA 42

EXTERIOR - AFUERA DEL HOTEL

Blanca cierra la portezuela y camina, muy lentamente, hacia la entrada del lobby del hotel.

ESCENA 43

INTERIOR DEL HOTEL

Blanca camina por la recepción pero no ve a nadie. El eco de sus pasos resuena.

—¿Hay alguien?— pregunta Blanca pero nadie responde. —¿Hay alguien?— vuelve a preguntar, alzando más la voz.

Pero solo se escucha la televisión. Es la voz del locutor Jacobo Zabludobsky, quien conduce noche a noche un programa noticioso. Habla sobre el reportaje acerca de una mujer que ha dado a luz nueve hijos. Blanca esta muy inquieta; se diría que está angustiada. Recorre el lobby e incluso sale a una terraza posterior intentando encontrar a alguien. Da vuelta con rapidez, francamente espantada y, en ese momento aparece el encargado de la recepción.

ESCENA 44

Close-up del encargado de la recepción, quein, con el rostro inexpresivo, le pregunta:

—¿Qué desea?

En ese preciso momento se escucha el auto de Andrés que arranca con estruendo.

ESCENA 45

—¡Andrés!— grita Blanca a punto de llorar mientras corre hacia la puerta de entrada.

ESCENA 46

EXTERIOR DEL HOTEL

Blanca mira el carro de Andrés que ya ha dado media vuelta y se dirige de nuevo hacia la carretera.

—¡Andrés, no!— Blanca se atraviesa alzando las manos de frente al auto de Andrés, como tratando de impedir, con su propio cuerpo en medio del camino, que se marche.

ESCENA 47

Andrés enfrena bruscamente el auto frente a Blanca; descende de él y camina hacia ella, un tanto molesto:

—¿Por qué gritas?... No te voy a dejar aquí, sola— le reconviene.

—¡Hay un hombre horrible adentro!— le informa Blanca asustada.

—Eres una niña— la recrimina Andrés.

ESCENA 48

INTERIOR DEL HOTEL

Close-up del rostro del hombre recepcionista.

ESCENA 49

Andrés y Blanca se registran:

—¿Cuarto con baño?— pregunta el recepcionista.

—No— dice Andrés —dos cuartos con baño.

Blanca lo mira; desconcertada, pero sin decir nada.

ESCENA 50

Medio plano del recepcionista, quien pregunta:

—¿Comunicados?

ESCENA 51

Medio plano de Andrés y Blanca:

—No, separados— responde Andrés.

—Hay que firmar aquí.

—¿No se ha registrado nadie?

—Ustedes son los único huépedes.

ESCENA 52

Los tres (el recepcionista y la pareja) suben por las escaleras hasta un corredor con una amplia puerta de madera y el número 9 en la pared. El recepcionista le entrega a Andrés la llave:

—El suyo es el 4; está abajo— le informa.

—¿El café?— pregunta Andrés.

—Se lo subo en un momento— responde el encargado.

—No —le dice Andrés— lo tomaremos allá abajo.

ESCENA 53

Andrés y Blanca entran a la habitación de ella; el cuarto se ve amplio, aunque sombrío, pues permanece en oscuridad hasta que, a través de un espejo frente al que está Blanca, se alcanza a ver cuando Andrés prende una lampara de buró.

ESCENA 54

Andrés se arrellana en la cama y desde ahí mira a Blanca.

ESCENA 55

Blanca continúa de pié frente al espejo; da media vuelta y le dice, un tanto fastidiada a Andrés:

—No quiero bajar…— Y, alzando la voz: —¡Me quiero dormir!

ESCENA 56

Desde la cama, Andrés le indica, como ordenándole:

—Ven.

Blanca, junto al espejo, sonríe levemente. Cierra la puerta de la habitación y, seductoramente, camina hacia Andrés mientras se despoja de su abrigo blanco. Lleva puesta una blusa rosa y una falda larga.

ESCENA 57

Blanca sube a la cama y comienza a acariciar las piernas de Andrés, quien permanece sin moverse. Ella sube encima de él y comienza a besarle en el cuello y en la boca. Él la abraza y la voltea, para quedar así encima de ella. Acaricia sus pechos y ella se excita; entonces, él se separa y le dice, de nuevo imperativamente, como ordenándole:

—Vamos a tomar café.

ESCENA 58

INTERIOR - BAR DEL HOTEL

La cámara sigue al encargado quien camina hasta una mesita en donde está sentada la pareja y entonces les sirve el café.

ESCENA 59

Medio plano de la pareja. Andrés le pregunta a Blanca:

—¿Te gusta? —refiriéndose al encargado del hotel.

Ella, desconcertada primero, y molesta, después, le responde:

—¿Qué?... ¡estás enfermo!

ESCENA 60

Medio plano de Andrés, quien, mientras bebe de su taza de café comenta, como asqueado:

—¡Qué es esto!

ESCENA 61

Medio plano de la pareja. Blanca sonríe; se incorpora, se acerca seductoramente hacia Andrés, lo besa y le dice:

—Vamos a mi cuarto.

Ambos se toman de la mano y se encaminan por el corredor hacia las habitaciones.

ESCENA 62

En el pasillo hacia la escalera, la pareja hace un alto; se besan apasionadamente.

ESCENA 63

Close-up de Blanca; mientras Andrés besa su cuello, ella sonríe, complacida. Pero, de pronto, su expresión cambia por completo. Ella abre enormes los ojos, muy espantada.

ESCENA 64

El encargado está a unos pasos de ellos, y la mira inexpresivo, mientras Andrés la besa.

ESCENA 65

Ella suelta a Andrés y corre hacia el fondo del pasillo.

ESCENA 66

Andrés la alcanza y la toma con fuerza, llevándola hacia una pared en donde comienza a besarla agresivamente. Ella se niega al acoso:

—¡Andrés, déjame

—¡Cállate!

—¡Ay!, me lastimas!

Andrés la tiene tomada por los brazos; Blanca sigue negándose a su asalto. Con fuerza, él la va llevando hasta el piso, en donde monta encima de ella y le desabotona la blusa, sin dejar de besarla.

—Déjame— dice ella, pero ya con menos fuerza. Blanca termina por ceder y suspira con cierto placer, mientras con la voz apagada, vuelve a decir: —Déjame.

Andrés entoncs se incorpora y queda aún encima de ella, pues Blanca reposa sobre el piso entre las piernas de Andrés, quien está parado y permanece ya sin moverse. Blanca toma la llave de la habitación y se pone de pie, frente a él, sin decir palabara alguna. De pronto, da la media vuelta y se retira hacia su habitación, primero caminando lentamente y luego casi corriendo. Andrés, en ese momento, decide perseguirla.

ESCENA 67

Blanca sube por las escaleras hacia su habitación mientras Andrés corre a sus espaldas. Muy agitada, Blanca abre la puerta y cierra detrás de ella.

ESCENA 68

INTERIOR DE LA HABITACIÓN

Blanca está pegada a la puerta y desde ahí escucha los golpes que da Andrés y sus gritos:

—¡Ábreme, ábreme!

ESCENA 69

EXTERIOR DE LA HABITACIÓN

Andrés golpea, con fuerza, a la puerta:

—¡Ábreme! ¡Te digo que me abras!

ESCENA 70

INTERIOR DE LA HABITACIÓN

Blanca a punto del llanto le dice:

—Yo solo quiero dormir.

ESCENA 71

EXTERIOR DE LA HABITACIÓN

Andrés golpea con mayor fuerza la puerta; incluso, la patea y grita:

—¡Te digo que me abras! ¡Abre! ¡Abre te digo!

ESCENA 72

INTERIOR DE LA HABITACIÓN

La cama enfoca a la perilla de la puerta y la mano de Blanca que se acerca a ella lentamente para destrabar el cerrojo. Al final, ella abre la puerta y Andrés entra.

—Quiero acostarme— dice Blanca entre sollozos. Se desnuda y aún llorando se meta entre las sábanas. Andrés no dice nada mientras se sirve de una botellita un vaso de agua.

ESCENA 73

Andrés camina hacia la cama y la toma bruscamente por los brazos mientras comienza a besarle el cuello. Blanca sigue sollozando y, entre pequeños quejidos apenas alcanza a decir:

—Tengo sueño.

Andrés la suelta y se incorpora, alejándose de la cama.

ESCENA 74

Andrés, cabizbajo, se encamina hacia la puerta y, al momento de abrirla, se dirige a ella, indicándole de nuevo con tono impositivo:

—¡Duérmete!

ESCENA 75

Blanca, con los ojos rozados de lágrimas, le suplica:

—Me siento sola; quédate conmigo…

ESCENA 76

Andrés sale de cuarto.

ESCENA 77

Blanca se mete entre las sábanas y vuelve otra vez a llorar.

ESCENA 78

Andrés cierra la puerta y se queda unos momentos parado en su quicio. Inmediatamente después, baja apresurado por las escaleras.

ESCENA 79

Blanca, en la cama, se incorpora alterada cuando escucha el ruido del motor del auto de Andrés quien, evidentemente, se está yendo del hotel

ESCENA 80

EXTERIOR - NOCHE

Llueve y, a través del parabrisas de su auto –el cual tiene andando las plumas limpiaparabrisas–, se ve el rostro de Andrés desencajado; quizá está tarareando alguna melodía o quizá está hablando solo. Se aprecia que mueve los labios pero no se excucha lo que dice.

ESCENA 81

INTERIOR - HABITACIÓN DE BLANCA

En la habitación número 9, la de Blanca, la camara enfoca la perilla de la puerta que da vueltas y se abre. Aparece el encargado de la recepción.

ESCENA 82

Blanca mira al intruso desesperada, pero sin decir palabras.

El encargado, ya en el cuarto, camina y se desplaza lentamente hacia la cama, hacia ella.

ESCENA 83

Blanca, tartamudeando, apenas acierta a preguntar:

—¿Qué… qué quiere?

ESCENA 84

El encargado, se sienta confianzudamente en la cama, junto a Blanca, y le responde:

—Usted tocó el timbre.

—¿Yo?— pregunta Blanca, incrédula e inocentemente.

—¡Sí— respode el encargado —usted me llamó.

Blanca niega con la cabeza y revira:

—Yo no lo llamé.

—Las mujeres solas siempre tienen miedo— contesta, altanero, el encargado.

Se incorpora.

ESCENA 85

Plano entero en picada. El encargado camina alrededor de la cama y, cerca del buró, señala el cable de donde pende un timbre:

—Vuelva a llamar si se le ofrece algo.

Con la misma lentitud, se desplaza hacia la puerta.

ESCENA 86

Close-up de Blanca quien, aterrada, mira al encargado irse; mientras se escucha el abrir y cerrar de la puerta ella esconde su rostro entre las sábanas, y comienza de nuevo a llorar..

ESCENA 87

EXTERIOR - NOCHE - CABINA TELEFÓNICA

Andrés marca un número mientras sostiene la bocina.

ESCENA 88

INTERIOR - CASA DE GLADYS

Gladys, en ropa interior y encima de su cama, contesta la llamada. Junto al teléfono, en su buró, pueden apreciarse dos copas coñaqueras servidas y dos botellas de licor: una de coñac y otra de whisky Etiqueta Negra.

—¿Bueno?— contesta ella.

ESCENA 89

EXTERIOR - NOCHE - CABINA TELEFÓNICA

—¿Gladys? Háblale a Paco…

ESCENA 90

INTERIOR - CASA DE GLADYS

—Ahora no lo puedo despertar.

ESCENA 91

EXTERIOR - NOCHE - CABINA TELEFÓNICA

—Qué… ¿ha tenido problemas?

—No— responde ella.

—Bueno, yo le vuelvo a hablar.

ESCENA 92

EXTERIOR - NOCHE

Ya ha dejado de llover. Un hombre de edad madura, bien vestido y bastante atractivo –mientras fuma y lanza una moneda al aire– se acerca a la cabina telefónica; al estar de frente a Andrés, le pregunta:

—¿Ya terminó?

Andrés no le responde; se aleja un par de pasos de la cabina telefónoica pero no se va. Ambos personajes se quedan mirando durante varios segundos.

ESCENA 93

INTERIOR - HABITACIÓN DE BLANCA

La cámara se pasea por el cuarto de Blanca quien apenas duerme, intranquila y quejándose; se escuchan pasos, se oyen movimientos a través de los muros. Ella se revuelca en la cama; mientras, los ruidos no cesan. Ahora se escucha música; Blanca se incorpora y camina hacia la puerta de su habitación. Abre.

ESCENA 94

Blanca, aún en ropa interior, baja lentamente las escaleras hasta el cuarto de Andrés, que es de donde proviene la música y el ruido. Ella se observa muy temerosa y desconcertada.

ESCENA 95

Blanca llega hasta la puerta del cuarto de Andrés. La música se escucha a todo volumen. Ella está a punto de llamar la puerta, pero se contiene.

ESCENA 96

La camara enfoca el picaporte de la puerta; el mismo que Blanca no se atreve a tocar.

ESCENA 97

En el interior del cuarto de Andrés, la cámara panea hasta el tocadiscos, desde donde se desprende una música de rock; la cámara se detiene ahí un momento y luego sigue paneando hasta enfocar a Andrés, quien baila animada y alocadamente; no se puede saber si está solo o acompañado.

ESCENA 98

Afuera de la habitación, en el pasillo, Blanca, desesperada, no se anima a tocar ni a intentar abrir, y se recarga en el muro, junto a la puerta, triste, desconcertada y sin saber qué hacer.

ESCENA 99

En el interior de la habitación, Andrés sigue bailando; la cámara, en movimiento, descubre la sombra de otra persona que está sentada sobre la cama, pero no se puede ver bien quién

es, pues el propio cuerpo de Andrés se interpone. Finalmente, se aprecia que es el encargado del hotel quien está sentado sobre la cama, mirándolo a Andrés bailar.

ESCENA 100

A través de una ventana, se observan los jardines del hotel. Amanece. La cámara panea y se puede ver que se trata del cuarto de Blanca; ella está acostada, desencajada y despierta. De pronto se sobresalta y se incoerpora pues escucha un fuerte ruido en su puerta. Abre. Es Andrés. Esta malvestido y con la ropa desordenada. Ella lo abraza y le dice:

—Andrés, anoche fui a tu cuarto.

Pero él la empuja:

—¡Quítate!— le ordena.

—No pude dormir en toda la noche— le reclama ella; pero, por toda respuesta, Andrés recoge apresuradamente su ropa de la habitación y le dice:

—¡Apúrate!— ordenándole, de esta forma, que se vista y deje la habitación.

—Déjame vestir— le suplica Blanca, quien apenas alcanza a echarse encima de la ropa interior su abrigo.

—¡Te vistes en el coche!— le ordena él y la jala hacia afuera del cuarto. Blanca apenas alcanza a tomar su bolso.

ESCENA 101

Apresuradamente, ambos bajan las escaleras; cargando la ropa en las manos y corriendo.

ESCENA 102

Al llegar al piso inferior, Blanca hace un alto, como queriendo entrar a la habitación de Andrés y explicarle su actitud o recibir una explicación:

—Anoche te vine a buscar, y…

Pero Andrés no la deja continuar, la jala de nuevo y se la lleva.

ESCENA 103

EXTERIOR - AUTOMÓVIL

Close-up de Andrés:

—En cuál árbol te gustaría estrellarte— le pregunta, sardónicamente, a Blanca.

ESCENA 104

Close-up de Blanca, que lo mira muy molesta.

—Me da lo mismo.

ESCENA 105

Close-up de Andrés

—Lo pregunto en serio, le dice él, socarronamente.

ESCENA 106

Close-up de Blanca

—El que tú quieras— le responde Blanca, muy enojada.

ESCENA 107

Andrés la mira y eboza una risa burlona mientras conduce cada vez a mayor velocidad y juega con el volante del carro, arriesgando la vida de ambos; en un momento dado, saca al carro de la cinta asfáltica y frena, entre una gran polvareda, justo frente a un árbol.

ESCENA 108

Medio plano de la pareja. Andrés mira a Blanca y de pronto le espeta:

—¡Eres una puta!

Pero Blanca, en vez de enojarse, sonríe. Andrés, agotado, se recarga sobre el volante del auto. Blanca deja de sonreir y, con seriedad, le pregunta:

—¿Qué pasó anoche?

—Nada…— dice Andrés con la voz apenas audible.

—El hombre…— dice ella mirando hacia el frente —¿qué pasó con él?— y añade, preguntando, pero casi afirmando: —¿lo mataste?...

—No sé— responde Andrés con sinceridad.

Ella permanece mirándolo y él baja del carro, como para descansar un poco; desciende caminando por una pequeña hondonada, respira profundamente y fija la vista en un punto. Se escuchan los ruidos de unos ovejas que balan.

ESCENA 109

La camara enfoca un plano medio de media docena de ovejas que balan mientras comen pasto y hierbas a un lado de la carretera.

ESCENA 110

Andrés camina y se refugia junto a un pequeño túnel, justo debajo de la carretera en donde ha estacionado su auto. Llega Blanca a su lado. Él está recargado sobre el muro de piedra y ella se le acerca para acariciar su espalada y la parte posterior de su cabeza, como consolándolo.

ESCENA 111

Medio plano de la pareja; ella está recargada amorosamente sobre de él, y le dice:

—Tenemos que llegar a la frontera.

ESCENA 112

EXTERIOR - DÍA - PLAZA DE LA REPÚBLICA

Junto a la amplia explanada que se ubica al lado del Monumento a la Revolución aparece, junto a su automóvil, el hombre siniestro y gánsteril quien le dice, muy enojado, a Paco:

—¡Y dile a ese hijo de perra que no regrese! ¿Entendiste?

— Sí— responde Paco con las manos atrás, sumisamente.

El gánster sube a su lujoso automovil y Paco se retira. La cámara lo sigue, pero también los dos guardaespaldas gansteriles caminan atrás de él.

ESCENA 113

De frente, la cámara enfoca de cuerpo entero a Paco y a los dos guardaespaldas que lo acosan. Uno de ellos, le dice:

—¡Maricón!

ESCENA 114

Paco no tarda ni un segundo en írsele a un sicario encima y tirarlo al suelo para enfrascarse con él en una lucha cuerpo a cuerpo.

ESCENA 115

EXTERIOR - CARRETERA

El auto de Andrés, captado por la cámara a contraluz, llega hasta una pequeña gasolinera sobre un camino bastante precario.

ESCENA 116

Un despachador, contrahecho, lentamente se acerca al automovil de Andrés y le pregunta:

—¿Lleno?

—Sí, rápido— le responde.

ESCENA 117

La cámara capta a la pareja a través del parabrisas del auto.

—Nos quedaremos a dormir en el próximo hotel— dice Andrés.

—Yo puedo manejar— dice ella.

—No —contesta rápidamente Andrés— tenemos que hacer tiempo para esperar a Paco.

ESCENA 118

El despachador, muy lentamente (pues tiene una mano contrahecha e inmovilizada) comienza a cargar al auto de combustible. Se escucha una radio que reproduce una melodía ranchera muy triste.

ESCENA 119

Blanca cruza la mirada con el hoimbre que despacha la gasolina y hace una mueca entre de disgusto y asco al mirarlo.

ESCENA 120

Andrés desciende del automóvil y le pregunta al hombre:

—¿Dónde hay un hotel?

—Muy lejos— responde el despachador mientras sigue virtiendo el combustible en el tanque del auto. En ese momento, Andrés saca un cigarrillo y lo enciende; entonces, el hombrecillo brinca hacia atrás lleno de pánico, al tiempo que alza una mano y grita, fuera de control, espantadísimo:

—¡Está prohibido fumar!

ESCENA 121

INTERIOR - PASILLO DE OTRO HOTEL

Atrás de un botones, Blanca y Andrés caminan rumbo a una habitación.

ESCENA 122

El botones abre la puerta de la habitación y Andrés permanece afuera, sin entrar mientras el encargado ingresa a la habitación para prender la luz; entonces, molesta, Blanca le pregunta a Andrés, como afirmando:

—¿Otra vez el juego de los cuartos separados?

—Sí, otra vez— responde él.

ESCENA 123

El empleado le da la llave a Andrés y este le ofrece una propina; pero el joven no la acepta:

—Aquí tiene.

—No es nada— le responde el muchacho un poco burlón, al percatarse de que deja sola a su pareja. En ese momento, Blanca le suelta una bofetada a Andrés, entra a la habitación e intenta cerrar las puertas.

ESCENA 124

Él empuja con fuerza y abre las puertas; la toma bruscamente por los brazos y la avienta hacia la cama, para luego caer encima de ella. La cámara hace un primer plano de la pareja, que están el uno sobre la otra mientras ambos miran alrrededor. Entonces, la cámara panea

y descubre que la habitación es muy amplia, y que hay otras dos camas matrimoniales en el mismo cuarto.

ESCENA 125

La cámara regresa a un primer plano sobre ellos y capta a la pareja besandose; pero, de pronto, ella se separa con un gesto de rechazo.

ESCENA 126

La cámara se aleja hasta un medio plano; Andrés se incorpora y luego, ella también. Blanca camina alrrededor de la cama y le dice:

—Vete, por favor.

Pero por toda respuesta es tomada bruscamente por los brazos para que, luego, con una mano, Andrés apriete su cara un tanto agresivamente; luego, Andrés le propina una pequeña bofetada, como jugando; y ella sonríe, retadora.

ESCENA 127

Blanca comienza a abrazarlo y a besarle el cuello. Andrés parece exitarse. Se besan más. Ella se separa de nuevo y le dice, otra vez, como ordenándole:

—¡Vete!— y le da la espalda; pero Andrés la toma de nuevo, bruscamente, por un brazo y la vuelve hacia él. Casi al mismo tiempo, le propina una bofetada; esta vez, con fuerza. El golpe hace que Blanca caiga de nuevo en la cama. Andrés se le echa encima y comienza a besarla apasionadamente. Blanca cede.

ESCENA 128

EXTERIOR - DÍA

Andrés, captado por la cámara desde lejos, camina por una ladrillera; ahí hay una docena de hombres trabajando. Él no los saluda ni nada, solamente pasa de largo.

ESCENA 129

Andrés continúa andando por un lado del horno de la ladrillera; lo pasa y sube por una pequeña rampa hasta donde empieza un caserío; se escuchan ladrar los perros.

ESCENA 130

Andrés continúa caminando hasta llegar a una pequeña escalera de barro y ladrillos donde, a través del humo que despiden los hornos, se ve plácidamente recargado a Frank, el extraño hombre bien parecido a quien Andrés conocío la noche anterior en la caseta telefónica.

ESCENA 131

Desde abajo, en un plano monumental, la cámara enfoca a Frank, quien le dice a Andrés, quien lo mira desde abajo y hacia arriba:

—Te estaba esperando.

ESCENA 132

Desde arriba hacia abajo, ahora en un plano en picada y a través de la mirada de Frank, se ve a Andrés cabizbajo, como agotado, cansado por la caminata y con su estado de ánimo disminuido.

ESCENA 133

INTERIOR - ATARDECER

En el lobby del hotel se aprecia a Blanca quien enciende un cigarrillo mientras toma la taza de su café. Como música de fondo en la recepción del hotel se escuchan los acordes del arreglo instrumental a la melodía “La Bikina”, escrita por Rubén Fuentes y Martha Roth.

ESCENA 134

En el mostrador del hotel, escribiendo sobre el libro-bitácora y vestido de traje y corbata, el encargado del hotel sonríe a la huésped Blanca, como intentando congraciarse; y la saluda con un gesto, desde lejos.

ESCENA 135

Blanca sigue fumando; nerviosa, mira al recepcionista pero no responde al saludo.

ESCENA 136

El encargado de la recepción del hotel, al verla sola –y quizá motivado por la falta de respuesta a su saludo– deja por un momento su escritorio y camina, sonriendo, hacia la mesa de Blanca. Sin dejar de sonreir y comedidamente pero intentando filtrear, le pregunta:

—¿Puedo sentarme?— al decir esto, el hombre toma el respaldo de la silla contigua al asiento de Blanca.

—…si quiere— le responde Blanca al sujeto que ahora ya ha tomado asiento junto a ella.

—Soy el Gerente; ¿puedo ayudarla en algo?

—Sí— le dice ella sonriendo aburrida—: ¡esfúmese!

ESCENA 137

EXTERIOR

Sobre la carretera, entrando a un pequeño poblado, aparece el auto de Andrés que velozmente se estaciona en la placita céntrica; a través del cristal del parabrisas, se aprecia que viene acompañado de Frank.

ESCENA 138

Andrés desciende del auto y entra a una pequeña tienda miscelánea, a cuya puerta se encuentra un joven tocando melancólicamente su armónica; ya dentro de la tienda, la cámara enfoca el rostro de Andrés; se ve preocupado, diríase que triste y desolado.

ESCENA 139

INTERIOR - TIENDA

Ahora la cámara sigue al encargado de la pequeña tienda, quien pasa al lado de Andrés y se ubica atrás del mostrador.

ESCENA 140

Close-up al rostro de Andrés quien, parado frente al mostrador, con la mirada desencajada, observa atentamene la mercancía de los estantes.

ESCENA 141

La cámara ahora enfoca al estante que mira Andrés: se trata del que contiene las medicinas y fármacos que se expenden en esa pequeña tienda central pueblerina.

ESCENA 142

EXTERIOR

La cámara, a través del parabrisas, vuelve afuera hacia el carro y enfoca a Frank, quien permanece sentado en el automóvil de Andrés, esperando su regreso.

ESCENA 143

Close-up de las manos de Andrés y de las del encargado de la tienda; se aprecia cómo, en un movimiento rápido y sin decir palabra alguna, Andrés entrega dinero al hombre quien, a cambio, entrega un envoltorio a Andrés, quien lo recibe al tiempo que, inmediatamente, sale hacia fuera del establecimiento.

ESCENA 144

Andrés aborda su auto y con un veloz movimiento en reversa, toma de nuevo la carretera.

ESCENA 145

INTERIOR DEL HOTEL - BAÑO DEL CUARTO DE BLANCA

Plano holandés en picada. Ella se ve desesperada en un rincón del baño, junto al lavabo y al escusado. Jadea un poco y de pronto, con un movimiento muy rápido, se acerca a las puertas batientes de la entrada de su habitación, que estaban abertas, y las cierra con fuerza.

ESCENA 146

Blanca deambula nerviosa por su habitación; se ve desesperada. Se acerca al buró y en un vaso sirve de una botella de brandy, el cual apura con un par de rápidos tragos. Acto seguido, se recuesta en la cama en posición fetal.

ESCENA 147

EXTERIOR - NOCHE

Blanca camina por las calles céntricas de la ciudad y carga una pequeña bolsa; se infiere que ha salido del hotel para comprar algunos víveres, quizá cigarros o licor. Se acerca a los

portales; duda unos segundos y entonces camina hacia un costado, en donde entra por el quicio de un zaguán iluminado.

ESCENA 148

Desde el interior del hotel, se aprecia cómo Blanca atraviesa el zaguán e ingresa al patio de la edificación en donde se hospeda; el patio sirve de garage y hay un par de autos estacionados pues se trata de un espacio interior antiguo, muy amplio y de altísimos muros. Se infiere, de inmediato, por el tamaño de los portales y lo alto de las columnas, que se trata de uno de los edificios principales del centro de una antigua ciudad colonial. Al pasar junto a la oficina de la recepción un empleados –quien se encuentra recargado sobre una alta columna de piedra– le informa a Blanca:

—Su esposo está arriba.

Blanca se sorprende y de inmediato, nerviosamente, corre y sube por las amplias escaleras del antiguo hotel, con paso apresurado.

ESCENA 149

Blanca camina por los corredores con rapidez y cierta desesperación hasta arribar a la entrada de una habitación.

ESCENA 150

Las puertas que se encuentran cerradas, y ella toca con fuerza:

—Ábreme. ¡Abreme, Andrés!, ábreme, sé que estás ahí. ¡Andrés!

ESCENA 151

INTERIOR DEL HABITACIÓN DE ANDRÉS

Él esta tendido sobre la cama, se ve sudoroso y sucio. No responde al llamado de la puerta.

ESCENA 152

Blanca camina por el pasillo, desconsolada, hasta su propia y enome habitación vacía. Y se dispone a entrar a ella.

ESCENA 153

Close-up al rostro de Andrés, quien sale de su habitación hacia el pasillo.

—Blanca…— dice apenas, en voz baja; puede apreciarse su rostro perlado de sudor y la mirada extraviada. De su actitud se puede inferir que está completamente drogado; seguramente pasado en el consumo de pastillas.

ESCENA 154

Medio plano de Blanca; de espaldas frente a la puerta de su habitación. Ella, al escuchar la voz de Andrés voltea a verlo, y entonces su cara se descompone y llena de preocupación, pues inmediatamente de percata del lamentabe estado en que se encuentra su pareja.

ESCENA 155

Andrés la mira, sin atinar a decir palabra; su expresión es como alienada, como idiotizada y a la vez, como con la expresión de necesidad de pedir auxilio.

ESCENA 156

Blanca camina lentamente hacia él; acaricia su rostro, y así lo consuela para luego abrazarlo.

ESCENA 157

EXTERIOR - DÍA.

Adentro del automóvil, junto al volante, aparece la mano de Andrés que enciende la radio del automóvil; se escucha música instrumental mientas el auto pasa por debajo de un túnel en la afueras de un poblado. De perfil, se ve que Andrés ya está muy repuesto, manejando y fumando despreocupadamente.

ESCENA 158

Blanca, tranquila y confiada, lo mira y esboza una ligera sonrisa mientras se acaricia los cabellos. A través del parabrisas del autómovil se aprecia una amplia barda de adobe.

ESCENA 159

Desde el muro de esa barda, desde una reja abierta, sale una pareja de jóvenes con apariencia *hippie*; están mostrando el dedo pulgar pidiendo con esa seña un "aventón"; en ese momento alcanza a divisarse que el interior de la barda corresponde a un penteón y que la joven pareja (ella con pantalones y un pañuelo en la cabeza y él con ropa holgada y unos lentes redondos muy al estilo de Lennon) van saliendo de un cementerio. El auto enfrena de pronto y la joven pareja corre hacia él; se escucha la voz de Andrés quien dice:

—Vamos a llevarlos.

ESCENA 160

Los jóvenes se acercan hasta la ventanilla del carro y se escucha de nuevo la voz de Andrés:

—¡Suban!— y, ellos, ingresan al interior del auto. Andrés arranca el Mustang; como siempre, rechinando las llantas sobre el pavimento. De nuevo se enfilan por la carretera.

ESCENA 161

INTERIOR DEL AUTO

Close-up de Andrés al mientras conduce. Su mirada, aparentemete, se posa en el espejo retrovisor. Su rostro tiene una expresión de curiosidad.

ESCENA 162

Close-up de Lucía; la joven chica mira a la pareja que les ha permitido subir al auto.

ESCENA 163

Close-up de Blanca, inexpresiva.

ESCENA 164

Close-up de Andrés, quien esboza una ligerísima sonrisa.

ESCENA 165

Close-up de Lucía, quien responde a la sonrisa de Andrés a través del espejo retrovisor con una amplia sonrisa.

ESCENA 166

Primer plano de Blanca, quien mira hacia la parte de atrás del auto, percatándose del intercambio de miradas y sonrisas entre Andrés y Lucía; su expresión es de desconfianza y reprobación.

ESCENA 167

Close-up de Andrés, quien mira hacia Blanca, un tanto molesto; reprobando, a su vez, su reciente gesto de desaprobación. Andrés vuelve a mirar hacia el frente mientras sigue conduciendo y, entonces, les pregunta:

—¿Adónde van?

ESCENA 168

Close-up de Krishna, quien responde:

—Vamos al lago, a una Macumba.

ESCENA 169

Blanca, mirando hacia la parte posterior del interior del auto, pregunta con cierta solemnidad:

—¿Qué es eso?

ESCENA 170

Krishna le responde:

—Una ceremonia.

ESCENA 171

Ahora la cámara enfoca a Andrés, quien, ni tardo ni perezoso se auto invita, campechanamente, a la ceremonia:

—¿Podemos ir con ustedes?

ESCENA 172

Ahora, la cámara enfoca a Lucía quien, sonriendo, responde alegre:

—¡Simón!

ESCENA 173

EXTERIOR - BOSQUE

Descendiendo por una colina, Andres corre junto a Lucía y Krishna va de la mano junto a Blanca; bajan alegres a través de una amplia zona arbolada y hacia donde se escuchan cantos y el sonido musical de tambores rítmicos.

ESCENA 174

La cámara, por entre el medio de una hilera de árboles, enfoca, en un segundo plano al lago.

ESCENA 175

Los cuatro protagonistas se acercan al borde del lago y a medida que llegan a su orilla la música va subiendo de volumen hasta que puede apreciarse en la escena a más de una docena de jóvenes, quienes bailan y cantan al ritmo de los tambores y las flautas de un grupo de músicos que están sentados, y alrrededor del cual realizan un círculo los danzantes, mientras brincan y se mueven animadamente.

ESCENA 176

La cámara enfoca al grupo de músicos que están tocando tambores y flautas, rodeados de chicos y chicas que bailan a su alrrededor; sobre la tierra, sobresalen mucha velas enterradas sobre la superficie del suelo.

ESCENA 177

La cámara mira a las parejas que bailan a orillas del lago; todos son jóvenes y están ataviados con ropa estilo *hippie*.

ESCENA 178

Ahora la cámara se aleja y realiza una toma panorámica del lago; entonces puede observarse que se trata de un grupo de alrrededor de 20 jóvenes danzantes. Junto a ellos, las dos parejas de recien llegados permanecen paradas de pie, observando.

ESCENA 179

Acercamiento de la cámara al grupo de danzantes, puede observarse ahora una fogata alrrededor de la cual todos se desplazan y bailan en un círculo.

ESCENA 180

Las chicas y los jóvenes se mueven cada vez realizando mayores contorsiones; al fondo del grupo de bailarines se puede apreciar a Blanca, Krishna y Andrés, quienes observan; Lucía ya se ha integrado al grupo de bailarines.

ESCENA 181

Ahora algunos danzantes se han echado sobre el piso de tierra y pasto, y se revuelcan y cortonsionan ahí al ritmo de los tambores.

ESCENA 182

La cámara enfoca de cuerpo entero a Blanca, Krishna y Andrés, quienes permanecen mirando al grupo comunitario que sigue bailando. La expresión de los tres observadores es de cierta curiosidad pero, al mismo tiempo, de alejamiento.

ESCENA 183

La cámara ahora observa a la bailarina principal quien, sin dejar de moverse y junto a la fogata, queda bocabajo, haciendo movimientos como de "lagartija" frente a otro danzante que hace lo mismo que ella, como un espejo. Ambos se incorporan y se mueven uno frente al otro. En un momento dado la mujer le ofrece al hombre un pequeño ramo de flores. Él las mira pero no las toca; luego, las rechaza. En su lugar, le pide, a señas, que le acerque un jarrito, del cual él bebe. Atrás, el trío de protagonistas los observa.

ESCENA 184

El hombre le regresa el jarrito a la mujer y ella también bebe de él. La cámara se aleja de nuevo y puede verse otra vez a todo el grupo; la mayoría, sentados en forma de círculo, rodean a la fogata y a los dos personajes principales danzantes de la ceremonia. De pronto, todos se incorporan y se forman en un par de filas atrás de la pareja de bailarines.

ESCENA 185

La cámara se acerca mientras las dos filas se van desplazando y, mientras caminan hacia el lago, cada uno de los participantes va aventando un ramito de flores hacia atrás, sin voltear a ver.

ESCENA 186

La mayoría de los participantes, menos los músicos y la pareja principal, se va acercando al lago. A lo lejos, se alcanza a ver la figura de un hombre mayor con una túnica y un bastón, quien se acerca, desde lejos, hasta el lago.

ESCENA 187

El hombre mayor, con un largo bastón en una mano, se va metiendo poco a poco al interior del agua del lago. Otro hombre, desnudo del torso, lo va siguiendo; ambos se sumergen en el agua.

ESCENA 188

Blanca, Krishna y Andrés, observan, desconcertados.

ESCENA 189

El hombre mayor y el que lo sigue (más joven) se internan más profundamente en el lago; ahora el agua ya les llega al torso. El hombre mayor alza los brazos y queda frente al segundo hombre, quien se abraza a sí mismo y se postra ante él

ESCENA 190

De nuevo, Blanca, Krishna y Andrés, observan, desconcertados.

ESCENA 191

El hombre mayor, con los brazos en alto y mirando hacia el cielo, dice:

—Yo soy la voz de uno que clama en el desierto

Yo bautizo con agua

Soy conocido del cielo

Dios me conoce

Soy un hombre que habla

Soy un hombre que llora

Soy un hombre que da vida

Soy un hombre espíritu

Soy un hombre que grita

Soy un hombre pensamiento

Soy un hombre aire

Soy un hombre luz

Soy un hombre puro

y, mientras dice estas palabras, vierte agua en la cabeza del otro hombre, como bautizándolo; al final de su letanía, el hombre bautizado, de pronto, suelta un horrible grito y se desmaya.

ESCENA 192

Al escuchar el fuerte grito del hombre bautizado, Blanca se perturba mucho y abraza a Krisha, quien está en ese momento a su lado, junto a Andrés.

ESCENA 193

El hombre mayor, el bautista, toma al desmayado por los hombros y saca su cabeza del agua, como protegiéndolo, mientras mira al cielo.

ESCENA 194

La ceremonia ha concluido y los cuatro personajes caminan de nuevo hacia la carretera. Andrés pregunta:

—¿Cuantos viven aquí?

—No sé— le responde Lucía— la gente viene y se queda diez minutos o toda la vida.

—¿Que drogas usan?— pregundta de nuevo Andrés, esta vez a Krishna, quien le responde, sonriendo:

—Esta gente está con Dios; ya no hay drogas.

En ese momento, Krishna saca una pequeña armónica y comienza a tocarla. De pronto, Andrés dice:

—Vamos a la frontera…— les informa; y, de inmediato, pregunta: —¿quieren acompañarnos?

—¡Vamos!— responde Lucía, muy animada.

Krishna sonrie y vuelve a tocar su armónica; Andrés le pregunta:

—¿Sabes manejar?

—¡Simón!— responde Krishna sonriendo. Andrés le avienta las llaves del carro y los cuatro siguen su camino, ascendiendo por la pequeña colina hacia el automóvil.

ESCENA 195

INTERIOR DEL AUTO

Close-up a Krishna, quien maneja el carro mientras tararea la versión instrumental de "La Bikina" a y voltea a ver a Blanca; ella está a su lado, sentada en la parte delantera.

ESCENA 196

Blanca mira a Krishna, inexpresivamente.

ESCENA 197

Krishna devuelve la mirada a Blanca.

ESCENA 198

En la parte posterior del auto, Andrés y Lucía sonríen y juguetean.

ESCENA 199

Blanca, desde la parte del frente, los mira; se ve molesta.

ESCENA 200

Ahora, jugando y coqueteando, Lucía y Andrés se besuquean.

ESCENA 201

Krishna se da cuenta del escarceo y sonríe pícaramente.

ESCENA 202

Blanca, luego de mirar el coqueteo juguetón entre Lucía y Andrés, hace un mohín desaprobatorio, se pone sus gafas de sol y vuelve la vista hacia el frente para mirar, muy enojada, hacia la carretera.

ESCENA 203

Lucía y Andrés de besan apasionada y descaradamente.

ESCENA 204

Blanca voltea de nuevo haca la parte posterior y dice, nerviosamente:

—Vamos a comer algo.

ESCENA 205

Cínicamente y sonriendo, Andrés responde y propone:

—Los esperamos aquí.

Pero antes de que Blanca o Krishna respondan algo, Lucía responde, sonriendo aún:

—¡Neeel!

ESCENA 206

INTERIOR DE RESTAURANTE

Junto a la rockola, Lucía baila; en primer plano, Andrés, Blanca y Krishna la observan. Suena música de rock. Lucía mira a Krishna, quien sigue el ritmo de la melodía y le dice:

—¡Llégale!

Krishna se incorpora y comienza a bailar junto a ella

ESCENA 207

Andrés y Blanca los observan, mientras fuman y beben café.

ESCENA 208

Lucía se sienta a la mesa y aparece junto a Andrés para besarse con él en los labios. Blanca y Krishna son testigos de este acercamiento.

ESCENA 209

Blanca, sentada junto a ellos, está sumamente molesta; al contrario, Krishna, de pie y aún bailando, sonríe pícaramente.

ESCENA 210

Aprovechando que Lucía y Andrés continúan besándose; Krishna se acerca a la mesa y le dice a Blanca:

—¡Acompáñame.

—¿Qué?— pregunta ella desconcertada

—¡Ven!— insiste Krishna con una sonrisa mientras la toma de la mano.

Blanca se ponde de pìe y mientras salen del pequeño restaurante ella no deja de mirar a la pareja que se sigue besando desvergonzadamente.

ESCENA 211

Blanca y Andrés caminan junto a la carretera por un paraje arbolado y frondoso. Se escuchan los ruidos propios de la naturaleza y del bosque, y sobresale el canto de las aves. A lo lejos se aprecia una construcción antigua y modesta, de piedra, con un alto portón; quizá una capilla.

ESCENA 212

Blanca y Krishna, de la mano, se acercan hasta el portón de lo que es, efectivamente, una pequeña capilla. Krishna hace sonar una campanita que está sobre el portón. Al mismo tiempo, empuja suavemente a Blanca hacia la entrada y, por la espalda, comienza a acariciar su cuello y a besar su nuca.

—No— le dice ella mientras voltea de frente a ver Krishna.

Él, insiste y la besa delicadamente en los labios.

—No— vuelve a decirle ella, sin molestarse, pero firme.

—¡Qué lástima!— dice Krishna sinceramente, mientras ambos sonríen.

ESCENA 213

EXTERIOR - ALBERCA DE HOTEL

Lucía se lanza en un clavado hacia el interior de la alberca. La recorre nadando rápidamente y sale por la pequeña escalera de metal. Afuera, al borde de la piscina, la espera Andrés con una toalla que echa encima de ella para cubrirla, delicadamente. Ella sonríe.

ESCENA 214

La cámara, alejada de la pareja, los enfoca en un segundo plano. En un primer plano, sentados sobre una mesita en el jardín y junto a la alberca, Blanca y Krishna los observan.

—¿Quieres otra copa— le pregunta Krishna a Blanca, comedidamente.

—No, gracias— responde ella de una manera seca y cortante. Está muy enojada. Se pone de pie y, sin decir palabra, se retira por un sendero.

ESCENA 215

La cámara se aleja de ambas parejas y a lo lejos se ve a Andrés que no se separa de Lucía mientras la ayuda a secarse con la toalla; en la mesita, queda Krishna bebiendo una copa; y, a lo lejos, se ve a Blanca que se pierde entre un sendero arbolado. Se escucha a Lucía reir.

—Se enojó tu amiga— le dice Lucía a Andrés, de manera pícara.

—Ya se le pasará— responde Andrés despreocupada y un tanto cínicamente.

Ambos sonríen y se besan.

ESCENA 216

INTERIOR DEL HOTEL

Krishna aparece por el pasillo que lleva al bar.

ESCENA 217

Medio plano de Blanca quien, sentada en la barra del bar, sostiene en su mano una copa de cogñac a medio beber. Krishna se acerca hasta ella y, de una manera sumamente delicada, inclinándose un poco sobre su rostro, le pregunta:

—¿Quieres que te acompañe?

—¡No!— le dice ella de una forma seca y descortés.

Krishna se retira pero ella se arrepiente y le llama:

—Perdóname— y le pide: —Siéntate…

ESCENA 218

INTERIOR DE UNA HABITACIÓN

Aparece Lucía; junto a ella, Andrés. Se besan. Él se apasiona; la toma con fuerza y la avienta a la cama. No deja de besarla; sube su camisa y le besa el vientre.

—¡No!— dice Lucía intentando alejarlo.

Luchan con fuerza sobre la cama; ella intenta sacárselo de encima pero no puede. Ruedan hasta el suelo.

ESCENA 219

Ya sobre el piso, Andrés sigue besuqueándola e intentando poseerla. Finalmente, él le pregunta, molesto:

—¿Qué te pasa?

—¡No!— dice Lucía, secamente —así, no.

—Así no… ¿qué?— le pregunta de nuevo Andrés, enojado.

—Así no funciono— le responde ella.

Andrés vuelve a besarla, ya sin tanta agresividad.

ESCENA 220

EXTERIOR - NOCHE

Por una amplia y céntrica plaza, Blanca y Andrés caminan uno al lado de la otra. Él va tocando su armónica

ESCENA 221

La cámara se acerca a la pareja mientras Krishna le pregunta a Blanca:

—¿Por qué no te largas?

—No podría— le responde ella mientras se sienta a la orilla de una pequeña fuente.

—Estás loca— le dice Krishna, un tanto burlonamente pero con sinceridad.

ESCENA 222

Close-up a Blanca, quien sigue sentada junto a la fuentecita.

—Sí— afirma ella.

En ese momento, Krishna se le acerca, la toma delicadamente por el rostro y la besa. Blanca acepta y corresponde al acercamiento, pero, de pronto, se separa:

—No— dice Blanca y se hace a un lado, separándose de Krishna.

ESCENA 223

INTERIOR DEL HOTEL - HABITACIÓN DE BLANCA

Ella está recostada con la luz apagada. De pronto, escucha un ruido que la inquieta: es el motor del auto de Andrés. Se incorpora, prende su lamparita de buró y mira su reloj para ver qué hora es. Con esa iluminación y una vez que la cámara enfoca su rostro, puede apreciarse en lo irritado de sus mejillas que ha estado llorando, pues el maquillaje se le ha corrido sobre su cara y su ojos están colorados.

ESCENA 224

La cámara panea hacia donde ella dirige la mirada; puede verse, recostado sobre un sillón y dormitando, a Krishna, quien la ha estado acompañando, aunque sin dormir en la cama de ella. Ambos se encuentran todavía con la misma ropa que llevaban puesta el día anterior.

ESCENA 225

EXTERIOR

Al amanecer, Blanca camina por las desoladas callejuelas del antiguo centro e la ciudad; escucha un ruido que le afecta los oídos, pues es un rechinar chirriante

ESCENA 226

La cámara enfoca a un muy humilde joven malformado quien, prácticamente sin piernas, se desplaza apoyado en una destartalada patineta, impulsándose con las manos sobre del suelo. Blanca lo observa, recargada en el quicio de un portal; y, cuando el joven contrahecho se le acerca ella corre de nuevo, alejándose de él.

ESCENA 227

Blanca sigue caminando por las calles vacías del centro histórico de la ciudad, envuelta en su chal, desconcertada y sin saber a dónde dirigirse. Mientras camina, escucha, de pronto, el sonido del auto de Andrés, cuyo motor enciende y arranca. Entonces, corre hacia el carro, al tiempo que lo llama y grita:

—¡Andrés! ¡Andrés!

Ella alcanza a ver el automóvil pero, al doblar una esquina, éste desaparece.

ESCENA 228

Blanca continúa caminando, sin rumbo fijo. Ya hay un poco más de gente por las calles. En una pequeña plazoleta se sienta a descansar; entonces, vuelve a escuchar el sonido de la patineta; el el mismo joven sin piernas, que vuelve a pararse junto a ella.

ESCENA 229

Blanca corre por las calles y pasa junto a un templo que ya ha abierto sus puertas; sus pasos resuenen con un fuerte eco por toda la calle; ella no para y corre rápidamente; de pronto, frena.

ESCENA 230

La cámara se acerca a Blanca quien, estáticamente, mira fijamente hacia el frente.

ESCENA 231

Ahora, la cámara enfoca hacia la acera que está al frente de Blanca; a lo lejos, se divisa la parte superior del Mustang color mostaza de Andrés.

ESCENA 232

Blanca, con el rostro desencajado, confirma al mirar que se trata del auto de Andrés y grita:

—¡Andrés!

De inmediato, comienza a correr de nuevo y atraviesa la plaza hasta llegar a la acera opuesta, hasta donde está estacionado el auto de Andrés

ESCENA 233

Blanca rodea al carro y se asoma por la ventanilla del conductor, gritando así:

—¡Eres un…!

Pero no termina la frase porque quien está sentado en el asiento del conductor es Frank quien, adormilado, descansa con los ojos cerrados. Reacciona cuando llega Blanca gritando. Ella se disculpa:

—Perdón… creí que…

Frank, sin decir palabra alguna, solo sonríe.

ESCENA 234

La cámara se abre y capta a Blanca de pie, parada sobre la banqueta y junto al auto sin saber qué decir. En tanto, Frank, enciende de nuevo el motor del carro y arranca velozmente. Blanca se desploma sobre la banqueta mientras el auto se aleja; ella queda ahí, sentada y sin saber ni qué sucede.

ESCENA 235

INTERIOR - HABITACIÓN DE BLANCA

Desde una ventana, la cámara recorre el interior de la habitación y enfoca a Krishna quien, aún vestido, duerme solo; pero ahora, sobre la cama.

ESCENA 236

La cámara enfoca la puerta de entrada de la habitación que se abre y por donde aparece la silueta de Blanca. Al entrar, ella va hacia la cama donde se encuentra Krishna, entregado al sueño. El rostro de ella es muy serio, adusto e inexpresivo.

ESCENA 237

Sin dejar de mirar hacia el frente, Blanca se despoja de su chal y comienza a desabotonarse la blusa; camina hacia delante.

ESCENA 238

Blanca está parada junto a la cama. Se comienza a desnudar mientras Krishna, al escuchar sus pasos junto a la cama, despierta. Ella le muestra su torso desnudo.

ESCENA 239

Close-up de Blanca quien ahora esboza una leve sonrisa; junta su rostro al cuerpo de Krishna y lo recorre hasta besar sus labios. Entonce le pide:

—Abrázame…

Él la abraza y mientras la besa cariñosamente se pone encima de ella. Se besan.

ESCENA 240

A través de la ventana, aparece Andrés, quien los mira desde afuera sin que ellos se den cuenta. Él hace una mueca con un gesto lleno de coraje y desprecio.

ESCENA 241

EXTERIOR - DÍA

Sobre un muro de piedra, en el arbolado jardían del hotel, aparece Lucía sentada con las piernas encogidas y leyendo un pequeño librito. La cámara panea hasta una mesita junto a la alberca, en donde Blanca y Krishna comparten un cigarrillo y una botella de whisky de la cual beben combinádole con agua mineral en vasos largos. En ese momento, escuchan el motor del auto de Andrés. Ambos alzan la mirada.

—Es Andrés— dice ella.

—Sí— confirma Krishna mientras asiente con la cabeza —es la voz de su auto.

ESCENA 242

Desde lejos, por la enorme puerta que da del hotel hasta el jardían, aparece Andrés. Lo va siguiendo una pareja: se trata de Paco y Gladys.

ESCENA 243

Andrés se acerca a la mesita en donde están Blanca y Krishna.

—Hola— dice Andrés con voz engolada: —este es Paco, bebe whisky; ella es Gladys— y luego, dirigiendose a Krishna, con la misma voz, un tanto impostada, le ordena: —Ofréceles un trago.

ESCENA 244

La cámara enfoca a Krishna, quien no recibe de muy buen talante esa orden.

—Sí— confirma Krishna, un tanto desconcertado.

ESCENA 245

Junto a la nueva pareja, Andrés dice:

—Me voy a dar una baño— y se retira por el pasillo. De inmediato, Blanca se pone de pie y corre atrás de él.

ESCENA 246

Junto a la puerta que da acceso a las habitaciones del hotel, Blanca lo alcanza y le pregunta:

—¿A dónde fuiste?

Por toda respuestea, Andrés la confronta:

—¿La pasaste bien?— la pregunta tiene un tono sarcástico, como de recriminación.

Andrés continua su camino hacia su habitación y Blanca se queda de pie, parada junto a la puerta que da acceso al lobby, pensativa y preocupada. Camina de regreso hacia la mesita en donde están sus amigos y toma, de nuevo, asiento.

ESCENA 247

En torno a la mesa jardinera, departen Paco, Gladys, Krishna y Blanca.

—Mucha gracias— le dice Paco a Krishna, quien le ha servido un trago y acerca la botella hacia Gladys; le pregunta:

—Tú, ¿quieres?— ella asiente con la cabeza, sin decir palabra.

—¿Como te llamas?— le pregunta Paco.

—Krishna— responde éste.

—Ahh— dice Paco, sin hacer mayor comentario.

ESCENA 248

Close-up de Paco, quien mira a Gladys como preguntando: ¿y éste?

ESCENA 249

Close-up de Gladys, quien despreocupadamente y frente a un espejito de mano, delínea sus labios con un lápiz cosmético.

ESCENA 250

La cámara, situada atrás de la cabeza de Krishna, capta a Blanca quien lo mira, desconcertada y desconfiadamente, molesta porque entiende que Andrés se ha dado cuenta de que tuvo sexo con Krishna.

ESCENA 251

INTERIOR DEL BAR - NOCHE.

Sobre la pista, en una tarima, se puede apreciar a un grupo musical de rock que interpreta una canción un tanto psicodélica. La camara se desplaza hasta la pequeña pista de baile en donde Paco danza frenéticamente, con bastante ritmo y moviendo los pies con gran rapidez. Enfrente de él sobre el suelo, están Gladys y Lucía; y, en una mesita, al fondo, Krishna, Blanca y Andrés.

ESCENA 252

La camara enfoca a Gladys quien, con los ojos entrecerrados escucha la música; da la impresión de que está drogada copn pastillas.

ESCENA 253

La cámara se acerca a Blanca, quien está muy seria observando a André; éste, se encuentra muy animado.

ESCENA 254

Close-up del rostro de Paco, bailando.

ESCENA 255

Close-up de Andrés; feliz.

ESCENA 256

Acercamiento a Paco; baila como extasiado. Por un momento, sus ojos parecen desorbitarse.

ESCENA 257

La cámara enfoca al baterista del grupo, muy concentrado en ejecutar un redoble.

ESCENA 258

Paco, en la pista, baila con mucha soltura, ejecutando rápidos y complicados movimientos con los pies; en un momento dado, Paco invita a bailar a Lucía, quien acepta y sube a la pequeña pista para danzar con soltura, contorsionándose al igual que Paco.

ESCENA 259

Close-up a Gladys; definitivamente, se puede apreciar que ella experimenta un estado de éxtasis producido por algún fármaco, por el alcohol o por la combinación de ambos.

ESCENA 260

Close-up de Blanca; ella es la única que expresa seriedad y adustez en el rostro; es posible inferir que no se está divirtiendo en lo absoluto; al contrario: hay algo que le inquieta o molesta.

ESCENA 261

De nuevo, la cámara capta la escena completa, con Paco y Lucía enla pista de baile y la mesa con Krishna, Lucía y Andrés.

ESCENA 262

Close-up de Andrés; feliz, siguiendo la música con movimientos rítmicos de la cabeza.

ESCENA 263

Paco y Lucía bailan; los demás los observan.

ESCENA 264

Acercamiento a Paco quien, cada vez, se mueve más rápido; diríase que como poseído.

ESCENA 265

La cámara capta a los tres personajes que permanecen en la mesa del fondo: Krishna, Blanca y Andrés; éste, le pregunta al primero:

—Y, ¿tú no bebes?

—Sí— responde Krishna; e, inmediatemante, añade: —agua…

—Pero no la usas para bañarte, ¿verdad?— dice Andrés, sardónicamente.

Krisna y Blanca intercambian miradas.

—No eres muy original— dice Krishna a Andrés, por toda respuesta.

ESCENA 266

La cámara enfoca, en un solo plano, a Blanca y a Andrés: ella está pensativa, con la mirada baja; él, molesto, apretando las quijadas. La cámara se aleja; de pronto, Andrés se incorpora con su vaso largo de whisky en la mano; se para junto a Krishna quien sigue sentado. Lentamente, comienza a vertirle el contenido del vaso sobre la cabeza. Krishna no hace ningún movimiento, y recibe el líquido encima sin realizar aspavientos.

ESCENA 267

Desde otro ángulo, se aprecia la misma escena: Andrés terminando de verter el jaibol en la cabeza de Krishna. Una pareja, desde el fondo del bar, observa la agresión, lo mismo que Blanca. Cuando termina de verter el contenido del vaso sobre su cabeza, aún sin moverse un ápice, Krishna dice:

—Genial.

ESCENA 268

En ese momento, exasperado y fuera de sí, Andrés lo ataca por el cuello y lo tira de la silla para echarse encima de él sobre el suelo. Blanca salta de su asiento e intenta contener a Andrés, tomándolo de la espalda:

—¡Estás borracho!— le grita mientras trata de separarlos.

Entonces, él se da media vuelta y arremete en contra de Blanca, a la cual toma por los brazos y zarandea con fuerza. Paco aparece para defenderla:

—¡Déjala!— grita Paco.

ESCENA 269

Close-up de Blanca. Está llorando.

ESCENA 270

Quedan los cuatro alrededor de la mesa. Blanca y Krishna sentados; Andrés y Paco, de pie. Blanca está inclinada sobre la pequeña mesita del centro y continúa sollozando. Aparece Lucía en la escena, caminando hacia Andrés, quien se dirige a Krishna y le grita:

—¡Lárgate!

ESCENA 271

Close-up de Lucía; su rostro refleja molestia y enojo.

ESCENA 272

De frente a Andrés, Lucía le suelta una bofetada. Andrés queda estático; enfurecido pero sin moverse.

ESCENA 273

Lucía, dirigiéndose a Krishna, le dice:

—¡Vámonos!— y toma su bolsa de una silla.

—Sí— dice Krishna, quien se incorpora de su asiento; al hecerlo, le pregunta a Blanca:

—¿Te quedas?

ESCENA 274

Close-up de Blanca. Con los ojos llorosos, alza la vista, como consultando con su pareja.

ESCENA 275

Close-up de Andrés. Está ennervado y furioso, pero no se mueve ni dice nada.

ESCENA 276

Close-up de Blanca; por toda respuesta a Krishna, mueve la cabeza afirmativamente: se queda.

ESCENA 277

EXTERIOR - DÍA

Adentro del auto, desde el asiento posterior, se ve a Andrés conduciendo por una carretera boscosa mientras Blanca, a su lado y con gafas, voltea intermitentemente hacia atrás para ver a los pasajeros. En un momento dado, ella le dice a Andrés, muy molesta:

—Dame dinero para regresar.

—¡No!— responde él, secamente.

—Quiero separarme de ti— le explica ella, enojada. —Te destesto; eres una mierda.

En ese momento, Andrés enfrena su auto de manera intempestiva y se orilla a un costado de la carretera, dejando atrás una gran estela de polvo.

ESCENA 278

La cámara enfoca de frente al auto, ya estacionado, a un lado de la carretera; Andrés desciende del vehículo, fuera de sí. Se dirije a la puerta de su acopañante y la abre con fuerza; de la misma manera, atropelladamente, toma del brazo a Blanca y la jala hacia afuera:

—¡Bájate!— le grita.

—¡Ay, no!...— dice ella indefensa mientras Andrés la arrastra por el suelo.

ESCENA 279

Al interior del auto, Gladys y Paco se miran, desconcertados pero sin pronunciar palabra.

ESCENA 280

Andrés continúa jaloneando a Blanca, arrastrándola y empujándola por sobre la tierra. Sin embargo, ella escapa y echa a correr en la carretera, cruzándola hacia el lado contrario.

ESCENA 281

Andrés regresa al volante del auto; arranca el motor e inicia una persecusión atrás de ella.

ESCENA 282

Blanca se interna en el bosque y corre hacias su interior a través de la arboleda.

ESCENA 283

El auto de Andrés la persigue, metiéndose adentro de la zona boscosa, peligrosamente.

ESCENA 284

Blanca gime y solloza, asustada al ver al carro que amenazadoramente, sigue detrás de ella, la persigue; finalmente, se parapeta atrás del tronco de un alto pino.

ESCENA 285

Andrés detiene la marcha de su auto y baja, caminando hacia donde se encuentra Blanca. Blanca se ve aterrada, y se abaza al tronco del árbol. Puede apreciarse cómo, mientras Andrés se dirige hacia ella, Paco decide bajar del carro. Andrés, de nuevo, toma a Blanca por los brazos y, de nuevo, la jala y zarandea.

—¡Ay!, ¡no!...— gime Blanca mientras Andrés, de nuevo, intenta arrastrarla por el suelo. Pero esta vez Paco llega en su defensa:

—¡Déjala!— le grita a Andrés; y, materialmente, se lo quita a Blanca de encima. Ella, tirada sobre la tierra y desconsolada, gime y llora. Paco la toma y la levanta al tiempo que se abrazan.

ESCENA 286

Primer plano de Gladys quien, desde la ventana posterior del vehículo, mira la escena, atenta pero preocupadamente.

ESCENA 287

Abrazando a Blanca, cariñosa y protectivamente, Paco camina hacia uno de los grandes pinos mientras ella solloza y llora sobre su hombro. Atrás de ellos camina Andrés, ya más tranquilo. Se acerca, toca delicadamente a Paco por la espalda y le pide, como suplicando:

—Déjanos solos…

ESCENA 288

Paco se retira y Andrés abraza a Blanca. Entre dos pinos que se alzan junto a ellos Andrés y Blanca se sientan, reposan sobre las hojas que forman un pequeño colchón sobre la tierra. Se acarician cariñosamente.

—Tenemos que separarnos antes de que pase algo— dice Blanca, de manera reflexiva y seria.

—Pronto podrás hacer lo que quieras— revira Andrés, intentando darle confianza.

—Perdóname— dice ella.

—Perdóname— dice él.

Y se abrazan.

ESCENA 289

EXTERIOR - MEDIODÍA - BOSQUE

Aparece Gladys montando a caballo y recorriendo la arboleda. Cabalga y la atraviesa hasta perderse al fondo.

ESCENA 290

INTERIOR - MEDIODÍA - BAÑO DE UNA CHOZA MISERABLE

Paco termina de vomitar en la taza de un baño miserable. Se limpia los labios y camina pesadamente hacia el cuarto contiguo. Tropieza. Se encuentra Andrés, cabizbajo; su rostro denota la pesadez que le causan la droga y el alcohol que corren por su sangre.

—Me siento mal— dice Paco con voz lastimera.

Es evidente que ambos atraviesan por un lamemntable periodo de abstinencia, y Paco es el que peor se encuentra. Andrés, con la mirada turbia y perdida, le acerca un pomo de tequila. Paco intenta tomar del pico de la botella, pero de inmediato escupe el licor al no soportar tragar alcohol destilado.

ESCENA 291

INTERIOR - NOCHE - RESTAURANTE

Paco y Andrés caminan uno detrás del otro hasta llegar a la mesa en donde Gladys y Blanca toman una copa.

—Nos veremos más tarde— se despide Andrés de forma seca y cortante.

—¿A dónde van?— pregunta preocupada y nerviosamente Blanca.

—Cerca— le responde Andrés, sin ofrecer mayor comentario y sin ninguna explicación, de manera un tanto grosera. Blanca y Gladys los miran irse.

ESCENA 292

EXTERIOR – NOCHE - AFUERA DEL LOCAL DE BILLAR

Paco y Andrés descienden del auto y, desde la calle, entran en un establecimiento. Al ingresar, es posible escuchar el sonido característico de las bolas que chocan sobre el paño de las mesas de billar.

ESCENA 293

INTERIOR DEL BILLAR

Los dos amigos se acercan al encargado del local sin decir palabra alguna.

ESCENA 294

La cámara capta, en una de las mesas al fondo del establecimiento, a un hombre que juega carambola; un poco atrás de él, otro hombre, sentado, lee un diario.

ESCENA 295

Andrés le dice a Paco, con voz baja:

—Ese es el hombre.

ESCENA 296

Los dos compañeros se dirigen hacia el hombre que lee el periódico. Se trata de un sujeto mal encarado, de fuerte complexión y con un parche cubriéndole su ojo derecho.

—Somos amigos de Frank— le anuncia Andrés.

El sujeto ni siquiera voltea a mirarlos y sigue leyendo y fumando un cigarrillo; luego, le da un largo trago a la botella de su cerveza y por fin se digna a verlos. Por toda respuesta le grita al encargado del billar:

—¡Coime!... ¡carambola!

ESCENA 297

Medio plano de Paco, concentrado con el taco en la mano, a punto de atacar su bola sobre la mesa de billar.

ESCENA 298

El sujeto mal encarado observa jugar a los dos amigos y, en un momento dado, se para enfrente de Andrés y le pregunta:

—¿Echamos un partido?

—Bueno…— acepta Andrés.

Luego de hacer una larga pausa y de llenarse las manos de talco, el sujeto le pregunta:

—Y…¿de a cómo?

—De a quinientos— le responde Andrés con prestancia.

ESCENA 299

MESA DEL RESTAURANTE - NOCHE

Un mesero se acerca a la mesa de Blanca y Gladys

—Perdonen, ya es muy tarde; ya vamos a cerrar— les informa a las chicas, con cierta vergüenza por echarlas del lugar.

Se hace un incómodo silencio que Gladys, luego de sacar un billete de su carterita y entregárselo al muchaco, rompe:

—¿Así esta bien?…— le dice, entregándole, de paso, también su propina

—Sí, gracias— responde el mesero y se retira.

ESCENA 300

La cámara enfoca la mesa de billar mientras el hombre tuerto produce una carambola.

ESCENA 301

Andrés lo observa al tiempo que sostiene el taco en sus manos. Atrás de él, recargado en el borde de una mesa, de nuevo, Paco se ve físicamente mal.

ESCENA 302

Plano medio de Paco que se ajusta su chamarra; se ve sudoroso y tembloroso al tiempo que cierra los ojos.

ESCENA 303

El hombre se acerca de nuevo a Andrés y, de manera presuntuoso y acosadora, le pregunta:

—¿Cuánto piensa perder?

—Un partido— le responde Andrés.

—…me parece poco— le suelta el sujeto, de mala manera.

ESCENA 304

EXTERIOR - NOCHE

Caminando por la calle, Gladys y Blanca pasan por una esquina en donde se encuentra un kiosko con revistas y periódicos. Blanca detiene su andar pues algo ha llamado su atención; ella mira el encabezado de un diario:

ESCENA 305

ASESINADO

El diario de circulación nacional *El Heraldo* muestra este encabezado con letras grandes y una foto del gánster que perseguía a Andrés.

ESCENA 306

La cámara capta el rostro desencajado de Blanca, quien se lleva una mano hacia la boca, conteniendo un grito de espanto. Atrás de ella, Gladys no modifica su expresión; evidentente, ella ya sabía del asesinato de gánster.

ESCENA 307

INTERIOR DEL BILLAR - NOCHE

La cámara recorre, de pies a cabeza, el cuerpo de Paco, quien se encuentra ya acostado sobre una de las banquitas de cemento que se encuentran alrededor de las mesas de billar. Está sudando y tiembla, trata de dormir; se ve bastante mal. Se escucha el chocar de las bolas mientras Paco, desconsolado y enfermo, trata de mojar sus labios secos con la lengua.

ESCENA 308

Sobre la mesa de billar, el hombre tuerto produce otra carambola. Se ve eufórico, pues va ganando la partida:

—¡Voy por una!— dice muy ufano, significando con ello que ya está a punto de resultar triunfador.

ESCENA 309

—Se la doy por buena— dice pausadamente Andrés, ansioso porque ya termine el juego.

ESCENA 310

—¡No!— le revira su contrincante: —quiero ganarle.

ESCENA 311

—¡Tire!…— dice Andrés, cansado ya de esperar a que el hombre tuerto acabe y les surta de lo que fueron a buscar.

ESCENA 312

El hombre tuerto se prepara y realiza su tiro sobre la mesa, pero falla; entonces se enoja mucho:

—¡Me lleva…!— grita fuertemente, hace un gran aspaviento y, finalmente, rompe el taco de billar sobre su propia espalda.

ESCENA 313

Andrés lo mira, manteniendo la calma.

—Le toca a usted— dice el hombre tuerto; pero Andrés, por toda respuesta, deposita su taco sobre la mesa y se acerca a él; le dice:

—Se acabó el partido.

El hombre tuerto le extiende la mano haciéndole la seña de que le entregué el efectivo:

—¡Viene la lana! —le ordena a Andrés.

—Primero tiene que darme algo— le insiste Andrés sin perder la calma.

—No lo traigo aquí. Deme la lana para irlo a traer— dice el hombre de mala manera.

—Vaya a traerlo, yo aquí lo espero— contesta Andrés, ya alzando la voz.

Pero, por toda respuesta, el hombre tuerto toma a Andrés por su camisa e intenta golpearlo. Andrés se defiende y van a dar hasta la mesa de billar contigua. Ahí Andrés aprovecha para echarle talco en su ojo bueno y logra quitárselo de encima. El hombre grita y se queja:

—¡Ay, ay, ay!— exclama desesperadamente mientras alza las manos y se golpea el puño con las lámparas.

ESCENA 314

El hombre tuerto acomete en contra de Paco, quien se encontraba dormitando sobre una banquita de cemento. Lo golpea y quiere tundirlo encima de una de las mesas de billar; pero en ese momento llega de nuevo Andrés quien, armado con un palo de billar, le da duro en la espalda al hombre tuerto. Ambos protagonistas escapan del billar; y, mientras corren hacia fuera, el hombre maloso se queda ahí, gimiendo y gritando.

ESCENA 315

EXTERIOR - CALLE AFUERA DEL BILLAR - NOCHE

Paco y Andrés abordan con gran prisa el automóvil que arranca derrapando las llantas y dejando atrás una humareda. El hombre tuerto, a las puertas del billar, grita desesperadamente:

—¡Hijos de perra!

ESCENA 316

INTERIOR - CUARTO DE HOTEL - NOCHE

Gladys enciende un cigarrillo y se lo acerca a Blanca. La consuela.

ESCENA 317

Blanca, en ropa interior, esta sentada sobre una de las camas.

—Ya no va a regresar; estoy segura.

La cámara se aleja de ellas hasta captar todo el cuarto.

—Tranquilízate— le dice Gladys mientras la pone de pie y la conduce a una de las camas gemelas de la habitación. Ahí la acuesta y la arropa entre las sábanas, hasta cubrirla con la colcha.

ESCENA 318

Close-up de Blanca. Está acostada y llora.

ESCENA 319

EXTERIOR - DÍA

Por un camino rural avanza el auto de Andrés. Va dejando un estela de polvo atrás. Al fondo, frente al carro, se aprecia un caserío.

ESCENA 320

El auto enfrena; la cámara lo capta de frente. Adentro se ve la silueta de los dos amigos. Paco, sentado junto en el asiento junto al conductor, se desvanece. Andrés sale del carro y se dirige por una veredita hacia una pequeña casucha de piedra con techo de teja.

ESCENA 321

De nuevo, la cámara capta desde fuera el auto de Andrés. Se puede ver dentro de él a Paco, aún sudando y tratando de abrigarse, aunque ya brilla el sol.

ESCENA 322

Andrés sigue caminando por una veredita, hasta acercarse a una especie de galpón.

ESCENA 323

Desde dentro de la construcción, a través de una reja de madera, se ve a Andrés que se aproxima; abre la reja y se adentra al interior del lugar.

ESCENA 324

La cámara capta a Andrés caminando junto a un muro de piedra, solo se ven sus manos y parte de su cintura hasta las rodillas. La cámara lo sigue hasta que, de frente a él y sobre una cama de paja de heno, aparece un bebe boca arriba que balbucea.

ESCENA 325

Por la reja de madera, aparece una mujer empuñando un arma de grueso calibre, una escopeta.

ESCENA 326

La cámara capta a la mujer que carga el arma; se ve –de espaldas– el borde de su cabeza y parte de su espalda; enfrente de ella, está Andrés, y medio paso atrás, sobre la paja, el pequeño niño, todavía bebé:

—¡Que quiere!— pregunta ella, amenazante.

Andrés avanza lentamente hacia la mujer que no suelta su escopeta.

—Busco al velador— le informa Andrés, tratando de justificar su presencia ahí.

—No está— dice la mujer, molesta por la intromisión y sin bajar el arma —aquí no hay nadie.

ESCENA 327

En el interior del auto está Paco, sudoroso y desmayado; a través del parabrisas se puede ver a Andrés quien, al acercarse al carro mira a Paco desvanecido, y entonces va corriendo hacia la ventanilla abierta donde está su amigo. Al llegar, Paco despierta y se puede ver en su rostro la desesperación que le causa la abstinencia. Desde afuera del auto, con un leve

movimiento negativo de la cabeza, Andrés le hace saber que no consiguió nada. Paco hace una mueca de desasperación y se agazapa en su lugar.

ESCENA 328

EXTERIOR - PLAZA CENTRAL - MEDIODÍA

Se puede apreciar a Blanca que cruza la calle para ingresar a un pequeño local. Ya adentro, sobre el mostrador, le enseña su reloj de pulsera al hombre que ahí atiende:

—¿Cuánto me da por este reloj?

—Dos mil pesos.

—Vale mucho más.

—Es todo lo que le puedo ofrecer— le informa el hombre secamente.

—Está bien; démelos— acepta Blanca, resignada.

ESCENA 329

EXTERIOR - CALLE DE PUEBLO - MEDIODÍA

Andrés se acerca a una vendedora indígena para preguntarle algo.

—No— dice la mujer.

Con la cabeza gacha, Andrés continúa su camino y regresa al auto.

ESCENA 330

Paco está recargado sobre la puerta del vehículo. Su expresión es de completa indefensión. Se ve ya muy enfermo. Andrés sube al carro y se quda mirando a su amigo; su rostro expresa bastante preocupación por el estado de salud de Paco.

—¿Te sientes muy mal? — le pregunta.

—Sí— dice Paco lastimosamente, luego de afirmar con un movimiento de cabeza.

Andrés, sin pensarlo mucho, le acerca un pomito de brandy, del cual Paco bebe con verdadera fruición para intenta saciar su creciente sed.

ESCENA 331

INTERIOR - LOBBY DEL HOTEL - TARDE

Blanca sentada sobre un sillón estilo colonial mexicano, lee el diario mientras bebe de un vaso *old-fashion*. Hace una mueca que indica cierto disgusto o desesperación, arruga el periódico y se incorpora con rumbo al escritorio de la recepción.

—¿Le puedo servir en algo, señora? — pregunta el encargado, amablemente.

—Quiero regresar a la capital— dice Blanca, apurada.

—El avión sale mañana a las cinco de la tarde— le informa el gerente.

—Resérveme un asiento— le pide Blanca.

ESCENA 332

EXTERIOR - CALLE - ATARDECER

Gladys va corriendo por las calles del Centro Histórico; en la mano derecha, carga un pequeño bolsito de cuero. No para de correr; finalmente, se detiene.

ESCENA 333

Junto a un poste, afuera de un portón, está Paco recargado, ahí; sudoroso y sin afeitarse, como a punto de caer.

ESCENA 334

Gladys, un tanto asustada de verlo en tan malas condiciones le informa:

—Te estoy buscando.

ESCENA 335

Paco mira a Gladys, sin decir palabra.

ESCENA 336

—Conseguí algo— dice ella al tiempo que le extiende el pequeño bolso de cuero.

ESCENA 337

Paco lo recibe; en su rostro se dibuja el agradecimiento. Aprieta el pequeño bolso con sus manos y se lo lleva hacia la cara, como besándolo o bendiciéndolo.

ESCENA 338

EXTERIOR - AEROPUERTO - TEMPRANO

Una docena de pasajeros se dirigen hacia un avíon estacionado en la pista.

ESCENA 339

El grupo va encabezado por Blanca; mientras camina hacia el avión, detrás de ella, aparece a lo lejos el Mustang de Andrés que se acerca a la pista dejando una nube de polvo detrás.

ESCENA 340

Andrés frena su auto, ya muy cerca de la pista y observa a Blanca, quien se acerca hasta la ventanilla del conductor.

—¿Te vas?— le pregunta él.

—Sí— responde ella, lacónicamente.

—Ya no tienes a qué irte— le dice Andrés: —tu marido está muerto.

ESCENA 341

La cámara, a través del parabrisas, enfoca a Andrés, quien se estira para abrir la portezuela contraria, por la cual ingresa Blanca al auto.

ESCENA 342

—Vamos a un burdel— le dice Blanca a Andrés, luego de meterse al carro.

ESCENA 343

EXTERIOR - NOCHE - AFUERA DE UN PORTÓN OSCURO

En picada, en un plano holandés, la cámara capta al auto de Andrés que, a través de una arcada, se estaciona en un patio, frente a un portón de madera empotrado en una vieja construción de piedra. Todo está oscuro. Los cuatro personajes descienden y es Andrés quien toca al portón con fuerza; una mujer de piel oscura abre para permitirles el ingreso.

ESCENA 344

INTERIOR DEL BURDEL

Los cuatro personajes protagónicos ingresan a un ampio corredor de piedra en donde son recibidos por ocho mujeres; unas jóvenes y otras no tanto. Ellas los conducen a través de un par de pasillos; atraviesan unas escaleras hasta llegar una sala más amplia.

ESCENA 345

Encabezados por Andrés y por Gladys, los personajes y las acompañantes entran a un salón en donde sobresalen varias pequeñas mesitas de fierro y una rockola. La mayoría de las mujeres suben por una escalera de piedra y se quedan ahí, distribuidas y sentadas en los escalones, obsrervando hacia el salón por entre los arcos. Bajo una de las arcadas del salón queda la mujer que abrió el portón; es una mujer de color, joven y altiva. Está enfundada en una larga túnica de color verde y prermanece ahí en silencio.

ESCENA 346

La cámara enfoca hacia arriba; en uno de los pasillos superiores, también de piedra y a través de los barandales, se puede observar a una figura muy joven y andrógina, también de color; está vestida con una blusa roja y sostiene algo en las manos, que muestra a los recien llegados. Parece un instrumento musical, pequeño y de madra; pero puede ser una pipa.

ESCENA 347

Close-up de Blanca. Inexpresiva. Parece que dirige su mirada hacia una de las mesas contiguas.

ESCENA 348

La cámara enfoca una de las mesas del salón. Ahí están sentados dos hombres de mediana edad bebiendo cerveza. Tienen apariencia de trabajadores; bien podrían ser obreros o choferes. Están mirando a los recién llegados.

ESCENA 349

Nuevo *close-up* a Blanca. Ella mira a los dos parroquianos y es mirada por ellos.

ESCENA 350

Una de las mujeres que ahí trabaja se acerca a la rockola y pone una melodía.

ESCENA 351

La cámara enfoca Blanca y Andrés en la mesa principal. Comienza a sonar un danzón. Él le pregunta:

—¿Quieres bailar?

—No— responde Blanca de mal talante.

Ante esta respuesta y de inmediato, Andrés se pone de pie y se dirige hacia la joven mujer negra; la toma de la mano y la conduce a la pista para bailar. Comienza a sonar el danzón "Waikikí", compuesto por Rubén Fuentes. Andrés acerca su cuerpo al de ella y comienza a besarla en el cuello.

ESCENA 352

Close-up de Blanca, quien mira bailar a la pareja con una mirada inexpresiva y fría.

ESCENA 353

Andres besuquea a su pareja de baile de una manera descarada en la boca y por toda la cara. La mujer no le corresponde, pero se deja hacer sin separarse de él.

ESCENA 354

Close-up de Blanca quien sigue mirando a los bailarines besarse; su expresión es fría, pero denota ya cierta incomodidad.

ESCENA 355

Andrés continúa besando a la mujer por toda la cara, el cuello y la boca. Se detiene momentáneamente; solo para asegurarse de que Blanca los está mirando.

ESCENA 356

En efecto, Blanca los mira y en su rostro la incomodidad ya tiene un dejo de tristeza.

ESCENA 357

Desde la otra mesa, uno de los dos parroquianos se percata de la situación; se incorpora y se dirige hasta Blanca:

—¿Quieres bailar?— le pregunta mientras extiende su mano.

—No— responde ella con voz apenas audible.

ESCENA 358

Desde la pista, Andrés interviene:

—¡Baila!— le sugiere sardónicamente a Blanca.

ESCENA 359

—¡Claro!— contesta ella mientra le da su mano al hombre que la conduce hacia la pista, donde la abrazar y se pegar a su cuerpo.

ESCENA 360

Close-up al par de pies que bailan: puede verse en ellos la diferencia: entre los elegantes botines de cuero de Blanca y los sucios y ajados tennis de lona del parroquiano que la ha sacado a bailar. La cámara se desliza suavemente hasta las escaleras en se observa a seis de las muchachas sentadas y fumando plácidamente mientras observan tan raro espectáculo.

ESCENA 361

El parroquiano decide hacer lo mismo que Andrés hizo con su pareja y comienza a besuquear por todo el cuello, descaradamente, a Blanca; mientras, no deja de estrecharse contra su cuerpo. A un lado de ellos, la Madame negra y Andrés, observan.

ESCENA 362

La jovencita de blusa roja, también morena, se acerca a servir más cervezas a la mesa donde ahora solo permanecen Gladys y Paco.

ESCENA 363

El hombre que baila con Blanca no deja de besarla y de fajarle. A un lado de ellos, la Madame negra y Andrés, observan. Los tocamientos del hombre sobre Blanca continúan; ella no dice nada, aunque no se ve contenta ni mucho menos; alm conrario.

ESCENA 364

La cámara enfoca a las seis meretrices que continúan sentadas en las escaleras observando toda la escena.

ESCENA 365

En un plano holandés y en picada, se ve la pista en donde las dos parejas siguen bailando al compaás del danzón. El parroquiano cada vez es más agresivo en sus tocamientos hasta que, por fin, Andrés suelta a la Madame y le grita al hombre que está con Blanca:

—¡Déjala!

El parroquiano la suelta; Andrés toma a Blanca por el brazo y la conduce de nuevo hasta la mesa en donde Gladys y Paco continúan sentados y bebiendo sus cervezas.

ESCENA 366

Andrés empuja a Blanca, un tanto bruscamente, hasta la mesa y la deposita sin el menor tacto en su silla:

—¿Cuánto cobras por bailar… desnuda?— le pregunta Andrés, muy maleducadamente, a Blanca.

—Nada…— dice ella, y se pone de pie— …a ti te lo hago gratis; ¿cuándo quieres que empiece?

—¡Ya! — dice Andrés.

Blanca comienza a desabrocharse la blusa. Paco y Gladys observan, preocupados. Gladys se pone de pie y les sugiere:

—Vamos a una recámara.

ESCENA 367

Los cuatro protagonistas se alejan caminando desde la mesita en que se hallaban sentados hasta los pasillos de la extraña construcción de piedra habilitada como casa de citas. Al

pasar junto a la mesa donde departen los únicos parroquianos presentes, Andrés le indica al hombre que momentos antes bailara con Blanca:

—¡Vente!

Ni tardo ni perezoso el sujeto se pone de pie y sigue al cuarteto de protagonistas por el corredor que lleva hacia las habitaciones.

ESCENA 368

Blanca camina lentamente atrás del grupo de amigos y se detiene por momentos, como ensimismada, mirando a las prostitutas que se hallan de pie deambulando por los corredores, distribuidas a lo largo de una interminable cantidad de pasillos y recovecos que conducen hasta las habitaciones que son, aparentemente, antiguas caballerizas. Finalmente, llega hasta una habitación abierta donde, el cliente del burdel con el que bailó, se encuentra esperándola. Ella ingresa al cuarto y es el propio sujeto quien se encarga de cerrar las puertas detrás de ella.

ESCENA 369

Close-up de Paco sentado, recargado en uno de los muros. Se aprecia que ingiere una pastilla y le da un trago al pico de su cerveza. La cámara panea lentamente hacia la izquierda del propio Paco hasta que capta sobre una colchoneta a Blanca encima de Andrés, ella lo besuquea y ambos tienen los ojos cerrados.

ESCENA 370

Aparece otra vez Paco quien, de nuevo, ingiere otra pastilla y vuele a pasársela con un trago de cerveza. Paco mira, ahora hacia su derecha, y la cámara acompaña su mirada, paneando hasta enfocar al cliente del burdel, quien tambien está recargado en el muro y bebe de un vaso lleno de licor.

ESCENA 37I

Close-up de Paco que observa algo hacia el frente y, con los ojos, hace una seña que denota negación.

ESCENA 372

La cámara capta a través de una vieja cortina raída, con un *close-up*, los ojos chispeantes de Gladys; realizado un *zoom-out*, se puede apreciar a la misma Gladys que comienza a bailar contoneándose y despojándose de sus prendas. Se ve feliz y alegre mientras realiza este improvisado *streap-tease.*

ESCENA 373

Close-up del cliente del bar que observa a Gladys deleitado y sonriendo.

ESCENA 374

Gladys, al tiempo que se contorsiona, se va acercando al sujeto del bar para bailar provocativamente muy cerca de él. Lo hace de tal manera que el tipo se comienza a poner nervioso y le tiemblan las manos pues no se decide a tocar a la danzarina.

ESCENA 375

Sin dejar de bailar, Gladys se acerca a Paco, quien la mira con cierta curiosidad, pero sin mayor interés.

ESCENA 376

Nuevo *close-up* del cliente del burdel, quien no deja de sonreir, con la copa en una mano, mirando a Gladys bailar.

ESCENA 377

Gladys recorre, bailando, toda la habitación; ahora se acerca a la pareja que forman Blanca y Andrés, quienes han dejado de besarse para observar "el show" de su amiga.

ESCENA 378

Otra vez, Gladys se arrima al sujeto, quien, por fin se decide a pasarle una mano por encima. Pero Gladys rápidamentre se mueve y, sin dejar de bailar, lo llama con la mano. El hombre la va siguiendo, como hipnotizado, mientras ella, al pasar, toma una de las botellas de licor que reposaban sobre una mesita. Mientras el sujeto continúa atrás de ella, Gladis se

parapeta detrás de una cortinita y, cuando él hace por buscarla, rápidamente ella le estrella la botella de vidrio del licor en la cabeza. El hombre rueda por el suelo soltando un horrible grito.

ESCENA 379

El tipo se revuelca en el piso mientras grita y se desangra. Paco y Andrés lo cubren con una sábana y lo inmovilizan arriba de la colchoneta.

ESCENA 380

Los cuatro protagonistas salen corriendo del burdel.

ESCENA 381

EXTERIOR - NOCHE - ADENTRO DEL AUTOMÓVIL

El carro de nuevo se enfila por la carretera. Va manejando Andrés y Paco está a su lado.

ESCENA 382

Atrás, van Blanca y Gladys. Blanca tiene el estómago revuelto y vomita por la ventanilla. Gladys está sollozando.

ESCENA 383

Aunque va manejando, Andrés se percata del mal estado de las pasajeras.

—¡Tómate un trago!— le sugiere, como ordenándole, a Blanca.

ESCENA 384

—¡No!— responde ella, pero no puede dejar de vomitar. A su lado, Gladys está desconsolada, triste, al borde del llanto.

ESCENA 385

Andrés le insiste a Blanca y le pasa un pequeño pomito de brandy.

—¡Toma!— dice Andrés, y le extiende la botellita.

ESCENA 386

Blanca apura de la botella dándole varios tragos mientras solloza y casi vuelve a vomitar.

ESCENA 387

En el asiento delantero, Paco le pide a Andrés:

—Pásame el frasco…

Andrés le extiende un pomito pequeño, de donde Paco extrae en par de pastillas que, de inmediato, traga.

ESCENA 388

En la ciudad, la cámara abierta en plano holandés y en picada, capta una patrulla de la policía que velozmente recorre parte de la Plaza Central y se estaciona a la mitad de una de las calles principales; de ella descienden, rápidamente, tres agentes de la ley.

ESCENA 389

El auto de Andrés, ya en la ciudad y llegando casi al hotel, de pronto enfrena en seco. Se escucha el rechinar de sus llantas.

—¡La policía!— grita Paco angustiado al percatarse de que el hotel está rodeado de oficiales.

ESCENA 390

El Mustang avanza alejándose de la Plaza Central y del hotel; finalmente, se acerca de vuelta por una calle desolada.

ESCENA 391

El carro frena y Paco, muy angustiado y al borde de la desesperación, le pregunta a Gladys:

—¿Está en tu cuarto?

ESCENA 392

Close-up a Gladys.

—¡Sí— le responde ella, con la zozobra dibujada en el rostro.

ESCENA 393

A través de la calle oscura se puede apreciar que Paco baja del auto y corre velozmente, con desesperación, hacia el hotel.

ESCENA 394

Al llegar frente al edificio, sin cruzar aún la acera, Paco se da cuenta de que hay ya una multitud de gente reunida mirando el desarrollo del operativo policíaco. Él intenta cruzar para ingresar al hotel, pero se topa con una patrulla y desiste de su intento.

ESCENA 395

INTERIOR - HABITACIÓN DE GLADYS - NOCHE

En el baño, la cámara hace un acercamiento a el depósito de agua de la taza del escusado, del cual, la tapa ha sido retirada. La mano de un hombre que viste un saco y traje saca del interior del depósito un envoltorio protegido por una bolsa plástica. Sin duda, se trata de la droga que pertenece a Paco y que ahora ya no podrá recuperar. El agente de la policía ha encontrado la droga y la sostiene con una mano mientras que, con la otra, muestra una fotografía de Paco, a quién venían ya buscando como prófugo.

ESCENA 396

Paco se da media vuelta, pasa de nuevo entre la multitud de gente y corre alejándose del lugar.

ESCENA 397

De nuevo, pero en sentido inverso, Paco recorre la calle desolada con rumbo al auto de Andrés; va corriendo velozmente, pues se ve que tiene miedo de ser capturado.

ESCENA 398

El auto de Andrés arranca, con Paco adentro, derrapando de nuevo las llantas y por las calles desoladas hasta perderse en el oscuro de la noche.

ESCENA 399

EXTERIOR - DÍA - PALAPA EN UN TERRENO RURAL

La cámara enfoca la parte posterior del auto estacionado; panea levemente hacia la derecha y capta a Paco y a Andrés, de pie y bajo la sombra de una pequeña palapa; están conversando.

—¿Vamos de regreso a México?— Andrés le pergunta a Paco; es casi, más bien, una afirmación un tanto desconsolada.

—Da igual— le responde de manera un tanto triste, como sin fe ni muchas ganas, Paco a Andrés; y añade: —tu coche debe estar identificado— y mientras dice esto, Paco saca un par de pastillas de un frasquito y las ingiere velozmente.

—Estás tomando muchas pastillas— le dice, de manera fraterna y comedida mas un tanto preocupado, Andrés a Paco.

ESCENA 400

EXTERIOR - CARRETERA - DÍA

La cámara, en una toma abierta, capta al auto de Andrés acercándose a una estación de gasolina. Esta vez, Blanca va conduciendo; al detenerse en la estación de servicio puede verse que los otros tres ocupantes se encuentran dormitando.

—¿Por qué te paras?— le pregunta Andrés mientras abre los ojos.

—Lo siento— dice Blanca, un tanto hastiada —no tenemos gasolina.

ESCENA 401

Los cuatro protagonistas permanecen unos momentos en la misma posición, prácticamente dormidos; incluso, Blanca ha cerrado los ojos y ha dejado caer la cabeza hacia atrás. Solo Andrés voltea a ver si algún encargado les brinda el servicio.

ESCENA 402

Desde otro ángulo, la cámara enfoca al automívil y, de la pequeña caseta de la gasolinera, sale un hombre: es el mismo trabajador contrahecho que los atendió unos cuantos días atrás.

Muy lentamente, por su impedimento para caminar y por tener un brazo prácticamente inservible, el hombre echa a andar la bomba.

ESCENA 403

La cámara ahora enfoca el otro costado del carro. Andrés tiene una idea: voltea hacia los asientos posteriores y despierta a su compañero.

—¡Paco!— le dice Andrés con ánimos— conozco una farmacia…

Inmediatamente Paco, como impulsado por un resorte, intenta salir del carro.

—¡Vamos!— contesta Paco, aún medio adormilado y bastante mal.

—¡No, 'pérate!— Andrés pide que aguarde porque seguramente sabe que ya Paco no puede ni moverse bien.

—¡Joder!...— exclama Paco, resignado y con voz apenas audible.

ESCENA 404

Acto seguido, Andrés sale de auto y empieza a correr rápidamente con rumbo a la farmacia que recuerda conocer… La cámara lo enfoca, desplazándose hasta llegar a la miscelánea en donde, finalmente, se detiene.

ESCENA 405

Andrés entra sigilosamente a la tienda y, en cuanto lo ve, el dueño del establecimiento lo reconoce:

—Preguntaron por usted— le informa a Andrés.

ESCENA 405

Close-up de Andrés. Su rostro denota desconcierto. Evidentemente, no esperaba que anduvieran tan cerca.

ESCENA 406

Mientras tanto, la cámara regresa al automovil:

—Me molesta esa música— dice Paco quien evidentemente sufre del infierno de la abstinencia y, al escuchar la música ranchera que suena en la radio del encargado de la estación de servicio, de seguro siente que la cabeza le explota.

—Pues tápate la orejas— le recomienda, de mala manera, Blanca; y añade: —hay que llenar el tanque.

ESCENA 407

En ese momento Andrés regresa al automóvil. En cuanto aparece, Paco lo interroga:

—¿Conseguiste?— pregunta, pues le urge saber si puede proporcionarle un fármaco.

—No— responde Andrés, aún sin entrar al carro.

Entonces, Blanca, desde el asiento del conductor, les grita a ambos:

—Están ustedes para el manicomio— fuera de sí ella demuestra su enojo y su frustración.

Aunque no contaba con la reacción del propio Paco:

—¡Te voy a romper la madre!— le grita Paco, exasperado por la obligaada abstinencia que significa la falta de sustancias en su torrente sanguíneo, y arremete, desde el asiento trasero, en contra de Blanca, intentando agarrarla por la cabeza.

—¡Suéltame!— grita ella.

Entonces, Andrés interviene, separando a Blanca de las manos de su amigo, pues Paco, descontrolado por completo, intentaba agredirla.

ESCENA 408

EXTERIOR - CARRETERA

La cámara, emplazada al interior del automóvil, observa a través del parabrisas la ruta; no se distingue nada, pues la filmación acusa los bruscos movimientos del andar rápido a través de la carretera.

ESCENA 409

Andrés conduce el auto y, por fin, se estaciona en una orilla, y puede observarse que ha quedado rodeado por un hatajo de cabras. Junto con él, Paco desciende del auto para estirar las piernas y encender un cigarrillo; ambos amigos se ven sudorosos y desaseados, llevan la misma ropa de la noche anterior.

ESCENA 410

En el interior del auto, Gladys y Blanca están dormitando y se ven tristes, agobiadas. De pronto, Blanca abre los ojos y divisa algo muy inquietante a lo lejos.

—Miren… —dice a media voz; y luego, casi gritando, vuelve a decir: —¡Miren!

A la lejanía, sobre el lago junto al cual han aparcado el carro, se alcanza a ver una lancha de motor que se acerca hacia ellos.

ESCENA 411

EXTERIOR - LAGO

Se trata de Frank quien, parado en la proa de la embarcación, alza los brazos mientras les hace señas.

ESCENA 412

Andrés, al observar que la pequeña lancha se aproxima, comienza a gritar y a saltar aguitando los brazos por lo alto:

—¡Ey!, ¡ey!

ESCENA 413

Frank, de una ágil salto y desciende de la embarcación.

ESCENA 414

Ya en tierra, un hombre barbado se acerca hacia él y lo auxilia para encallar la barca.

ESCENA 415

Frank saluda a el hombre quien le entrega algo en las manos; Frank se lo agradece tocando levemente su rostro con un gesto de confianza.

ESCENA 416

La cámara hace un *close-up* del hombre barbado, quien dirige su mirada hacia los recien llegados.

ESCENA 417

La cámara se abre para captar la escena desde un punto lejano. Se puede apreciar al grupo de amigos que se aproximan a la embarcación, caminando con rapidez y alegremente, casi corriendo; al llegar a la orilla del lago, Frank y el hombre barbado ayudan al grupo a subir a la lancha.

ESCENA 418

INTERIOR - CABAÑA CERCANA AL LAGO - ATARDECER

La cámara enfoca un tacadiscos y comienza a realizar un paneo que va desde el fonógrafo hasta la terraza. La música comienza a sonar. Se puede observar a más de una docena de hombres y mujeres jóvenes, todos de pelo largo; algunos sentados en actitud contemplativa y otros bailando.

ESCENA 419

En el pórtico de entrada a la cabaña, están los cuatro amigos con Frank; suben los pequeños escalones que conducen a su interior.

ESCENA 420

INTERIOR - CABAÑA

Frank recorre la terraza de la cabaña mientras observa a quienes ahí se dedican a bailar, a beber y a fumar; todos están en silencio, escuchando la música en actitud contemplativa y casi en trance. Mientras camina lentamente, se le unen, atrás de él y sin decir palabra alguna, Paco y Andrés.

ESCENA 421

Aparece Gladys recargada junto a un muro de piedra, está junto a otra chica, pero no conversan; permanecen como pensativas.

ESCENA 422

Paco y Andrés suben las escaleras para dirigirse al segundo piso de la cabaña; atrás de ellos, va Frank.

ESCENA 423

Algunas chicas continuan bailando solas, y varios personajes aparecen sentados o de pie, meditabundos. Todos vistes ropas juveniles, estilo *hippie*.

ESCENA 424

Frank cierra una puerta detrás de él.

ESCENA 425

De pie y recargado en el muro de la habitación, está Paco; enfrente de él, de espaldas a la cámara aparece Andrés; se puede aprecier que está suministrando alguna droga por vía intravenosa. Aunque en cámara no aparece la hipodérmica, es evidente, por la posición de los brazos de Paco y por los gestos que realiza, que la sustancia está entrando a su torrente sanguíneo. Primero cierra los ojos y, poco a poco, sobre el muro de la habitación, se va deslizando hacia abajo, desvaneciéndose hasta caer al suelo.

ESCENA 426

Blanca esta sola, aunque junto a la gente que baila y fuma; su rostro es de desconfianza y de hartazgo. De pronto, toma su bolsa y se dirige hacia la salida de la cabaña.

ESCENA 427

EXTERIOR - CABAÑA CERCA DEL LAGO

Blanca baja la pequeña escalinata y se aleja de la cabaña.

ESCENA 428

INTERIOR - CABAÑA

Andrés aparece por el pasillo del piso superior. Su rostro está desencajado y se ve muy asustado.

—¡Ayudame! — suplica.

ESCENA 429

Frank voltea a mirarlo y se apresura a auxiliarlo.

ESCENA 430

Paco está tirado en el suelo; Andrés trata de levantarlo, pero no puede.

—Está mal; ¡ayúdame!— le suplica a Frank

Entre los dos, lo cargan y salen de la habitación.

ESCENA 431

Por un pasillo oscuro, en la parte posterio de la cabaña, Frank y Andrés van cargando a Paco, quien no responde:

—Camina, tienes que caminar… ¡Vamos, camina!— le dice Frank a Paco que no contesta y solamente se deja arrastrar.

— ¡Camina!— insiste Frank, —¡tienes que caminar!

—Paco— le dice Andrés —no te puedes quedar dormido— y, alzando la voz, ya muy preocupado: —¡Paco! ¡Mano!— como no reacciona, en ese momento Andrés le indica a Frank: —Vamos a llevarlo a un hospital.

ESCENA 432

Frank se echa a Paco a sus espaldas y comienza a bajar las escaleras, cargándolo. Paco no reacciona.

ESCENA 433

En la planta baja, los tres pasan enfrente de la gente que, prácticamente, no se percata de lo que sucede al recien llegado y continuan bailando sin inquietarse.

ESCENA 434

La propia Gladys no se da cuenta de que se llevan a Paco; está como adormilada

ESCENA 435

Entre Frank y Andrés, suben a Paco al auto; lo depositan en el asiento posterior y echan a andar el motor, derrapando por el camino de tierra, a toda velocidad. Frank conduce.

—Está muy mal— dice, muy angustiado Andrés, quien está junto a Paco.

ESCENA 436

Por entre el follaje del bosque, junto al camino de piedra, aparece Blanca cargando su bolso. Se encuentra con el auto de Andrés y se para enfrente, sobre el camino rural, intentando detenerlos.

—¡Aquí!— les grita alzando las manos.

Pero el auto la pasa de largo y la evade, sin detenerse. Ella comienza a gritarles:

—¡Andrés! ¡Andrés! ¡Andrés!

El auto se aleja.

ESCENA 437

EXTERIOR - AFUERA DEL HOSPITAL - ANOCHECER

El auto se estaciona frente a la entrada de un hospital. Frank desciende del carro con rapidez y lo rodea para abrir la portezuela y ayudar, junto con a Andrés, a cargar a Paco, quien esta tendido en el asiento trasero.

ESCENA 438

INTERIOR - AFUERA DEL HOSPITAL - AUTO

La cámara, desde el interior del auto, capta el momento en el que llega Frank para ayudar a cargar a Paco e ingresarlo a la clínica. Pero Paco está tendido, con los ojos abiertos y ya sin movimientos. Andrés está tomando la mano de su amigo, con una expresión de enorme tristeza.

ESCENA 439

Andrés y Frank se miran uno al otro, desconsolados.

—Está muerto— le dice Andrés a Frank.

ESCENA 440

EXTERIOR - FERIA CON JUEGOS MECÁNICOS - NOCHE

La escena capta los juegos mecánicos de una feria; no hay gente. La cámara panea y capta el momento en que el auto de Andrés se para enfrente de la rueda de la fortuna; se abren las portezuelas del auto.

ESCENA 441

Frank carga sobre su espalda a Paco; atrás, camina Andrés; van juntos y a paso muy lento; precisamente, como en una especie de proscesión mortuoria.

ESCENA 442

Ahora la cámara los capta de frente. Frank sigue cargando a Paco y, a su lado, Andrés lo acompaña, cabizbajo.

ESCENA 443

Andrés se adelanta y sube a uno de los juegos mecánicos; se trata de las tazas giratorias. Atrás de él lo sigue Frank, quien continua cargando a Paco. De pronto, entre ambos toman el cuerpo desfallecido del amigo muerto y lo sientan en una de las "tazas"; Andrés también está sentado junto al cadáver y lo abraza con fuerza.

ESCENA 444

Close-up de Frank, quien mira la escena profundamente conmovido.

ESCENA 445

Close-up de Andrés abrazando a su amigo muerto; comienza a sollozar sin dejar de abrazarlo.

ESCENA 446

Sin dejar de llorar, poco a poco Andrés se incorpora del asiento; lentamente, recuesta a Paco sobre el asiento y ahí lo deja, como dormido.

ESCENA 447

Frank observa la escena y mira hacia ambos lados, como buscando a algo o a alguien.

ESCENA 448

Mientras Andrés se va retirando de este aparato mecánico, Frank se acerca y toma su lugar, alzando de nuevo el cuerpo de Paco y haciendo un espacio para sentarse junto a él. Lo agarra por la cabeza y se abraza junto a él

ESCENA 449

De pronto aparece una jovencita entre las sillas y los juegos mecánicos, envuelta en su chamarra y brincando hábilmente de un lado a otro de entre las diversas atracciones mecánicas. Se mueve con mucha soltura y va brincando rápidamente.

ESCENA 450

La chica, de pronto, se detiene junto al juego de las tazas y permanece mirando la escena.

ESCENA 451

Ella camina hasta el interruptor eleéctrico, lleno de cables pero apagado, que está al pie del juego mecánico; lo enciende. De inmediato, comienza a escucharse la tradicional música de feria y se activan los motores que mueven a las tazas.

ESCENA 452

La cámara capta la taza voladora donde Frank y el cadáver de Paco comienzan a dar vueltas y a subir y bajar en el juego mecánico activado.

ESCENA 453

INTERIOR - ESTACION DE TRENES DE BUENAVISTA - AMANECER

Blanca, envuelta en su abrigo blanco, aparece en los andenes de la estación de trenes; corre.

ESCENA 454

Ella continúa corriendo, rápidamente, hacia la salida.

ESCENA 455

Llega hasta la puerta de salida.

ESCENA 456

Parado, junto a la puerta de salida de la estación, fumando y con el rostro descompuesto por el alcohol y las desveladas aparece Andrés.

—¡Blanca!— le grita, como suplicando.

ESCENA 457

Blanca mira a Andrés, completamente desconcertada y sin saber qué decir. Gira su cabeza y su cuerpo hacia la puerta de salida y vuelve a correr.

ESCENA 458

EXTERIOR - ESTACION DE TRENES DE BUENAVISTA - AMANECER

Blanca sale de la estación de trenes, corriendo; pero, atrás de ella ya va, también corriendo, Andrés, quien la persigue.

ESCENA 459

EXTERIOR - CALLE ALEDAÑA A LA ESTACIÓN - AMANECE

Andrés alcanza a Blanca. La toma por detrás y la abraza con desesperación.

—O me dejas— le dice Blanca intentando soltarse de él —o me mato—.

Andrés la suelta y se queda parado, de espaldas a la cámara, mirando cómo ella vuelve a correr y a alejarse de él.

ESCENA 460

La cámara enfoca de frente, en un primer plano, el rostro de Andrés. Está como estupefacto; tiene la cara llena de rasguños y magulladuras. Comienza a caminar, sin dejarla de ver. Se sostiene de un poste y agacha la cabeza, muy tristemente.

ESCENA 461

Close-up a Andrés. Alza la vista y vuelve a correr detrás de ella, para alcanzarla otra vez.

ESCENA 462

Blanca corre de espaldas a la cámara; de pronto, detrás de ella, aparece Andrés, quien sigue corriendo y tratando de alcanzarla. Por fin Andrés llega hasta ella y en ese momento tropieza, quedando arrodillado a sus pies.

ESCENA 463

Blanca se detiene y voltea hacia él, mirándolo de frente. Andrés se incorpora y la abraza, tratándo de besarla; le dice:

—¡Ayúdame!

Por fin, abrazados, Blanca lo besa.

—¡Ayúdame, por favor— insiste Andrés.

—¡Ay, déjame, por favor!— suplica ella.

Blanca se suelta de los brazos de Andrés y vuelve a correr.

ESCENA 464

Andrés, de nuevo, se queda parado y la mira irse.

ESCENA 465

Blanca corre por las calles.

ESCENA 466

Otra vez, Andrés vuelve a correr detrás de ella en su persecución; lentamente, por en medio de las calles y los carros.

ESCENA 467

Blanca, cansada y llorando, entra al patio de una vecindad; se recarga en un muro. No deja de llorar quedito, como lastimeramente. Llega Andrés. Ella sigue llorando. Se abrazan. Blanca se suelta de nuevo. Corre hacia el interior de la vecindad.

—¡Déjame!— dice de nuevo; llorando y con la voz apagada.

ESCENA 468

Otra vez, Blanca trata de escapar, pero ya sin fuerzas. Además, en vez de irse hacia la calle, se sigue adentrando al interior de la vecindad. Seguida de Andrés, pasan por unos tendederos hasta llegar a un patio más pequeño.

ESCENA 469

Junto a un muro, Blanca se detiene y espera a Andéres quien la abraza con fuerza y comienza a besarla; ella también lo besa pero no deja de llorar. Puede observarse que Blanca tiene el rostro irritado y con algunas magulladuras.

ESCENA 470

Se siguen besando y caen juntos al suelo, al fondo del pequeño patio de la vecindad. No dejan de besarse al tiempo que ambos lloran sobre el suelo, junto a una coladera. Del interior de la vecindad, un niño sale desde una puerta, seguido por su madre. La cámara hace un *zoom out* y puede apreciarse a la pareja en el fondo de la vecindad y a la gente que se asoma, sorprendida, a verlos.

FIN

ÍNDICE

RESUMEN-ABSTRACT

2

INTRODUCCIÓN

3

PRIMER CAPÍTULO

LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA EN MÉXICO

Parte 1: Las generaciones, el arte y el arribo del cine a México……...20

Parte 2: El laberinto generacional, la literatura y el cine……..33

Parte 3: La generación del Medio Siglo y la Ruptura……...45

Parte 4: La revista *Nuevo Cine*, los nuevos cineastas y sus escritores……..56

Parte 5: El Primer Concurso de Cine Experimental……..68

Parte 6: La fórmula de *La fórmula secreta*……...80

Parte 7: Nuevo Cine Mexicano en el Primer Concurso de Cine Experimental……....87

SEGUNDO CAPÍTULO

EL CINE COMO CAMPO ESPECIALIZADO DE LA CULTURA

Parte 1: La cultura como campo regulado de producción semiósica……..112

Parte 2: Los campos especializados del conocimiento dentro de la cultura……....117

Parte 3: El cine como campo especializado de la cultura……...123

Parte 4: De la fotogenia, la cinefilia y la estésica en el cine……...136

TERCER CAPÍTULO

LAS PUERTAS DEL PARAÍSO: NUEVO CINE MEXICANO DE LOS 70

Parte 1: El legado de los emprendimientos cinematográficos en los años 60 y 70…….....149
Parte 2: Eisenstein, Pound y Gennette: ideograma, montaje e intertextualidad……..168
Parte 3: Elizondo y Laiter: dos nuevos cineastas……....182
Parte 4: El paraíso perdido de Elena Garro……...…..186
Parte 5: Andamos huyendo: la fuga sin reposo…….…..196
Parte 6: Manuscritos, palimpsestos y transferencias……...200

CUARTO CAPÍTULO

ESTUDIOS CULTURALES, SOCIOCRÍTICA E INTERTEXTUALIDAD EN *LAS PUERTAS DEL PARAÍSO*

Parte 1: Leiter: *road movie* y cine de autor…….....204
Parte 2: Hacia el escape y un retorno sin fin…….…..215
Parte 3: Miradas, punto de vista, verosimilitud e intertextualidad……..……...222
Parte 4: Paratextos, carteles y afiches……..……...229
Parte 5: El cuerpo en el paraíso: rituales y bailes……..……..243
Parte 6: La voz, el sexo y los sonidos del silencio……..……....263
Parte 7: El tiempo, el enfoque y la voz *que narra*……...……...275
Parte 8: El viaje, la repetición y la huida……..……..297
Parte 9: La noche, el diablo y la fuga……..308

QUINTO CAPÍTULO

LAS PUERTAS DEL PARAÍSO: CULTURA Y CINE EN MÉXICO

Parte 1: El relajo entre la filosofía y el cine mexicano ……..…...322
Parte 2: De la memoria al olvido del recuerdo……....333
Parte 3: Literatura y cine durante los 70 en México…….…..342

OBRA CITADA

357

ANEXO

398

Quizás seáis personas de decisiones definitivas,
pero en tal caso era inútil hacer una tesis.
U. ECO