



PENSAR EL PASADO Y CREAR MEMORIA

Una historia sociocultural del Grupo
Nuevo Cine de México (1961–1962)

Virginia Rico Meneses

PENSAR EL PASADO Y CREAR MEMORIA

Una historia sociocultural del Grupo
Nuevo Cine de México (1961-1962)

Virginia Rico Meneses

Pensar el pasado y crear memoria. Una historia sociocultural del Grupo Nuevo Cine (1961-1962) / Virginia Rico Meneses. – 1a. edición. – México, 2023. 228 páginas : 10 fotografías : 1 gráfica ; 16 x 22 cm

1.- Grupo Nuevo Cine – 2.- Creación de memoria – 3.- Comunidad afectiva –
4.- Historia sociocultural



Pensar el pasado y crear memoria. Una historia sociocultural del Grupo Nuevo Cine en México (1961-1962) © 2023 por Virginia Rico Meneses está bajo la licencia CC BY-NC-ND 4.0. Para ver una copia de esta licencia, visita <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Esta es una edición de la autora, autogestiva y autopublicada

Cuidado de la edición: Virginia Rico Meneses
Editor, diseño de portada e interiores: Juan Carlos Jiménez Abarca
Corrección de estilo: Silla vacía

Primera edición
ISBN (en trámite)

Hecho en México

Imagen de portada

Fotografía fija del rodaje de *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot (1962)

Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”

ÍNDICE

Agradecimientos	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. DE LA HISTORIA DEL CINE Y EL ESTUDIO DE LA MEMORIA DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y LAS HUMANIDADES; LA MEMORIA: CONCEPTO Y CREACIÓN	25
1.1. Sobre la historia y el cine	25
1.2. Por una historia sociocultural	29
1.3. Reciprocidades y discrepancias entre la historia y el cine	31
1.4. Las historias del cine en México: de la historia básica a la historia sociocultural	35
1.5. Memoria e historia	46
1.6 La memoria como concepto	54
1.7. Historia y cine	67
1.8. Cine y memoria	72
1.9. La creación de memoria y su materialización cinematográfica	80
1.10. Los nexos entre el tiempo y la memoria	81
1.11. La memoria como relato	85
1.12. Lo que ha de ser memoria: entre la realidad y la ficción	90
CAPÍTULO II. EL GRUPO NUEVO CINE: ENTRE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y LA COMUNIDAD AFECTIVA. ALGUNAS REFLEXIONES HISTORIOGRÁFICAS	97
2.1. De la(s) teoría(s) de las generaciones: un balance historiográfico	97
2.2. De las generaciones: las afinidades, los (des)encuentros y otras experiencias colectivas en la historia del cine mexicano	109

2.3. Del exilio: entre la aporía y el mito	115
2.4. Del Grupo Nuevo Cine y su comunidad afectiva	125
2.5. Entre la industria y la independencia: el cine como entidad propia y algunas experiencias previas al Grupo Nuevo Cine	138
2.6. Los nuevos cines en el mundo: entre la experiencia personal y el devenir colectivo, político y social del cine	147
 CAPÍTULO III. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO DEL FILME EN <i>EL BALCÓN VACÍO</i>	 161
3.1. De las lecturas del mundo: entre la interpretación del cine y el análisis cinematográfico	161
3.2. Las interconexiones cinematográficas de <i>En el balcón vacío</i>	167
3.3. El relato constitutivo de la memoria. Un acercamiento al montaje de <i>En el balcón vacío</i>	175
3.4. Indicadores temporales en el filme <i>En el balcón vacío</i>	183
3.5. El tiempo y las emociones en la narración mediante la voz en <i>off</i> del filme <i>En el balcón vacío</i>	190
3.6. Representar el pasado, el <i>punto cero</i> de la memoria del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva	198
 Consideraciones finales	 205
 Apéndices	 211
 Fuentes de información	 217

AGRADECIMIENTOS

2020

Esta publicación es el resultado de mi paso por la maestría en Historia, de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; agradezco a ésta por ser mi hogar formativo durante diez años. También a sus profesores e investigadores, especialmente a Jorge Amós Martínez Ayala, María Teresa Cortés Zavala, José Alfredo Uribe Salas y Miguel Ángel Gutiérrez López, por acompañarme en la escritura del proyecto de investigación. Agradezco especialmente al Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola" y a Rafael Villegas, por la autorización de las imágenes de *En el balcón vacío*.

Agradezco infinitamente la presencia y guía de Tania Ruiz Ojeda durante los últimos diez años. Su pasión y conocimiento me han inspirado mucho en esta hermosa labor de pensar el pasado. Un agradecimiento especial también para la Comunidad de Exhibición Cinematográfica (CEDECINE) y para sus integrantes (Leslie Borsani, Yuli Rodríguez, Yovana Camal, Lefteris Becerra, Itzmalin Benitez, Roberto Uriel, Luna Marán y muchas personas más dispersas en todo México), por contagiarme su amor a la exhibición cinematográfica alternativa.

Gracias a Yareli Rivera, Orión Marín, Juan Carlos Arreygue, Haydee López, Víctor López, Ara Ávalos y Brayan Manzo, por ser parte de Ojo Libre y planear actividades que mes con mes realizamos en la Ciudad de Morelia por casi diez años. Un cariñoso agradecimiento a la amistad de Nancy Váldez y Sergio Cerecedo, compañía de momentos alegres y difíciles, por compartirme las bondades de la amistad. Agradezco a mi familia, por su apoyo incondicional. Gracias a Diego Flores Magón por su espíritu y pasión, por su voz y sobre todo, por ayudarme a comprender la pertinencia de los afectos para la creación de memoria.

2023

Gracias a Juan Carlos Jiménez Abarca y a Miguel Ángel García, por el tiempo invertido en este libro.





INTRODUCCIÓN

En la actualidad, las relaciones entre el cine y la memoria se han tornado cotidianas, siendo incluso un tema usual de discusión en conferencias, encuentros y cursos impartidos en escuelas, sesiones virtuales o en eventos académicos especiales. Pareciera ser que hay una fuerte tendencia a pensar el cine como una suerte de memoria audiovisual por sus contenidos, los temas que toca y el debate que genera. También los estudios actuales sobre cine y memoria abundan en libros, artículos sueltos en línea o en revistas especializadas. Investigadores, realizadores, críticos, cinéfilos, programadores de cine, todos ellos tienen presente esta compleja relación; sin embargo, las interconexiones entre el cine y la memoria no son tan fáciles de establecer o de descubrir.

De forma independiente, la memoria y el cine han sido dos temas estudiados desde la disciplina histórica, pero la unión de estas dos manifestaciones humanas no ha sido abordada con profundidad. Lo anterior se debe a la complejidad devenida de la vinculación entre una forma concreta del arte —originada a finales del siglo XIX y exacerbada durante el XX— y una manifestación expresa de la aprehensión de las sociedades con el tiempo. Además, de que las constantes entre el cine y la reflexión histórica se inclinan hacia su uso como elemento ilustrativo de algún postulado a defender, o como objeto de estudio

circunscrito por alguna propuesta de análisis cinematográfico. Se parte generalmente de la idea del cine como la realización cinematográfica que es resultado del contexto de su producción, y no desde sus otras posibilidades de ser pensado como fuente de información y campo más amplio de los estudios históricos, trabajando con las imágenes creadas/difundidas/reinventadas en cada época y con la información brindada por las películas de manera tácita o indirecta; es decir, con los metadatos obtenidos de la identificación de las personas que forman parte del equipo de producción, las intenciones de creación y su consecuente recepción. Todo esto abre las puertas a investigaciones históricas que vinculen al cine con la memoria desde miradas más abiertas y más cuidadosas a partir de las ideas planteadas y de los supuestos desde los que reflexionan.

Desde el proyecto de investigación aquí presentado, lo que se busca es reconocer la pertinencia de un estudio que propone explorar, desde un enfoque sociocultural y transdisciplinar, las relaciones entre el ejercicio de la creación de memoria. Al respecto esta se concibe como una construcción humana generada en el seno de grupos sociales definidos que justifican y defienden sus relaciones afectivas con el tiempo y entre sus integrantes y otros grupos sociales y el cine, pensado como una práctica artística y sociocultural que se manifiesta a través de la imagen y el sonido en movimiento a partir de diversos medios y soportes tecnológicos, cuya creación puede responder a intereses individuales o colectivos, considerando relevantes para su realización los factores de corte estético, político, social, cultural y económico.

El estudio histórico entre estas dos manifestaciones humanas que se plantea permite conocer cómo es que un grupo social específico —el Grupo Nuevo Cine, originado en México durante los años de 1961 y 1962, al que se le reconoce especialmente para este estudio como parte de una comunidad afectiva vinculada mediante elementos de cohesión de orden cinematográfico— crea memoria a partir del cine, con la intención de la recreación de la experiencia de vida derivada del exilio español y las relaciones socioculturales originadas por el contacto entre los refugiados españoles y las sociedades que los recibieron, especialmente en países como México.

DE LA MEMORIA Y EL CINE. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN REINVENCIÓN

Desde la historia sociocultural, como enfoque transdisciplinario que permite estudiar diferentes aspectos de las sociedades, antiguas y contemporáneas —mismo que surge en un momento de exploración y diversificación de la práctica histórica, siendo Peter Burke uno de los historiadores más reconocidos en este tema—, se promueven este tipo de estudios como la oportunidad de acercarse a “lo inasible” de las sociedades: su lenguaje, sus imágenes, sus símbolos y representaciones, sus sueños, sus afectividades, sus placeres y temores, etc. Se trata, por lo tanto, de la creación desde la Historia de nuevas y más flexibles propuestas teórico-metodológicas de comprensión del pasado humano que se nutre de otras ciencias sociales y humanidades. Por tanto, esta perspectiva histórica sociocultural es la más conveniente para el estudio de la creación de la memoria del Grupo Nuevo Cine.

Algunas de las preocupaciones que han promovido el trabajo de historiadores e intelectuales dedicados a los estudios sobre la memoria, parten de las formas en que las sociedades se han relacionado con el tiempo y de qué manera estas le dan una forma inteligible a sus respectivos pasados, a partir de la instauración de dinámicas sociales que reconozcan la existencia de dicha memoria. Sin embargo, el primer problema, que no todas las investigaciones plantean, es el del origen mismo de la memoria y sus dinámicas de creación desde un plano eminentemente sociocultural.

Uno de los investigadores que abordó el tema desde un enfoque sociológico fue Maurice Halbwachs, quien se ocupó de ubicar un punto de “nacimiento” de la memoria, afirmando que más allá de la capacidad de cada individuo para recordar, la memoria se constituye a partir de marcos sociales específicos, que validan, omiten y reconfiguran las experiencias del pasado. Sus aportaciones, difundidas en sus respectivos libros *Los marcos sociales de la memoria* (1925)¹ y *La memoria colectiva* (1950)², sugirieron de igual manera una distinción

¹ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Anthropos, España, 2004, 431 págs.

² Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2004, 192 págs.

y una discusión necesaria respecto a las relaciones entre la memoria y la historia, marcando una pauta en las investigaciones posteriores que habrían de hacerse sobre este tema. Sin embargo, Maurice Halbwachs no profundizó en las diferentes posibilidades de manifestación explícita de la memoria, que conllevan a pensar en opciones de materialización de la misma, tomando diversas formas y dimensiones de creación e interpretación.

Para el filósofo Paul Ricoeur, la memoria posee una dimensión fenomenológica derivada de una suerte de medición del tiempo ajustado a predisposiciones de índole social diversas, al hacer referencia directa de lo que ya no está, pues la memoria se conforma por lo que aconteció en el pasado. Así, para este autor francés, la memoria es ante todo *la presencia de lo ausente*.³ En esta interpretación hermenéutica de la intención histórica de las sociedades respecto a sus formas de saberse en el devenir, Ricoeur habla del *Punto cero* como el puente entre el tiempo vivido y el tiempo universal, es decir, que el *punto cero* será el tiempo histórico que marca una ruptura explícita para las sociedades en un momento determinado de su historia. Por tanto, este concepto será retomado de manera constante en el transcurso de la investigación, dado que uno de sus postulados más importantes es el de otorgarle una connotación particular a la creación de memoria por el peso que tiene el punto cero en la intelección de las sociedades respecto a la visión que tienen de sí mismas. Por otro lado, Ricoeur afirma que la memoria adquiere una dimensión ficticia que, a diferencia del discurso histórico que la oculta a toda costa, la asume desde el momento en que se piensa el pasado, por consiguiente, se trata de la narración del tiempo pasado. Este es otro de los aportes del filósofo retomados en este trabajo, el cual transita entre dos ámbitos que si bien están diferenciados, no son del todo excluyentes: el ámbito ficticio y el ámbito histórico del pasado.⁴

Jacques Le Goff y Pierre Nora son otros investigadores que han ocupado sus pensamientos en el tema de la memoria y cómo es creada por las sociedades. Jacques Le Goff, en su libro *El orden de*

³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pág. 38.

⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, el tiempo narrado*, III volúmenes, Siglo XXI, México, 2013, 1074 págs.

la memoria,⁵ se centra en los distintos soportes en que la memoria ha sido transmitida históricamente: la oralidad y la palabra escrita por un lado, y los soportes tecnológicos contemporáneos por otro. Su investigación, en este sentido, subsana los huecos que habían presentado las investigaciones de Maurice Halbwachs; sin embargo, la propuesta de Le Goff parte de postulados teóricos concernientes exclusivamente a los tipos de soportes en los que se comunica y preserva la memoria, por lo que su reflexión obliga a considerar que es necesario complementar sus ideas con los aportes de otros investigadores. En este caso y desde la misma tónica, Pierre Nora generó los conceptos de lugares de memoria y ámbitos de memoria para evidenciar la no existencia de la memoria y que, para contrarrestar esta falla inherente de las sociedades, estas se han valido de los lugares de memoria, definidos como "la forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa bajo una historia que la solicita porque la ignora [...], nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea".⁶

Estas investigaciones tienen en común el reconocimiento de la distinción entre la memoria y la historia, vistas como dos formas de concebir y de tratar el pasado, que mantienen límites que pueden llegar a ser obviados por las sociedades que las construyen. Sin embargo, cada una de las propuestas antes mencionadas se centran en cuestiones específicas, dejando de lado otros ámbitos respecto a la creación de la memoria que deben ser considerados en su conjunto. Por esta razón, se buscará construir un marco teórico que se complemente con las ideas de los investigadores antes mencionados, en vez de optar solo por una de ellas. Esto permite que se tenga una noción más amplia respecto a las implicaciones de la creación de memoria por parte de distintos grupos sociales, mediante el caso del Grupo Nuevo Cine y desde el filme *En el balcón vacío* (1962).

Desde la historia del cine, también han surgido contribuciones importantes para este trabajo en torno a la vinculación del cine con la memoria. Respecto a la conformación del cine como una industria nacional, que obliga a pensar en cuestiones económicas, políticas y

⁵ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, Paidós Ibérica, España, 1991, 275 págs.

⁶ José Rilla (compilador) *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Trilce, Uruguay, 2008, pág. 24.

sociales, hay dos estudios que se consideran fundamentales para la historia del cine en México: *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*⁷ y *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*,⁸ libros escritos en momentos diferentes por Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz, respectivamente, quienes se dedican a estudiar exclusivamente el caso mexicano. Estos autores abordan a mayor profundidad la producción de películas, las compañías productoras y diversas organizaciones gremiales creadas durante el siglo XX. Sin embargo, teniendo en cuenta que, si bien son estudios que se vinculan más con la historia económica del cine, el problema con este tipo de investigaciones deriva de que solo se centran en el tema de la industria cinematográfica, aislando el estudio del cine de los responsables de la producción cinematográfica de sus imágenes; es decir, no incluyen ningún tipo de análisis cinematográfico de ninguna película que nombran, fragmentando de esta manera al cine y a los encargados de hacerla, y generando la idea de que deben ser abordados de forma separada y distante, como si se tratara de dos ámbitos distintos. Esto no se considera como lo más conveniente, especialmente para esta investigación, ya que más allá del enfoque que tenga cada trabajo sobre cine, se piensa que lo más ideal es que cada historia del cine sea complementada por el estudio, general o a profundidad, de las películas hechas por los sujetos que integran a los grupos o compañías productoras durante la época estudiada, al estar íntimamente relacionadas, pues las películas en cuestión contienen información en las formas en que aquellos plasman su tiempo, sobre todo cómo se ven a sí mismos, además de dar indicios sobre los medios utilizados, los presupuestos invertidos y toda una estructura que se edifica en torno a los filmes, factores que se evidencian sólo si estos son analizados desde las imágenes que difunden.

⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, Universidad de Guadalajara, México, 1991, 82 págs.

⁸ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895- 1940)*, Cámara de Diputados XLI Legislatura / Miguel Ángel Porrúa, México, 2010, 430 págs.

Un estudio histórico que se vincula más con esta investigación es el realizado por Isaac León Frías sobre los Nuevos Cines en Latinoamérica. Es interesante acercarse al trabajo de este investigador y crítico, quien se ha dedicado a analizar el cine desde una escala macrorregional,⁹ al ubicar a las diferentes agrupaciones que surgieron en Cuba, Argentina y Brasil, entre otros países, bajo el común denominador de *Nuevos Cines*. Para el caso mexicano, sin embargo, hace referencia a una tendencia posterior al surgimiento del Grupo Nuevo Cine (1961-1962), y que surgió entre los años de 1970 y 1976. Se incluye aquí este texto porque el estudio del Grupo Nuevo Cine creado en México está inexorablemente ligado a las otras agrupaciones que surgieron bajo el mismo nombre, tanto en Europa como en América, y su consideración al momento de reflexionar sobre las condiciones de surgimiento de los mismos, así como su incidencia en los planos cinematográficos y sociales, pueden sumar en cuanto a la profundidad del análisis del grupo y del filme *En el balcón vacío* se refiere.

Respecto a los estudios que, como la intención de esta investigación, han vinculado los temas de la memoria y el cine, desde diferentes enfoques el panorama es igual de diverso. Si bien no son pocos los trabajos a los que se ha tenido acceso y que serán utilizados en el desarrollo del presente proyecto, de momento sólo se hará referencia a dos, mismos que pueden aportar la claridad deseada respecto a las posibilidades de los estudios sobre el cine y la memoria. En primer lugar, se cuenta con el conocimiento del estudio de Fabio Nigra, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*,¹⁰ quien acude al estudio de las relaciones existentes entre el cine y la memoria para la reconstrucción de acontecimientos del pasado, a través del medio cinematográfico. Por lo anterior, en los diferentes capítulos que integran su investigación se enfoca en identificar la maleabilidad de la representación del pasado, estableciendo parámetros de identificación a partir de obras cinematográficas que hablan concretamente de episodios históricos bélicos.

⁹ Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad*, Universidad de Lima, Lima, 2013, 473 págs.

¹⁰ Fabio Nigra, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Imago Mundi, Argentina, 2016, 147 págs.

Otra investigación es la realizada por Emiliano Raya Aguiar bajo el nombre de *El cine mnemotécnico: el film como custodio de la memoria en el movimiento democrático-estudiantil mexicano de 1968*,¹¹ quien parte del concepto de la memoria histórica como una memoria militante, porque “a través de ésta se discute, se critica, se organiza y se lucha por el reconocimiento del derecho de los vencidos a actualizar su pasado y a que esto forme parte del presente con todas las implicaciones que esto requiere”.¹² Respecto al cine, Emiliano Raya acude a un listado de tres filmes realizados en distintos momentos, y que tienen por tema principal la masacre estudiantil en México durante el año de 1968. Si bien esta tesis resulta de suma importancia como parte de los estudios históricos que vinculan al cine con la memoria, sus objetivos no son del todo similares a los de esta investigación, ya que en primer lugar, este trabajo busca estudiar en igual medida a la imagen cinematográfica del filme *En el balcón vacío*, como al grupo social y su comunidad afectiva, dado que se parte de la premisa primigenia de que la memoria se crea en el seno de comunidades afectivas vinculadas por afinidades y lazos determinados. En segundo momento, porque a diferencia del trabajo de Raya Aguiar, que adjetiva a la memoria como histórica y militante, en esta ocasión se opta por el estudio de la creación de una memoria surgida desde el seno de dichas comunidades afectivas que constantemente la están renovando y resignificando, y que representa la experiencia ya vivida por sujetos que se vieron directamente afectados por la irrupción de la guerra civil española y su correspondiente exilio, así como por la experiencia colectiva que conlleva la realización de una obra cinematográfica, vista como la materialización cinematográfica de la memoria, al promover la unión de las personas con el objetivo de realizar un filme que represente el pasado en un presente concreto, en el que el Grupo Nuevo Cine buscó tener incidencia en el ámbito del cine independiente hecho en México durante los primeros años de la década de 1960.

¹¹ Emiliano Raya Aguiar, *El cine mnemotécnico: el film como custodio de la memoria en el movimiento democrático-estudiantil mexicano de 1968*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia por la Facultad de Historia de la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México, marzo de 2016, 178 págs.

¹² *Ibidem.*, pág. 29.

Sin duda, la investigación más importante para este proyecto es la titulada *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, integrada por varios textos que profundizan en la relevancia del Grupo Nuevo Cine en un plano mexicano y también internacional. Esta publicación forma parte de una iniciativa más ambiciosa coordinada por el Ateneo Español de México, el Centro de Estudios de Migraciones y Exilios y la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos,¹³ que puede pensarse como la memoria de la memoria, al juntar en una serie de eventos a las personas que participaron en la realización del filme, con el fin de compartir experiencias y recuerdos derivados de la filmación de *En el balcón vacío*.

Si bien estas múltiples investigaciones profundizan en la conexión polifacética entre el cine y la memoria —evidenciando la pertinencia de comprender las aristas de dicha relación a partir del ámbito académico—, el situar la experiencia cinematográfica desde el accionar colectivo y la relevancia que tienen los sujetos que intervienen en la creación de memoria, aún es un tema por demás fértil, dado que no es tan común que desde la Historia se vincule a la memoria con las prácticas y dinámicas cinematográficas. Los estudios antes citados, entre otros, proponen analizar cómo es que el cine puede pensarse como memoria —el cine de ficción y el documental—; sin embargo, sus respectivas aportaciones se alejan de las personas que hacen cine, para enfocarse principalmente en los contenidos de las películas abordadas y sus modos de representación. Queda claro que, para la propuesta desarrollada en esta investigación, fue fundamental estudiar tanto el tema que toca cada película que se relaciona con la memoria, como los sujetos que participan en su realización, reconociendo esto como una de las modalidades de vinculación entre estas dos manifestaciones humanas. Es decir que, para estudiar el cine como memoria, deberá prestarse atención tanto a los contenidos y contextos de las obras cinematográficas, como a las personas vinculadas con las experiencias cinematográficas que convocan las películas en cuestión.

¹³ Javier Lluch-Prats (editor), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos y Centro de Estudios de las Migraciones y los Exilios, México y España, 2012, 386 págs.

APUNTES METÓDOLÓGICOS PARA UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL CINE COMO MEMORIA

El estudiar la creación de memoria desde la experiencia cinematográfica conlleva pensar en una serie de decisiones de orden teórico y metodológico que, como en cualquier tipo de Historia, delinean, contrastan y diferencian el enfoque desde el cual se busca generar la reflexión respecto a otras metodologías que se aproximan al estudio del cine y de la memoria. Por esta razón, si bien el trabajo que aquí se expone se promueve desde una postura teórica transdisciplinar, sus puntos de partida y respectivos parámetros de estudio del cine y de la memoria son definidos desde un enfoque histórico sociocultural. A pesar de tener similitudes epistemológicas con la Historia intelectual, la Historia de los afectos y la Teoría de las Redes Sociales, la propuesta armada durante los dos años de la maestría en Historia en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo toma distancia de aquellas para ser concebida como una historia sociocultural del cine, a partir del establecimiento de un conjunto de conceptos que posibiliten la libertad de su estudio como memoria desde este enfoque. Por tanto, se reconoce la particularidad de la trayectoria teórico/metodológica construida de forma exclusiva para esta investigación, sabiendo de antemano que no parte de la nada y que la discusión que genera tiende puentes con otros proyectos, otros textos y, por supuesto, con investigaciones fundacionales para la Historia del siglo XX y para los estudios cinematográficos.

Provocar la reflexión sobre la posibilidad de pensar el cine como materialización de la memoria, a partir de la experiencia del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva es, sin duda, el objetivo principal de este proyecto, por lo que será necesario partir de una propuesta metodológica que logre identificar a los sujetos que se involucran en el devenir de dicha agrupación durante la existencia de la misma, que va de los años de 1961 a 1962. Para lograrlo, dadas las peculiaridades del estudio propuesto que radican en la idea de que, para que la memoria pueda ser creada, debe estar de por medio la relación afectiva de las personas que intervienen en este proceso

social —aunado a la idea del cine como experiencia colectiva en la que, de igual manera, se necesita de la voluntad de los integrantes del equipo de producción para llevar a cabo esta empresa—, se identifica una serie de elementos de cohesión en el ámbito cinematográfico que mantuvieron unidas a las personas que se reconocen como parte de la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine —quienes participaron en la firma del manifiesto publicado a inicios de 1961 y que se convirtió en su carta de presentación ante la situación del cine de corte industrial—; en la colaboración en alguno de los siete números de la revista que la agrupación publicó entre 1961 y 1962, o en su intervención en *En el balcón vacío*, filme que se produjo en el seno del Grupo Nuevo Cine

Esta estrategia metodológica del reconocimiento de la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine se complementa con el estudio del filme que se considera como la materialización cinematográfica del mismo, mediante el análisis a profundidad de determinados elementos y recursos cinematográficos que demuestran la hipótesis planteada en la investigación: el papel de la voz en off, los indicadores temporales que dan cuenta del juego transtemporal propuesto en el filme, y el uso del material de archivo como la representación del pasado, del punto cero de la memoria del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva.

LA MEMORIA COMO CREACIÓN AFECTIVA Y SU MATERIALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

La hipótesis principal de esta investigación parte de la premisa de que para que el cine pueda ser pensado como materialización de la memoria, este deber ser ideado y producido por una comunidad afectiva concreta en la que participen varias personas que, ante todo, sean unidas por lazos afectivos e intereses comunes, además de un apego concreto por el pasado que se reaviva mediante las obras cinematográficas que llegan a realizar. Para sustentar esta propuesta, es pertinente concebir el cine a partir de su polisemia, con la intención de considerarle también como una labor colectiva que es influenciada, en buena medida, por el pasado que se rememora y también por

el presente en el que cada obra cinematográfica, identificada como memoria, es producida. Como afirma Manuel Michel:

[..] la creación, incluso la más individual en apariencia, debe a la colectividad gran parte de su fuerza. Las direcciones que emprende son el resultado del grupo al que pertenece, de los estímulos que recibe, de las posibilidades sociales de expresarse [...] en el proceso de creación cinematográfica las condiciones sociales y económicas inciden de manera más evidente.¹⁴

En esta experiencia colectiva del cine como memoria, también tiene un papel especial el sentido del tiempo y la búsqueda de las sociedades por comprender su lugar en el mundo a partir de la medición temporal de su vida en colectividad, por lo que resulta fundamental pensar en las formas en que los distintos grupos sociales se apropian de su pasado, en un presente concreto con fines concretos, que tienen que ver con diferentes aspectos de esa vida en sociedad, ya sea para consolidar identidades a partir de un pasado común, o para justificar acciones determinadas. Con esta premisa se busca identificar la forma en que un grupo social específico trabajó para asir un pasado común con objetivos concretos, que estuvieron vinculados a experiencias de vida y a un contexto cinematográfico de exploración y crítica escrita.

PENSAR EL CINE COMO MEMORIA: ENTRE LA REFLEXIÓN TEÓRICO-HISTORIOGRÁFICA Y EL ANÁLISIS CINEMATográfico

Estudiar el cine desde la disciplina histórica significa acercarse tanto a las narraciones que se plasman en las películas, como comprender el accionar colectivo desde la experiencia cinematográfica en un momento determinado y que, en este caso, se encontró en constante cambio, donde el pensar colectivamente se consideró cómo la opción más conveniente para irrumpir en la dinámica industrial del cine en

¹⁴ Manuel Michel, "Cine y cambio social en América Latina", en: *Una nueva cultura de la imagen, ensayos sobre cine y televisión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pág. 144.

México, consolidado durante la primera mitad del siglo XX debido a la intervención estatal y la preponderancia de los dos sindicatos que regularon la producción cinematográfica: el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Debido a la complejidad del tema y como consecuencia de una revisión pormenorizada de una serie de investigaciones hechas hasta ahora sobre la historia del cine en México durante la década de 1960, resulta fundamental una reflexión historiográfica sobre las formas en que se ha investigado el cine para identificar la conformación de conceptos, concepciones y definiciones en torno a este, así como el nivel de profundización y reflexión histórica que se ha hecho del Grupo Nuevo Cine y de su papel en la historia del cine en nuestro país.

En el transcurso de la lectura y revisión historiográfica de los textos ubicados y finalmente utilizados como fuentes de información, pero también como objetos de estudio en el ámbito historiográfico, surgieron preguntas que se mantuvieron latentes durante todo el proceso de escritura y que delinearon el camino a seguir: ¿Cómo estudiar un grupo social y sus prácticas cinematográficas, de manera distinta a las propuestas previamente hechas?, ¿cómo vincular la realización cinematográfica y la creación de memoria como una experiencia afectiva orquestada por el Grupo Nuevo Cine? y, por último ¿cómo estudiar un filme considerado como materialización cinematográfica de la memoria, tomando en cuenta el análisis cinematográfico pero también buscando trascenderlo? Para intentar responder a estas preguntas, fue importante en primer lugar identificar conceptos nodales utilizados y reproducidos en las investigaciones previamente ubicadas, que tendrían que ser cuestionados desde una reflexión historiográfica que pudiera complementar el trabajo personal. Así, en el primer capítulo, la intención principal fue la de reflexionar sobre nociones tan fundamentales y cotidianas como Memoria, Historia y Cine y cómo han sido abordadas desde la investigación histórica, así como la relación entre estas tres manifestaciones de lo humano, con el objetivo de abrir la discusión sobre el cine como memoria y su lugar en la historia del cine.

En el devenir de la escritura de este trabajo, aparecieron también conceptos o términos que las fuentes consultadas y las investigaciones referidas no debatían, promoviendo un uso trivial de conceptos como Exilio y Generación, por lo que en el segundo capítulo, la discusión necesaria adquirió un carácter dual en el sentido de procurar, por un lado, el (re)conocer al Grupo Nuevo Cine y a su comunidad afectiva y, por otro, comprender los textos y las investigaciones que les nombran y estudian. Para esto resulta pertinente una serie de consideraciones sobre estos términos o categorías que se convierten en algo más que simples palabras que describen el mundo, para ser también enunciadores de conflictos políticos o formas de ser y estar en colectividad, es decir, interpretaciones y perspectivas de experiencias sociales y formas de inteligibilidad humanas.

Esto es lo que integra al segundo capítulo, que se acompaña a su vez con una propuesta metodológica para ubicar a la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine desde donde es creada la memoria, a partir del reconocimiento de los individuos que fueron parte del accionar de dicha agrupación en tres momentos distintos: en la firma de su manifiesto, publicado en enero de 1961; en la colaboración en alguno de los siete números de su revista, titulada *Nuevo Cine*; o en la participación del filme *En el balcón vacío*, considerado como la memoria cinematográfica del Grupo Nuevo Cine.

Poco a poco, el camino se visualizaba más preciso y nítido. Sin embargo, conforme la investigación avanzaba en reflexiones teóricas e historiográficas, y en cuanto al reconocimiento del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva, el acercamiento al filme quedaba pendiente. Por ello fue necesario destinar el último capítulo para el análisis cinematográfico de *En el balcón vacío*, propiciando una discusión sobre el papel del análisis cinematográfico como modelo concreto de interpretación del cine, aunado a la identificación y estudio de los elementos constitutivos para la materialización cinematográfica de la creación de la memoria: los indicadores temporales localizados en distintas secuencias; la voz en off y la información otorgada por este recurso narrativo en la obra cinematográfica, y el uso del material de archivo para dar cuenta del punto cero de la memoria del Grupo Nuevo Cine.

En los tres capítulos que integran la presente investigación, se exponen de forma transversal tres líneas directrices para la discusión formulada: el estudio de la memoria y su materialización cinematográfica, la identificación de la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine y la ubicación de su punto cero al interior del filme *En el balcón vacío*. Estos ejes determinan el estudio aquí planteado con el objetivo principal de reconocer el papel del pasado para los grupos sociales y sus respectivas comunidades afectivas en la creación de memoria, así como sus formas de materialización y difusión durante su existencia.

El tener acceso a cuatro textos creados por integrantes del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva permitieron establecer una base de información más sólida, y también la posibilidad de partir de datos y reflexiones detonadas por el propio grupo desde sus respectivos tiempo y espacio: el poema de María Luisa Elío escrito en 1960, contenido en una publicación especial hecha por el proyecto Ediciones del Equilibrista; el guion original del filme *En el balcón vacío*; el filme *En el balcón vacío*, restaurado por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el facsimilar de los siete números de la revista *Nuevo Cine*. Acceder a estas cuatro principales fuentes de información, resguardadas por instituciones dedicadas a la preservación del cine en México como la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y el Fondo Emilio García Riera de la Biblioteca Pública de Jalisco "Juan José Arreola", sin duda permitió profundizar en el trabajo hecho por el Grupo Nuevo Cine y sus alcances cinematográficos, así como en la relevancia de este grupo para el cine en México y en la creación de memoria.

El sinuoso camino concluido da cuenta de las posibilidades de estudio de la memoria y su materialización cinematográficas como objetos de la disciplina histórica desde un enfoque sociocultural, pero también significa un profundo interés personal sobre el cine y la historia, por lo que este proyecto de investigación es también una forma de expresar y compartir el profundo amor y obsesión que despierta en mí el cine y la historia. 🌀



CAPÍTULO I.

DE LA HISTORIA DEL CINE Y EL ESTUDIO DE LA MEMORIA DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y LAS HUMANIDADES; LA MEMORIA: CONCEPTO Y CREACIÓN

1.1. SOBRE LA HISTORIA Y EL CINE

Si hay un común acuerdo sobre lo que podría caracterizar al cine hoy en día, es que este se encarga de *contar historias*, es decir, de construir relatos verosímiles para los espectadores a partir de los recursos que la práctica cinematográfica ha inventado, descubierto o de los que se ha apropiado.¹⁵ Sin embargo, y sin ganas de demeritar esta reciprocidad terminológica, es pertinente reflexionar respecto a las diferentes relaciones que guardan estos dos términos, y es justo lo que se buscará hacer en este capítulo. Se partirá inicialmente de los intereses y necesidades de la presente investigación en torno a las interconexiones que guardan el cine y la historia: el cine que acude a la historia para su argumento y las distintas historias que del cine se han construido desde inicios del siglo XX, para después profundizar en las imbricaciones que tienen respecto a la creación de la memoria

¹⁵ No es fortuito que esta caracterización colme los distintos espacios en los que el cine y demás cuestiones ligadas a la realización cinematográfica son el tema central o el pretexto para reunir a las personas. En la actualidad, en los múltiples festivales, muestras, conferencias, encuentros, etc., más allá de su ambivalente trasfondo, se asegura una y otra vez que el cine lo que hace es “contar historias”. Ya se profundizará, en los siguientes apartados del presente capítulo, las cuestiones relacionadas con el cine, la historia y el relato.

por parte de grupos sociales específicos y que adquieren forma y sentido en la obra cinematográfica, tema central de esta investigación que culminará con el análisis cinematográfico del filme *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot, considerado como una materialización de la memoria.

Hay que ir más despacio antes de profundizar en los diferentes enfoques de la historia del cine y en una propuesta teórico-metodológica que pueda surgir del presente trabajo, misma que permita establecer vínculos conceptuales entre las formas de creación de la memoria, ya que resulta conveniente pensar antes algunas cuestiones de índole general respecto a los distintos trayectos que ha seguido el pensamiento histórico durante el siglo XX, con el fin de conocer —mediante un balance historiográfico— el campo fértil que se ha de andar en la presente investigación.

En su búsqueda por comprender su accionar, su pensamiento y su paso por este mundo, las sociedades antiguas y contemporáneas han construido múltiples y divergentes posibilidades de inteligibilidad respecto a sí mismas, desde perspectivas metódicas hasta posicionamientos reflexivos y constantes. La historia ha tenido un papel importante en este proyecto de autocomprensión, como reflexión abocada a un proceso introspectivo que conlleva a buscar y profundizar en el devenir humano, con el fin de generar preguntas que partan desde intenciones concretas que conduzcan a la humanidad a reconocerse plagada de contradicciones y pasiones, esquivando todo intento de ley legítima y determinante que prevea su destino o que imponga la idea de un pasado y un presente regulados por el estatismo. Jacques Ranciere, en *Figuras de la historia*,¹⁶ entre los diversos sentidos en los que se piensa, ubica la historia en cuatro grandes tipos: la *Magistra Vitae*, de la que también se encarga Reinhart Koselleck al afirmar que su imperio se mantuvo hasta el siglo XVIII,¹⁷ cuyo sustento habita en el ejemplo y el tutelaje; una “fábula

¹⁶ Jacques Ranciere, *Figuras de la historia*, Eterna Cadencia, Argentina, 2013, 84 págs.

¹⁷ Reinhart Koselleck, “La historia, ¿Magistra vitae?: Sobre la disolución del topos en el horizonte de la agitada historia moderna”, en: Guillermo Zermeño Padilla, *Pensar la historia. Introducción a la teoría y metodología de la historia (siglo XX)*, Universidad Iberoamericana, México, 1994, págs. 169–186.

significativa dotada de medios de expresión apropiados”,¹⁸ misma que Hayden White llamaría *Metahistoria* al referirse a la posibilidad de la escritura histórica repleta de una fuerza literaria y poética;¹⁹ la historia en la cual se incluyen todas las experiencias humanas en el devenir del tiempo o el concepto *colectivo singular*, que resulta de la suma de toda acción e historia individuales²⁰ y, por último, la expansión de lo que tiene lugar en el tiempo y que, por lo tanto, permanece y, a su vez va más allá de la memoria colectiva al insertarse en la cotidianidad de la vida misma, convirtiéndose en el “principio vivo de la igualdad de todo sujeto bajo el sol”.²¹ Sin embargo, parece ser que durante el siglo XX algo sucedió que atomizó la construcción de la historia, como si con las fútiles guerras de principios de siglo también la historia hubiera detonado, sobreviviendo como una miríada de residuos que lucharían por mantenerse vivas, o por terminar de nacer. Y una de esas posibilidades de pensamiento histórico es justamente la que sustenta esta investigación.

En el transcurso del siglo XX se originó lo que Peter Burke denominó como una “expansión y fragmentación del universo de los historiadores”²² que, vinculado a un afán de novedad,²³ dominó la escritura de la historia, adquiriendo múltiples connotaciones y diversos sentidos: una idea derivada de su propio origen como relato que evite el olvido de los protagonistas de los “grandes acontecimientos”;²⁴ un “pasado

¹⁸ Jacques Ranciere, *Ibidem*, pág. 58.

¹⁹ Hayden White, *Metahistoria: la imaginación poética en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 432 págs.

²⁰ Reinhart Koselleck, *historia/Historia*, Trotta, España, 2004, pág. 27.

²¹ Jacques Ranciere, *Ibidem*, pág. 64.

²² Peter Burke, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en: Peter Burke (editor), *Formas de hacer historia*, Alianza Universidad, España, 1999, pág. 11.

²³ Juan María Sánchez Prieto, “Más allá del ‘giro lingüístico’: Koselleck y los nuevos horizontes de la historia intelectual”, en: *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, número 223, 2009, pág. 20.

²⁴ Heródoto, comúnmente reconocido como fundador de la historia, escribió en su *Historia*: “Heródoto de Halicarnaso expone el resultado de sus investigaciones, para evitar que con el tiempo caiga en el olvido lo ocurrido entre los hombres y así las hazañas, grandes y admirables, realizadas en parte por los griegos y en parte por los bárbaros, se queden sin su fama, pero ante todo para que se conozcan las causas que les indujeron a hacerse la guerra”. Este tipo de historia sigue vigente en nuestros días y es auspiciada por el Estado y por diversas instituciones oficialistas que ubican a la práctica histórica inmersa en un sentido primigenio e inequívoco. Heródoto, *Historia*, Cátedra, España, 2011, pág. 69.

social formalizado”, que se ubica en la experiencia colectiva de las diferentes sociedades y que se encuentra en constante transformación a pesar de su aparente rigidez;²⁵ un concepto moderno que deviene en neologismo por las detonaciones epistemológicas surgidas a partir del siglo XIX²⁶ y que culminan con la posibilidad de pensar en la relevancia discursiva, poética, literaria y ficcional del relato histórico,²⁷ o un modelo de interpretación cuyo punto de partida es (son) la(s) cultura(s), caracterizado por su flexibilidad, su(s) objeto(s) de estudio(s)²⁸ y por la relación íntima y directa que guarda con el entorno social, político y cultural en el que se desenvuelve.

De esta manera, durante el siglo XX la vorágine de formas, concepciones y tendencias de corte historiográfico no hizo más que visibilizarse, complejizando así el pensamiento histórico y sus vertientes historiográficas. En su libro *La escritura de la memoria, de los positivismos a los posmodernismos*,²⁹ Jaume Aurell ubica durante el siglo XX europeo más de 14 tendencias —no siempre compatibles— de pensar y escribir la historia que, afirma el autor, fueron fuertemente influenciadas por sus contextos de creación y que mantuvieron un diálogo complejo en el desenvolvimiento de sus respectivas propuestas teóricas y epistemológicas. Derivada de esta transformación historiográfica y pensada como una propuesta teórico metodológica de la cual pueda partir este trabajo, la historia sociocultural puede aminorar (o aumentar) las discusiones en torno a la ausencia de un paradigma que rija en la actualidad el pensamiento histórico y las diversas visiones de las sociedades contemporáneas.

²⁵ Eric Hobsbawm, *Sobre la historia*, Crítica, España, 1998, pág. 24.

²⁶ Reinhart Koselleck, *Ibidem*, pág. 27.

²⁷ Hayden White, *Ibidem*, pág. 14.

²⁸ Aquí se aboga por un sentido plural tanto de la historia como de sus objetos de estudio, como menciona Peter Burke, para pasar de “una historia cultural a las historias de las culturas”, en: Vázquez de Prada, Olábarri y Capistegui, *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. El auge de la historia cultural, IV conversaciones internacional de historia*, Universidad de Navarra, España, 1998, págs. 3-20.

²⁹ Jaume Aurell, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*, Universitat de Valencia, Valencia, 2005, 254 págs.

1.2. POR UNA HISTORIA SOCIOCULTURAL

Sin la intención de disolver la idea antes mencionada sobre la fragmentación del paradigma histórico, generado desde el seno de la disciplina respecto a su forma de acercamiento a los procesos, sujetos y pensamientos que ha estudiado, se prefiere partir de la idea de que, desde inicios del siglo XX, las sociedades también han contribuido a la transformación de la mirada de la historia debido a las complejidades vividas por estas, dadas a conocer de manera expedita en todo el mundo gracias a las comunicaciones de escala masiva, complejidades que exigen a la práctica histórica nuevas y propuestas teórico-metodológicas más flexibles de comprender. Por ello, desde una perspectiva interdisciplinaria, “las variables culturales adquieren así una nueva dimensión, frente a las sociológicas o económicas cuantificables, para preocuparse por los significados, las acciones simbólicas, las representaciones y las prácticas culturales”.³⁰ De esta manera, la historia sociocultural permite pensar en los diversos ámbitos que se encuentran ubicados en temporalidades concretas, en los que intervienen los miembros de sociedades determinadas, así como en sus respectivas manifestaciones simbólicas y materiales, por lo que se puede decir que el trasfondo de la historia sociocultural radica en “la interpretación de la realidad construida por los sujetos a través de sus prácticas, discursos y representaciones y cómo dan sentido a la realidad social”.³¹

Se puede decir entonces que la inteligibilidad de lo meramente humano, a partir de la noción de la temporalidad como característica intrínseca que le da su potencialidad histórica, construye una mirada que se enfoca y atiende las complejidades de los grupos sociales, considerando su incidencia en el mundo a partir de manifestaciones de orden cultural. Por esto se concibe que el cine, visto como una construcción artística, cultural, económica, social y política, debe ser estudiado desde el enfoque diverso que ofrece la historia sociocul-

³⁰ Jesús Martínez Martín, “Historia socio-cultural”, en: *Jerónimo Zurita, revista de historia*, número 82, España, 2007, págs. 237–252, en línea (11 de noviembre de 2018) https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/38/_ebook.pdf.

³¹ *Ibidem*, pág. 239.

tural. En este sentido, la generación de vínculos teóricos que permitan una adecuación integral para el estudio de las colectividades y sus universos sociales —a partir de la correlación entre conceptos específicos como Memoria, Cine, Historia, Comunidad Afectiva y Grupos Sociales, que evidencien su flexibilidad de acuerdo a los casos estudiado— posibilitan que se profundice en un grupo social particular conocido como el Grupo Nuevo Cine, surgido entre los años de 1961 y 1962, que se desarrolló en un contexto mexicano dentro de los ámbitos cinematográfico, social y cultural, de los que se hablará con mayor profundidad en el capítulo II, pero de momento puede decirse que buscó construir una idea del cine y de su respectivo pasado, y que se vio plasmada en *En el balcón vacío*, filme en el que trabajó dicha agrupación como parte de una comunidad afectiva más amplia y que formó parte de su entorno social. Éste se analizará en el capítulo III.

Peter Burke afirma, en un aire de honestidad y de flaqueza como historiador, que “la historia cultural no tiene esencia. Solo puede definirse en términos de su propia historia”.³² Si se acata esta premisa sin cuestionamiento alguno, se corre el riesgo de partir de la posibilidad inconmensurable de acercarse a las sociedades de interés propio, desligando el enfoque de la historia sociocultural que se genera en un campo diferente pero no distante de las demás ramificaciones del pensamiento histórico, aislándose en sus propios términos y métodos. Tampoco se trata de esto, ya que se reconoce que hasta cierto punto, tal como lo afirma Peter Paret en su estudio de la guerra desde el enfoque de la historia cultural, esta surgió necesariamente como una reacción de la historia política y militar, solo que a diferencia de ellas la historia cultural carece de límites aparentes dentro del ámbito académico.³³ Quizá sería más conveniente pensar la historia cultural en el sentido de que no solo es el historiador quien entra en juego, sino que de la misma manera, son las sociedades, los procesos, las representaciones y los discursos los que generan una suerte de incidencia en la forma en que se decide acercarse a ellos desde la disciplina histórica. De cualquier manera, hay algo que debe quedar

³² Peter Burke, *Formas de la historia cultural*, Alianza, Madrid, 2006, pág. 15.

³³ Peter Paret, “La historia de la guerra como historia cultural”, en: Vázquez de Prada, Olábarri y Capistegui, *op. cit.*, pág. 168.

claro en esta ocasión: la intención de carácter personal y académica de este trabajo es construir una historia particular que permita vincular nociones socioculturales tan arraigadas a los grupos y comunidades sociales como la memoria, el tiempo y la historia con el fenómeno cinematográfico, visto como una manifestación humana con múltiples y contrariadas aristas, que se ha valido de la condición artística, intelectual y tecnológica, para lograr la relevancia que mantiene hasta nuestros días.

1.3. RECIPROCIDADES Y DISCREPANCIAS ENTRE LA HISTORIA Y EL CINE

Para continuar con el planteamiento propuesto, resulta pertinente hacer una valoración general, y por lo tanto siempre inconclusa, de las diferentes formas de relacionar al cine con la historia, que culminará con una reflexión que conduzca a la exploración de la historia socio-cultural del cine, enfoque que será fundamental en el desarrollo del presente trabajo. Por esta razón, en este apartado no se busca hacer una historia general del cine, sino pensar por un lado en las relaciones que la historia ha tenido con este, visualizándolo como fuente de información o medio de difusión de aquella y por otro, para sopesar las diferentes perspectivas, tendencias y enfoques en que el fenómeno cinematográfico ha sido estudiado por la historia, para establecer los parámetros que permitan la concreción de una propuesta, no nueva ni diferente, pero sí complementaria, que permita estudiar al cine y sus aristas como un dispositivo de la memoria.

Las imbricaciones entre la historia y el cine son más profundas y menos fortuitas de lo que a veces se suele creer. El tiempo y la narración, concebidas como materias primas de ambas manifestaciones humanas, se adecuan desde la manipulación de sus creadores. No se trata de otorgar las mismas características tanto a la práctica cinematográfica como al pensamiento histórico; sin embargo, es preciso reconocer en el cine y en la historia, su capacidad creadora y creativa de posibilidades y de condicionantes, que atraviesan transversal-

mente sus respectivas obras y que enmarcan de manera latente las concepciones de ambas figuraciones de lo humano: la primera desde los recursos tecnológicos y rítmicos vinculados con la edición de la imagen y el sonido a partir de un relato concreto; la segunda con la reinención de lo acaecido a partir del uso del lenguaje como materia primigenia para su concreción; ambas, desde sus alcances argumentativos respecto a una idea de lo humano.

El cine puede concebirse como fuente de información, documento histórico, testimonio de una época, registro de acciones sociales e individuales (pero siempre colectivas), medio de difusión de acontecimientos de corte histórico para la enseñanza de la historia, propaganda o crítica de una imagen del mundo y como objeto de estudio. Aquí los géneros cinematográficos primigenios³⁴ conviven en una correlación en la que todas sus derivaciones tienen un lugar determinado para la historia, pero que varía de acuerdo a su apego con la realidad histórica.³⁵ La ficción será tratada como una libre interpretación de algún acontecimiento histórico que puede o no apegarse a lo que ha sido corroborado por la disciplina histórica; el documental, en su “visión ideal” de veracidad respecto a los temas tratados, tendrá lugar especial como fuente de información; y un género propio, el cine de corte histórico, prevalecerá como la posibilidad tangible de traer de vuelta al pasado, a partir de la verosimilitud de la imagen cinematográfica y un relativo apego a lo que ha dicho la historia respecto a los procesos, acontecimientos o personajes que se sustraen del ayer.

Desde esta forma de valerse de la historia como sustento argumentativo del cine, puede pensarse de igual manera como medio de difusión y enseñanza de la historia, partiendo de una idea concreta: la verosimilitud a través de la sustitución, la representación, la recreación o la reinención del pasado, a través de un apego al discurso histórico,

³⁴ Se usa este término únicamente para englobar las dos formas elementales, no únicas ni más importantes, desde las que se ha creado el cine: el documental y la ficción. Esta división dominante sigue imperando en la producción de películas, debatiéndose en la actualidad las fronteras y los límites que se imponen constantemente, al impedir la transición entre ambas formas de trabajar la imagen cinematográfica.

³⁵ Francisco J. Zubiaur Carreño, “El cine como fuente de la historia”, en: *Memoria y Civilización*, volumen 8, Universidad de Navarra, España, 2005, págs. 205–219, en línea (13 de noviembre de 2018) <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/myc/index>.

flexible y sujeto a ideologías y luchas de poder. En esta capacidad del cine para volver a traer el pasado imaginado explícitamente desde un tiempo presente, se encuentran contrastadas dos formas generales de pensar la historia: la primera, como reflejo de una época determinada y la segunda, como la interpretación de datos de corte histórico que permiten un tratamiento más libre para la realización cinematográfica respecto de aquella.³⁶

El riesgo del cine de corte histórico en su fundamentación es la del apego férreo a lo que se concibe como la verdad del tiempo pretérito, transmitida como noción inequívoca de la idea de la historia: el pasado como lo que fue vivido y que permanece a través de la construcción histórica, vista sin cuestionamiento alguno. Por ende, el argumento histórico de la creación cinematográfica se vale del asesoramiento de historiadores e investigadores para procurar la veracidad de las imágenes a partir de diversos códigos de representación del pasado: la vestimenta usada por los actores, el lenguaje, las palabras y las formas de hablar ubicados en los diálogos, la escenificación de los espacios y la arquitectura de los edificios en los que se desarrollan las diferentes acciones, etc.

En otro sentido, la relación entre el cine y la historia radica en la significación que se le da a la imagen en movimiento como testimonio de una época. En 1898, Bolewslaw Matusevski, fotógrafo del zar Nicolás II, escribió un texto titulado *Una nueva fuente de la historia*. En estas líneas, el autor —que también fue el encargado de registrar algunas vistas con el cinematógrafo de los hermanos Lumière— ubicó una de las cualidades de la imagen cinematográfica: “y para extender la mirada, no a todo lo que existe, pero sí a todo lo que se puede captar, el cine representa un excelente logro a favor de cualquier tipo de búsqueda científica o histórica. Ni siquiera los recuentos orales o los documentos escritos nos dan el curso completo de los eventos que describen”.³⁷ Matusevski señala algo por demás importante: el cine como testimonio de la historia permite seleccionar, de entre todo lo existente, lo que habrá (o no) de perdurar. Captar, mediante la imagen

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Bolewslaw Matusevski, “Una nueva fuente de la historia”, en: *Iconica, pensamiento fílmico*, número 2, otoño, México, 2012, págs. 41–45.

cinematográfica, es diseccionar la realidad para tomar una decisión siempre parcial y sesgada, de lo que ha de permanecer en el tiempo. En esta tónica, como testimonio de una época, habrá que preguntarse también respecto a lo que en el pasado no fue registrado, lo que no fue captado por el cinematógrafo. El cine, como registro y fuente veraz de la gran historia, deberá entonces ser estudiado con cautela, al tomar en cuenta lo antes mencionado, ya que al ubicar la cámara que ha de capturar una imagen de la realidad, se está omitiendo o fragmentando a su vez el sentido integral y conflictivo de esa realidad. Por consiguiente, y para seguir en la reflexión en torno a las relaciones entre cine e historia, la imagen cinematográfica resulta sumamente conveniente y necesaria de estudiar por la disciplina histórica, por lo que muestra y por lo que oculta. Por tanto, a continuación la discusión se concentrará en las diferentes historias que se han escrito y que han tenido como objeto de estudio al cine y su universo, considerando que la historia, al igual que el cine, se posiciona ante el mundo y que su objeto de estudio o su campo de investigación es seleccionado, fragmentado, dirigido, “capturado” de la misma manera en que la imagen cinematográfica se encuentra contenida en el encuadre de la película y, al mismo tiempo, siempre se desborda, siendo por lo tanto más de lo que se ve en pantalla. Esta analogía puede ser funcional en la presente investigación en la medida en que se reconozca que cada marco de referencia, cinematográfico o historiográfico, corresponde a escenarios sociales, culturales y políticos determinados, por lo que existe una correlación entre estos con la obra cinematográfica y la historia, dada de forma implícita o evidente y que ha de tomarse en cuenta en el momento en que se realice para un ejercicio de corte historiográfico o un análisis cinematográfico de *En el balcón vacío*, filme central para este proyecto de investigación.

1.4. LAS HISTORIAS DEL CINE EN MÉXICO: DE LA HISTORIA BÁSICA A LA HISTORIA SOCIOCULTURAL

*El cine no tiene historia,
es la síntesis de innumerables historias.*
Raymundo Mier Garza³⁸

En las páginas anteriores se construyó un bosquejo general de las diferentes formas de pensar y escribir la historia, ubicadas específicamente durante el siglo XX: enfoques, marcos teóricos, tendencias y contextos que influyeron, y lo siguen haciendo, al pensamiento histórico. Puede decirse que lo mismo ha sucedido con la historia del cine, y no es que funcione como una práctica independiente y ajena a las transformaciones de la disciplina general, pero sí es pertinente decir que, hasta cierto punto, el estudio del cine desde la reflexión de los historiadores se ha mantenido en una posición ambivalente. Quizá debido a la definición múltiple del término *cine*, por lo que en sentido retórico, la frase con la que se inaugura este apartado puede ser el punto de partida de las ideas planteadas a continuación.

No se trata de negar la historia del cine en sí misma,³⁹ sino de pensar en las ramificaciones del pensamiento histórico que se encuentran vinculadas al cine cuyos caminos, sinuosos e incluso no del todo conocidos o transitados, revelan las conexiones entre la práctica historiográfica y lo cinematográfico, que van más allá de dotarle una historicidad al cine y de ubicarlo como objeto de estudio. Las reflexiones en torno a las formas que ha tenido la historia del cine han de ser más profundas y debatibles, y para propiciar la discusión sobre

³⁸ Raymundo Mier Garza, "Imagen, relato y registro: el cine y las alternativas de la historiografía", en: *Historia y gráfica*, Universidad Iberoamericana, México, número 39, año 39, julio-diciembre 2012, pág. 13.

³⁹ Algunas de las suposiciones derivadas de esta negación total de la historia del cine parten de la "juventud" de este. Jacques Le Goff ya lo mencionaba en el año de 1977 en su libro *Pensar la historia*, al llamar al cine "un arte sin pasado"; de la misma manera, en 1985, en *Teoría y práctica de la historia del cine*, Robert C. Allen y Douglas Gomery aludieron a la situación del "estado embrionario" de la historia del cine, que se debía, hasta cierto punto, a la corta edad del mismo. Esta idea es debatida por David Bordwell, en el sentido de que se construye desde la analogía del cine como un organismo vivo, que tiene que pasar por ciertas etapas parecidas a los de un ser viviente que nace, crece, se desarrolla y muere. Este es el sustento de la historia básica, de la cual se hablará en este apartado.

la investigaciones realizadas acerca de la historia del cine en México, se acudirá a algunos estudios especializados en la historiografía del cine o que abordan el tema desde enfoques diversos. Lo importante es que estos buscan una heterogeneidad que nos permite afirmar la idea primigenia y, al mismo tiempo sumamente actual, de la historia del cine como una síntesis de historias y de la cual se optará por una de ellas —la historia sociocultural de un grupo social concreto—, en el momento en que se hable del Grupo Nuevo Cine.

De lo que se trata ahora es de analizar y cuestionar la diversificación de las investigaciones históricas que acuden al cine en su cualidad de objeto de estudio, para poder establecer parámetros específicos sobre cómo habrá de ser estudiado desde la historia sociocultural del cine en México que se propone en estas páginas. Por tanto, las ideas promovidas por historiadores como Robert C. Allen y Douglas Gomery en su libro *Teoría y práctica de la historia del cine*, el estudio de Francesco Casetti en *Teorías del cine* y las discusiones planteadas por David Bordwell en *On the history of film style* resultan propicias para conformar un panorama general respecto a la construcción de la historia del cine aterrizada en un contexto mexicano. La idea central es llegar a una historia sociocultural que le interesa a la presente investigación, así como a sus alcances y sus riesgos, asumidos de antemano al realizar este estudio. No se trata de hacer una réplica de las investigaciones de dichos autores, sino de tener un punto de referencia previamente construido en contextos distintos al propio, que sea funcional en el momento de acercarse a los estudios históricos que han abordado el cine en México, específicamente desde inicios de la década de los sesenta.⁴⁰

Si existe un posible consenso en los textos de los autores arriba mencionados, es justamente la identificación que hacen respecto a la renovación o expansión de los estudios históricos a partir de la década de 1960, que usualmente es vinculada con la idea de la *crisis* de la historia y la desestabilización de un cierto orden social

⁴⁰ Es importante aclarar que se es consciente de que los textos nombrados en la presente investigación no son ni remotamente los únicos o los más importantes; se parte de ellos debido a la cercanía que se ha tenido con los mismos y a los intereses de este trabajo.

mundial,⁴¹ como se verá en el capítulo II, cuando se trate el tema del surgimiento del Grupo Nuevo Cine en México. Este intento de renovación de la disciplina histórica en materia cinematográfica tiene sus orígenes, por un lado, en la consolidación de instituciones dedicadas a la preservación cinematográfica y de espacios académicos —en los que se incluyó la enseñanza del cine en varios países del mundo de manera simultánea—, y se venían creando desde la década de 1920 a partir de la fundación de cinetecas, filmotecas, escuelas de cine y cursos dentro de los programas educativos ya existentes;⁴² por el otro lado, debido a la identificación y crítica de un modelo historiográfico considerado tradicional y que ha sido heredado hasta nuestros días⁴³ que, de acuerdo con David Bordwell y Francesco Casetti, está basado en la distinción de la película como único objeto de estudio. Además parte de premisas fundamentalistas como la relevancia de la figura del autor como responsable del filme; los métodos considerados ambiguos y los instrumentos de investigación ocultos en el resultado final de los proyectos investigativos escritos durante la primera mitad del siglo XX; la generalización e instauración de cines

⁴¹ Jaume Aurell es uno de los historiadores que señala la crisis de la disciplina histórica para el caso europeo, entendida como la transición o desplazamiento de la historia, al afirmar que “la crítica de los modelos estructurales, científicos y materialistas de la historiografía que se levantó con virulencia en la Europa de los setenta reflejó una vez más la estrecha relación que existe entre pensamiento histórico, práctica historiográfica, tendencias intelectuales y concepciones políticas e ideológicas”, en: Jaume Aurell, *La escritura de la memoria*, op. cit., pág. 88.

⁴² Como es el caso del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de Roma, fundado en 1927, la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAF), surgida en el año de 1938 en París; la Cinemateca Francesa, fundada en 1936, la Federación Internacional de Cineclubes creada en 1947 y para el caso mexicano, el segundo proyecto de una filmoteca nacional, que culminó en 1960 y que tuvo sus antecedentes promovidos por Elena Sánchez Valenzuela en la década de 1930 desde la Secretaría de Educación Pública junto al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundado en 1963.

⁴³ David Bordwell desarrolla esta idea de “modelo heredado” para hacer referencia a una forma específica de escribir la historia del estilo cinematográfico, cuya estructura se mantiene vigente en los estudios históricos actuales, del que confiesa: “Stretches of the basic story are now questionable, but tacitly or explicitly, it has been the point of departure for the storical study of films style”. Es preciso resaltar el vocablo *story*, utilizado por David Bordwell, quien hace referencia al discurso de influencia notoria en la construcción de la historia, discurso escrito de la idea del cine desde la práctica del historiador; en: David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Estados Unidos, 1999, pág. 13.

nacionales que corresponden al establecimiento de determinadas tendencias del estilo cinematográfico de directores reconocidos, y la preponderancia de factores económicos que, supeditados a la idea del cine como industria, apremiaban en las historias escritas durante la primera mitad del siglo XX. Esto es lo que ha sido definido por los autores como *historia básica*,⁴⁴ *historia tradicional*⁴⁵ e *historia erudita*⁴⁶ del cine, términos que identifican en su conjunto a tres grandes tipologías íntimamente vinculadas con los enfoques desde los que se construyen y con la idea que tienen del cine: historias económicas/industriales, historias estilísticas/lingüísticas e historias socioculturales. Teniendo en consideración esto, de lo que se trató en suma para esta búsqueda de renovación historiográfica del cine fue de poner en tela de juicio las formas en las que se estudió a *lo cinematográfico* y de cuestionar desde el seno de la práctica histórica, mediante una serie de propuestas de orden teórico y metodológico, que no dieran por sentada la idea indivisible del cine desde una sola de sus múltiples connotaciones. El objetivo era tener como resultado estudios que identificaran al cine como idea integral estrechamente relacionada con los grupos sociales que lo crearon y que lo observaron.

Resulta pertinente acudir a los términos nombrados recientemente, que se perciben como complementos de una misma crítica,⁴⁷ para

⁴⁴ Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Cátedra, España, 2005, págs. 319-359.

⁴⁵ David Bordwell, *On the history of film style*, op. cit., pág. 13.

⁴⁶ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, op. cit., pág. 44.

⁴⁷ Estos términos se usan libremente como símiles en la presente investigación únicamente en referencia al análisis historiográfico que los historiadores realizan. Esto debido a que cada uno hace referencia a maneras diversas de interpretar el cine y a su vez, parten de marcos teóricos distintos, que se piensan complementarios en vez de antagónicos. Robert C. Allen y Douglas Gomery parten de una historia realista del cine y se enfoca en este como un sistema abierto, integrado por una serie de elementos que se condicionan unos a otros. Por su parte, David Bordwell establece una correlación estilística entre la imagen cinematográfica y la historia del cine, afirmando que ha sido el estilo, es decir “the texture of the films images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in a particular historical circumstances”, su historia entonces puede ser considerada de orden estético. Finalmente, Francesco Casetti trabaja la historia del cine en un entramado más amplio, conectado a cuestiones teóricas; en su estudio establece las distinciones de las diferentes historias del cine a partir del caso de las investigaciones italianas y algunos trabajos europeos. De este último autor se retoman las divisiones de los diversos tipos de historias, cfr. Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, op. cit., págs. 319–359. Por cuestiones prácticas y metodológicas se dejan fuera otras contribuciones que enriquecen las discusiones sobre este tema, como los aportes hechos por Vicente Benet en su

referirse aquí a la escritura de la historia del cine en México. En esta línea los primeros textos de historia básica fueron escritos a partir de la década de 1940,⁴⁸ en contextos externos a la academia,⁴⁹ como los textos de José María Sánchez García,⁵⁰ publicados en el periódico *Novedades y Cinema Reporter*, y el artículo *Medio siglo de cine mexicano*, escrito por Emilio García Riera en 1959. Resulta interesante el hecho de que los primeros textos de historia de cine no hayan sido realizados por historiadores formados en la academia y que fueran publicaciones cotidianas como periódicos y revistas. A inicios de la década de 1960, comenzaron a escribirse una serie de investigaciones que, si bien ubicaron al cine como un fenómeno social, cultural y social, siguieron el formato general de una historia tradicional. Sin embargo es preciso resaltar que a diferencia de los escritos anteriores, las propuestas hechas por Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes, Jorge Ayala Blanco, entre otros, trazan un nuevo camino para la investigación histórica del cine a partir de métodos diversos, como el uso, la lectura e interpretación de las fuentes de manera exhaustiva, además de una compilación considerable de datos, cifras, títulos y nombres. Esto ha propiciado que sus investigaciones sean textos indispensables para los historiadores de cine posteriores, y les ha permitido construir un territorio propio para la historia del cine a partir de tendencias historiográficas desarrolladas por ellos. Aurelio de los Reyes (1942) fijó una historia social del cine apegada a las fuentes hemerográficas debido a la inexistencia de los filmes.⁵¹ Su estudio se identifica con

investigación titulada *La cultura del cine, introducción a la historia y estética del cine* y las reflexiones de Vicente Sánchez Biosca, que también fueron fundamentales para la escritura de este apartado.

⁴⁸ Eduardo de la Vega Alfaro y Enrique E. Sánchez (compiladores), *Bye Bye Lumière, investigación sobre cine en México*, Universidad de Guadalajara, México, 1994, pág. 13.

⁴⁹ No se considera requisito que la historia sea obligatoriamente escrita por historiadores en espacios estrictamente académicos pero, como se verá en estas líneas, pareciera que tácitamente es en los espacios universitarios en los que se desarrollan principalmente estas investigaciones.

⁵⁰ Federico Dávalos Orozco y Arturo Dávalos Orozco (compiladores), *Historia del cine mexicano (1896-1929)/José María Sánchez*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, 320 págs.

⁵¹ En *Los orígenes del cine en México (1896-199)*, Aurelio de los Reyes sentó las bases para una exégesis de las fuentes hemerográficas, en un primer momento porque la temporalidad estudiada le imposibilitó tener acceso directo a las películas, por su inexistencia o por su degradación. Sin embargo, terminaría convirtiéndose en una forma de pensar y hacer el cine, a través del estudio de la prensa y otras publicaciones, contrastando las impresiones que causaban en la sociedad de la época

la idea del cine como agente histórico, que también fue desarrollada por el historiador italiano Marc Ferro. De los Reyes publicó su tesis de licenciatura en 1972, siendo considerada como uno de los textos fundacionales para la historia del cine en México., En esta obra lanza la interrogante que marcaría la pauta para la construcción de la historia de un cine nacional, al preguntarse si podría hablarse del surgimiento de un cine mexicano durante los primeros años después de su llegada al país. Su respuesta afirmativa —al menos en las áreas de la temática de los filmes y el tipo de producción durante los años que van de 1896 a 1900—⁵² marcaría hasta cierto sentido la pauta para consolidar la idea de un cine arraigado a elementos nacionales, identitarios y de representación. Si bien el método usado por Aurelio de los Reyes es oportuno, en la medida en que aboga por un estudio pormenorizado de las fuentes hemerográficas, no se comparte del todo la idea de que la producción del cine pueda generalizarse desde la categoría de “lo nacional”, ya que la cantidad de películas realizadas en un determinado momento resulta tan diversa, que homologarla no hace más que constreñir las características particulares de cada obra, reduciendo las condiciones de producción y las cualidades cinematográficas de las filmaciones de la época.

Emilio García Riera (1931-2002), de quien se hablará con mayor profundidad en el siguiente capítulo, también ha sido un referente para la escritura de la historia del cine en México durante la segunda mitad del siglo XX. Su historia fue documental, autodidacta e intuitiva, caracterizada por sus comentarios críticos con alcances estratosféricos debido a la cantidad de material visto, recopilado y estudiado, pero que se enmarca en las historias de enciclopedia omniabarcante. Sus resultados no han podido ser superados, a pesar de que otros investigadores han seguido esta línea con matices diferentes muy bien establecidos. Jorge Ayala Blanco, Aurelio de los Reyes, Manuel González Casanova y, posteriormente, Juan Felipe Leal, entre otros, han

para conocer de qué manera se relacionaban las personas con la nueva experiencia cinematográfica. Cfr. Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 248 págs. y Aurelio de los Reyes, “El cine”, en: *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, págs. 141-142.

⁵² Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México*, op. cit., pág. 24.

promovido, coordinado y se han adscrito a la creación de compendios descriptivos, catálogos, filmografías, anales cinematográficos, etc.,⁵³ que si bien son necesarios para la historia del cine en México, no complejizan a profundidad el fenómeno cinematográfico, constriñéndose a nombrarlo, enumerarlo y describirlo, aislándolo de sus múltiples contextos y de sus posibilidades de estudio e interpretación.

Una de las alternativas a la historia básica que también ha devenido en tendencia es la historia de la mirada —por llamarla de alguna manera—, escrita por el crítico Jorge Ayala Blanco (1942-). Este trabajo compendia sus impresiones en sendos volúmenes, los cuales representan una labor editorial titánica y de seguimiento a la producción cinematográfica coetánea desde que publicó su primer libro. Al respecto, quizá pueda ser la mayor contribución de Ayala Blanco: la de una íntima relación entre el observador, que es al mismo tiempo crítico e historiador de cine, y la producción cinematográfica de su época. Se trata de una historia del cine desligada de métodos convencionales y que se circunscribe al tiempo presente del autor, que tomó forma desde sus primeras publicaciones con los libros *Cine norteamericano de hoy*, *La aventura del cine mexicano* y *Falaces fenómenos fílmicos*.⁵⁴

A pesar de que este tipo de investigaciones no han sido las únicas realizadas por los intelectuales antes nombrados, sí representan una fuerte tendencia de la historia básica escrita en el país.⁵⁵ Sin embargo, cabe preguntarse: ¿cómo pueden estudiarse estas historias del cine escritas en México y cuáles han sido sus contribuciones para una historia sociocultural del cine? Por su parte, Aurelio de los Reyes sigue

⁵³ Desde filmografías de la época silente, divididas por años, promovidas por Manuel González Casanova, hasta listados temáticos como los realizados por Juan Felipe Leal o las carteleras hechas por Jorge Ayala Blanco. Todas estas publicaciones son indispensables para consolidar la relevancia del cine y su estudio desde la disciplina histórica vinculada a una valoración eminentemente cuantitativa de la producción de cine en México, idea que se mantiene vigente en la actualidad.

⁵⁴ Jorge Ayala, Blanco, *La Aventura del cine mexicano*, Cineclub Era, México, 1968, 458 págs. y *Falaces fenómenos fílmicos*, dos tomos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, 178 págs.

⁵⁵ Tendencia porque también formaron parte de los profesores que, en diferentes escuelas como el Colegio de Historia y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Guadalajara, promovieron la creación de estudios y centros de investigación que formaron a las nuevas generaciones de investigadores.

coordinando proyectos investigativos que se enmarcan en la época silente del cine en México. Puede decirse que el mayor aporte de de los Reyes fue pensar en las necesidades de las investigaciones cuya mayor dificultad radica en la imposibilidad de acceder a las películas, concibiendo que el cine no sólo debe pensarse por y desde la imagen cinematográfica, sino que también se integra por las audiencias, los espacios de exhibición cinematográfica, los individuos que lo producen y dirigen, incluyendo toda una serie de elementos de corte social que han de ser considerados al momento de hablar de cine. Recientemente publicado, el libro coordinado por Aurelio de los Reyes, *Miradas al cine mexicano*, representa un claro ejemplo de la transformación de los estudios cinematográficos de corte histórico respecto a sus antecedentes, a pesar de la controversia generada por el historiador debido a la diversidad de enfoques desde los que fueron escritos los textos que lo integran.

Fundador de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Manuel González Casanova (1934-2012) fue un promotor dedicado a la preservación del cine y a la formación, la reflexión histórica del cine en México y la crítica cinematográfica desde los espacios académicos y los proyectos alternativos de exhibición, como los cineclubes universitarios. Además, ha aportado a la historia del cine en México mediante investigaciones como *Los escritores mexicanos y los inicios del cine (1906-1907)* y *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México (1917-1919)*.

En la actualidad, con una amplia y diversificada tradición, las formas de hacer historia del cine en México han influido en la creación de centros, colegios y universidades a nivel licenciatura y posgrado; además se han fundado seminarios permanentes en diferentes ciudades del país como Morelia, Guadalajara y Ciudad de México, entre otras, con actividades constantes que promueven el encuentro entre investigadores provenientes de distintas disciplinas y ciencias sociales, posibilitando el trabajo inter y multidisciplinario desde la historia.⁵⁶ Mediante los estudios culturales también han surgido trabajos de

⁵⁶ En Morelia, el Seminario Permanente de Estudios Cinematográficos, coordinado por el Círculo de

corte histórico que transgreden los parámetros de la historia básica, buscando generar interconexiones entre las sociedades mexicanas y sus testimonios, medios, imágenes, reflejos y confrontaciones desde lo que el cine posibilita hacer y concebir. Carlos Monsiváis fue uno de los escritores que consolidó una mirada reflexiva desde una escritura más libre, transita del ensayo a la crónica, la historia y los estudios de la cultura mexicana y sus conexiones con manifestaciones artísticas como el cine, con títulos como *Las leyes del querer* y *Rostros del cine mexicano*, entre otros. Julia Tuñón, una de las no pocas discípulas de Aurelio de los Reyes, escribió su libro fundador de los estudios de género en el cine mexicano, titulado *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, reconocida como una investigación histórica que trabajó el análisis cinematográfico con perspectiva de género, al analizar las representaciones de la mujer en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX.

Desde la historia sociocultural se ideó un proyecto colectivo fundado por Fernando Peredo Castro y Federico Dávalos, profesores investigadores de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el fin de promover los estudios desde este enfoque, cuyo primer resultado se vio publicado en el libro *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*. Por su parte, Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz han estudiado las condiciones sociales y económicas del desarrollo de la industria cinematográfica, a través de las compañías productoras, los sindicatos y otras organizaciones gremiales en su relación con la intervención estatal. La investigación sobre los “movi-

Cine Miguel Contreras Torres tiene ya cuatro años trabajando ininterrumpidamente en el estudio del cine desde las humanidades y las ciencias sociales en conjunto con el análisis cinematográfico como herramienta de investigación; en la Ciudad de México, el Seminario Permanente de Investigación y Teoría Cinematográfica de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, junto con el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, se han dedicado desde los últimos diez años a promover y difundir los estudios cinematográficos, entre los que destacan la historia del cine en México, a partir de coloquios, conferencias magistrales y encuentros que han concluido en memorias y otras publicaciones, tanto impresas como digitales; en Guadalajara, el Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara se ha dedicado también a la procuración de investigaciones en este tema.

mientos superocheros”⁵⁷ de Álvaro Vázquez Mantecón también es considerada como un texto de relevancia para la historia sociocultural del cine en México, al centrarse en los sujetos que realizaron el cine y su postura política, social y cultural vinculada a la transformación tecnológica del mismo.

Para finalizar este panorama sobre investigaciones históricas desde un enfoque sociocultural, hay que mencionar la tesis de Emiliano Raya Aguiar sobre el cine, la memoria y el movimiento estudiantil de 1968. En *El cine mnemotécnico: el film como custodio de la memoria en el movimiento democrático-estudiantil mexicano de 1968*, Raya Aguiar parte de la premisa de que el cine puede ser parte de la memoria histórica que busca hacer justicia ante la violencia ejercida en el pasado por parte del Estado, analizando diferentes películas que tocan el tema de la matanza de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, en la Ciudad de México en el año de 1968. Si bien se comparten algunas ideas respecto a las posibilidades de estudio respecto a lo cinematográfico, el estudio de Emiliano Raya se focaliza en la noción del cine como memoria histórica, misma que ha de ser política y militante, por lo que este autor se enfoca en una de las múltiples adjetivaciones de la memoria. Por el contrario, en la presente investigación se parte de las formas en que las personas crean memoria y la materializan, no de las características otorgadas a la memoria. Es decir, se inicia con la idea de que la memoria se crea en colectividad y para lograrlo, esta fija las formas de materialización de la misma.

En este sentido, este trabajo utiliza una postura distinta sobre la relación del cine como memoria, puesto que se trata también de acercarse a los sujetos y las colectividades que la crean, no sólo a las películas que pueden ser consideradas como manifestaciones de la memoria que se tiene de un acontecimiento determinado. A diferencia del trabajo de Raya Aguiar, que analiza tres películas posteriores al movimiento del 68 —*Historia de un documento*, de Oscar Menéndez, 1971; *Tlatelolco: las claves de la masacre*, de Carlos Mendoza, 2002, y *Borrar de la memoria*, de Alfredo Gurrola (2010), en la que en alguno

⁵⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970–1989)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, 337 págs.

de los casos los involucrados estuvieron vinculados con dicho acontecimiento—, el filme que esta investigación busca analizar, *En el balcón vacío*, dirigida por Jomi García Ascot (1961), es un testimonio directo de un grupo social determinado, el Grupo Nuevo Cine, respecto a la experiencia de vivir la guerra civil española. De cualquier manera, el trabajo de Emiliano Raya Aguiar se considera relevante por la vinculación que este investigador establece entre el cine, la memoria y la historia, relación que este estudio también pretende mencionar.

¿Cuál ha sido, entonces, la intención de este bosquejo general de los estudios históricos en materia de cine, y que plantea la necesidad de trabajar desde la historia sociocultural? En primer lugar, se trata de reconocer un territorio por otros transitado, para poder afirmar que, con anterioridad y quizá desde los inicios de los estudios históricos, se ha planteado una vertiente a la cual algunos se han adherido: la que analiza las relaciones entre el cine y la sociedad en la que este es creado, difundido, censurado u olvidado. En segundo lugar, para fijar los parámetros del presente estudio, que son necesariamente los que se unen a prácticas socioculturales latentes, como la materialización de la memoria a partir de un medio cinematográfico, que identifica y difunde las necesidades de distintos grupos sociales, en este caso, uno que establece un vínculo directo con la práctica cinematográfica para evocar y confrontar su pasado, un pasado colectivo y conflictivo, experimentado en el marco de un proceso bélico transnacional como lo fue la guerra civil española, cuyas consecuencias llegarían a distintos territorios, incluyendo el mexicano. Pero antes de llegar al Grupo Nuevo Cine, es necesario primero una serie de consideraciones de orden teórico respecto a las confluencias entre cine, memoria e historia.

1.5. MEMORIA E HISTORIA

La diferenciación y complementariedad establecidas entre la memoria y la historia⁵⁸ se generan desde la idea principal de que se trata de, como recién se mencionó, modalidades de relaciones temporales que desarrollan las diferentes sociedades y que, tanto la historia como la memoria, mantienen un contacto constante con ellas, de tal modo que a veces se torna conflictivo y otras resolutorio, pero es indisoluble. No hay una sola memoria, de la misma manera que no hay una forma única de concebir la historia.⁵⁹ Pero sea cual fuere su adjetivación o enfoque, antes de reflexionar sobre las diferencias que las ubican como prácticas particulares, se debe considerar que ambas parten de la experiencia humana en el devenir temporal y, por ende, de una interpretación y una intervención reflexiva sobre cómo el tiempo se mantiene latente en el desenvolvimiento de las sociedades y de sus integrantes.⁶⁰ Memoria e historia pueden ser consideradas como construcciones humanas que son consecuencia del paso del tiempo pero, a pesar de que ambas se generan en un presente determinado, ocupan lugares distintos y se aferran a nociones tan diversas que no han hecho más que complementarse entre sí, provocando tensiones que surgen de su irrevocable diferenciación. Sobre esto, se toma en cuenta que la historia, como disciplina y conocimiento metódico de

⁵⁸ En este apartado se hace referencia a la historia, como disciplina que genera el conocimiento y el estudio de las sociedades en el paso del tiempo, desde enfoques y métodos diversos, es decir, el resultado de la interpretación del pasado y no al pasado en sí. El trabajo de Reinhart Koselleck respecto a esta división, que es necesaria de establecer respecto a estas dos dimensiones del pasado, la suma de lo acontecido y su respectivo estudio, es indispensable y puede dar pistas respecto a los caminos que la historia, como disciplina y concepto, ha tomado en su propio camino. Para más información, puede consultarse su libro *historia / Historia*, publicado por la editorial Trotta.

⁵⁹ Emiliano Raya Aguiar, *El cine mnemotécnico: el film como custodio de la memoria en el movimiento democrático-estudiantil mexicano de 1968*, op cit., pág. 26.

⁶⁰ Para el historiador Peter Burke existe un consenso relativo respecto a la idea de la historia como memoria, que parte de una visión tradicional de ambas construcciones humanas que evita particularizar tanto a la construcción histórica, como al ejercicio colectivo de la memoria. Si bien es importante reconocer que en ambos casos la materia prima de la que parten es el tiempo en su forma pretérita, se tiene que considerar que ambos terrenos son tan complejos como distintos y particulares, al representar tan sólo dos de las variadas formas que existen respecto al registro, selección, interpretación y rememoración del pasado. En: Peter Burke, *Formas de historia cultural*, op. cit., págs. 65-85.

las sociedades en el paso del tiempo, recapitula, investiga y analiza a las mismas, mientras que la memoria evoca, mediante las impresiones emotivas derivadas de la experiencia vivida, al pasado que adquiere formas diversas a partir de su materialización. A continuación, se profundizará más en las particularidades de cada una, así como en sus puntos de confluencia y conflictividad.

La primera diferenciación surge al momento de pensar en los creadores de la memoria y de la historia: la memoria es creada por el testigo⁶¹ y las personas pertenecientes a las comunidades afectivas; la historia es construida por sujetos avalados por la academia que está supeditada a las dinámicas institucionales y al rigor científico de cada época. Los responsables de la memoria evidencian su particularidad frente al carácter ordenado, sistematizado y metódico de los constructores del discurso histórico.⁶² Estar o sentirse parte del pasado que se mantiene presente es de suma relevancia para la memoria. Por el contrario, la historia no obliga a ser parte de los acontecimientos, pero sí a diseccionar al pasado, a fragmentarlo y periodizarlo, a discriminar lo que, con fines prácticos, no ha de ser historiado. En este caso, la institución histórica funge un papel de suma importancia, al ser la instancia que promueve o censura, omite o enclaustra los alcances del conocimiento de lo humano y de su exégesis.⁶³

En la creación de la memoria, las personas pueden o no haber sido protagonistas o testigos directos, pero su implicación es inmersiva debido a la correspondencia emocional derivada de su involucramiento. Hay por lo tanto, una conexión emotiva que afirma y consolida lo que constituye a la memoria: el recuerdo, la imagen, la palabra que fue dicha una vez; el lugar que se vuelve a transitar sin tener que estar ahí, etc. Se trata de una intención de *seguir siendo*, de generar una especie de prolongación de la experiencia a partir de la creación de la memoria. La permanencia/presencia de lo ausente. Por su parte,

⁶¹ Para Roger Chartier y Maurice Halbwachs, el testigo tiene el “papel fundador” de la memoria, y su testimonio se convierte en el argumento principal de la misma.

⁶² Roger Chartier, *La Historia o la lectura del tiempo*, op. cit. pág. 39.

⁶³ Chartier define la institución histórica como “los efectos en la práctica de los historiadores del lugar social donde se ejerce su actividad”, en: Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, op. cit., pág. 28.

la relación con la experiencia estudiada desde la historia no se da en primer lugar por la intervención emocional del historiador —aunque esto no excluye un interés personal como resultado de sus experiencias personales y profesionales—; sin embargo, éste se mueve en un terreno más aparentemente superficial, en el sentido de que su involucramiento sentimental desde la construcción histórica no le permite manipular lo acaecido en el pasado.

La segunda diferenciación se concentra en las condiciones y características de lo que se construye desde la memoria y desde la historia. Las dinámicas de la creación de memoria son libres y se encuentran sujetas a la emotividad derivada de las impresiones de lo acontecido, así como por diversas cuestiones derivadas del pasado y de sus condiciones de permanencia, por lo que su sustento está en constante disponibilidad de cambio. Contrariamente, la historia se apega más a condiciones externas que tienen que ver con el surgimiento de enfoques, métodos, disciplinas y en general, con el conocimiento científico que respalda, modifica, avala o rechaza la construcción histórica.⁶⁴ Mientras que la historia está definida por esquemas de interpretación del pasado, circunscribiéndose a enfoques que delimitan sus formas de interpretación de las sociedades que estudia, la memoria transgrede toda posibilidad de limitación y se define por reivindicar la condición de los sujetos como seres sensibles que se ven afectados por las experiencias de vida propias y de su entorno, así como por el paso del tiempo.

La vinculación de las experiencias reconstruidas por la memoria y la historia habitan territorios distintos. Por un lado, la memoria puede con facilidad aislar las experiencias de vida y vincularlas específicamente con detalles, gestos, rostros o acontecimientos concretos que serán el contexto en el que se desarrolla aquello que se recuerda; mientras que para la historia, el territorio es más amplio aunque no menos complejo, ya que conlleva a la obligación de considerar factores sociales, políticos o económicos que conforman el universo del objeto de estudio de la misma, siempre bajo “el régimen de lo verdadero y

⁶⁴ Maurice Halbwachs denomina a estas diferencias como la mirada interior de la memoria frente a la memoria exterior de la historia, lo que provoca percepciones diferentes del pasado. En: Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, op. cit., págs. 80–84.

lo falso”,⁶⁵ es decir, de lo que ha de ser comprobable y por, ende, comprobado. Por lo tanto, hay una diferenciación notable de escala al momento en que la memoria decide dar mayor importancia a algún aspecto de la experiencia, que puede ser complementado o no por otros recuerdos que también la integran, mientras que la historia está obligada a establecer un encadenamiento de factores que integran al pasado que se busca comprender.

Una tercera y última diferenciación a tratar por ahora entre memoria e historia: el posicionamiento ante la distancia temporal, ya que hasta cierto punto los creadores de memoria se aferran a la idea de que no hay una ruptura total entre el pasado evocado y el presente, sino que existe una resistencia ante el tiempo. Por su parte, la actividad historiográfica se ha fundamentado usualmente en la idea de la distancia entre el pasado estudiado y el tiempo propio de los historiadores, marcando un punto de fractura entre aquello que se estudia y quien lo estudia. Estas diferencias no son las únicas que pueden existir entre la memoria y la historia, pero además no son totales, debido a que a pesar de las mismas, en la actualidad los estudios culturales e interdisciplinarios acuden a una serie de perspectivas que conducen a evidenciar que las confluencias entre la memoria y la historia cada vez son mayores, alimentando así, la discusión aquí vertida.

Si las diferencias entre memoria e historia son complejas y difíciles de dilucidar, los puntos de encuentro entre ambas modalidades de vinculación sociedad-tiempo no son más claros. Esto se debe a que evidencian los usos del pasado, indiscriminados, que en ocasiones pueden resultar tendenciosos y arbitrarios, manifestando las relaciones de poder surgidas entre los diferentes grupos sociales y provocando la institucionalización de la memoria y de la historia, mediante la instauración de instituciones, legislaciones, creación de centros repositorios y la articulación de sistemas y estructuras que buscan captar y cooptar la memoria y la historia desde las relaciones de poder. En este sentido, se busca consolidar la intención de regular y dominar al

⁶⁵ Esta es una de las problemáticas más sobresalientes que involucran tanto a la memoria como a la historia ya que, más allá de las reconstrucciones que ambas hacen del pasado, se deduce que la realidad de lo vivido se sustenta en la verdad absoluta; sin embargo una de las propuestas de la presente investigación es que justamente la ficción es un elemento constitutivo de la memoria.

pasado mediante las construcciones de la memoria y la historia.

Esta relación dialógica, que se genera en el interior de las relaciones de poder, se complejiza cuando se unen ambas modalidades de relación sociedad-tiempo mediante la creación de la memoria histórica,⁶⁶ que responde a asuntos que han quedado pendientes en torno a ciertas cuestiones, específicamente a la resolución de conflictos violentos en los que la memoria histórica, en buena medida, es considerada desde la idea de hacer justicia para los grupos sociales o comunidades amedrentadas en situaciones concretas, ya sea en episodios bélicos o en el uso de la fuerza por parte del Estado.⁶⁷ Se trata de una “memoria no cauterizada”⁶⁸ que puede convertirse en ley, como sucedió en España durante el 2007, año en el que se llevó a cabo la exhumación de fosas comunes encontradas en Rubielas de Mora, en Teruel, y que fueron cavadas durante la guerra civil española; se trató de una ley que fue promovida por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y que “llegó a simbolizar el fin de una era de silencio, olvido y ocultamiento de los crímenes de la guerra y de la dictadura y la lucha por el reconocimiento de los derechos de las víctimas de la represión franquista”.⁶⁹

⁶⁶ Emiliano Raya define la memoria histórica como aquella que, por su carácter político y moral, busca resarcir los daños producidos en el pasado a través de una búsqueda de la justicia en el presente de las sociedades que han sido perjudicadas por los hechos violentos de un pasado reciente. Es por lo tanto, una “memoria de los vencidos” que se genera desde el dolor y el trauma, y también desde un ajuste de cuentas. En Emiliano Raya Aguiar, *El cine mnemotécnico...*, op. cit., págs. 29–35.

⁶⁷ Para la investigadora Josefa Viegas, la memoria y la historia suelen ser consideradas como sinónimos en cuanto a que se trata de usos del pasado que tienen una vigencia en el presente de las sociedades contemporáneas y que, para el caso de lo que llama memoria histórica, esta se vincula con la “necesidad del recuerdo de eventos traumáticos silenciados desde el Estado”; en: Viegas, Josefa, “Memoria e historia. Los usos sociales del pasado”, en: *Teoría y praxis*, número 10, febrero de 2007, pág. 110, en línea (20 de diciembre de 2018) https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKewizv_mhxMjfAhVQOqOKHSu2DB4QFjABegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fwww.redicces.org.sv%2Fjspui%2Fbitstream%2F10972%2F893%2F1%2Fmemoria_historia.pdf&usg=AOvVaw3QcA1WID8Pm-l_1gJMywxa.

⁶⁸ Jaume Aurell, “La función social de la memoria”, op. cit., pág. 154.

⁶⁹ Dagmar Vandebosch, “Miradas transnacionales: la Guerra Civil Española y *La maleta mexicana*”, en: Enrique Camacho Navarro y Jorge A. Cruz Domínguez (coordinadores), *Transnacionalismo y fotografía en América Latina*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018, pág. 202.

Por lo tanto, este tipo de memoria busca ante todo la concreción de la justicia ante actos violentos acontecidos en un pasado reciente. A consecuencia de que el siglo XX se ha caracterizado por una vorágine de violencia, desde la Primera Guerra Mundial hasta la batalla con un sustento histórico y religioso entre Israel y Palestina por sus territorios, la memoria como vínculo directo con el pasado y sus derivaciones —entre las que se encuentran la memoria histórica— tienen un papel fundamental en el proceso de entendimiento del actuar violento de las sociedades contemporáneas.⁷⁰ La permanencia de la memoria histórica en el ámbito social cuestiona a la historia y obliga a pensar en lo no dicho y en los grupos sociales que han quedado fuera de los discursos oficiales, aumentando la confrontación derivada de los abusos del poder ya que la versión de los hechos varía según el papel jugado en el pasado y exacerba el problema de las sociedades respecto a éste, pero también respecto al presente, evidenciando que la relaciones de poder sustentan en parte su existencia en el dominio no sólo de la voluntad humana, sino también del pasado social.

Como imagen del mundo, el cine ha sido visto como la posibilidad de darle una forma concreta, proyectable y fácilmente reproducible a los sentimientos, las ideas y los temores humanos que transitan entre el futuro, el pasado y el presente de la humanidad, por lo que la memoria —o al menos alguna de sus contrastantes derivaciones— también ha tenido lugar en la cinematografía por lo que resulta propicio dirigir las reflexiones a los lazos que existen entre las dos modalidades de la relación sociedad-tiempo y el cine, esto con la intención de sustentar la hipótesis de que el filme *En el balcón vacío* es, por la forma en la que construye su relato mediante recursos cinematográficos y por la experiencia de vida de su personaje principal —Gabriela, una mujer que transita entre su pasado y su presente a partir de lo padecido a consecuencia de la guerra—, la materialización de una memoria eminentemente compartida y abierta, creada por una comunidad

⁷⁰ Jaume Aurell ubica el surgimiento de la memoria histórica a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde la reflexión historiográfica de grupos sociales definidos que habían permanecido invisibilizados por la historia oficial y por la aparición de testimonios de la violencia, y que se mantuvieron latentes durante otros procesos bélicos como la guerra civil española y posteriormente, las dictaduras latinoamericanas. En: Jaume Aurell, “La función social de la memoria”, *op. cit.*, pág. 162.

afectiva particular que al pasar por un proceso de compenetración con el pasado le permite pensarse desde la libertad creativa, estética y artística propias del cine, para que su alcance lleve a concretar la presencia de lo ausente. Pero antes de concentrarse en el tema de la creación de la memoria del Grupo Nuevo Cine, son convenientes algunas consideraciones respecto a las interconexiones que guarda el cine con la historia y la memoria.

Para los historiadores es clara la existencia de una relación, turbia e inconclusa, entre la historia y la memoria, sin embargo, fuera del ámbito del discurso histórico, las sociedades contemporáneas producen acercamientos que borran las fronteras establecidas entre estas dos formas de concebir y dotar de sentido al pasado: legislaciones de la memoria, conmemoraciones, aniversarios, construcción o desmantelamiento de monumentos, de placas, de estatuas, etcétera. Estas prácticas socio-culturales forman parte de la relación, íntima, cotidiana y en constante transformación, que tienen los diferentes grupos sociales con el pasado, tanto con el propio como con el aparentemente ajeno, es decir, el vivido por otras personas en otra época, ya sea reciente o más remota. Y si es complicada la relación entre la memoria y la historia, el vincular estas dos formas del pasado con el cine complejiza aún más la situación, ya que ante todo, se trata de construcciones humanas a las que se les han otorgado incontables definiciones, partiendo de posturas a veces confrontadas y pocas veces en armonía pero siempre complementarias, a pesar de su correspondiente diferenciación.

No es objetivo de este capítulo el hacer un recuento de orden historiográfico respecto a la diversidad de concepciones que se han tenido tanto de la historia, como de la memoria y del cine, pero de lo que sí se trata en esta ocasión es de llegar a un punto de encuentro explícito, respecto a algunos elementos constitutivos que integran a esta triada. Esto no quiere decir que lo que guardan en común la historia, el cine y la memoria obnubile su peculiaridad, ya que se parte de la idea de que estamos hablando de creaciones humanas distintas, autónomas, y que aparentemente, sobre todo en la actualidad, su relación es determinada por la superioridad de una sobre cualquiera de las otras dos. En este sentido y para mencionar sólo un ejemplo,

Fabio Nigra asegura que

[...] cuanto más se reflexiona sobre la capacidad del cine para transmitir la historia de las sociedades, más difuso se hace el campo de la narración histórica como mecanismo de preservación y comunicación del pasado en términos populares, ya que la primera va desplazando sin misericordia a la segunda.⁷¹

Se procura una reflexión respecto a cómo el cine, a partir del análisis del filme *En el balcón vacío*, producido desde el Grupo Nuevo Cine (1961-1962) y dirigido por Jomi García Ascot, puede ser concebido y estudiado como una materialización de la memoria. Y desde esta premisa, pensar que es posible y plausible una historia sociocultural del cine que considere como indispensables para su estudio, tanto a los individuos que están involucrados en la creación cinematográfica y viven un mundo determinado, como al contexto histórico en el que éstos se desenvuelven, sin dejar de lado el análisis de la imagen cinematográfica surgida en el seno de un grupo social como éste, que acude a un momento de violencia, a saber, la Guerra Civil Española, para la creación de una memoria peculiar. De esta manera, la memoria, la historia y el cine se encuentran íntimamente conectados.

Ahora bien, es pertinente detenerse en algunos conceptos elementales para la discusión previamente mencionada, que se antoja siempre fértil y abierta, entre la reflexión histórica, la evocación del pasado mediante la memoria y su impresión posibilitada a través de un medio artístico y tecnológico como el cine. Para delinear un camino que procure una retroalimentación entre estas tres formas de acercarse al pasado y sus respectivas interconexiones, encontradas en la experiencia del Grupo Nuevo Cine, es conveniente partir de lo que se denominará como tópicos elementales de creación, compartidos entre el cine y la memoria: el tiempo, la realidad, la ficción, el relato y la imagen cinematográfica. Dichos elementos representan los términos más importantes sobre los cuales versará la discusión de

⁷¹ Fabio Nigra, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Ediciones Imago Mundi, Argentina, 2016, pág. 53.

orden teórico en este capítulo, con la intención de profundizar en la forma en que la memoria puede manifestarse mediante el cine a partir de la experiencia del Grupo Nuevo Cine.

1.6. LA MEMORIA COMO CONCEPTO

Memoria con apellido, memoria adjetivada, memoria sin memoria.⁷² Las memorias. Esta palabra ha tenido múltiples y complejas connotaciones que permiten sustentar la relación entre pasado y presente mediante la creación y la permanencia de textos, objetos, estructuras, imágenes y lugares que constantemente hacen referencia a la capacidad de las sociedades para relacionarse con, en y a través del tiempo. Desde la época de Heródoto hasta la actualidad, la memoria ha tenido un lugar en la historia, en la literatura y en el arte, sin embargo, durante el siglo XX parece que se produjo una visibilización exacerbada de la memoria en la vida social a nivel mundial, debido en parte a la violencia de gran escala, tal como lo asevera François Hartog en su libro *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencia del tiempo*:

Empero, no cabe duda, de que los crímenes del siglo XX, con sus asesinatos masivos y su monstruosa industria de la muerte, fueron las tempestades que dieron origen a esas oleadas de la memoria que alcanzaron y afectaron de manera profunda a nuestras sociedades contemporáneas.⁷³

Cabría preguntarse entonces qué es la memoria y cómo se ha construido un concepto de aquello que parece nacer en la cotidianidad de las personas, pero que, a la par, la sobrepasa y que de igual manera,

⁷² Esta idea de la falta de memoria ha sido estudiada por Pierre Nora y definida bajo el concepto de *lugares de memoria*, sin especificar que se trate de una tangibilidad eminente del pasado, las sociedades contemporáneas acuden a la invención de los lugares de memoria debido a una falta de la misma. Se profundizará más adelante respecto a esta problematización de la memoria.

⁷³ François Hartog, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, pág. 23.

ha acompañado a la humanidad en su relación consigo misma en el transcurrir del tiempo.

Se sabe que la caracterización más elemental de la memoria se deriva de un proceso fisiológico que permite el reconocimiento del mundo a partir de la impresión de las sensaciones del cuerpo en el cerebro, generada por un mecanismo neuronal que regula la capacidad cognitiva de cada individuo. Se trata entonces del almacenamiento de información que acompañará al sujeto, con suerte, por el resto de su vida. Esto también es conocido como memoria individual. Pero en la presente investigación, sin subestimar la capacidad memorística de los individuos, lo que más interesa es ubicar la capacidad de la creación de memoria en los grupos sociales y sus respectivas materializaciones; la aproximación a la memoria como característica individual y biológica deberá dejarse para otro momento.⁷⁴

La memoria, como un concepto desarrollado por la historia y las ciencias sociales, ha carecido de consenso unitario. En primer lugar, por la paradoja que representa la idea de que pese a ser los individuos quienes a través de su capacidad fisiológica-cognitiva mantienen una vinculación directa con sus experiencias vitales del pasado, también las sociedades suelen generar una memoria que no es homogénea pero sí profunda y sumamente arraigada, que puede llegar a complementarse —o no— por el pasado de cada uno de sus integrantes de manera directa, abstracta o tangencial, aunque nunca total pero sí mediante manifestaciones definidas y que, ante todo, responde a las necesidades personales y sociales de los mismos. Entonces,

[...] dada la multiplicidad de identidades sociales y la coexistencia de memorias opuestas y alternativas (familiares, locales, de clase, nacionales, etc.), conviene pensar en términos plurales sobre los usos

⁷⁴ Por supuesto que es importante conocer y reflexionar sobre la capacidad de cada individuo para construir la memoria, tanto en un plano fisiológico como en una escala personal y emotiva, pero también se reconoce la propuesta de la presente investigación, por lo que se espera que la descripción somera de este tipo de memoria y la discriminación del tema no sean leídas como arbitrarias, reconociendo que se debe trabajar en investigaciones de corte histórico que profundicen en dicho tema, y que consideren de igual importancia tanto a la historia de la medicina y de la educación, como a la historia del cuerpo, de los sentimientos y de la percepción, ya que dichas aristas son de relevancia para la construcción de la memoria individual.

de la memoria por distintos grupos sociales, que muy bien pueden tener distintas visiones de lo que es significativo o “digno de recordarse”.⁷⁵

Quizá, esta sea una de las razones por las cuales a la memoria se le ha conferido una serie de caracterizaciones desde diferentes enfoques; debido a que cada persona recuerda y vuelve a su pasado de múltiples maneras y con variadas intenciones, incluso perteneciendo al mismo grupo social. Tal argumento permite identificar la particularidad de las diversas interpretaciones y construcciones teórico-conceptuales que se han hecho de la memoria desde la historia y las ciencias sociales.⁷⁶

Pierre Nora, Maurice Halbwachs y Paul Ricoeur son los nombres de los especialistas que fundamentan la propuesta conceptual que se busca construir en este capítulo, al ser representantes de una corriente de pensamiento que se nutre de diferentes enfoques que serán abordados a continuación (histórico, sociológico y filosófico). Si bien persiguen objetivos particulares, evidencian la relevancia de identificar a la memoria como una necesidad humana de relacionarse con el tiempo tripartito —pasado, presente y futuro en constante confluencia—, así como de fundamentar hasta cierto grado, su existencia en aquello cuya concepción primigenia resulta intangible, pero que se manifiesta y materializa en las diversas esferas de la vida social.

Se retoman las propuestas de dichos autores debido a que tocan puntos diferentes en sus respectivas conceptualizaciones de la memoria, y también por el enfoque y los intereses intelectuales que guían sus investigaciones. De ahí que se opta por construir una propuesta que considere la especificidad de las aportaciones de cada uno de sus estudios y que respondan a las interrogantes de quién (o quiénes) crean la memoria, qué se recuerda, cómo se manifiesta esta memoria creada y para qué acuden a ésta. Dichas preguntas —junto

⁷⁵ Peter Burke, *Formas de historia cultural*, op. cit., pág. 80.

⁷⁶ ¿Será posible que cada cultura tenga su propia manera de recordar? Si bien no se podrá responder la pregunta en la presente investigación, se considera una interrogante necesaria y de respuesta hasta cierto punto provisoria y afirmativa, que se dilucidará a partir del estudio de factores sociales, culturales y políticos respecto a la socialización del conocimiento y las formas de relacionarse con el tiempo. En este sentido, la propuesta del sociólogo francés Maurice Halbwachs sobre los marcos sociales de la memoria puede dar algunas pistas al respecto y plantear ciertas problemáticas importantes.

a otras derivadas de la experiencia cinematográfica— son las mismas que guían esta investigación y que serán respondidas a partir del caso del Grupo Nuevo Cine formado en México durante los primeros años de la década de 1960 e integrado por jóvenes cineastas, escritores e intelectuales,⁷⁷ que forma parte de una serie de colectivos o acciones conjuntas a nivel mundial que surgieron durante la segunda mitad del siglo XX bajo el común denominador de *Nuevos Cines*.

El primer elemento a considerar para una discusión respecto a la conceptualización de la memoria radica en su atribución de creación humana, que confiere tanto a sujetos, grupos sociales como a instituciones, la capacidad de “hacer” memoria de forma única, indiscriminada y homogénea. Si bien esta noción es factible hasta cierto punto, se considera que los creadores de memoria que conviven en épocas determinadas se ven envueltos en “[...] relaciones ásperas, usualmente en conflicto”⁷⁸ y que debilitan la idea de la creación de una sola memoria imperante por un individuo o grupo en particular. El sociólogo y filósofo francés Maurice Halbwachs ha hecho hincapié al respecto, al afirmar que a pesar de ser individuos los que recuerden, la memoria es construida a partir de marcos sociales determinados que crean y fortalecen una imagen del pasado en la medida en que los otros sujetos intervienen en la creación de la misma. Desde la propuesta de Halbwachs, el individuo nunca se encuentra totalmente solo, e incluso cuando está acompañado únicamente por sus pensamientos, los otros están presentes, razón por la cual la memoria trasciende el plano individual del tiempo.⁷⁹

⁷⁷ Los integrantes del Grupo Nuevo Cine fueron Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Jomi García Ascot, José de la Colina, Rafael Corkidi, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens y Nancy Cárdenas; posteriormente otras personas se integrarían al grupo, como los casos de Armando Bartra, Manuel Michel, entre otros, aunque su participación sería más bien indirecta, a partir de su colaboración en la revista *Nuevo Cine*, que constó de siete números publicados durante 1961 y 1962, los mismos años de la existencia del grupo. Se profundizará más sobre el trabajo de cada uno de ellos en el segundo capítulo de este texto.

⁷⁸ Mauricio Menjívar Ochoa, “Los estudios sobre la memoria y los usos del pasado: perspectivas teóricas y metodológicas”, en: Mauricio Menjívar Ochoa, Ricardo Antonio Argueta y Edgar Solano Muñoz, *Historia y memoria: perspectivas teóricas y metodológicas*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Costa Rica, 2005, pág. 12.

⁷⁹ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, op. cit., pág. 28.

Por lo tanto, se hace referencia directa a que más que los individuos, son las *comunidades afectivas* las que llevan a cabo la empresa de la memoria; esta idea de Maurice Halbwachs se basa en la premisa de que no hay memoria fuera de la dimensión social, confirmando a ésta el poder de construir, transformar y destruir la memoria. Esto pone a discusión el hecho de que son los integrantes específicos de las sociedades o grupos sociales determinados, los que manipulan el pasado mediante su uso específico concebido como memoria, a los que se les atribuye, ya sea por el lugar que ocupen en la sociedad o por autodeterminación, dicha tarea.

De tal modo, a menos que se produzca un consenso cabal por parte de los que integran dichas comunidades afectivas (esto considerando la condición de cada uno: niños, mujeres, hombres, minusválidos, enfermos, etcétera), la memoria es fomentada, creada, procurada o está supeditada a las ideas, los recuerdos y el accionar de ciertos miembros de un determinado grupo social, de ciertos grupos sociales o una sociedad específica. Se recupera de la propuesta de Maurice Halbwachs el concepto de comunidad afectiva, que será utilizado con frecuencia de ahora en adelante para hacer referencia a los creadores de la memoria en una escala social cuya relación se establece y refuerza constantemente debido a afinidades, intereses y necesidades compartidas, generando vínculos que refuerzan el lugar que ocupan en las sociedades en las que se desenvuelven. Por esta razón se piensa al Grupo Nuevo Cine como parte de una comunidad afectiva determinada, cuya relevancia fue que en el seno de ésta se realizó el filme *En el balcón vacío*.

Considerando la crítica propuesta por Maurice Halbwachs, se parte de la idea de que realmente son las comunidades afectivas las que construyen la memoria por lo que se estaría hablando, entonces, no sólo de una memoria, sino de diferentes memorias creadas por distintos grupos sociales que, considerando también las complejas situaciones que se dan en este proceso de aceptación de otras memorias, obligan a generar interrogantes que pueden complejizarlo todo: ¿qué sucedería entonces con lo que puede ser considerado como la memoria-nación frente a las otras memorias, las memorias

de colectividades que se han mantenido en la periferia del discurso histórico oficial del Estado? ¿su relación sería conflictiva en el sentido de que la posición de una de ellas tendría que mantenerse como la validada respecto a las demás?, o ¿pueden mantenerse en una relativa armonía, a pesar de que los miembros de las comunidades afectivas, pertenecientes también a otros grupos, se relacionen constantemente con esas otras memorias?

En lo referente al Grupo Nuevo Cine, éste se desarrolló al interior de una comunidad afectiva compuesta por familiares, amigos, compañeros del ámbito cinematográfico, entre otros. El núcleo de dicha comunidad afectiva, desde el ámbito artístico y cinematográfico, no se identificó del todo con el pasado inmediato de lo que se había convertido en una de las industrias cinematográficas más importantes del mundo,⁸⁰ optando por mantenerse en la línea del *cine independiente* sin contar que, como individuos y sin importar sus orígenes relativamente distintos, terminaron confluyendo y generando una sinergia particular. Sólo por mencionar a algunos de sus integrantes, José de la Colina, Jomi García Ascot y Emilio García Riera, fueron exiliados españoles que, como consecuencia de la Guerra Civil Española, tuvieron que llegar a México, junto a sus familias en calidad de exiliados; Salvador Elizondo, nacido en la Ciudad de México, fue hijo de uno de los productores de cine más importantes del cine mexicano durante su periodo conocido como la Época de Oro; y por supuesto, María Luisa Elío, escritora que sin ser integrante del Grupo Nuevo Cine, convivió con los otros miembros al ser en esos años la pareja de Jomi García Ascot y aportar uno de sus escritos para el argumento cinematográfico de *En el balcón vacío*.

La memoria del Grupo Nuevo Cine, se construyó sí desde el interior de su comunidad afectiva pero al mismo tiempo independiente de ésta, en medio de una confluencia de diversas memorias: la de la industria cinematográfica mexicana; la del país que acogió a varios de sus integrantes; la de una comunidad intelectual en la que se desarrollaron y la de una sociedad fragmentada a consecuencia de

⁸⁰ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, España, 2003, págs. 97-107.

la Guerra Civil Española. Se trata de una memoria en constante relación con otras memorias, con las que tendría un diálogo intermitente, a veces en conflicto y a veces con tintes nostálgicos, pero que se mantuvo siempre latente.

El segundo elemento para el desarrollo teórico y conceptual de esta investigación se deriva de la interrogante sobre aquello que los grupos sociales y/o las comunidades afectivas están dispuestas u obligadas a recuperar del pasado en forma de memoria. En 1965 Salvador Elizondo Alcalde escribía en *Farabeuf o crónica de un instante*:

Es preciso hacer un esfuerzo. Debes tratar de recordarlo todo, desde el principio. El más mínimo incidente puede tener una importancia capital. El indicio más insignificante puede llevarnos al descubrimiento de un hecho fundamental. Es preciso que hagas un inventario pormenorizado, exhaustivo, de todos los objetos, de todas las sensaciones, de todas las emociones que han concurrido a esto que tal vez es un sueño. Debes recordar todas las circunstancias, aunque sea de una manera esquemática, dentro de las que se ha suscitado nuestro contacto. Es preciso, inclusive, recordar la hora del día, las condiciones atmosféricas. Una por una, haz el recuento de las visiones hasta que seas capaz de reconocer el verdadero significado de esa imagen absoluta que yo, aquella noche, te mostré y que te hizo desfallecer. Es preciso recordarlo todo, absolutamente todo, sin omitir absolutamente nada, pues todo puede tener una importancia capital, inclusive aquella mosca agónica que golpeaba insistentemente el cristal de una de las ventanas que daban hacia la calle sobre el jardincillo y a través del cual podíamos ver a Farabeuf cuando llegaba o cuando se alejaba bajo la lluvia, caminando con dificultad, cargando su maletín de cuero negro. No lo olvides. Todo puede contribuir a darnos la clave de este misterio.⁸¹

Recordarlo todo. ¿Es esto posible, conveniente o necesario?, ¿ese todo, es el elemento constitutivo de la memoria, bajo el supuesto de que todo puede ser parte de la misma?, ¿recordar, crear memoria, es entonces una imposición que debe acatarse al ser parte de una comunidad afectiva concreta, por lo que hay que apegarse a la regla

⁸¹ Salvador Elizondo, *Farabeuf o crónica de un instante*, Secretaría de Educación Pública, Joaquín Mortiz, México, 1985, pág. 101.

de intentar recordarlo todo? Afirmando que lo que constituye a la memoria es aquello que ha acontecido en el tiempo y que forma parte del pasado, la totalidad de una vida o de muchas vidas dado el caso de las comunidades afectivas, tanto por una cuestión no sólo lógica sino principalmente biológica, es imposible que los seres humanos recuerden todo de su vida y de la vida de los demás que se han cruzado por sus caminos. Traspasando los límites entre la realidad y la literatura, no se duda ni un momento que puedan existir no pocos Ireneos Funes,⁸² y que de hecho hayan existido en el pasado.

Pero se trata de casos excepcionales y se estaría dejando de hablar de la memoria como resultado de las relaciones sociales en torno a comunidades afectivas y que por ende, deciden respecto a lo que ha de constituirla, para introducirse en un terreno que si bien pertenece a la parcela de la memoria, es diferente ya que se relaciona tanto con una capacidad mental extraordinaria como con aquello que Susan Sontag reconoce como instrucción colectiva:⁸³ formas dominantes respecto a cuestiones educativas, formativas y de imposición de la información y del conocimiento. Así se estaría yendo por el camino de la memorización, que no se considera aquí como algo totalmente diferente de la memoria pero si como una acción derivada de ella puesto que, siguiendo a Paul Ricoeur, ésta se vincula más con una repetición incesante, con una acción apegada eminentemente al presente y a la cual le llama memoria-hábito que “[...] es pues aquella que desplegamos cuando recitamos la lección sin evocar, una por una, las lecturas sucesivas, del periodo de aprendizaje”.⁸⁴ A la memoria-hábito se opone el elemento emotivo de la memoria vinculada al recuerdo del pasado en un presente concreto, así como su capacidad

⁸² Ireneo Funes es el personaje principal del cuento “Funes el memorioso”, escrito por el argentino Jorge Luis Borges. Después de un accidente provocado por un caballo salvaje, el joven Ireneo había quedado tullido, paralizado, pero también algo le había pasado a su forma de ver y pensar el mundo, adquiriendo una capacidad suprahumana para retenerlo todo en su memoria: pudo inventar un sistema métrico a partir de la conjugación de palabras y se había propuesto hacer un recuento minucioso de sus recuerdos, algo así como un catálogo intangible de su pasado, el recuerdo hecho recuerdo. En: Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Penguin Random House, México, 2017, págs. 123–135.

⁸³ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Penguin Random House, México, 2018, pág. 73.

⁸⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, págs. 44–45.

de adaptación atemporal y la sujeción al cambio parcial del acontecimiento que se convierte en memoria de las comunidades afectivas.

Volviendo al fragmento de *Farabeuf* y con la intención de descubrir una de las paradojas de la memoria, se puede afirmar que, dada la imposibilidad de recordar todo, conlleva a pensar en aquello que puede habitar la memoria, ya que como lo solicita el personaje anónimo de la novela de Elizondo, de lo que se trata es de concebir que cualquier detalle puede ser de suma importancia para la creación de la memoria, puesto que la evocación que ésta sugiere se deriva de las impresiones que causa en las personas.

Por lo tanto, se puede decir que se recuerda el tiempo pasado, pero siempre en relación a sentimientos y emociones intrínsecamente vinculadas con personas, acontecimientos, acciones, actitudes, palabras. También ambientes, olores, sonidos y climas que refuerzan la presencia del recuerdo cuando éste es creado por la memoria, permitiendo a su vez una recreación del pasado en cada tiempo presente,⁸⁵ marcado por la permanencia intangible de lo vivido, derivada de una valoración intersubjetiva del tiempo social, ya que en buena medida, de acuerdo con Jaume Aurell, "[...] influye más la impronta dejada en la memoria por un acontecimiento que ese mismo acontecimiento".⁸⁶

La permanencia del pasado mediante la memoria es creada, entonces, a partir del involucramiento directo entre lo que se recuerda y las sensaciones generadas en dos momentos específicos, promoviendo así una persistencia subjetiva de lo que se ha experimentado tanto en el momento original de lo recordado como en el momento presente en que se recuerda. Esto afirma que "[...] la memoria no recuerda las cosas tal y como fueron, sino que es una reconstrucción del pasado desde el presente que modula, recrea, olvida e interpreta, de diversos modos, el pasado".⁸⁷ Ahora resulta más claro que lo recordado no son las acciones, los acontecimientos, las palabras y

⁸⁵ Mauricio Menjívar Ochoa, "Los estudios sobre la memoria y los usos del pasado: perspectivas teóricas y metodológicas", *op. cit.*, pág. 9.

⁸⁶ Jaume Aurell, "La función social de la memoria", en: Alvira, Rafael, Herrero, Ghinetti Montserrat (editores), *La experiencia social del tiempo*, Universidad de Navarra, España, pág. 153.

⁸⁷ Paloma Aguilar, citada en: Mauricio Menjívar Ochoa, "Los estudios sobre la memoria: perspectivas teóricas y metodológicas", *op. cit.*, pág. 12.

las personas como tal, sino las emociones con sus representaciones interiores así como posteriores manifestadas de múltiples maneras, generadas con el paso del tiempo y surgidas a partir de improntas que se mantienen vivas para las personas y los grupos sociales, subsistiendo en el seno de las memorias de las comunidades afectivas.

Como se verá de manera más amplia en el tercer capítulo de este trabajo, algunos integrantes del Grupo Nuevo Cine, junto con otros miembros de su comunidad afectiva, realizaron el filme *En el balcón vacío*, que reconstruye la experiencia vivida no solamente por las personas de origen español pertenecientes o cercanas a dicha agrupación, sino que se trata de una memoria sumamente compleja, derivada de un acontecimiento bélico de la guerra civil española. El filme demuestra cómo el recuerdo, en tanto que una de las manifestaciones objetales de la memoria,⁸⁸ puede tener una significación tan trascendental para no pocas comunidades afectivas. Ya que, si bien la instauración del gobierno de Francisco Franco, a partir del año de 1936, fue un proceso específico del territorio español, sus consecuencias rápidamente desconocieron límites geopolíticos establecidos, afectando de formas muy diversas a países como México, Francia, Argentina, entre otros, debido a la migración masiva de miles de españoles, proceso político-social que sería conocido como el exilio español. La experiencia de la guerra trajo consigo un problema respecto a la memoria construida desde experiencias de violencia, ya que a medida que se acrecentaba con el antecedente de la Primera Guerra Mundial, se mantenía latente con la subsecuente guerra y los diversos acontecimientos bélicos del siglo XX.

A partir de *En el balcón vacío*, se reconstruye la memoria de las personas y las comunidades afectivas que de se vieron afectadas por la Guerra Civil Española; dicho filme se basó en el testimonio literario de María Luisa Elío, quien había escrito durante su estancia en Cuba,⁸⁹ un poema derivado de sus recuerdos de la infancia que estuvieron

⁸⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., pág. 19-21.

⁸⁹ Alicia Altet Vigil, "En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica", en: *Archivos de la Filmoteca*, número 33, octubre de 1999, España, págs. 130-139. Las investigaciones respecto al tema de la Guerra Civil Española serán referidas en el segundo capítulo de este trabajo, cuando se hable de los orígenes del Grupo Nuevo Cine.

atravesados por la guerra.⁹⁰ El poema y el filme, si bien son dos manifestaciones distintas de la memoria derivada de la experiencia de una mujer, resultan ser más que los recuerdos vividos por un solo individuo, se puede decir que son materializaciones de la memoria, construidas a partir de las sensaciones, emociones e impresiones generadas por la experiencia de la guerra, el exilio, los lugares recorridos, las palabras dichas o escuchadas de la voz de los otros, los espacios, los objetos, la ausencia y el tiempo que avanza.

Se empieza a reflexionar sobre las formas en las que se manifiesta la memoria y para continuar con esta cuestión resulta pertinente, en primer lugar, acudir al filósofo francés Paul Ricoeur, quien en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, ubica su definición de la memoria, desde un plano fenomenológico, como *la presencia de lo ausente* que se mantiene latente gracias a la imaginación y la ficción, anclada de diferentes maneras en las sociedades que conviven constantemente con su pasado.⁹¹ Para Ricoeur el recuerdo es el *momento objetal* de la memoria,⁹² en donde el pasado adquiere forma como el continente de la experiencia humana que delinea el sentido otorgado al mismo, completado por la imagen surgida a partir de la asociación de ideas.

La memoria se manifiesta a través de los recuerdos, las imágenes y las representaciones intangibles, que dan cuenta de un relato coherente sobre el pasado, y que pronto pueden adquirir múltiples formas materiales, palpables, legibles y visibles. Esas formas son avaladas, conjuradas, reivindicadas o rechazadas por las comunidades afectivas, integrando lo que Ricoeur llama “lo otro de la ausencia”,⁹³ logrando que todo parezca vivo, como si no hubiera oportunidad de pensar en el paso del tiempo y la herrumbre que deja tras de sí, sin permitir siquiera meditar sobre la no existencia de lo que se recuerda. Porque gracias a las múltiples manifestaciones de la memoria “[...] las cosas

⁹⁰ María Luisa Elío, “En el balcón vacío”, en: María Luisa Elío, *Cuaderno de apuntes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes — Ediciones del Equilibrista, México, págs. 30–35.

⁹¹ Paul Ricoeur reconoce esta opción del recuerdo fallido como fenomenología del error, al evidenciar que lo que se recuerda puede ser falso, en: Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., pág. 28.

⁹² *Ibidem*, págs. 19–21.

⁹³ *Ibidem*, pág. 38.

y la gente reaparecen como siendo ellas mismas; nos acordamos de ellas según esta mismidad de reaparición”.⁹⁴

Las formas de manifestación de la memoria como la presencia de lo ausente, se adaptan en este sentido a los diversos soportes simbólicos y materiales que van surgiendo en el devenir humano, por lo que la palabra oral o escrita, la fotografía, el arte y, en este caso, el cine, se convierten en alicientes para su creación, difusión y preservación.⁹⁵ Se puede afirmar entonces, que la memoria se *materializa* gracias a diferentes medios, soportes y tecnologías que permiten su concreción y exteriorización, su recepción y su transformación al interior de las comunidades afectivas. Y que la memoria no sólo es creada recordando y trayendo al presente lo vivido en el pasado mediante imágenes interiores.

Para finalizar esta discusión conceptual sobre la memoria cabe responder a la última pregunta planteada anteriormente: ¿para qué y por qué se crea la memoria? Resulta insuficiente decir que para esquivar el olvido. Esto nos conduce a otra interrogante: ¿tiene la memoria alguna función vital en el seno de cada sociedad, de cada comunidad afectiva o grupo social que la crea? Jaume Aurell afirma que la función social de la memoria es la de justificar y legitimar a las sociedades y las naciones, a partir de la sujeción del tiempo pasado con fines útiles en el presente, ya sea para la construcción o para la consolidación de sus respectivas identidades.⁹⁶ Esto deriva inevitablemente en la idea de que la memoria se crea para justificar la búsqueda siempre simbólica de la domesticación del tiempo y de la experiencia humana, por lo que también la memoria se siembra en el terreno de las relaciones de poder y en el campo de la dominación.⁹⁷

La memoria se crea por diversas razones que buscan responder a las necesidades e intereses de las comunidades afectivas y de los diferentes grupos humanos que integran a las sociedades, ya sea por

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 42.

⁹⁵ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, Paidós Ibérica, España, 1991, 275 págs.

⁹⁶ Jaume Aurell, “La función social de la memoria”, *op. cit.*, pág. 155.

⁹⁷ Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Península, España, 2002, 377 págs.

cuestiones de cohesión o para la resolución de conflictos. Pero también se puede y debe afirmar que la memoria se crea para subsanar el distanciamiento con el pasado, a través de una ruptura que sobrepasa las cuestiones temporales y que se conecta con un extrañamiento de los acontecimientos vividos, para lo cual se acude a la *encarnación* de la memoria a manera de confrontación de la historia.⁹⁸

Pierre Nora parte de la premisa de que la memoria, manipulable en exceso y constantemente reinventada, surge porque ésta de hecho ya no existe más. Razón por la cual se crean *los lugares de la memoria*, que se traducen como conmemoraciones de los grandes sucesos históricos que han conformado a las grandes naciones o como la irresoluble pretensión de hacer del pasado un monumento: en la fotografía que con el paso de los años adquiere una relevancia inconmensurable; en el documento que pocas veces es leído y que nunca sale de su recinto institucional; en el museo que resguarda celosamente las piezas que dan fe ciega e indiscutible a lo que una vez llegó a ser y hacer un artista. La memoria es, para Nora, la idea de un mundo inerte que falazmente se intenta revivir. Los lugares de memoria son vestigios, simbólicos y materiales, "[...] son ante todo restos. La forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa bajo una historia que la solicita porque la ignora [...] nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea".⁹⁹

Este argumento de Pierre Nora es considerado sólo parcialmente para este trabajo ya que, si bien históricamente han existido grupos dominantes que se han apropiado de la creación de la memoria —al menos en un discurso oficialista que busca ante todo asegurar su dominio dentro de la sociedad en donde están insertos—, se despoja por completo a los demás grupos sociales de la posibilidad de crear memoria con diversas intenciones, derivadas de elementos de afectividad, identificación, unidad o exclusión respecto a los demás grupos sociales, o incluso como una práctica constante que da sentido al presente de los mismos. Por lo que los lugares de memoria que identifica Pierre Nora, más que sustitutos de la misma, se piensan como

⁹⁸ José Rilla, (compilador), *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, op. cit., pág. 19.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 24.

complementarios, como extensiones de la memoria, como fundamentos sociales de una de las modalidades de la relación que las sociedades mantienen con la experiencia del tiempo.¹⁰⁰

Hasta aquí se puede decir que la memoria se crea para evitar depositar exclusivamente en el discurso histórico la responsabilidad de acercarse y comprender el pasado, de reinventarlo o de transformarlo. La memoria existe para tener en cuenta de que son los sujetos y las comunidades afectivas las que recuerdan, las que le dan un sentido al pasado y no es atribución única del documento, el monumento o la historia, sino que ésta es una de las variadas formas de mantener vivo a un pasado y a su huella que permanece a pesar del tiempo.

1.7. HISTORIA Y CINE

Más allá del debate surgido en torno a los orígenes del cine,¹⁰¹ se reconoce el año de 1895 como la fecha oficial del nacimiento de su "nacimiento", ya que en esta fecha fue cuando se realizó la primera proyección pública de algunas de las tomas realizadas por los hermanos Lumière. *La salida de los obreros de la fábrica Lumiere, Riña de niños, La fuente de Tullerías, La llegada del tren a la Coitat, El regimiento*, entre otros títulos, fueron las primeras vistas exhibidas en la historia del cine. La cámara de cine había fijado la mirada en lo que sería su blanco predilecto: la aparente cotidianidad de las personas. Poco tiempo después, Boleslaw Matuszewski escribió:

Existe un problema: el evento histórico no siempre tiene lugar donde se espera. La historia está lejos de aparecer únicamente compuesta por ceremonias planeadas, previamente organizadas y listas para posar

¹⁰⁰ Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, España, pág. 34.

¹⁰¹ Esta cándida discusión surge de los inventos vinculados a la imagen en movimiento que surgieron simultáneamente en diversos países: en Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, no pocos inventores trabajaron en la creación de aparatos que permitieran la visualización de fotografías en diferentes tamaños. Imágenes fijas que simulaban el movimiento de la vida real, pero que estaban contenidas en objetos de diversas formas y tamaños. El mundo exterior contenido en el interior de un aparato. Para más información, puede consultarse el libro escrito por Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumiere*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

ante las cámaras. Hay principios de la acción, movimientos iniciales, situaciones inesperadas que evaden la cámara de la misma forma que escapan de las agencias de noticias.¹⁰²

Estas palabras, publicadas en el periódico francés *Le Figaro*, serían premonitorias para la imagen en movimiento construida por el cine. Pero también para la historia, al revelar que ésta se constituye por acontecimientos que se escapan de las manos y a menos de que se les evoque, como a la memoria, se pierden en el territorio del pasado. Sin embargo, el cine obliga a pensar en lo que aparece fuera de cuadro, de la misma manera que la historia hace reflexionar sobre aquello que aún no ha sido historiado: la imagen cinematográfica también se compone por lo que no es explícitamente mostrado y por lo tanto, la historia tiene un trabajo pendiente para llegar a ello. Esto refleja una de las paradojas que integran la relación existente entre el cine y la historia, que no hacen más que crecer con cada película producida y con cada estudio sobre cine que se realiza.

En este apartado se buscará construir un bosquejo de las diferentes ramificaciones surgidas de esta relación, a partir de algunas preguntas pertinentes: ¿qué es lo que muestra el cine cuándo hace referencia al pasado desde un punto de vista histórico y cuál es su posicionamiento respecto a este?, ¿se trata de una búsqueda de reconstrucción total del pasado o, por el contrario, se establece una diferenciación tácita entre el acontecimiento que inspira y la obra cinematográfica producida?, ¿cuáles son las repercusiones para el pasado cuando éste es traído al presente mediante la imagen cinematográfica?

Más allá del establecimiento de un género preciso desde el cual se concibe y se trabaja usualmente a la obra cinematográfica,¹⁰³ a partir

¹⁰² Boleslaw Matuszewski, "Una nueva fuente de la historia", *op. cit.*, págs. 41–46.

¹⁰³ Los dos grandes géneros cinematográficos han sido el documental y la ficción, pero también han representado las falacias mayores en su relación con la realidad. En este sentido, se comparte la idea de Pedro Payá López, cuando dice que "[...] hay que tener en cuenta que el cine documental no supone una mayor dosis de realidad o de verdad que el cine de ficción, ya que lo documental y la ficción están presentes en el propio carácter discursivo del cine. El cine documental, que también es ficción, es reconstrucción, es representación subjetiva de la realidad, pues utiliza el montaje como forma subjetiva del discurso", en: Pedro Payá López, "Entre el mito y la memoria. Imágenes de una guerra", en: *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, número 6, 2007, pág. 137, en

de la idea del cine como imagen del pasado, se mantiene latente la posibilidad de identificarla como “testimonio” de las sociedades pretéritas,¹⁰⁴ al brindar información directa que puede ser leída, analizada e interpretada desde la investigación histórica. Esto sucede porque se trata, en esencia, de impresiones fílmicas del mundo que se convierten en sugerencias epistemológicas de la realidad que adopta formas concretas, visibles o visibilizadas, existentes, (re)apropiadas en el seno de las sociedades que las inventan y las adaptan a sus intereses y necesidades, al explorar su capacidad creativa junto a sus relaciones —tanto afectivas como políticas— a partir de la creación y el uso de imágenes que comunican, expresan y exaltan el sentir de sus creadores, revelando así el lugar que estos ocupan en el mundo.

Toda imagen forma parte de un pasado, de la misma forma que el pasado puede estar contenido en la imagen. Por ende, la obra cinematográfica está inmersa en esta relación de compenetración. De esta manera, se llega al punto nodal de este apartado: la imagen como vestigio del pasado se enfrenta a dos principales retos, el primero derivado de su condición de impresión de la acción en el tiempo, y el segundo, de su apego o distanciamiento tanto al pasado como al discurso histórico.

En la primera situación, el cine revela múltiples formas de acercarse al mundo y de vivir el tiempo a través de las imágenes en movimiento. Si bien el cine produce y reproduce a Porfirio Díaz andando en su caballo en la víspera del siglo XX¹⁰⁵ o se dedica a llevar a la pantalla la adaptación literaria de una obra de William Shakespeare,¹⁰⁶ es

línea (1 de noviembre de 2018) <https://pasadoymemoria.ua.es/issue/view/2007-n6-ii-republica-y-transicion>

¹⁰⁴ Esta identificación del cine como testimonio se recupera de la propuesta construida por Peter Burke en su estudio sobre las imágenes y su uso para la construcción de la historia, en: Peter Burke, *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, España, 2004, pág. 17.

¹⁰⁵ Los hermanos Alva, de origen michoacano, fueron los primeros en registrar algunas actividades de Porfirio Díaz, llegando a convertirse en sus cinematografistas oficiales. Aurelio de los Reyes, Juan Felipe Leal, Manuel González Casanova, entre otros historiadores, han reflexionado sobre la relación de Porfirio Díaz con el cine.

¹⁰⁶ Roger Chartier afirma a partir del ejemplo de la obra de William Shakespeare, que la literatura, y en este caso también el cine, puede hacer historia desde la ficción, en el momento en que ésta busca reconstruir ambientes, espacios, y en general las condiciones de vida de épocas pretéritas, reinventando, omitiendo, reconstruyendo el pasado, de la misma manera en que el discurso histórico

ante todo una imagen fantasma, porque aquello que proyecta —el paisaje, los escenarios, los gestos y las acciones— no existen más en el tiempo o en el espacio en donde ésta es vista. Por ello, el cine como materialización de la memoria refuerza aquello en lo que se ha venido haciendo énfasis y que sustenta la hipótesis de esta investigación: lo que Paul Ricoeur llamó *la presencia de lo ausente* toma forma concreta mediante la imagen cinematográfica.

En la segunda situación, la de la fidelidad al pasado o su reinención, el cineasta va más allá de los hechos plasmados en la imagen que produce debido a “[...] las exigencias prácticas y tradicionales tanto de los medios visuales como de la creación literaria y artística”,¹⁰⁷ a las que se ve constantemente enfrentado. Sin embargo, en esta relación dicotómica, lo que ha sido establecido como el cine histórico¹⁰⁸ responde de igual manera a las condiciones del cine en tanto que empresa de y para el entretenimiento así como espectáculo, por lo que está indisolublemente ligado a la idea de que el acontecimiento llevado al cine debe ser —antes que fiel al pasado— atractivo, admirable, exacerbado, potenciado a su máxima dramatización, con el fin de explorar y explotar los sentimientos y las necesidades de consumo de los espectadores.¹⁰⁹

El cine provoca, cuestiona, moldea y reinventa las formas en que la historia ha sido escrita, posibilitando así una influencia que de igual manera afecta a los involucrados: en un ámbito común —el de la representación del pasado— la imagen cinematográfica y la disciplina histórica¹¹⁰ conviven entre fronteras difusas, detonadas por las imbrici-

lo hace con frecuencia. En: Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, op. cit., págs. 39–42.

¹⁰⁷ Raymundo Mier Garza, “Imagen, relato y registro: el cine y las alternativas de la historiografía”, op. cit., pág. 18.

¹⁰⁸ Esta cualidad del cine se deriva de dos posibilidades: por un lado, la de considerar a un listado de películas fundamentales tanto para la realización del cine como para el acontecer de las sociedades, a tal grado de generar una incidencia directa en las mismas y por otro, la cualidad que compone a las películas cuyo argumento está basado o inspirado en procesos, acontecimientos o personajes que han sido considerados como relevantes para la historia.

¹⁰⁹ José Luis Sánchez Noriega, “De la ‘película histórica’ al cine de la memoria”, en: Gloria Camarero, Beatriz de las Heras, y Vanessa de Cruz (editoras), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones J.C. Rodríguez, España, 2008, pág. 85.

¹¹⁰ Robert A. Rosenstone, “Prólogo: inventando la verdad histórica en la gran pantalla”, en: Gloria Camarero, Beatriz de las Heras, y Vanessa de Cruz (editoras), *Una ventana indiscreta: la historia desde*

caciones de cada una de estas formas de pensar lo humano. El cine, debido a su condición tecnológica y artística, promueve una inteligibilidad del pasado más asequible que la historia, ya que, tal como lo afirma Robert Rosenstone, el hecho de "[...] cambiar de lo oral a lo escrito y a la pantalla, añadir imágenes, sonido, color, movimiento y drama, es alterar la forma en que leemos, vemos, percibimos y pensamos el pasado".¹¹¹ Dicha alteración deriva en el esclarecimiento de que la historia llevada al cine, y el cine como objeto de estudio de la historia o fuente de información, se encuentran inmersos en la creación o reproducción de las imágenes sociales a la par que también han de considerar a los que leen, ven y piensan el pasado, es decir, que se vuelve a la premisa de que las sociedades se ven intrínsecamente inmiscuidas en la relación dialógica entre el cine y la historia, poniéndolas en el centro de la discusión puesto que son éstas las que conforman, escriben e inventan la historia y proyectan una imagen de sí desde las posibilidades del cine.

Ahora bien, dado que el cine permite el contacto con el pasado de múltiples maneras, ¿es posible que las sociedades puedan crear su memoria desde la imagen cinematográfica? La respuesta es afirmativa y, al menos para los propósitos de esta investigación, el cine puede ser la materialización de la memoria de diferentes grupos sociales. Sin embargo conviene hacer una aclaración antes: no todos los grupos sociales acuden al cine para la materialización de la memoria, ni todas las películas realizadas por equipos de producción dan cuenta de la memoria de las distintas colectividades. Para que el cine pueda ser memoria, tiene que haber una afectividad concreta, un involucramiento emotivo, respecto al pasado que se invoca por parte de los sujetos inmersos en la realización de los filmes, más allá de que todos hayan participado o no en los momentos recreados. De esto y otros elementos de influencia en la concepción del cine como memoria, se hablará a continuación.

el cine, op. cit., pág.18.

¹¹¹ *Ibidem*.

1.8. CINE Y MEMORIA

El cine desde sus orígenes, al igual que la memoria, ha sido merecedor de una cantidad no menor de características y cualidades. Si en un inicio la cualidad elemental del cine fue la de ser un ejercicio científico sobre el ritmo y el movimiento de los cuerpos,¹¹² durante sus primeros diez años de existencia pasó de ser registro de la realidad con los hermanos Lumière, a acto de magia y prestidigitación con las películas filmadas por Georges Méliès. Hoy en día el cine es industria, arte, representación, tecnología, medio. Sin contraponer todas estas posibilidades de la imagen en movimiento, para el presente trabajo se opta por la idea del cine como memoria, es decir, como una de las diversas formas en que la memoria al ser creada se materializa, convirtiéndose en lo que, al igual que el recuerdo, le permite al pasado mantenerse vivo en el presente de las comunidades afectivas.

Partiendo de la premisa del cine como manifestación visible de la memoria, éste se inspira en las emociones, las experiencias de vida, los rostros, los acontecimientos que permanecen en el devenir del tiempo, pero ¿cuáles son los vínculos específicos que se producen entre la imagen cinematográfica y la memoria? ¿Cómo procede el cine para convertirse en memoria de las comunidades afectivas? Para buscar una respuesta provisional a estas preguntas, hay que ubicar distintos momentos en los que la memoria acude al cine para su materialización.

El primer momento de materialización cinematográfica de la memoria se da cuando el cine, como registro de lo real, no ejerce una manipulación explícita (puesto que el cine es manipulación de la imagen en su sentido más elemental) de aquello que captura y reproduce en el devenir, cuyo contenido se sigue reproduciendo como parte de un discurso vinculado con el tiempo y el acontecer pretéritos. En este sentido, las primeras tomas cinematográficas tomadas a finales del siglo XIX y a principios del XX, pueden ser consideradas como la memoria tanto de los cinematógrafos, como de las sociedades de las que se hizo un registro fílmico. Por ello, las vistas preservadas hasta

¹¹² Eadweard Muybridge, antes de los hermanos Lumière, tuvo un papel fundamental en la invención del cine, debido a sus investigaciones científicas sobre el movimiento de los cuerpos, tanto de animales como de personas, mediante el uso de fotografías tomadas de forma sucesiva.

la actualidad conforman el catálogo de este tipo de memoria cinematográfica, al significarse como imágenes contenedoras de aquello que un día fue, deslumbrante por su sabor distante, tanto de aquello que simboliza, como de las cualidades tecnológicas de las imágenes fílmicas. Se trata de una memoria antaña que consolida el tamiz común, de descubrimiento de lo ajeno a partir del posicionamiento del cine y de sus grandes cámaras de filmación y registro.

Otro título que es conveniente vincular a esta materialización cinematográfica de la memoria es el documental *Memorias de un mexicano*, de Salvador y Carmen Toscano (1950),¹¹³ que condensa un brevario de las múltiples vistas realizadas durante la época silente del cine en México, cuyo discurso fue construido a partir de la figura del cineasta encargada de promover la producción y recolección de las vistas cinematográficas hechas por varios cinematógrafos trashumantes.¹¹⁴ El cine doméstico guarda también esta posibilidad para la memoria, al ser grabaciones familiares de los viajes, los cumpleaños o las celebraciones que congregan a los miembros de las familias y otras comunidades afectivas. Se trata de registros íntimos, que persiguen fines diversos a las producciones cinematográficas pero que, al igual que éstas, potencializan al cine como materialización de la memoria.

El segundo momento se produce cuando el argumento cinematográfico, es decir, la historia que se desarrolla en el filme en cuestión, se encuentra ligado a experiencias vividas por una persona que puede o no formar parte del equipo de realización, o bien, por alguna experiencia compartida entre los integrantes del mismo; pero en cualquiera de los dos casos, las experiencias llevadas a la pantalla han de surgir de comunidades afectivas específicas. En esta implicación directa entre la memoria y el cine, importa tanto el pasado vivido como las impresiones, sentimientos y remanencias de la experiencia de vida que inspira a la

¹¹³ Este documental fue hecho con base en los registros realizados por Salvador Toscano y otros cinematógrafos de la época, sin embargo fue su hija Carmen Toscano quien, después de la muerte de su padre, realizó el montaje y la edición final del mismo, por eso se nombran a ambos como directores de esta obra fílmica.

¹¹⁴ Actualmente la Cineteca Nacional trabaja en el proyecto *Archivo Memoria*, cuyo objetivo principal es resguardar y digitalizar el material filmado en la cotidianidad del seno familiar, pero además trabaja con otro tipo de materiales que, en otro ámbito, difícilmente serían catalogados como cine.

obra cinematográfica, mismas que pueden transformar, manipular y variar considerablemente el recuerdo en el que está basada la trama.

En este tenor, los documentales *La sal de la tierra*, dirigido por Juliano Ribeiro Salgado (2014), sobre la vida y obra de su padre el fotógrafo Sebastián Salgado, y *Tío Yim*, de la oaxaqueña Luna Marán (2019), son algunas de las películas hechas desde este tipo de variación. La reciente producción colombiana *Pirotecnia*, de Federico Atehortúa (2019), comparte una reflexión sobre la simulación de las imágenes y su uso por parte del Estado, para profundizar al mismo tiempo sobre su situación familiar derivada de la imposibilidad de su madre para hablar, estableciendo vínculos entre una memoria familiar y la supuesta memoria erigida desde el poder.

El tercer momento que se establece desde la relación entre cine y memoria, se produce cuando el argumento cinematográfico está inspirado en textos de orden literario, periodístico o memorias escritas. En este tipo de materialización cinematográfica, la escritura tiene un peso importante en la valorización de la memoria y por tanto, de lo que es preservado en el texto. Convertir en palabras el pasado o lo que se está rememorando, es dotar de un nuevo sentido a lo vivido, a lo experimentado o a lo olvidado, puesto que también hay que considerar que se generan omisiones, deslindamientos, desdoblamientos del pasado que permanecen ocultos o se muestran explícitamente, debido a intenciones de orden literario.¹¹⁵

El ejemplo que aquí puede pronunciarse es el caso del filme *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc (1973), inspirado en el libro escrito por John Reed, *México insurgente*, que narra su contacto con la Revolución Mexicana como periodista y como extranjero, extraño inmiscuido en un proceso bélico en el que se vio completamente inmerso.¹¹⁶

¹¹⁵ Tanto para Maurice Halbwachs como para Pierre Nora, el llevar a la memoria a la escritura la conducía a su finitud, a una faceta diferente del pasado que se vinculaba más con la historia que con aquella. Sin estar del todo de acuerdo con este argumento, se parte de la idea de que más bien, la escritura del pasado, en un orden literario o autobiográfico, permite reconocer que la memoria se vale de distintos medios y soportes para su materialización, y al igual que el cine, la literatura es uno de estos. Por eso se hace mención de una serie de consideraciones que se deben tener al momento de considerar los textos escritos para la creación de la memoria desde el cine.

¹¹⁶ John Reed, *México insurgente*, Ariel, México, 1983, pág. 255.

Un cuarto momento sucede cuando el cine como posibilidad de la memoria, es considerado un género histórico, promoviendo la confusión entre memoria e historia, por lo que se tiene que contar con una validación que va más allá de lo que en la imagen cinematográfica luce verosímil: la historia, como disciplina tiene que aprobar que lo que sea construido cinematográficamente, concuerde con su propio discurso respecto a los acontecimientos y los sujetos del pasado que han sido estudiados por ella. En este caso, cualquier película que sea del género histórico o de época, como usualmente se le denomina, habrá de contar con un asesoramiento por parte de historiadores, investigadores y demás científicos sociales, con la intención de no "falsear" el pasado.

Las películas más recientes que están inspiradas en la matanza de los estudiantes en Tlatelolco en el año de 1968, como los casos de *Tlatelolco: verano del 68*, de Carlos Bolado (2013), *Trazos en trozos*. *Mural efímero*, de Judith Alanís (2008) entre otros, intentan reconstruir la memoria de las personas y los grupos sociales involucrados en los sucesos derivados del ataque por parte del Estado a los jóvenes estudiantes durante aquel año. En este último momento es cuando el cine deja de ser memoria para convertirse en una creación vinculada más con la historia, transitando dubitativamente entre ambos terrenos.

Estas son sólo algunas variantes de las relaciones que pueden darse entre la memoria y el cine, que no son todas ni están fijas de forma inamovible a sus propias características, ya que se transgreden a sí mismas en el proceso de realización de toda película que busca, de una u otra forma, acudir a la memoria para la construcción de su argumento. Tal es el caso del filme que se busca analizar en esta investigación, ya que *En el balcón vacío* recrea la experiencia de la Guerra Civil Española en dos momentos distintos: uno durante el inicio de la misma, y el segundo, después de que han transcurrido más de 20 años, cuando Gabriela, personaje principal del filme, como mujer adulta, recuerda lo vivido junto a su familia durante la guerra.

Además *En el balcón vacío* es una producción hecha por una comunidad afectiva definida a la que pertenecen no sólo los integrantes del Grupo Nuevo Cine, sino que es más amplia, al involucrarse en la reali-

zación tanto amigos de los mismos como hijos de exiliados españoles ya nacidos en México.¹¹⁷ También se trata de un filme que está basado en el texto homónimo de María Luisa Elío, es decir, está inspirado de igual forma por una mirada ya filtrada, mediante la escritura literaria del pasado. Por estas razones, se deduce que *En el balcón vacío* es una materialización de la memoria, al ser el testimonio cinematográfico de personas que vivieron un proceso tan violento como la guerra.

Quedan aún algunas consideraciones pendientes respecto al tema de la relación entre el cine y la memoria que son pertinentes como reflexión final de este apartado: su relación con el tiempo, su reproductibilidad y las impresiones que generan. No podrán abordarse a cabalidad, sin embargo, algunas ideas generales respecto a estos tres aspectos serán convenientes para terminar, de momento, las aproximaciones reflexivas de estas líneas.

En cuanto a su relación con el tiempo, si bien tanto el cine como la memoria dependen de aquel para su concreción, lo que sucede es más complejo que lo asimilado, puesto que la dimensión temporal es indispensable. El cine se compone de las acciones construidas o descubiertas en el mundo y que son capturadas por una cámara en un tiempo determinado; el cine, por lo tanto, no limita el tiempo, sino que, por el contrario, le permite seguir existiendo, ya que al igual que la memoria creada en el devenir de las sociedades —al ser referida como *la presencia de lo ausente*— le permite al tiempo ser el sustento de su existencia porque sobrevive a él, permaneciendo, reproduciéndose y transformándose constantemente. Para el cineasta ruso Andrey Tarkovsky, el cine era el arte de esculpir el tiempo; al ser impresa en el celuloide, la acción puede ser construida, manipulada, inventada por el autor de una película, dotando de ritmo a la imagen construida, teniendo como consecuencia el tiempo a favor del cine, al estar depositado en él.¹¹⁸

¹¹⁷ Algunos de los involucrados en la realización del filme fueron Vicente Rojo, también de origen español, Nuri Pereña, hija de exiliados españoles; así como Conchita Genovés, Juan García Ponce, Álvaro Mutis, Tomás Segovia y José Torre, entre otros. De ellos se hablará en el siguiente capítulo.

¹¹⁸ Andrey Tarkovsky, *Esculpir el tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, 307 págs.

Tanto el cine como la memoria se producen y reproducen ininterrumpidamente, una en su cualidad más intersubjetiva y el otro en su condición tecnológica e interpretativa. Porque el recuerdo, en su condición de forma objetual de la memoria, se reinventa constantemente al ser evocado; el cine como obra artística, ya terminada, a pesar de que puede exhibirse una y otra vez, no se ve nunca de la misma manera. Para Walter Benjamin, el cine representa el arte que ha sido condicionado por la facilidad de su reproductibilidad, se crea para ser exhibido una y otra vez.¹¹⁹ Si bien para este autor, la autenticidad de la obra de arte se deriva de su aura, es decir de su potencialidad de ser y estar en un presente determinado, en *el aquí y el ahora*, la idea sugerida en esta investigación no se contrapone a Benjamin, sino que parte de un lugar distinto: lo que le da el grado de autenticidad al cine, es la obra, sólo en la medida en que es construida pero también vista, sentida, analizada, imaginada e interpretada.

Por lo que se puede decir que, a pesar de su grado inconmensurable de reproductibilidad, su autenticidad es retroactiva, y habita tanto en la película como en la mirada de los observadores. No se ve la misma película dos veces de la misma manera y un recuerdo no se evoca dos veces del mismo modo, porque las impresiones causadas por ambas formas del tiempo, debido a que son resultado de una derivación sensorial y emocional, crean en los sujetos diversas consecuencias que se interconectan con lo visto y escuchado en el cine, pero también con lo vivido. Hay cosas que permanecen y otras que no se quedan con uno.

El último punto a tratar aquí es la idea del cine como memoria materializada. A fin de concretar su creación tanto para el cine como para la memoria, es fundamental la idea de la colectividad. Por más que cada película sea atribuida a su director, ésta se encuentra supereditada a una cantidad, pocas veces menor, de personas que forman parte en el proceso de su realización y difusión. De igual manera, la memoria es una creación humana y social,¹²⁰ al menos para esta inves-

¹¹⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México, 2003, 126 págs.

¹²⁰ Respecto a la relevancia de la colectividad para la existencia de la memoria, Maurice Halbwachs afirma que "[...] efectivamente, si nuestra impresión puede basarse, no sólo en nuestro recuerdo, sino

tigación, por lo que se reconoce sujeta a las necesidades e intereses de los individuos que participan en la evocación del pasado y en sus correspondientes materializaciones, no sólo para que lo recordado adquiera un grado más elevado de verosimilitud, sino para consolidar o romper las relaciones entre los integrantes de un grupo social determinado o entre varios grupos humanos.

En este sentido la memoria histórica representa un tipo de memoria que se genera en el seno de conflictos sociales respecto a procesos históricos que en cierto grado se han mantenido como “inconclusos”, que viven en el presente, debido a los efectos de daño y trauma provocado en las sociedades, por esto, la memoria histórica exagera un posicionamiento de conflicto, pero también de búsqueda de resolución del mismo, es decir, procura una armonía entre los diferentes grupos sociales y comunidades afectivas que integran a las sociedades. Se admite que esta idea es parcial, puesto que el cine está sujeto a reglas, normas, sistemas —a veces tácitos y otras veces explícitos— que no hacen más que evidenciar la distinción entre realizadores, observadores, exhibidores, actores, etc., es decir, compartimentar y aislar la función de cada persona que tiene cabida en el mundo del cine.

No obstante, esto se ha venido cuestionando con un exabrupto que debe ser estudiado, sobre todo en la actualidad en que la dispersión de la tecnología y el conocimiento han expandido la misma idea de lo cinematográfico; el *derecho de ser filmado* al que hacía referencia Walter Benjamin en 1936, puede ser visto ahora como la obligación de ser filmado. Para el caso de la memoria, también sucede algo similar, ya que el pasado, traducido en evocación presente, no involucra ni a la totalidad de acontecimientos que lo conforman ni a los individuos que estuvieron involucrados, directa o indirectamente, en aquello que materializa a la memoria.

Es por esto que, en el momento de hablar de cine y memoria, tanto la imagen cinematográfica como la evocación del pasado establecen una suerte de intimidad, cercanía y pertenencia. Pero también

también en los de los demás, nuestra confianza en la exactitud de nuestro recuerdo será mayor, como si reiniciase una misma experiencia no sólo la misma persona sino varias.” En: Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, op. cit., pág. 26.

de distancia y de diferenciación entre los sujetos que intervienen en su creación, en su difusión o en su preservación material respecto a aquello que permanece en el tiempo. En este tenor, el cine como materialización de la memoria

[...] posibilita poder trasladar el pasado a nuestro presente a través de la pantalla, ya que nos involucra en ese suceso y nos lleva a experimentar realidades, sucesos y situaciones de manera cercana, conmoviéndonos emocional e intelectualmente.¹²¹

Como posibilidades de significación colectiva del pasado, tanto el cine como la memoria tienen un papel fundamental en y para las sociedades contemporáneas, permitiendo así su desenvolvimiento temporal. Sin embargo, el tema no ha sido del todo planteado, por lo que si bien ha quedado claro que la memoria es una creación humana cuya función principal es retrotraer las emociones, los detalles y las experiencias de vida de individuos y de comunidades afectivas —siempre en contextos sociales determinados, mediante su materialización de formas múltiples, entre las que destaca el cine—, aún no se han abordado los tópicos elementales de creación de la memoria, pronunciados con anterioridad pero no tratados a profundidad: una dimensión múltiple de variación temporal, un relato o narración efectiva y un posicionamiento coherente entre la realidad y la ficción.

Se trata pues de, haciendo uso del lenguaje cinematográfico, conocer y estudiar el moldeamiento y relevancia de la voz en off, el uso de material de archivo y el montaje de la memoria y su respectiva materialización en el filme *En el balcón vacío*. Estos términos serán fundamentales para el análisis cinematográfico de dicha obra, ya que potencializan la idea del cine como memoria, por lo que serán abordados a profundidad en el tercer capítulo del presente trabajo. Mientras tanto, se confirma la importancia de dichos tópicos y su enunciación en términos cinematográficos, puesto que el cine es un trabajo complejo que requiere recursos económicos, humanos y estéticos definidos, que traducen y transforman las directrices desde las

¹²¹ Robert A. Rosenstone, “Prólogo: inventando la verdad histórica en la gran pantalla”, *op. cit.*, pág. 12.

cuales la memoria es constituida. De acuerdo con las reflexiones del cineasta ruso Andrey Tarkovsky,

Desde luego que se debe trabajar la memoria antes de que ésta pueda convertirse en el fundamento de una reconstrucción artística del pasado y aquí es importante no perder la atmósfera emotiva particular sin la cual un recuerdo, aún evocado en sus mínimos detalles, da lugar únicamente a una amarga decepción. Después de todo, hay una enorme diferencia entre la manera en que uno recuerda la casa en que nació, y que no ha visto durante años, y la visión real de la misma después de una larga ausencia. Normalmente la poética del recuerdo se destruye al confrontarlo con lo que le dio origen.¹²²

Confrontar el pasado con la memoria de lo acontecido no es objetivo de esta investigación, pero las palabras arriba citadas, tienen incidencia en la noción de la reinención afectiva de lo vivido a través de la memoria. Por lo que el conocer cómo ésta se crea, moldea y adapta a partir de los que se consideran aquí como sus tópicos elementales, permite explorar las formas en que las comunidades intentan aprehender el tiempo y sus experiencias de vida en su presente constante. Con funciones dinámicas y complejas que dan cuenta de su lugar en el mundo, deviniendo en una dimensión poética y emotiva del pasado, que se manifiesta en el cine a partir de las posibilidades de creación de la memoria.

1.9. LA CREACIÓN DE MEMORIA Y SU MATERIALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

La memoria, como prolongación de los afectos y las emociones causadas por los acontecimientos en el tiempo. El cine, como materialización potenciadora y expresiva de la memoria.¹²³ Hay que arriesgarse a decir que si el cine ha sido forma y contenido que materializan y visibilizan la memoria, es porque existe en su fundamento una

¹²² Andrey Tarkovsky, *Esculpir el tiempo*, op. cit., págs. 35-36.

¹²³ Raymundo Mier Garza, "Imagen, relato y registro: el cine y las alternativas de la historiografía", *Op. cit.*, pág. 11.

búsqueda integral de apego a las emociones, a las acciones y a lo que es retrotraído por la memoria. De la misma manera que ésta se aferra libremente a la realidad captada y reinventada en cada recuerdo y en cada una de las materializaciones generadas, las cuales se rigen por la idea de la coherencia e inteligibilidad del pasado.

Para la concreción de esta sinergia, hay algo que se mantiene constantemente en juego: la verosimilitud. Vista ésta como una adhesión, libre y creativa, a la intención de certeza con respecto a la verdad de lo acontecido, para la conformación de una idea coherente del mundo plasmada en la obra cinematográfica, a su vez conformada y dada mediante convencionalismos asimilados y reproducidos, tanto en distintas esferas de las relaciones humanas, como en sus manifestaciones artísticas.

Lo verosímil es para el cine como manifestación de la memoria, lo que dota de realidad a la imagen intencional, construida y fragmentaria del pasado. Para lograrlo, acude a los tópicos elementales sobre la creación de la memoria: una dimensión múltiple de variación temporal, un relato efectivo y un posicionamiento coherente entre la realidad y la ficción. A continuación se reflexiona sobre estos tópicos con el fin de establecer ciertas directrices que permitan identificar al cine como manifestación materializada de la memoria.

1.10. LOS NEXOS ENTRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA

La existencia de una relación inherente entre el transcurrir del tiempo y la creación de la memoria —como impronta de la afectividad humana, a partir de sus formas de aprehensión y comprensión— posibilita la idea de que el tiempo puede ser manipulado, sujetado, propiciado y dilatado mediante la materialización de la memoria como la presencia de lo ausente. Es decir, las formas en que la memoria es socializada, difundida y preservada, se convierten en el rostro del tiempo. A pesar de ser inasible, a través de éste la memoria persiste y posee al pasado de manera afectiva, adueñándose de él en un presente determinado, dándole una forma definida a un tiempo considerado de origen social,

que carece de homogeneidad y que pierde su característica de dominio.¹²⁴ Esto porque el tiempo no es lo que regula el acontecer de lo humano, sino que al contrario, es lo humano, mediante la creación de la memoria, lo que invierte el papel del tiempo, dotándole flexibilidad y aprehensión simbólica, cambiante y en constante presencia en el devenir de las sociedades.

La creación de la memoria no es la única que parte de este postulado. La historia de igual manera ha periodizado, medido, definido y constreñido el tiempo en el que las sociedades se han desenvuelto, generando una incidencia que no debe ser subestimada. Al respecto, Guadalupe Valencia refiere que esto genera una discusión de orden epistemológico, que conlleva partir “[...] del punto de vista del observador capaz de observar su mundo al mismo tiempo que lo crea”.¹²⁵ El individuo y las comunidades que crean memoria, y el historiador que busca comprender el pasado de las sociedades que le interesan, reinventan el tiempo, le dan forma y lo resignifican. Éste se encuentra sujeto —nunca atado del todo— a las necesidades e intereses de las comunidades, de las sociedades y de los individuos, adquiriendo una función social múltiple y constante, pero no estable ni unívoca.¹²⁶

La maleabilidad del tiempo orquestada por las comunidades afectivas que crean memoria, conlleva a pensar que, por lo mencionado recientemente, no puede hablarse de un solo tiempo, sino de una pluralidad de tiempos.¹²⁷ Utilizando las palabras que Fernand Braudel emplea al caracterizar al Mar Mediterráneo, se puede decir que el tiempo “[...] no es siquiera un mar... es como se ha dicho, un ‘complejo de mares’, y de mares, además salpicados de islas, cortados de penín-

¹²⁴ Jean Duvignaud, “Prefacio”, en: Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, op. cit., pág. 11.

¹²⁵ Guadalupe Valencia García, *Entre Kronos y Kairós, las formas del tiempo sociohistórico*, Universidad Nacional Autónoma de México-Editorial Anthropos, España, 2007, pág. 15.

¹²⁶ Jaume Aurell, “La función social de la memoria”, op. cit., pág. 155.

¹²⁷ La idea de una pluralidad de tiempos fue promovida por Fernand Braudel a finales de la primera mitad del siglo XX, en *El Mediterráneo y el mundo del mediterráneo en la época de Felipe II*, al situar la experiencia humana como la más breve de las temporalidades, mientras que vincula a las grandes civilizaciones y a la geografía como las creadoras de las temporalidades más extensas y casi imperceptibles. Una pluralidad de tiempos promueve una multiplicidad de significaciones respecto a éstos.

sulas, rodeados de costas ramificadas.”¹²⁸ En este mar de tiempos las sociedades nadan, pescan y se ahogan; para poder mantenerse a flote, se ven obligadas a construir la balsa de su memoria.

Desde la reflexión filosófica de Paul Ricoeur existen tres grandes tipos de tiempos, derivados de la introspección de la experiencia humana, a saber: el tiempo vivido, el tiempo histórico y el tiempo cósmico. Esta tríada toma forma a partir de instrumentos de pensamiento que captan, miden, socializan, datan y se conectan entre sí y con el plano netamente humano.¹²⁹ La memoria se vincula directamente con el tiempo vivido, pero también con el tiempo histórico, ya que al ser una creación del presente, ésta dirige siempre su blanco al pasado, a lo acontecido, que se convierte en la sustancia primigenia de la memoria, de la cual toma sólo lo necesario para su conformación.

Dentro del tiempo vivido, próximo a convertirse en tiempo histórico, existe algo que Ricoeur denomina *punto cero*, que es el momento axial para las sociedades y que se determina por un “[...] acontecimiento nuevo que rompe con una era anterior y que inaugura un curso diferente de todo lo que ha precedido”.¹³⁰ Entonces, el tiempo que pertenece a la memoria del Grupo Nuevo Cine —y que toma forma cinematográfica a través de *En el balcón vacío*— es el *punto cero* de la Guerra Civil Española, es decir, el momento axial no sólo de dicha comunidad afectiva, sino de la sociedad española de inicios del siglo XX y probablemente de las sociedades contemporáneas a ella, las cuales de algún modo u otro, se encontraron inmersas en las dinámicas del periodo de entreguerras. La memoria de las comunidades afectivas se encuentra entrelazada a un nivel multitemporal y macrosocial, al identificar su pasado como inestable debido a factores bélicos, nivel en que no importaba el bando al que las naciones apoyaran, las afectaciones eran imparciales. Para Ricoeur, la relevancia del *punto cero* radica en que

¹²⁸ Fernand Braudel, *El mediterráneo y el mundo del Mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pág. 13.

¹²⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. III, op. cit., págs. 777–790.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 788.

[...] a partir del momento axial, los aspectos cósmicos y psicológicos del tiempo reciben, respectivamente, una significación nueva. Por un lado todos los acontecimientos adquieren una posición en el tiempo definida por su distancia respecto al momento axial -distancia medida en años, meses, días- o por su distancia que respecto al momento axial es conocida (treinta años después de la Toma de Bastilla...); por otro lado, los acontecimientos de nuestra propia vida reciben una situación respecto a los acontecimientos datados [...] podemos así situar, los unos respecto a los otros, los acontecimientos de la vida interpersonal: las simultaneidades, en puntos de referencia para todas las reuniones, todas las cooperaciones, todos los conflictos, de los que podemos decir que se producen en el mismo tiempo, es decir, en la misma fecha.¹³¹

El presente de la sociedad española inasimilable durante el periodo bélico de 1936 a 1939, al convertirse en pasado tuvo una esencia distinta ya que, al ser la guerra su *punto cero*, todo tiempo empezó a desembocar en este acontecimiento bélico: pasado, presente y futuro confluyen en el mismo *punto cero* de la comunidad española que vivió el conflicto armado, ya que en el ámbito del tiempo vivido de ésta, la vida giraba en torno a la guerra, teniendo repercusiones bien ubicadas en la actualidad. El pasado de la Guerra Civil Española se convirtió en el fundamento irrefutable de su presente al generar incidencia en un origen claro que, siendo turbio, ambiguo y violento, se integraba por fechas precisas, rostros inolvidables, y en general, por una datación precisa e inamovible de lo acontecido. La memoria del Grupo Nuevo Cine, entonces, tiene un anclaje directo con el *punto cero* de la Guerra Civil Española.

En este sentido se retoma la pregunta que lanza el cineasta ruso Andrey Tarkovski en sus reflexiones sobre las interconexiones entre el cine y el tiempo:

[...] ¿y qué significa 'lo pasado' para una persona, cuando para cada uno de nosotros es el pasado que sostiene todo lo que es constante en la realidad del presente, en la realidad de cada momento actual? En un cierto sentido el pasado es más real, por lo menos más estable, más resistente, que el presente. El presente resbala y desaparece como

¹³¹ *Ibidem*, págs. 789-790.

arena entre los dedos, adquiriendo únicamente peso material a través del recuerdo.¹³²

El pasado para el Grupo Nuevo Cine así como para su comunidad afectiva se refuerza mediante el *punto cero* compartido, convertido en el argumento cinematográfico de *En el balcón vacío*, dando sustento al accionar colectivo en el que se encontraron participando durante los primeros años de la década de 1960.

Siguiendo con las ideas de Ricoeur, respecto al tiempo vivido que es el sustento en el que se instaura la memoria, éste obtiene su connotación de tiempo humano a partir de su articulación como relato,¹³³ es decir, en lo que en la presente investigación es identificado como uno de los tres tópicos elementales para la creación de la memoria. Para que el tiempo social sea inteligible, éste debe ser aprehendido¹³⁴ mediante un relato coherente y significativo que identifique su permanencia en la memoria de las sociedades con el fin de asegurar su existencia. De momento, conviene comenzar a establecer un bosquejo de las formas en que la memoria y su respectiva materialización son creadas a partir de un relato sobre ese *punto cero* que marcó el pasado para el Grupo Nuevo Cine y su comunidad afectiva.

1.11. LA MEMORIA COMO RELATO

—¿Te acordaste?
Luis se enredó en un complicado
pero en todo caso débil esfuerzo mental
para recordar qué era lo que necesitaba
haber recordado.
—No.
Augusto Monterroso.¹³⁵

¹³² Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, op. cit., pág. 67.

¹³³ “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal”, en: Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. I, op. cit., pág. 113.

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 115.

¹³⁵ Augusto Monterroso, *La brevedad*, Santillana, México, 2003, págs. 51–60.

Luis, personaje del cuento del guatemalteco Augustuo Monterroso, no pudo recordar lo que se le había solicitado. No pudo hacer memoria. En el supuesto de que su respuesta hubiera sido afirmativa, además de que el cuento de Monterroso cambiaría drásticamente de dirección, cabría preguntarse cómo hubiera expresado su recuerdo. ¿Cómo proceder, entonces, a comunicar, a expresar lo que sería parte de su memoria, materializada en un recuerdo al que se veía casi obligado? Luis se hubiera visto en la necesidad de construir un relato coherente de lo que había logrado recordar, incluyendo quizá algún rostro conocido para él, un lugar preciso y algún otro detalle. Una acción trascendental ya sucedida o que más bien quedaba pendiente, una fecha próxima o algún número importante para ambos, para Luis y para su interlocutor. Luis se hubiera visto en la necesidad de crear un relato que validara que en efecto se había acordado. Porque una respuesta afirmativa no hubiera sido suficiente. Nunca lo es.

Para que la memoria, desde sus correspondientes facetas de materialización —incluido el recuerdo—,¹³⁶ pueda ser creada, compartida, transformada o difundida, ha de primero conformarse e idearse en un relato, entendiendo por éste a una representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje,¹³⁷ aunque no sólo a través de éste. Para Aristóteles, la puesta en serie o la ordenación de los acontecimientos se realizaba mediante la imitación (*mimesis*) y todas las formas de expresión humana se derivaban de ésta, siendo la más importante la poesía, además de la tragedia, la comedia, la épica o la música.¹³⁸

El relato, entonces, forma parte de lo que, como parte de esta *mimesis*, Aristóteles concebía como tragedia, es decir “[...] la representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, moviendo a

¹³⁶ Esta idea de materialización debe diferenciarse de los lugares de memoria de Pierre Nora, ya que su propuesta parte de la premisa de que estos sustituyen a una memoria efectiva de las sociedades. Se aboga más bien por la idea de que las materializaciones pueden verse como prolongaciones de la memoria de las comunidades afectivas, en las que el pasado se hace visible, fácilmente comunicable y compartido.

¹³⁷ Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en: Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972, págs. 193–208.

¹³⁸ Aristóteles, *Arte poética, arte retórica*, Editorial Porrúa, México, 2016, 239 págs.

compasión y terror, disponiendo a la moderación de estas pasiones”.¹³⁹

Moderado o no, el relato como forma potenciadora de la materialización de la memoria implica por lo tanto una identificación de las partes que integran a lo que permanece del pasado —sean acontecimientos, gestos, rostros o lugares—, que solo a partir del conjunto de dichas partes, adquiere su connotación afectiva. En este tenor, la descripción y la narración son elementos constitutivos de todo relato, puesto que “[...] la narración restituye, en la sucesión temporal de los acontecimientos en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión, la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio”.¹⁴⁰ El relato —como fundamento de la materialización cinematográfica de la memoria— debe considerar el proceso de su conformación con base en la narración y la descripción de los acontecimientos del pasado —es decir, lo vivido por los sujetos en un marco temporal definido— e instalar todo lo que acompañe a estos en un espacio determinado, a manera de sostén y complementariedad. O como lo definiría Paul Ricoeur, el relato compuesto de la narración y la descripción se convierte en la *concordancia de la discordancia*,¹⁴¹ en una síntesis de lo heterogéneo.

El papel del relato es fundamental para la creación de la memoria, al otorgarle la posibilidad a los individuos, a las comunidades afectivas y a los diversos grupos sociales, de darle coherencia a ese cúmulo de experiencias vividas, imaginadas y reinventadas, que conforman a la memoria, que fueron importantes en su momento y que lo siguen siendo en el presente de aquellas; se trata entonces de resignificar lo que ya había sido significado para las personas al momento de ser vivido y sentido.¹⁴² *La presencia de lo ausente* adquiere a través del relato una coherencia, una verosimilitud que no ha de ser desdeñada por los involucrados en la creación de la memoria, ya que, como

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Gérard Genette, “Fronteras del relato”, *op. cit.*, pág. 201.

¹⁴¹ Paul Ricoeur sustituye el término de tragedia usado por Aristóteles por el de trama, ya que el primero conlleva una serie de “coacciones restrictivas” para la construcción de la trama en el pensamiento del filósofo griego. En esta ocasión el uso del término tragedia se vincula directamente con el pensamiento de Aristóteles, sin triangularlo con el debate propuesto por Ricoeur, dejando para otro momento una discusión al respecto. En: Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. I, *op. Cit.* pág. 132.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 154.

menciona Maurice Halbwachs, hay una constante a la que toda creación de memoria debe apegarse:

Si la memoria de nuestros sentimientos existe es porque no mueren enteros, y algo subsiste de nuestro pasado. Pero los sentimientos, así como nuestros otros estados de conciencia, no escapan a esta ley: para acordarse hay que reubicarlos en un conjunto de hechos, de seres y de ideas que forman parte de nuestra representación de la sociedad.¹⁴³

El relato cinematográfico se vincula con la memoria en cuanto que el primero puede ser una derivación de la segunda puesto que las películas —cuando es el caso y como se ha venido mencionando— recrean los acontecimientos, exacerbando los sentimientos y las impresiones. Así, reactivan lo pasado que permanece a partir del dispositivo cinematográfico, orquestado por los individuos que conforman al equipo de producción y por quienes participan en las diferentes esferas de lo cinematográfico. Para Robert Rosenstone, el director de cada obra cinematográfica es el encargado de construir/direccionar el relato ya que “[...] al igual que los periodistas —y los historiadores—, los directores de cine montan su ‘texto’, seleccionando determinadas imágenes y desechando otras”, sin embargo, cuando el cine es una materialización de la memoria de comunidades afectivas, se genera una disyuntiva respecto a la autoría del filme que debe ser aclarada —o no— por las mismas, ya que si bien un sujeto puede ser el director del relato, éste se basa en la experiencia común de las personas que se involucraron en lo vivido.

Esta es una de las hipótesis planteadas en este trabajo: la memoria en su materialización cinematográfica, no pierde su condición de ser obra y consecuencia de las experiencias de la vida colectiva, por lo cual el filme *En el balcón vacío*, dirigido por Jomi García Ascot, es de hecho una realización de la comunidad afectiva de la que forma parte el Grupo Nuevo Cine, por lo tanto podría decirse que se trata de una coautoría originada desde el interior de la comunidad afectiva.¹⁴⁴

¹⁴³ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, op. cit., pág. 46.

¹⁴⁴ Para sostener esta hipótesis: al inicio del filme, en los créditos del mismo, aparecen, junto al nombre del director y del cinefotógrafo José Torre, las letras “NC”, que hacen referencia al Grupo Nuevo Cine,

El relato construido en el cine a partir de la idea de montaje, mismo que se analizará con mayor profundidad en el tercer capítulo de este trabajo, parte de la narración y descripción de las acciones que integran en su conjunto al guion cinematográfico y que conforma la historia de cada película, reforzándose por una serie de recursos propios del cine: el montaje, la puesta en escena, el uso de distintos planos, la escenografía, la narración mediante la voz en off y la caracterización de actores que encarnan personajes del pasado, mismos que evidencian y refuerzan la estructura de su relato. Por lo tanto, puede decirse que al referirse a este tópico elemental de la memoria se está hablando de un relato particular, cuyas directrices son similares a las del relato escrito o verbalizado pero que no se ciñe enteramente a ellas: “[...] el régimen narrativo del cine es ‘otro’ que el del lenguaje verbal; sus tiempos, sus ordenamientos, sus formas de composición, su relación con la evidencia son otros. Y, no obstante, la exigencia se mantiene: eso narrado en el cine tiene que reconocerse, puntual, rigurosamente, con aquello ‘otro’ que ha ocurrido y que constituye la trama de su relato”.¹⁴⁵

De manera general se dirá que en el filme *En el balcón vacío*, el relato que integra a esta materialización cinematográfica de la memoria —de la comunidad afectiva a la que perteneció el Grupo Nuevo Cine— se basa en la premisa del no reconocimiento del pasado y el enfrentamiento de una mujer con éste, al recordar su infancia, misma que transcurre durante la Guerra Civil Española, el *punto cero* del Grupo Nuevo Cine. Dicho relato parte de la mirada del personaje principal, Gabriela, quien es presentada desde tres dimensiones distintas que aparecen simultáneamente en el filme: la primera, cuando ésta es una niña de 11 años; la segunda, cuando ya es una mujer adulta; y la tercera, como narradora omnipresente, mediante el recurso cinematográfico de la voz en off, que se manifiesta en diversas secuencias del filme. Por lo tanto, la vida de Gabriela transcurre en tres momentos distintos, que en su conjunto representan el conflicto

además en estos, se pueden leer los nombres de algunos de sus integrantes y de las personas que, además de ser parte del equipo de producción del filme, formaron parte de su comunidad afectiva.

¹⁴⁵ Raymundo Mier Garza, “Imagen, relato y registro: el cine y las alternativas de la historiografía”, *op. cit.*, pág. 8.

doble en el que se desarrolla el relato: la Guerra Civil Española y el posterior exilio español.

A partir de esta información se puede afirmar que el componente narrativo del relato del filme *En el balcón vacío* está integrado por la experiencia de Gabriela durante tres diferentes fases de su vida y que se desarrollan en un lapso aproximado de 20 años; mientras que el componente descriptivo consta del viaje que Gabriela tiene que hacer, junto a su familia, a consecuencia de la guerra, el cual va desde su huida de España, su paso por Francia y su posterior arribo a México.

En las últimas líneas se han vertido algunas consideraciones sobre los tópicos elementales para la creación de memoria, pero aún queda algo pendiente, ya que no se ha discutido la naturaleza del origen de lo que constituye a ésta, es decir, su sustancia primigenia: la realidad y su relación con la ficcionalidad de lo recordado. ¿Es real aquello que constituye a la memoria?; sus respectivas materializaciones ¿parten de la idea de que lo que se rememora es exactamente lo que sucedió?, ¿qué papel juega la ficción para la creación de la memoria? Estas son algunas de las preguntas que se intentará responder en el siguiente apartado.

1.12. LO QUE HA DE SER MEMORIA: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

*The potential of cinema was based upon its ability
to turn reality into a life without a soul, pure surface.*
David Bordwell.¹⁴⁶

Para Peter L. Berger y Thomas Luckmann, la realidad puede ser vista como “[...] la cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición”,¹⁴⁷ por lo tanto se trata de un atributo primigenio que “comprueba” la existencia del mundo. Sin embargo, para que dicha cualidad pueda ser conocida y aceptada, debe ser ubicada, filtrada, sentida y nombrada por las

¹⁴⁶ David Bordwell, *On the history of film style*, op. cit., pág. 30.

¹⁴⁷ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2001, pág. 13.

sociedades. En consecuencia, se produce un involucramiento directo emanado de los modos de comprender la realidad: es real aquello no sólo porque se conoce, sino también porque se nombra, se piensa y se intenta moldear a partir de una relación epistemológica con el entorno.¹⁴⁸ Luego entonces, se deduce que la realidad no es del todo independiente de la voluntad humana.

Por ende, a pesar de que la realidad sea eso que está ahí, sus características, hasta cierto grado, se relacionan recíprocamente con la sensibilidad de quien se ha dado cuenta de ella: para Michael de Certeau, la realidad será lo otro que habita el pasado, pero también el efecto de la operación científica, mediante el discurso histórico, para acercarse a él;¹⁴⁹ para Peter Burke, esa realidad es desordenada, por lo que la sociedad ha de acudir a la constitución de ciertos filtros con el fin de hacerla asequible e incluso atractiva para el entendimiento humano, siendo el primero de ellos la ficción.¹⁵⁰ Desde este tenor, las distintas posibilidades de comprender la realidad conllevan al establecimiento de una suerte de supuestas transgresiones de la misma, siendo la imaginación y la ficción las más reconocidas de todas. Sin embargo para la presente investigación se aboga por la idea de que la ficción no es lo opuesto a la realidad, sino que más bien, se convierte en una forma de entendimiento y figuración de la misma.

Puesto que “[...] las fronteras entre realidad y ficción tienden a debilitarse cuando se trata de una mirada al pasado”,¹⁵¹ para el caso de la memoria que se crea desde una realidad reconocida como pretérita, es necesario que sea la ficción la que recree aquello que la constituye, es decir, el pasado es la ficción para la memoria creada en un presente definitivo: el “usurpador” de la realidad es aquel que, desde la comunidad afectiva, crea la memoria, dándole forma a la ficción de su pasado mediante el relato, por lo que lo ficticio habita en el fantasma de lo acontecido que sólo se presenta mediante su

¹⁴⁸ Josetxo Beriain, *Aceleración y tiranía del presente. Las metáforas en las estructuras temporales de la modernidad*, Universidad Autónoma de México/Anthropos, España, 2008, pág. 27.

¹⁴⁹ Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1993, págs. 35-51.

¹⁵⁰ Peter Burke, *Lo visto y no visto*, op. cit., págs. 146-152.

¹⁵¹ Jaume Aurell, “La función social de la memoria”, op. cit., pág. 150.

ausencia. Se dirá entonces que para la memoria, la realidad, es decir, lo que comprueba la existencia de algo en el pasado, es el efecto de su creación, el sentimiento que revive y reinventa, así como su correspondiente materialización, la cual permanece vigente mientras aquello que le dio origen es traído desde el pasado ficcionalizado. Es así que la ficción puede ser vista como el puente entre la realidad y la memoria:

[...] en lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad [...] la ficción liga la realidad a un sujeto que se pone en relación con la realidad precisamente por la mediación de la ficción. Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios de la realidad, sino por ser capaz de organizar la realidad de manera que pueda ser comunicada. Por ello la ficción no puede ser realidad, porque organiza [...], no hay que pretender saber lo que significa, sino el efecto que produce.¹⁵²

Si la ficción es el puente presente entre la memoria y lo real de lo acontecido en el pasado, cabe ahora preguntarse el modo en que se manifiesta esta relación en el cine como materialización de la memoria. Pero antes, se presentará una reflexión, última y breve, sobre la relación entre cine y realidad.

En una entrevista para el programa *Camera Three*, transmitido en el canal de televisión Creative Arts Television,¹⁵³ Agnés Varda y Susan Sontag discutieron con Jon Kroll respecto al problema de la realidad en el cine. Ambas admitieron que la principal disyuntiva era que éste justamente se alejaba de la *realidad* y de la *gente real*, acudiendo en su lugar a ideas que las personas (en este caso, los cineastas) tienen respecto a lo que deberían ser las personas, sustituyéndolas por personajes *mainstream* o marginales. Esa sustitución se evidenciaba

¹⁵² W. Iser citado en: Ana Davis González, "Entre la realidad y la ficción: la verosimilitud en Adán Buenosayres", en: *Tonos Digital*, revista electrónica de estudios filológicos, junio de 2017, número 33, 20 págs., en línea (01 de diciembre de 2018) <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1746/924>.

¹⁵³ El programa de televisión norteamericano fue grabado en 1969, en el marco del Seventh New York Festival, donde Susan Sontag y Agnés Varda presentaron sus filmes *Duet for cannibals* y *Lion's love... and lies* respectivamente, en línea (04 de enero de 2018) <https://vimeo.com/111098095>

en cuestiones tan cotidianas de la vida real como el lenguaje usado por los actores y que era desarrollado en los diálogos de los personajes, quienes nunca se interrumpían los unos a los otros al momento de mantener una conversación frente a la cámara. Para Sontag, se trataba de una convención establecida en el arte, basada en una relación compleja y ambigua entre el cine y la vida real. Desde la premisa de esta autora, el arte —en este caso el cine— no refleja la realidad de facto, sino que se rige a partir de una serie de premisas que la hacen asequible y fácilmente dominable.

Sin embargo, podría decirse que el primer filtro para impedir que esa realidad sea reflejada o reconstruida a partir del cine, no son tanto los arquetipos que se tienen de la realidad, sino más bien la cámara de cine o lo que Walter Benjamin llama el *sistema de aparatos* que se identifica con la realización cinematográfica,¹⁵⁴ como lo afirma Tarkovski al decir que “[...] el cine, desde su génesis se ha regido por una concepción de la realidad a medio camino entre la fantasía más elemental y la operatividad más sofisticada”.¹⁵⁵ La cámara es la encargada de darle forma específica a esa realidad que se escapa de las manos y que se plasma de forma organizada dentro de cuadro, convirtiéndose en el primer puente entre ésta y la creación de la memoria. La materialización cinematográfica de la memoria, por ende, se encuentra supeditada a lo que la cámara ha de circunscribir en un plano específico, teniendo como resultado la impresión de que lo visto no es ficción, sino que forma parte inherente de lo que sobrevive del pasado. Por lo tanto, la ficción —lograda a partir de la condición tecnológica del cine— es la encargada de reinventar la realidad de lo acontecido en el pasado, ya que

[...] la intensidad creada en estas situaciones ficticias —que concentran sucesos e incluso ideas que tuvieron lugar en otro tiempo en un ámbito determinado— es también una forma de invención, la cual posibilita poder trasladar el pasado a nuestro presente a través de la pantalla, ya

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., págs. 68–81.

¹⁵⁵ Víctor Gerardo Rivas López, “De cómo la literatura se vierte en el cine a la luz de la subjetividad moderna”, en: *Los (Con) fines del arte. reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pág. 66.

que nos involucra en ese suceso y nos lleva a experimentar realidades, sucesos y situaciones de manera cercana, conmoviéndonos emocional e intelectualmente.¹⁵⁶

La ficción para el cine, se traduce como el medio que permite entablar una relación emotiva con lo representado en la imagen cinematográfica, vista ésta como materialización de la memoria, reforzando las impresiones causadas por la retrotracción del pasado en el presente de las comunidades afectivas, encargadas de participar en la creación de su memoria. 🎬

¹⁵⁶ Robert A. Rosenstone, "Prólogo: inventando la verdad histórica en la gran pantalla", *op. cit.*, pág. 12.



CAPÍTULO II.

EL GRUPO NUEVO CINE: ENTRE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y LA COMUNIDAD AFECTIVA. ALGUNAS REFLEXIONES HISTORIOGRAFICAS

2.1. DE LA(S) TEORÍA(S) DE LAS GENERACIONES: UN BALANCE HISTORIOGRAFICO

¿Por cuántos modos de vivir la Historia pasan, por ejemplo, los que la hacen durante las épocas de crisis? ¿De cuántos motivos aislados, poco congruentes a veces entre sí, está entretejida la compleja vivencia de su propio acontecer histórico?

Pedro Laín Entralgo.¹⁵⁹

Como se mencionó en el primer capítulo, este trabajo parte de la premisa de que la memoria es creada desde el presente de los sujetos y las comunidades afectivas, las cuales se encuentran inmiscuidas en el proceso de la compleja relación que se tiene con el tiempo. La memoria tiene su fundamento en la dimensión múltiple del tiempo, cuyas características y condiciones le son atribuidas —en buena medida— de acuerdo a las impresiones y las posturas, los desenvolvimientos y las cadencias de los sujetos históricos que la (re)crean. Diversas memorias que se crean desde temporalidades flexibles, entretejidas mediante factores socio-históricos, tales como la construcción de identidades, los dilemas de orden político o los sustentos culturales del acontecer humano, entre otros. En este sentido, se retoman

¹⁵⁹ Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945.

las palabras del filósofo español Pedro Laín Entralgo —citadas como preámbulo de una serie de reflexiones aquí propuestas sobre las teorías de las generaciones—, con la intención de, primero, identificar los modos de vivir y ser en el mundo que influyen considerablemente sobre la noción histórica del tiempo vivido y, segundo, atender de forma recíproca el devenir histórico que interviene, de igual, manera en la concepción que tienen de sí mismos los grupos sociales y las comunidades afectivas que constantemente crean memoria a través de múltiples manifestaciones.

La compleja vivencia de la que habla Laín Entralgo, que usualmente ha sido reconocida como una interminable crisis en las distintas esferas de la vida humana, puede ubicarse históricamente durante la primera mitad del siglo XX, periodo de entreguerras que vincularía y confrontaría a las potencias mundiales como España, Estados Unidos, Francia y Alemania, a la par que suprimía la idea del sujeto, derivado esto de la violencia bélica experimentada durante las primeras cuatro décadas del siglo pasado. Con la intención de discutir la idea de Entralgo respecto a la condición aislada de los motivos que se conjugan en el devenir histórico, en este capítulo se busca descubrir y analizar una serie de interconexiones entre el Grupo Nuevo Cine, profundizando en sus formas concretas de crear memoria desde el cine a través del filme *En el balcón vacío*, así como en las relaciones dadas entre experiencias que influyeron en el grupo y en su respectiva comunidad afectiva. Para ello, se postula la idea de que no hay motivos aislados como tal, sino enfoques limitados, fracturas intencionadas u omisiones despistadas en la reflexión sobre el acontecer histórico.

Si bien no es asunto de este trabajo hacer un análisis de un periodo extenso, sí se busca identificar y cuestionar algunos procesos históricos que se remontan a la primera mitad del siglo XX. Especialmente lo concerniente con el Exilio Español originado por la guerra civil española a finales de la década de 1930,¹⁶⁰ al ser este uno de los

¹⁶⁰ Sobre los distintos enfoques desde los que se ha estudiado la Guerra Civil Española y los acontecimientos interconectados con este proceso bélico, pueden consultarse las investigaciones de Sonia García López, *Spain is sus: La Guerra Civil Española en el cine del Popular Front (1936-1939)*, publicado por la Universidad de Valencia; de Angelina Muñiz-Huberman (coordinadora), *A la sombra del exilio: República española, Guerra Civil y exilio*, editado por la Universidad Nacional Autónoma

temas principales de *En el balcón vacío*, película realizada por algunos integrantes del Grupo Nuevo Cine —conformado en México durante los años de 1961 y 1962— junto a sus amigos y familiares, siendo la mayoría de los partícipes de este proyecto filmico españoles que llegaron a México en calidad de exiliados. Desde un plano historiográfico, esta agrupación usualmente es caracterizada como parte de una generación concreta a la que se le atribuye una doble connotación: por un lado, se le ubica como la *segunda generación* de exiliados españoles establecidos en México y, por otro, se le estudia como parte de una serie de agrupaciones surgidas desde el común denominador de *nuevos cines*, tanto en países de Europa como de América, durante la década de 1950 y hasta los años de 1980.

Antes de empezar con las discusiones en torno a estas dos características dadas al Grupo Nuevo Cine e identificar a la comunidad afectiva creada en entorno a éste, es conveniente la reflexión en torno al concepto de generación, por lo que las siguientes páginas versarán sobre algunas de las propuestas teóricas más importantes desde las que se han delineado los usos de este concepto y su vinculación con la agrupación que se estudia aquí.

Un breve repaso a la historiografía escrita desde inicios del siglo pasado dará cuenta de que no son pocos los estudios que acuden al concepto de *generación* para basar sus enfoques y propuestas historiográficas. A pesar de que algunas de las fuentes consultadas se han convertido en estudios fundacionales para la teoría de las generaciones —como el realizado en 1928 por el sociólogo de origen húngaro Karl Manheim,¹⁶¹ además de las reflexiones de algunos escritores como John Stuart Mill o Auguste Comte—,¹⁶² la discusión para

de México; de Pilar Taracena Molina, *La poética de la poesía de la Guerra Civil Española: diversidad en la unidad*, publicado por Peter Lang Publishing; los estudios reunidos por Nancy Berethier y Vicente Sánchez Biosca bajo el título *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra Civil Española* de la Editorial española Casa de Velázquez; o la obra escrita por Fabián Herrera León y Agustín Sánchez Andrés, *Contra todo y contra todos: la diplomacia mexicana y la cuestión española en la Sociedad de Naciones, 1936-1939* de la tenerifeña Ediciones Idea.

¹⁶¹ Karl Manheim, “El problema de las generaciones”: en *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, número 62, España, 1993, págs. 193-242, en línea (3 de mayo de 2019) <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=62&lang=gl>

¹⁶² Para una revisión de algunas de las propuestas teóricas occidentales referentes al asunto de las

esta ocasión queda centrada en algunas obras del siglo XX, cuando el concepto de generación fue discutido y difundido como propuesta teórica en los estudios hechos desde las humanidades y las ciencias sociales —siendo José Ortega y Gasset uno de los principales promotores para la reflexión sobre el concepto—. ¹⁶³ Si bien los pensadores a los que se alude con anterioridad no trabajaron el asunto de las generaciones desde un enfoque histórico —Manheim desde la sociología y Ortega y Gasset desde la filosofía—, sus propuestas permearon el camino de los estudios que desde la historia se han escrito, al direccionar la discusión sobre los principales aspectos teóricos que implica el uso del concepto de generación.

De acuerdo con la discusión propuesta por Karl Manheim (1893-1947), se han perfilado dos grandes formas primigenias de acercarse al estudio de las generaciones: una de corte positivista y otra histórica-romántica. La primera se vincula con la relevancia biológica y la condición cronológica de las generaciones, así como con su correspondiente ubicación en el ámbito social dentro de un lapso que varía de los quince a los treinta años; esto con la intención de promover una ley general del *ritmo de la historia* que permita identificar el progreso, la continuidad y/o las transformaciones de las sociedades. Por lo que puede decirse que más que hablar de grupos humanos, desde esta perspectiva se trata de delinear lapsos históricos a partir del tiempo de vida de los individuos que conforman a las sociedades. Según Manheim, para este tipo de posicionamiento que se tiene frente a la idea de las generaciones

La meta es comprender el cambio formal de las corrientes espirituales y sociales inmediatamente a partir de la esfera biológica; aprehender la configuración del progreso del género humano partiendo del sustrato vital. Y para lograrlo todo se simplificará cuanto sea posible: una psicología esquemática se ocupa de establecer que el elemento conservador es la vejez y de presentar a la juventud únicamente en

generaciones, puede acudirse a la obra de Pedro Laín Entralgo, fechada en 1945, en la que aborda algunos de los elementos más sobresalientes de la reflexión sobre este tema, en: Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945, págs. 207–264

¹⁶³ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Editorial Tecnos, España, 2013, 344 págs.

su aspecto tempestuoso. La historia del espíritu aparece en esa visión como si únicamente se hubieran estudiado las tablas cronológicas.¹⁶⁴

La segunda forma de estudiar el tema de las generaciones desde Manheim, se deriva de una premisa de corte existencial y vivencial, es decir, "[...] el problema generacional se transforma en el problema de la existencia de un tiempo interior no mensurable y que solo se puede comprender como algo puramente cualitativo".¹⁶⁵ Desde este tenor se puede establecer una serie de factores de influencia para la identificación de las generaciones: la contemporaneidad o la existencia de influencias similares en un momento determinado y una internalización del tiempo, ese "medir desde dentro" que Karl Manheim dice recuperar de Wilhelm Dilthey. Desde esta perspectiva, las generaciones no son construidas por la mirada del intelectual que se acerca a los sujetos sociales, sino que son descubiertas como un conglomerado de interacciones entre individuos que comparten intersubjetividades junto a formas de ver y ser en el mundo.

A partir de esta crítica, el sociólogo alemán propone una tipología de ciertas derivaciones conceptuales para el estudio de las generaciones, propiciando un acercamiento transversal que profundice tanto en las cuestiones de orden individual (fecha, lugar y condiciones de nacimiento), como de índole social (intereses culturales, clase social o ideología). Al hablar de una generación se está haciendo referencia a algo más que a un grupo de individuos instalados en un tiempo y espacio específicos, cuya principal conexión sea la edad.

Al referirse a las generaciones se busca abordar a grupos concretos pertenecientes a éstas, pero también hacer hincapié en las conexiones (inter)generacionales que vinculan a los mismos con su entorno, ya sea de manera consensuada o a través de la confrontación ideológica o política, por lo que, para las llamadas generaciones son igual de fundamentales los vínculos afectivos internos y externos, evidenciando las cadencias sociales en las que se desenvuelven los grupos humanos a distintos niveles y con implicaciones de variados

¹⁶⁴ Karl Manheim, "El problema de las generaciones", *op. cit.*, págs. 195-196,

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 197.

tonos e intensidades. Desde la perspectiva de Manheim, la conexión generacional se crea “[...] cuando los contenidos sociales reales y los contenidos espirituales establecen —precisamente en los terrenos de lo que se ha desestabilizado y de lo que está en renovación— un vínculo real entre los individuos que se encuentran en la misma posición generacional”.¹⁶⁶

Sin embargo, la constante convivencia en el plano social hace inevitable que las generaciones se manifiesten mediante una unidad que

[...] puede estar fundamentada esencialmente en los lazos —previos, vitales, existenciales— de la ‘proximidad’ o bien puede ser fundada —de manera consciente y querida— por la voluntad de arbitrio. El primero de esos dos tipos de unidad corresponde a todas las ‘formaciones comunitarias’, como la familia, la tribu, etc., y el último a las ‘formaciones asociativas’. Los grupos concretos no dependen directamente de la cuestión generacional ni están supeditados a ésta.¹⁶⁷

De las ideas de Manheim se deriva que el sustento asociativo de las generaciones es transversal y se da en dos dimensiones de forma simultánea: al interior de las generaciones y entre éstas.

Por su parte, el filósofo español José Ortega y Gasset (1893-1955) propone un acercamiento desde la noción ontológica de las generaciones, al optar por una caracterización fundamental que las reconoce con base en la edad, pero también respecto a la estructura social en la cual éstas emergen, al afirmar que “[...] el hombre, desde que nace, va absorbiendo las convicciones de su tiempo, es decir, va encontrándose en el mundo vigente”.¹⁶⁸ Y es en este constante encuentro donde se topa a su vez con individuos de otras edades, con pensamientos distintos a los propios y con los que convive bajo situaciones y condiciones múltiples. Para Ortega y Gasset éste es el elemento constitutivo de su estudio de las generaciones, ya que la suerte de convivencia establecida se da de formas distintas según las edades de los participantes del entorno social, y sólo se podrá establecer

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 222.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 206.

¹⁶⁸ Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo*, op cit., pág. 62.

en las generaciones cuyos integrantes sean coetáneos, es decir, que tengan la misma edad. Esto porque, desde su punto de vista, la edad es determinante para la concepción del mundo, además de que va moldeándose y cambiando con el devenir del tiempo: "El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital".¹⁶⁹ Esto último representa un punto de diferenciación respecto a la propuesta hecha por Karl Mannheim.

Para Ortega y Gasset los sujetos están imbricados con/en diferentes generaciones en un devenir constante. Sin embargo, hay un elemento determinante que es la coetaneidad, vista ésta como una *zona de fechas* de aproximadamente 15 años que vincula a los miembros de una generación determinada, sin importar que se mantenga abierta a la confluencia con otras generaciones. En el marco de esta coetaneidad, existen cuatro distintas zonas de fechas que se distribuyen a lo largo de la vida de los individuos, las cuales se caracterizan por actitudes de los sujetos que conforman a cada generación y de éstos ante el entorno social, conformando así un *espíritu de la época* que varía acorde con el paso del tiempo.

Un punto en común que guardan las propuestas tanto de Mannheim como de Ortega y Gasset es el concerniente al papel que tienen las generaciones en una temporalidad dada y para las sociedades en las que emergen. Lo que Mannheim llama "la irrupción de nuevos portadores de cultura" conlleva una búsqueda de la transformación del mundo, evidenciando la necesidad que tienen las generaciones de crear una incidencia en su entorno social, con base en la sucesión y conexión generacionales de grupos determinados. Dicha situación tiene por consecuencia un cambio en el seno de las sociedades, orquestado por las generaciones implicadas. Al respecto, Mannheim establece una división de cuatro hechos básicos para el fenómeno generacional: la irrupción de nuevos portadores de cultura, la muerte o salida de viejos portadores de cultura, la transmisión de los bienes culturales acumulados, y el constante cambio generacional. Este tema también es identificado por José Ortega y Gasset, quien valora dos principales

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 70.

vías de incidencia por parte de las generaciones en búsqueda de una transformación: la primera es cuando algo cambia del mundo que no obliga a una ruptura total y la segunda se da cuando el mundo cambia de forma que produce un cambio total o una *crisis histórica*.¹⁷⁰

Ahora que se han delineado algunos de los principales factores de las teorías sobre las generaciones desde la sociología y la filosofía, ejemplificados a partir de las ideas de Manheim y Ortega y Gasset, hay algo importante que resaltar, derivado de la falta de consenso sobre los postulados teóricos elaborados desde la Historia.¹⁷¹ Julián Marías afirmaba en 1949 que lo que se había pensado como teoría de las generaciones se trataba más bien de un método para acercarse a una realidad histórica específica, que obligaba a asumir una postura diferente y buscar otro enfoque para ser pensada desde la disciplina de la historia. La crítica de Julián Marías acrecienta el dilema en torno a las generaciones; sin embargo, en esta ocasión, más que intentar encontrar los puntos de encuentro entre diferentes postulados teóricos, lo que se busca es comprender por qué el Grupo Nuevo Cine ha sido reconocido como parte de una generación —más que como un grupo social determinado— perteneciente a una comunidad afectiva concreta que es justamente la hipótesis del presente trabajo.

Pedro Laín Entralgo fue otro investigador de origen español, discípulo de Ortega y Gasset, que se especializó en el tema de las generaciones desde la disciplina histórica e inició la discusión en su libro *Las generaciones en la historia* con la identificación del problema como un determinismo biológico desde el cual se venía pensando la teoría, afirmando que

En estos sucesos históricos que llamamos generaciones se cruzan, ciertamente, lo biológico, lo social y lo histórico. Mas no es la biología quien configura a la historia, dando al misterioso curso del acontecer la estructura cíclica, el "ritmo" propio de los procesos vitales: al contrario, es la historia quien da singular y ocasional figura al hecho biológico de la edad o, por mejor decir, de la coetaneidad. ¿Cómo se cruza la Biología y la Historia en el suceso histórico de cada generación?

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 79.

¹⁷¹ Julián Marías, *El método de las generaciones*, cuarta edición, Revista de Occidente, España, pág. 151.

¿Cómo deberá describirse una generación histórica sin recurrir en un falaz biologismo? He aquí el problema.¹⁷²

Una vez ubicado el punto de diferenciación entre las propuestas hechas hasta 1949, año en que Laín Entralgo escribió su planteamiento crítico, el autor estableció también una tipología de las generaciones, con base tanto en la mirada del historiador como en el grupo generacional al que se hace referencia. Se trata, entonces, de un doble juego que cabe reconocer como un movimiento historiográfico a veces difuso: el del pasado convertido en historia —en donde se entretajan la vida, las circunstancias y el contexto de las personas a las que se busca comprender— y el del enunciante, es decir, el historiador o historiadora que busca acceder, teórica y metódicamente, al pasado. De esta manera, en la propuesta hecha por Laín Entralgo se ubican dos grandes tipos de generaciones: las *convencionales* y las *verdaderas históricas*.

En la *generación convencional* tiene un peso preponderante el historiador que la enuncia posteriormente a la existencia y el accionar de los sujetos a que hace referencia, creando un proyecto de unificación espacial y temporal de un grupo determinado de individuos coetáneos, unidos por particularidades específicas en su respectivo contexto. En el segundo gran tipo, denominado por Entralgo *generación histórico-verdadera*, se reconoce la autodeterminación de las personas como sujetos históricos dispuestos a unirse por necesidad social o convicción personal/colectiva: su existencia se encuentra íntimamente vinculada con la acción orquestada desde la unión social, en su respectivo tiempo y espacio. Dentro de esta segunda forma generacional, se encuentran dos subtipos: el primero recibe el nombre de *generación sobrevenida* y, usando las palabras de Laín Entralgo, se vincula con la “[...] radical y misteriosa azarosidad del acontecer histórico” y que surge a partir de un *centro de cristalización*, es decir, algún acontecimiento o detonante histórico que vincula de forma directa a los sujetos en un encuentro formal y en un proyecto común; el segundo, denominado *generación planeada*, surge directamente de

¹⁷² Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, op. cit., pág. 282.

la intervención de uno o varios sujetos con la finalidad de congregarse y accionar desde la colectividad.¹⁷³

Desde la idea de la diversificación de la teoría de las generaciones, y partiendo concretamente de la disciplina histórica, algunos estudios han evidenciado la multiplicidad de posibilidades para abordar el tema, alimentando la discusión sobre el dilema de las generaciones y su correspondencia desde un ejercicio epistemológico pertinente para cada propuesta que se pretenda realizar. Investigadores que han acudido al concepto de generación para sus respectivos trabajos, como Luis González y González, Peter Burke y Álvaro Matute, han dejado de lado un posicionamiento teórico desde el cual fundamenten sus propuestas respecto al uso de dicho concepto. Por su parte, Luis González y González en su libro *El oficio de historiar*,¹⁷⁴ hace referencia al concepto de la generación como la medida del tiempo histórico respecto al de la vida humana, es decir, atiende una reflexión conceptual con base en un sentido biológico con fines historiográficos para establecer a la generación como una unidad (de varias) para la medición del tiempo histórico;¹⁷⁵ se trata pues, de lo que Laín Entralgo denominó como una generación convencional, ya que es el historiador quien construye —o mejor dicho “inventa”— con fines prácticos a la generación.

Para su investigación sobre la Escuela de los Annales,¹⁷⁶ Peter Burke

¹⁷³ *Ibidem*, pág. 291.

¹⁷⁴ En su multicitado libro *El oficio de historiar* escrito en 1988, Luis González y González establece la caracterización de la generación como un “trazo temporal”, como medida del tiempo histórico vinculada con la medida de la vida humana, es decir como una periodización propia de la historia, más que de los sujetos que conforman a una generación, al respecto el historiador mexicano afirma que “según los seguidores mexicanos de Ortega, cada dos, tres o cuatro lustros se cambia de postura, se producen mudanzas en la sensibilidad de México que determina periodos en la vida del país”, en: Luis González y González, *El oficio de historiar, tomo I, Obras completas*, Editorial Clío, 1995, pág. 52. Posteriormente, en *Todo es historia*, González y González vira su previa concepción de las generaciones para identificar dicho concepto con las “minorías rectoras” o aquellas agrupaciones sociales responsables del devenir histórico, volviendo la mirada hacia los sujetos involucrados en el acontecer social, en: González y González, *Todo es historia*, Editorial Cal y Arena, México, 1989, pág. 127.

¹⁷⁵ Rosa María Martínez de Codes, “Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico”, en: *Quinto centenario*, número 3, España, 1982, págs. 57-67, en línea (20 de marzo de 2019) <https://dialnet.unirioja.es/revista/1551/A/1982>

¹⁷⁶ Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989*, Segunda edición, Editorial Gedisa, España, 1996, 141 págs.

escribió una historia convencional de las generaciones como método historiográfico, a partir de lo que visualiza como tres generaciones o fases que la han integrado: la de los fundadores, de 1920 a 1945; la del “periodo de Fernand Braudel”, de 1946 a 1968, y la tercera (de los giros) que se inicia en 1968 sin tener una fecha precisa de conclusión. Por otro lado, es importante ubicar ciertas investigaciones que se han especializado en aquello que Laín Entralgo denominó *generación histórico-verdadera*, como es el caso del Ateneo de la Juventud, también conocida como la Generación del Ateneo, a la que pertenecieron, entre otros, José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Ricardo Gómez Robelo, Jesús T. Acevedo, Enrique González Martínez y Manuel M. Ponce, que pasó de ser un grupo intelectual (1906) a una asociación civil legalmente constituida (1909-1912).¹⁷⁷

Un caso excepcional y ya conocido en torno a la teoría y el estudio de las generaciones se presenta al momento de hablar de la Generación del 98, concebida ésta como una agrupación de españoles abocada a la literatura, integrada por hombres nacidos entre los años de 1864 y 1875, entre los que se encuentran Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Martín Ruíz Azorín, Antonio Machado, entre otros. El dilema que surge al momento de hablar de la Generación del 98 se vincula con la discusión que se ha intentado delinear en estas páginas: la existencia misma de las generaciones, caracterizada por una especie de ambigüedad ontológica al nombrarla tanto como creación ideal por parte de los historiadores e investigadores sociales, o como agentes históricos, dispuestos a intervenir en su entorno más inmediato y a generar una influencia en el devenir histórico desde la colectividad. Ya en 1996, Laín Entralgo, quien fuera uno de los principales historiadores en acercarse al grupo de literatos antes mencionados, escribía en retrospectiva y a modo de respuesta a la pregunta ¿Generación del 98?: a pesar de que ubica su origen en la palabra de Azorín,¹⁷⁸ reafirma explícitamente que su preocupación y trabajo de historiador

¹⁷⁷ Álvaro Matute, *El ateneo de la Juventud*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 95 págs.

¹⁷⁸ Pedro Laín Entralgo, “¿Generación del 98?”, en: *El país*, martes 26 de noviembre de 1996, formato en línea de la versión impresa para España (22 de junio de 2019) https://elpais.com/diario/1996/11/26/opinion/848962808_850215.html#despiece1?rel=mas

lo condujo a la caracterización de la generación del 98 como “plenamente histórica”, más allá de hacer referencia mediante un término que podía pensarse como mera analogía para el entendimiento histórico vinculado con la literatura española de finales del siglo XIX.¹⁷⁹

Después de esta sucinta revisión de algunos postulados teóricos y debates historiográficos sobre el tema de las generaciones, viene bien preguntarse ¿cuál es la situación actual de la teoría de las generaciones, vinculada a la práctica histórica? Una posible respuesta conduce a pensar en una especie de desuso del concepto por la falta de consenso, o por el exceso de uso y ambigüedad. En un artículo escrito por el sociólogo y filósofo italiano Pierpaolo Donati sobre las generaciones y las familias, se enuncia y reflexiona en un primer momento acerca de lo que llama una suerte de obsolescencia conceptual. La principal razón de Donati para dicha valoración es una falta de consolidación de la teoría de las generaciones aplicable a finales del siglo XX. Al respecto, el autor afirma que dicha conceptualización ya no resulta válida para los sujetos a los que se busca aplicarla empíricamente.¹⁸⁰

¿Se trata en realidad de la obsolescencia de un concepto aquello que dedujo Pier Paolo Donati en 1999, o quizá, mejor dicho, se vincula más con una reconfiguración teórica —de propuestas ya existentes, defendidas y promovidas, nacidas de los estudios que desde las ciencias sociales y las humanidades se han venido realizando respecto al tema de las generaciones—, misma que requiere una revisión porme-

¹⁷⁹ Algunas propuestas historiográficas hacen pensar que referirse a la Generación del 98 también conlleva el visualizar una especie de modelo para el estudio de agrupaciones humanas con afinidades artísticas y culturales que tienden a la unificación y a la identidad común. Algunos de los proyectos de investigación en torno a esta generación van de los estudios comparados, a la aplicación del modelo para otros grupos y sus contextos culturales, etc. Para más información hay textos que pueden consultarse en línea, como las tesis doctorales de Honoré Théophile Obega (2015), de la Universidad Complutense de Madrid, titulada *Las señas de identidad de la Generación del 98 español y la generación del despertar africano de los 30* (10 de junio de 2019) <https://hera.ugr.es/tesisugr/20948815.pdf> y el proyecto de Tommaso Testa Verde (2012), *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrì*, de la Universidad de Granada (11 de junio de 2019) <https://eprints.ucm.es/31049/1/T36179.pdf>

¹⁸⁰ Pier Paolo Donati, “Familias y generaciones”, en: *Desacatos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, número 2, cuatrimestral, México, s/p., en línea (3 de junio de 2019) <http://www.redalyc.org/pdf/139/13900202.pdf>

norizada desde otras aristas, para cualquier intención de abordaje que se quiera llevar a cabo? En este trabajo se parte de la segunda opción. De esta manera, más que una obsolescencia, se trata de la identificación de una serie no homogénea de reflexiones, postulados teóricos e investigaciones sobre los vínculos entre sujetos y grupos sociales pertenecientes a generaciones concretas —y que en este caso se vincula específicamente a una comunidad afectiva, y no solamente a una generación en torno al Grupo Nuevo Cine—, mismas que se autodefinen y se interconectan por cuestiones como las experiencias de vida y la creación de memoria; el tiempo histórico vivido de sus integrantes, sin que sea éste determinante; las afinidades inmediatas y sus intereses específicos; las proyecciones sociales que surgen desde su interior en espacios sociales y culturales concretos; y las relaciones afectivas y políticas de las que son parte en una cotidianidad determinada. De esto se precisará a continuación.

2.2. DE LAS GENERACIONES: LAS AFINIDADES, LOS (DES)ENCUENTROS Y OTRAS EXPERIENCIAS COLECTIVAS EN LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO

Para sustentar el debate que aquí se busca construir sobre las teorías de las generaciones y el uso del concepto aplicado historiográficamente al Grupo Nuevo Cine —que surge en un contexto de ebullición y autoproclamación de grupos sociales, artísticos y culturales, conocidos como los *nuevos cines*—, es pertinente realizar antes un ejercicio de intelección sobre algunos de los estudios hechos desde la historia del cine que abordan experiencias de este tipo, especialmente las que surgieron durante la década de 1960 en países como Francia, Estados Unidos, Brasil, Inglaterra, entre otros. Esto se hará con el objetivo de proponer un acercamiento reflexivo que parta de una definición abierta —y a la vez crítica— de su aplicación respecto a la agrupación mexicana, que se encuentra inmersa en una comunidad afectiva integrada por personas que llegaron como refugiadas a causa de la Guerra Civil Española pero también por amistades y colabora-

dores profesionales, tanto mexicanos como de otros orígenes, dedicados al arte y la cultura. Se trata entonces de un grupo que tiene afinidades comunes e intereses concretos, de los cuales resaltan para este trabajo, exclusivamente los concernientes al tema de la creación de la memoria desde lo cinematográfico. Se pretende, por lo tanto, reflexionar sobre *lo evidente*: el Grupo Nuevo Cine, conformado en México durante los primeros años de la década de 1960, se reconoció a sí mismo como una *generación nueva* —o como diría Laín Entralgo, una generación histórica-verdadera—, distinta a las que le antecedieron en el ámbito cinematográfico —crítica, iracunda, contestataria y propositiva— razón por la cual habrá que reflexionar sobre la idea que dicho grupo tuvo de sí y sobre sus intenciones y alcances en el cine. Para esto se tienen que conocer a sus integrantes, sus apetencias e intereses, sus desenvolvimientos sociales, políticos y culturales, así como sus respectivos orígenes y contextos. Pero antes, un breve paréntesis sobre algunas investigaciones que se han ocupado del tema de las generaciones en el cine y también del Grupo Nuevo Cine.

Generación de la Ruptura, Nuevos Cines, Generación de la Crisis. Estos han sido algunos de los términos usados con frecuencia al momento de hablar de grupos sociales surgidos desde el ámbito cinematográfico. El primero de ellos es reconocido como un movimiento artístico surgido a mediados del siglo XX que buscó promover, desde la pintura y las artes plásticas, una postura disidente respecto al orden establecido,¹⁸¹ teniendo eco en la práctica cinematográfica durante la década de los sesentas. En el libro que condensa los resultados de una exposición multidisciplinaria llevada a cabo en el 2012, titulada *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*,¹⁸² Israel Rodríguez identifica una generación heterogénea que pugnó por la creación de nuevas formas de entender la realidad social de la época desde las artes y la realización cinematográfica, al cuestionar

¹⁸¹ Lelia Driben, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, 64 págs.; Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, Colegio de México, México, 2018, págs. 391-400.

¹⁸² Rita Eder y Álvaro Vázquez Mantecón (Editores), *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Océano, México, 2014, 560 págs.

que “[...] aunque la historiografía tradicional ha propuesto la articulación de un grupo estructurado, lo cierto es que todos estos creadores representaron un tiempo en el cual todo el mundo imaginaba distinto y cuya única unión residía precisamente en la libertad de imaginar”. Como parte de esta generación, y contribuyendo a una idea no homogénea de su concepto, Israel Rodríguez incluye al Grupo Nuevo Cine, proponiendo también no pensarlo como una generación en sí, sino como parte de una miríada de intenciones, relaciones y rostros que desde el arte propusieron la sublevación de inquietudes existenciales y la irrupción de otras formas de padecer el mundo.¹⁸³

Por su parte, Alejandro Pelayo acude al estudio del cine en México a partir del concepto de *Generación de la Crisis*,¹⁸⁴ para ubicar a cineastas que trabajaron durante la década de 1980, incluido él mismo, identificando como sus características comunes el lugar de origen, la edad, el haber realizado sus óperas primas durante la década estudiada, su formación en escuelas mexicanas de cine (el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y la participación mayoritaria en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural. El punto nodal de esta propuesta es la relevancia que el autor da a la generación desde una sujeción a la idea inherente de la crisis del cine mexicano, es decir, a una cuestión “externa” del propio grupo social que está anclada en la situación de la industria y de la correspondiente intervención del Estado mexicano.

En la mayoría de los estudios consultados sobre el Grupo Nuevo Cine mexicano se ha reproducido una descripción somera de éste, fundada en la idea de la generación constituida por dos factores elementales y expresados manifiestamente como determinantes para su existencia: primero, participación y postura crítica dentro del cine mexicano y, segundo, la situación social y política de algunos de sus integrantes al ser exiliados españoles que llegaron a partir de 1939 a México. Sobre el primer factor, Eduardo García Aguilar advertía en el año de 1989 que “[...] salvo la participación de Xavier Villaurrutia

¹⁸³ Israel Rodríguez Rodríguez, “Introducción”, en: *ibidem*, pág. 116.

¹⁸⁴ Alejandro Pelayo Rangel, *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*, Instituto Mexicano de Cinematografía / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012, 227 págs.

y algunos de 'Los Contemporáneos' en las obras de Julio Bracho y otros directores, en las décadas anteriores, ninguna generación había intentado participar en forma tan vigorosa con el cine" como el Grupo Nuevo Cine.¹⁸⁵

Lo que en un sentido coloquial Gabriel García Márquez denominaba como una *pandilla*¹⁸⁶ inmiscuida en la búsqueda de una renovación cinematográfica, para investigadores como Eduardo Mateo Gambarte se trató de la joven o también llamada Segunda Generación del Exilio Español¹⁸⁷ integrada por los hijos de españoles, que habían nacido en México o habían llegado junto a sus familias a partir de 1937, después de la instauración del gobierno de Francisco Franco en España.

Una de las investigaciones más ambiciosas y de largo aliento, misma que se piensa como una fuente de información fundamental para el presente trabajo, acude también al concepto de la Segunda Generación del Exilio. Se trata del proyecto en torno al filme *En el balcón vacío* y la recuperación de la memoria por parte de las personas involucradas en su realización, coordinado por el Ateneo Español de México, el Centro de Estudios de Migraciones y Exilios, y la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos. En el libro *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, que fue uno de los resultados de dicho proyecto, constantemente se hace referencia al Grupo Nuevo Cine como parte de la segunda generación del exilio, identificándolo desde un determinismo biológico o migracional, ya que, desde las reflexiones contenidas en sus textos, se visualiza exclusivamente integrado por los hijos de exiliados españoles. Sin embargo, también se les vincula como segunda generación a partir del proceso de migración masivo que ha sido reconocido como exilio español, es decir, que desde este

¹⁸⁵ Eduardo Aguilar García, *Gabriel García Márquez. La tentación cinematográfica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, págs. 44-45.

¹⁸⁶ Marcela Fernández Violante, "Gabriel García Márquez: México, el cine y el CUEC", en: Marcela Fernández Violante (coordinadora), *La docencia y el fenómeno fílmico*. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pág. 21.

¹⁸⁷ Eduardo Mateo Gambarte, *Diccionario del exilio español en México (de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, bibliografías y hemerografías*, Ediciones Eunote, España, 1997, pág. 15; Charo Alonso, "Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*", en: *Archivos de la Filmoteca Española*, número 33, octubre de 1999, Filmoteca Española, España, pág. 141.

punto de vista, la primera generación fue aquella que llegó a México entre 1937 y 1939, siendo la segunda conformada por aquellos que llegaron después de 1940.¹⁸⁸

Después de esta revisión historiográfica ¿se puede llegar a un consenso sobre la teoría de las generaciones y su aplicación en el caso concreto del Grupo Nuevo Cine? Sin proponer una respuesta totalizante, apetece más proponer el reconocimiento e instauración —recreación y difusión— de una teoría polifónica, con diversas vertientes y ramificaciones conceptuales que se derivan, por un lado, de las características individuales de los sujetos sociales que integran a una generación y por las condiciones sociales e históricas en las que estos se desenvuelven; y por otro, desde la mirada del investigador y la postura epistemológica desde la que se busca comprender a las agrupaciones que estudia. Esto lleva a pensar de igual manera que la(s) teoría(s) de las generaciones está integrada por múltiples conceptos, categorías y términos que dan cuenta de la complejidad del tema y del objeto de estudio al que se refiere, por lo que para esta ocasión se busca complementar la propuesta teórica con el concepto de comunidad afectiva desarrollado por Maurice Halbwachs. Su teoría permite el estudio de los marcos sociales de la memoria por parte de un grupo social concreto, que si bien forma parte de una generación determinada tanto por sus rasgos individuales como por sus experiencias de vida, se le vincula a su vez con una comunidad afectiva: amplia y variable, vigente durante el período de existencia del Grupo Nuevo Cine pero que venía conformándose desde tiempo atrás. Dicha comunidad fue de suma relevancia para los objetivos que la agrupación persiguió para su propuesta en el ámbito cinematográfico —incluyendo la crítica y la realización—. Esta comunidad afectiva, como se verá a continuación, estuvo conformada por personas de distintas edades con orígenes variados, pero todas tuvieron una relación afectiva estrecha en torno al Grupo Nuevo Cine. Se trata pues, de proponer un enfoque diferente al discurso analítico dominante de las generaciones, que provoque una reflexión que cuestione los

¹⁸⁸ Javier Lluch-Prats (editor), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, op. cit., pág. 89.

puntos convencionales establecidos en las propuestas teóricas antes revisadas, es decir, las tendencias biológicas, la dicotomía entre generaciones distintas y el tema de la zona de fechas.

Si el uso poco reflexivo del concepto de generación y su indiscriminada aplicación al Grupo Nuevo Cine son una constante que se reproduce en la historiografía especializada de cine, entonces la idea de que dicha agrupación fue parte del Exilio Español al ser fundada por algunas personas que llegaron a México durante este proceso de migración masiva —del núcleo de esta agrupación, solo Emilio García Riera, Jomi García Ascot y José de la Colina lo fueron—, también lo es. A veces esta conjetura toma forma a partir de una descripción generalizada del grupo; otras ocasiones, se deduce de la interpretación derivada de *En el balcón vacío*, que durante los años de 1961 y 1962 dirigió Jomi García Ascot, de la mano de María Luisa Elío, Emilio García Riera y otros integrantes del Grupo Nuevo Cine así como de su comunidad afectiva. Esto al tratarse de un filme que recrea las vicisitudes autobiográficas de María Luisa, quien también salió de España junto a su familia en calidad de exiliada siendo pequeña. En otros casos, la idea surge como resultado de una situación política o, incluso, como una condición anímica vinculada al sentimiento de la nostalgia por parte de algunos de los integrantes del grupo y por supuesto, por el peso de la memoria y sus improntas en su relación con el Exilio Español. Pero ¿qué significa ser exiliado o pertenecer al exilio? ¿cuáles han sido las connotaciones que se le ha dado a este proceso histórico?, ¿y cuál es el acercamiento desde la experiencia del Grupo Nuevo Cine? Estas son algunas preguntas que delinean las reflexiones contenidas en las siguientes páginas.

2.3. DEL EXILIO: ENTRE LA APORÍA Y EL MITO

*¿De dónde eres? Me había preguntado Castillo,
mientras esperábamos aquel autobús.
Del exilio, respondí.
José de la Colina.¹⁸⁹*

En el año en que se están escribiendo estas palabras (2019) se conmemora el 80 aniversario del Exilio Español en México. A través de una serie de actividades en diferentes ciudades del país, incluyendo Morelia, se busca recordar las experiencias de vida y la importancia de los españoles que llegaron después de la Guerra Civil. Este conflicto surge contra la figura y el gobierno fascista de Francisco Franco que, como consecuencia del derrocamiento de la Segunda República instaurada en el año de 1931, cimentó la escisión interna, política, ideológica y social de España de 1936 hasta la muerte de Franco en 1975, junto a figuras como Emilio Mola, Gonzalo Queipo de Llano, José Sanjurjo y un alzamiento militar coordinado por la Falange y la Confederación de Derechas Autónomas.¹⁹⁰

Lo que usualmente ha sido reconocido por la historiografía del siglo XX que se ocupa del conflicto bélico español de la década de 1930, como Exilio Español (Republicano), hace referencia a la emigración masiva de españoles a países europeos y americanos, así como a su posterior arribo —a veces transitoria, otras permanente— en países refugio como Francia, Unión Soviética, África, Argentina, República Dominicana, Chile, Colombia, Estados Unidos, Suecia, China, Vietnam y México.¹⁹¹ Uno de los arribos más estudiados desde la historia de las migraciones del siglo XX en el país, es el grupo de infantes conocidos como los Niños de Morelia,¹⁹² que llegaron en el año de 1937, confor-

¹⁸⁹ José de la Colina, "La palabra exilio", en: *Letras Libres*, número 20, mayo de 2003, versión digital para México, en línea (12 de julio de 2019) <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-palabra-exilio>

¹⁹⁰ Enriqueta Tuñón Pablos, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011, pág. 22.

¹⁹¹ Alicia Alted Vigil, "En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica", en: *Archivos de la Filmoteca*, Op. cit. págs. 134-136.

¹⁹² Para acceder a información sobre los más de 450 niños y niñas españoles que llegaron en 1937,

mando la primera de muchas oleadas de miles de personas y familias que llegarían de forma constante e intermitente; esto debido a la política de puertas abiertas del gobierno liderado por Lázaro Cárdenas del Río, quien dio a conocer de manera internacional su empatía con la causa de la República Española.¹⁹³

Sin ánimos de cuestionar el peso y los alcances de la guerra para las sociedades involucradas, es importante para este trabajo reflexionar sobre el papel que tuvo la emigración masiva del Exilio Español, ocurrida posterior al proceso bélico que tuvo lugar a partir de 1936 y que estuvo determinado en buena medida por la figura de Francisco Franco y el gobierno autoritario que este representó, pero también por los que salieron de España y asumieron/asimilaron (o no) su nuevo lugar en el mundo. Si en un primer momento se puede pensar que

El exilio es un fenómeno social que puede ser definido como la obligación de dejar su Estado de origen como consecuencia de situaciones de violencia política generalizada o dirigidas a grupos sociales específicos y de buscar refugio en otro Estado durante un periodo cuya duración es imprevisible. El exilio se termina cuando las condiciones políticas que dieron lugar a la partida dejan de existir.¹⁹⁴

¿Quiere decir esto que, para el caso del Exilio Español, se suponía que éste iba a concluir súbitamente con la muerte de Francisco Franco o la derrota de su gobierno? Si no hay una respuesta totalmente afirmativa, conviene replantearse entonces la idea del Exilio y preguntarse sobre lo conocido como Exilio Español, concretamente lo relacionado con

pueden consultarse las investigaciones de Dolores Pía Brugat, *Los niños de Morelia: un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*; el libro coordinado por Agustín Sánchez Andrade, *Un capítulo de la memoria oral del exilio: los niños de Morelia*, o el texto de Emeterio Payá Valera, *Los niños españoles de Morelia: el exilio infantil en México*.

¹⁹³ Tomás Pérez Vejo, "España en el imaginario mexicano: el choque del exilio", en: Agustín Sánchez Andrés y Silvia Figueroa Zamudio (coordinadores), *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2001, pág. 29.

¹⁹⁴ Claudio Bolzman, "Elementos para una aproximación teórica al exilio", en: *Revista Andaluza de Antropología*, número 3, septiembre de 2012, págs. 7-30, en línea (20 de abril de 2019) <http://asana-andalucia.org/revista/uploads/raa/n3/claudio.pdf>

México, así como sobre sus connotaciones políticas, sociales, culturales y filosóficas, aunado a cómo éstas se vinculan con el proceso de creación de memoria por parte del Grupo Nuevo Cine.

La relevancia histórica del Exilio Español en México y el papel de ciertos sectores que lo integraron, ha devenido en un tema cotidiano, controvertido y por demás vigente en estos días. Recientemente, en una mesa redonda coordinada por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, titulada “Los intelectuales del Exilio Español”, llevada a cabo el 7 de junio del 2019, se puso a discusión —sin mucho éxito— si en la actualidad era necesaria una revisión crítica del Exilio Español con la finalidad de identificar por un lado, la pertinencia y el legado de su trabajo y por otro, la crítica a una supuesta idealización de los intelectuales que llegaron a México bajo el auspicio de Alfonso Reyes y otros diplomáticos mexicanos.

Lo que se puede cuestionar sobre las condiciones de llegada y adaptabilidad, así como las facilidades y ciertos privilegios que tuvieron algunos grupos sociales llegados a México como consecuencia del conflicto de la Guerra Civil Española, conlleva pensar si el exilio pudo haber sido lo mismo para todos y también si es conveniente hablar del exilio como proceso histórico homogéneo —marcado por problemáticas macropolíticas y sentimientos surgidos al dejar la tierra en que se nace y en la cual se ha crecido— o si, por el contrario, el exilio es solo una forma de vivir la experiencia de la emigración forzada, teniendo matices que varían con las posibilidades y los contextos de los involucrados. Por lo tanto, estar en el exilio, ser exiliado o vivir en el exilio no estarían haciendo referencia a un mismo proceso o a una sola forma de experiencia humana, sino que serían modalidades diversas y hasta cierto punto contrapuestas, de vivir la violencia y la necesidad de sobrevivencia. Destierro. Refugio. Exilio. Connotaciones diversas que fueron pensadas por María Zambrano desde su propia experiencia, y sobre las cuales reflexiona en su obra *Los bienaventurados*:

[...] comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado; lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado

tampoco. El refugiado se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco, que se le ofrece y aún concede y, en el más hiriente de los casos, donde se le tolera. Algo encuentra dentro de lo cual depositar su cuerpo que fue expulsado de ese su lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio, aunque fuese el lugar de la propia miseria. Y en el destierro se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla. Patria, casa, tierra, no son exactamente lo mismo. Recintos diferentes o modos diferentes en que el lugar inicial perdido se configura y presenta. El encontrarse en el destierro no hace sentir el exilio sino la expulsión. Y luego, luego la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio, el sentirse ya al borde del exilio.¹⁹⁵

No se trata aquí de realizar una reflexión teórica sobre el exilio, pero sí de identificar que estos modos diferentes que menciona María Zambrano, son ubicables también en los estudios que profundizan en los sujetos inmersos en el acontecimiento, provenientes de lugares, miradas y posturas distintas, por lo que tendrán atribuciones particulares de acuerdo a los sujetos involucrados —los enunciadores del exilio y las personas a las que se les llame o se autodenominen como exiliados, situación similar al dilema de las generaciones tratado antes— y dependiendo de los procesos históricos en los que se da este tipo de experiencia humana.

La aporía del Exilio Español se origina en múltiples dimensiones no sólo discursivas, políticas y sociales, sino intrapersonales e intersubjetivas. Por un lado se trata de una consecuencia de problemas de orden político y de una diferenciación geopolítica y cultural, derivada de la distinción tajante entre el lugar de origen con el de arribo. Esto es resultado de los intentos gubernamentales y por parte de los propios españoles de tejer redes sociales, y construir instituciones y espacios propios para contrarrestar el impacto provocado por la guerra.¹⁹⁶ Todo ello repercute en las dinámicas de construcción identitaria y en

¹⁹⁵ María Zambrano, *Los bienaventurados*, Ediciones Ciruela, España, 2004, págs. 31-32.

¹⁹⁶ La Escuela Industrial España-México, la Casa de España, el Instituto Luis Vives, el Colegio Madrid, la Academia Hispano-Mexicana, serían algunas instituciones en las que, desde la educación, se promovió el resguardo de la cultura española y la unificación de los españoles, después de su llegada y durante su estancia en la ciudad de México.

la socialización en el entorno cotidiano ya que, como lo menciona Eduardo Mateo Gambarte, “[...] por una parte son españoles al igual que mexicanos; por otra, no son ni españoles ni mexicanos”.¹⁹⁷

La dimensión temporal también va a complejizar la idea del Exilio Español al significar “[...] la conversión de ese pasado en presente absoluto, conversión que no sólo estorba, sino, a veces, imposibilita la superación de ese pasado”.¹⁹⁸ Pero no solo su superación, sino también lo establecido como la imposibilidad de pertenencia del mismo, ya que, en cierto sentido y en un tiempo determinado, a los exiliados usualmente se les coloca al margen de la historia oficial del lugar de origen —historia con tintes nacionalistas y de estructura indivisible—, que les imposibilita la construcción de una experiencia propia y a la vez colectiva. De este modo, se les impide no solo volver a su hogar, sino ser alguien más, lejos de su correspondencia con su lugar de origen, de la nación/país con la que se da su desprendimiento, nulificando toda posibilidad de ser como se fue. Al exiliado pues, se le lleva a la orilla de la historia.¹⁹⁹ No así con el sector intelectual de españoles que llegaron a México, de ello se hablará más adelante.

En el artículo publicado por Helena López, titulado “Discursos culturales, memoria histórica y políticas de la afectividad (1939-2007)”, la autora apunala la discusión al recurso dominante en los estudios sobre el Exilio Español. se refiere a éste como resultado de una interpretación del exilio exclusivamente de orden nostálgico, que ha sido constantemente reproducido y promovido por la investigación académica, como el que se puede leer en el libro *Exiliados de la Guerra Civil Española en México. Sociedad, política y ciencia*, coordinado por Carmen Alicia Dávila Munguía, al hacer referencia a los niños españoles que llegaron a la ciudad de Morelia:

El dolor de la soledad y la nostalgia, a penas mitigado por el afecto de los hermanos —aquellos que los tenían— o de algún compañero, no

¹⁹⁷ Eduardo Mateo Gambarte, *Diccionario del exilio español en México*, op. cit., pág. 19.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Andrea Luquin Calvo, “El pasado por el presente: historia, exilio y pensamiento hispánico en José Gaos”, en: *Quaderns de filosofia i ciencia*, número 40, 2010, págs. 75-84, en línea (14 de julio de 2019) https://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v40p75-83.pdf

se podían contrarrestar con la solidaridad que un puñado de españoles antiguos residentes ofrecían desde atrás de sus mostradores en forma de monedas o dulces, o con el taco solidario proveniente no pocas veces de humildes cocinas morelianas.²⁰⁰

De igual manera, en “España en el imaginario mexicano: el choque del exilio”, Tomás Pérez Vejo dirige sus reflexiones a la problematización de pensar el exilio como *mito historiográfico*,²⁰¹ al encontrar algunos elementos que lo denominan como una “visión generalizada” de empatía por los refugiados españoles, promovida por la figura cardenista y el gobierno en turno; el “cálido” recibimiento de los españoles de manera unánime; su inmigración “única” y sin precedentes y la intelectualización del exilio. A estos tópicos historiográficos se añaden lo que Julia Tuñón llamó los lugares comunes de “la cultura oficial del exilio”,²⁰² como lo son el dilema espacial de los exiliados, es decir, el apego a su lugar de origen, y a la par el proceso de su adaptación al país de acogida, aunado al factor del tiempo, visto este como el apego irremediable al pasado.

Sin duda, el cuestionamiento aquí hecho sobre el carácter emotivo y nostálgico del Exilio Español no contradice la compleja situación vivida por las miles de personas que se vieron obligadas a salir de España, ni las impresiones y emociones causadas a raíz de esto. Pero lo que si se pretende poner a discusión es la forma imperante de homogeneizar un proceso tan complejo a partir de la figura —por no decir el arquetipo— del exiliado que en buena medida sería alimentado, defendido o cuestionado por la obra de un grupo reducido: intelectuales que llegaron a México en el año de 1937 gracias al apoyo del gobierno en turno y en especial de diplomáticos como Alfonso Reyes.

²⁰⁰ Carmen Alicia Dávila Munguía (coordinadora), *Exiliados de la Guerra Civil española en México. Sociedad, política y ciencia*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2015, pág. 31.

²⁰¹ Tomás Pérez Vejo, “España en el imaginario mexicano: el choque del exilio”, *o.p. cit.*, pág. 23.

²⁰² Julia Tuñón, “Bajo el signo de Jano: En el balcón vacío”, en: *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, número 48, enero-abril 2001, Distrito Federal, pág. 76, en línea (14 de mayo de 2019) <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=3826>

Esto quiere decir que no sólo desde la historiografía contemporánea se ha construido la figura óptima del exilio, sino que además, para entender este moldeamiento es importante su localización en el seno del pensamiento y la obra de personajes de la cultura española, que difundieron sus impresiones, sentimientos y su posicionamiento político, a través de la poesía, la filosofía, el ensayo y la literatura durante su vida en México.

Aunque queda pendiente el estudio de la diversificación social del Exilio Español —que pueda dar cuenta de las características, los perfiles, los oficios y profesiones, así como las condiciones, las vicisitudes y las implicaciones de los diferentes sectores que llegaron a México con el Exilio Español—, hay algunos trabajos que evidencian la necesidad de pensar en la ampliación de las miradas y los enfoques desde los que se trata este tema.²⁰³ Dolores Pla Brugat, una de las especialistas en el Exilio Español en México, ya cuestionaba esta ausencia de estudios a inicios del siglo XXI: “De la inserción económica y social del exilio en México se conoce poco: sabemos mucho de pocos refugiados y prácticamente nada de la mayoría. Se ha estudiado y se sigue estudiando con interés a aquellos que formaban la élite del exilio, entendiendo por tal a intelectuales, artistas, maestros, catedráticos y profesionales, pero muy poco sabemos del resto de los refugiados”.²⁰⁴ Desde esta tónica, la historia de los científicos e intelectuales españoles puede ser vista como la más estudiada en el marco del Exilio Español.

²⁰³ Algunas de las propuestas que evidencian la diversidad de las personas llegadas en calidad de exiliadas a México tienen como objeto de estudio a niños y a mujeres, y si bien las formas de distinción son eminentemente de orden biológico, los trabajos consultados demuestran la necesidad de profundizar en los perfiles socioculturales de las personas que llegaron a México como consecuencia de la Guerra Civil Española. Para más información puede consultarse el libro antes citado de Enriqueta Tuñón Pablos, *Varias voces, una historia... mujeres españolas exiliadas en México* publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y algunas investigaciones que se encuentran en línea, como la de Alicia Altied Vigil, titulada “El exilio de los niños”, o bien el texto “La infancia en tiempos de guerra. Colonias, guarderías y refugios en la Guerra Civil Española (1936- 1939)”, de Laura Sánchez Blanco.

²⁰⁴ Dolores Pla Brugat, “La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía”, en: *Migraciones y Exilios, cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, número 2, 2001, págs.157-188.

Esta deducción se desprende de dos cuestiones: la primera se vincula con lo correspondiente al tipo de gobierno que significó la Segunda República Española, misma que, de acuerdo con Patricia W. Jager, "[...] señaló la culminación de las esperanzas de varias generaciones de los sectores más cultos de España. La vanguardia del liberalismo y del republicanismo españoles, los dirigentes y las ideas de casi todos los movimientos reformistas de los siglos XIX y XX estaban centrados en la élite cultural de la nación"²⁰⁵ y la segunda, surgida de la importancia y el trato que dio el gobierno de Lázaro Cárdenas a un grupo de filósofos, poetas, escritores, entre otros, lo que comprendería a éste como el sector intelectual privilegiado dentro del exilio español.²⁰⁶ Entre sus integrantes destacaría una lista de invitados por la diplomacia mexicana gracias a las gestiones de Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes, que incluyó entre otros nombres a José Gaos, Ramón Xirau, María Zambrano, Ramón Méndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Claudio Sánchez Albornoz, Dámaso Alonso, Enrique Díez Canedo, y Jesús Bal y Gay.²⁰⁷

¿Puede decirse que se trata entonces no solo de una idealización intelectual del exilio promovida desde el Estado y la academia, sino que también se ha construido desde esta sinergia entre intelectuales y gobiernos, tanto español como mexicano? La respuesta a esta pregunta obliga a sopesar el papel que jugaron los exiliados respecto a su autoconcepción y su ubicación socio-histórica. Ya en la década de 1940 el filósofo José Gaos cuestionó su condición de exiliado a partir de la propuesta conceptual del *transterrado*, surgida de su propia experiencia como intelectual español republicano. En *Confesiones de transterrado*, un texto sin datación precisa pero que Fernando

²⁰⁵ Patricia W. Jager, *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pág. 7.

²⁰⁶ Tomás Pérez Vejo parte del término utilizado por Clara E. Lida, respecto a la peculiaridad de la emigración española llegada a México como consecuencia del exilio español; aquí se retoma para hacer referencia a las facilidades que tuvieron los intelectuales españoles para llegar al país, auspiciadas por Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes, que estuvieron entre los encargados de invitar a un listado de intelectuales españoles para venir a México. En: Tomás Pérez Vejo, "España en el imaginario mexicano: el choque del exilio", *op. cit.*, pág. 30.

²⁰⁷ Javier Garcíadiego, *Autores, editoriales, instituciones y libros. Estudios de historia intelectual*, El Colegio de México, primera edición, México, 2015, pág. 260

Salmerón ubica que fue escrito en 1947²⁰⁸ y que permaneció inédito hasta su posterior publicación en la revista *Universidad de México* (1994), Gaos confiesa la particular situación de la que fueron parte los profesores de filosofía que formaron, junto a Cosío Villegas y Reyes, la Casa de España en México —que después habría de convertirse en el Colegio de México— al tener estos el trato particular otorgado desde el seno de la Universidad Nacional Autónoma de México:

Mientras que ni un Don Antonio Caso recibía un sueldo del que pudiera exclusivamente vivir, nosotros recibimos un sueldo con el que pudimos hacerlo; es decir: nosotros fuimos los primeros profesores universitarios de carrera o de tiempo completo en México, años antes de que se fundara la institución para los mexicanos —y para los españoles, pues desde que se fundó se nos ofrecieron y concedieron las plazas en los mismos términos y números que a los mexicanos.²⁰⁹

Dicha experiencia cimentó la reflexión del filósofo español para su idea del exiliado, misma que tiene connotaciones distintas a las que se han explorado con anterioridad. Para Gaos, de lo que se trató fue de una suerte de prolongación de las relaciones históricas creadas entre España y México. Por ello, más que sentirse en el destierro o en el exilio, su impresión fue de *empatriado*, de *transterrado*, suponiendo que su lugar de origen no se limitaba a un territorio fijado por un gobierno español, sino que al sopesar su situación y la de sus compañeros, llegaba a la conclusión de que se trataba de una compenetración social, política, cultural e intelectual que delineó su transtierro.²¹⁰

²⁰⁸ Fernando Salmerón, “Sobre el pensamiento de José Gaos. La filosofía política de los transterrados”, en: *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, número 521, junio de 1994, pág. 12.

²⁰⁹ José Gaos, “Confesiones de transterrado”, en *ibidem*, pág. 5.

²¹⁰ Para Gaos, desde las reflexiones de Fernando Salmerón, la vida de los españoles que llegaron a partir de 1937 a México se definía mediante un proceso de adaptabilidad, que justamente se vincula de forma directa con su idea del transtierro: “[...] a los adaptados no corresponde una auténtica impresión de *destierro*, sino la de haberse trasladado de una tierra española a otra, que por eso debe llamarse impresión de *transtierro*. Los inadaptados son la excepción que viene a confirmar la regla”, en: Fernando Salmerón, “Sobre el pensamiento de José Gaos. La filosofía política de los transterrados”, *ibidem*, pág. 12. Ya en obras posteriores al texto mencionado aquí, Gaos continuó profundizando en el concepto del transtierro. Para mayor información sobre su propuesta pueden

El pensamiento de Gaos abre un camino de reflexiones, vinculado con lo desarrollado aquí respecto al tema del exilio; ello conduce a la pregunta sobre si pueden ser los exiliados algo más y si pueden éstos ser comprendidos fuera de su condición (auto)impuesta de exiliados. La respuesta, que se antoja afirmativa, se buscará concretar a continuación a partir de la experiencia del Grupo Nuevo Cine.

Para evitar una lectura nostálgica de la creación de memoria por parte del Grupo Nuevo Cine, materializada en el filme *En el Balcón vacío*, es importante considerar tanto el pasado del que formaron parte algunos de sus integrantes —ya que es justamente la experiencia del Exilio Español el argumento cinematográfico del filme—, como el no dejar de lado su presente, es decir, las circunstancias y condiciones de surgimiento del grupo. Se parte de la idea de la necesidad del cine —nacida de un grupo de individuos perteneciente a una comunidad afectiva concreta— como vehículo de reivindicación colectiva, a manera de crítica y propuesta diferenciada de lo que se venía haciendo desde la industria cinematográfica consolidada durante la llamada *Época de Oro* del cine mexicano.

De ahí que resulta necesario para esta investigación conocer a quienes conformaron al Grupo Nuevo Cine, así como a la comunidad afectiva en la que éste se desenvolvió. Esto porque a pesar de que se estudia un grupo socio-cultural concreto formado por escritores y directores, entre los que se incluyen algunos exiliados españoles que llegaron a México siendo niños (María Luisa Elío, Jomi García Ascot, Emilio García Riera y José de la Colina), de lo que se trata aquí es de que —mediante un enfoque sociocultural— se pueda dar cuenta de las formas que esta agrupación tuvo para relacionarse —en y con su respectivo entorno—. Siempre partiendo de su ubicación en un ámbito cinematográfico particular, desde donde fue creada la memoria del Grupo Nuevo Cine, para llegar a la idea de que, como confirma Helena López, el filme *En el balcón vacío* “[...] manifiesta una resistencia frontal, tanto por su cualidad de película exiliada como por su propósito de contestación al cine mexicano, a marcos analíticos organizados alrededor de la noción de ‘cultura nacional’”.²¹¹

consultarse los libros de *Confesiones profesionales* y *Filosofía mexicana de nuestros días*.

²¹¹ Helena López, “Discursos culturales, memoria histórica y políticas de la afectividad (1939-2007)”,

Sí, el filme producido por parte de la agrupación responde a su contexto eminentemente cinematográfico. Pero también al pasado compartido y a la experiencia común del Exilio Español por parte de quienes, de alguna u otra manera, participaron en la realización de la obra cinematográfica, misma que se analizará pormenorizadamente en el tercer capítulo de esta investigación. Mientras tanto, resulta conveniente acercarse más a los sujetos que formaron el Grupo Nuevo Cine y a su comunidad afectiva.

2.4. DEL GRUPO NUEVO CINE Y SU COMUNIDAD AFECTIVA

Para evocar al Grupo Nuevo Cine es conveniente pensarlo más allá de su respectivo nombre y de los sujetos que firmaron el manifiesto con el que se dieron a conocer en enero de 1961. Si se desea ubicarlo en un contexto concreto es igual de importante, por un lado, el identificar sus orígenes y las características comunes relevantes que compartieron sus integrantes, su formación personal, profesional y el papel que cada uno tuvo al interior de éste, y por el otro, considerar a las personas con las que compartieron durante la existencia de la agrupación, que suele fecharse a partir de la publicación de su revista en abril de 1961, espacios en los que se desarrollaron social y culturalmente hablando, ya que se parte de la hipótesis de que existió una comunidad afectiva de la que fue integrante el Grupo Nuevo Cine, misma que se mueve transversalmente en las distintas esferas de la vida social de quienes lo conformaron.

El reconocimiento de la comunidad afectiva en un ámbito cinematográfico concreto permite a esta investigación llegar a la creación de la memoria desde las posibilidades que el cine ofrece, alimentada por vínculos formados en las distintas esferas de las relaciones sociales y afectivas que mantuvieron los integrantes del Grupo Nuevo Cine durante el periodo en que éste se mantuvo vigente. Se trata aquí de tomar como punto de partida la experiencia cinematográfica para apelar a la creación de memoria por parte de un grupo sociocultural

op. cit., pág. 371.

enmarcado en una comunidad afectiva determinada, en la que se genera un consenso de acción colectiva para la realización de un filme orquestado por algunos de los integrantes tanto del Grupo Nuevo Cine, como de la comunidad afectiva a la que este perteneció.

Para esta investigación, se distingue a una comunidad afectiva a partir de la propuesta teórica de Maurice Halbwachs desarrollada en el primer capítulo, que para esta ocasión se identifica como una comunidad que incluye a 61 personas —a pesar de que ésta pudo ser muchísimo más amplia y de hecho lo fue— que participaron en, mínimo, uno de los tres momentos considerados relevantes para el Grupo Nuevo Cine. Tales eventos pueden ser denominados como factores de unión, al ser estos alicientes para la congregación, la afinidad y el trabajo colectivo establecidos en torno a la existencia del Grupo Nuevo Cine: la firma del manifiesto con el que se dan a conocer públicamente; la colaboración en alguno de los siete números de la revista *Nuevo Cine*, y la participación en el filme *En el balcón vacío*. De esta comunidad afectiva se seleccionan a aquellas personas que participaron en los tres factores de unión considerados, teniendo un total de cinco personas que formaron el núcleo del grupo social concreto que, desde el cine, orquestó la creación de memoria al interior de su comunidad afectiva. No se está demeritando el papel que jugaron el resto de los integrantes del grupo o de su comunidad, sino visibilizando la relevancia de ciertos integrantes para la creación de la memoria cinematográfica y para la agrupación estudiada aquí.

En este sentido, no se trata de desarticular al Grupo Nuevo Cine, sino de valorar y discutir la idea constante en algunos estudios históricos que lo han investigado y que determinan al grupo exclusivamente por la firma del manifiesto. Se trata pues de identificar que todo grupo social está abierto y en comunicación con su entorno, además de pensar sobre el involucramiento flexible de sus integrantes —quienes no permanecen inmóviles y que no son herméticos—, que constituye toda una miríada de conexiones en su interior y al exterior con otros grupos sociales y otras comunidades afectivas. Quizá sea conveniente ahora poner el ejemplo de la realización del filme *En el balcón vacío* como materialización de la memoria. Si bien a esta

obra se le dedicará el tercer capítulo de este trabajo, de momento es importante acercarse a ella con la finalidad de conocer a la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine, ya que, de acuerdo con Dolores Fernández Martínez, para la realización de este filme

[...] hay familias que participaron con todos sus miembros, como la de Emilio García Riera, representada por medio de su esposa, Alicia Bergua; su suegro, Martín Bergua Espurz, su suegra Filomena Grasa; sus tres hijos, Jordi, Alicia y Ana García Bergua; y su propia madre, Francisca Riera; o la familia Oteyza, pues en la película están presentes Consuelo de Oteyza y sus dos hijas, Elena y Patricia, así como sus hermanas Mercedes de Oteyza y María Inés. El marido de ésta última, Carlos Contreras, también interviene en la película, así como sus dos hijos Carlos y José Andrés. Igualmente contamos con José de la Colina, quien actúa como falangista, pero también con su esposa, mexicana, que es quien acompaña a Juan García Ponce, primer esposo de Mercedes de Oteyza. Y si bien Cecilia Elío, hermana segunda de María Luisa Elío, no interviene en la película, si lo hacen sus dos hijas, Cecilia y Lupe Noriega, y su hermana Carmen, ésta última con su marido, Eliseo Ruiz, y su hijo, Juan Antonio. Así mismo Conchita Genovés, una de las actrices principales, es esposa de José María Torre el camarógrafo, y hermana de uno de los milicianos, Santiago Genovés Tarazaga.²¹²

El filme *En el balcón vacío* es considerado, para los objetivos de este trabajo, como el factor de unión de la comunidad en la que participaron más familiares y amistades cercanas a los integrantes del Grupo Nuevo Cine. No así en la firma del manifiesto y en la publicación de su revista. Esto es importante de resaltar para dejar en claro que los factores de unión no dependen exclusivamente de lazos familiares y personales, sino que también se encuentran imbricadas cuestiones de intereses sociales y afinidades culturales entre las personas que forman dicha comunidad. Por ello, se agregan también los factores de unión antes mencionados: la firma del manifiesto en la que el Grupo Nuevo Cine dio a conocer su visión del cine junto a su postura colectiva, derivada de las experiencias que tuvieron y de su poca vincu-

²¹² Dolores Fernández Martínez, "La segunda generación del exilio republicano en México a través de la película *En el balcón vacío*", en: Javier Lluch-Prats (editor), *En el balcón vacío...*, op. cit., págs. 10-11.



Fotografía fija del rodaje de *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot (1962).
Autoría desconocida.

Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".

lación con la industria cinematográfica; y la participación en alguno de los siete números de la revista *Nuevo Cine*, publicación de siete números desde la que provocaron una reflexión colectiva en torno a las posibilidades del fenómeno cinematográfico y que contiene una serie de artículos sobre teoría del cine, crítica cinematográfica, debates públicos, revisiones de la cartelera de la época, ensayos y filmografías actualizadas, entre otros temas.

En lo que se refiere al manifiesto del Grupo Nuevo Cine, éste fue firmado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens; mientras que los que participaron en una o más de los siete números de la revista *Nuevo Cine* fueron Armando Bartra, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Fernando Macotella, Gabriel Ramírez, Heriberto Lafranchi, Ismael García Llaca, Jomi García Ascot, José Baez Sponda, José de la Colina, José Luis González de León, José María Sbert, Juan Manuel Torres, Julio Pliego, Leopoldo Chagoya, Luis Vicens, Nancy Cárdenas, Paul Leduc, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo y Vicente Rojo. Del listado total de las 61 personas que integran a la comunidad afectiva en la que se desarrolló el Grupo Nuevo Cine —durante los años de 1961 y 1962, y que se reconstruye aquí para sustentar la idea de la creación de la memoria por parte de ésta—, la mayoría participó en el filme *En el balcón vacío*, convirtiéndose en el factor de unión de más peso para el Grupo Nuevo Cine.²¹³

Del listado final de las personas que participaron en las tres actividades que funcionaron como factores de unión de la comunidad afectiva, se identifican a los que formaron el núcleo de dicha comunidad: Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo y José Luis González de León.²¹⁴

²¹³ En el apéndice de esta investigación se presenta el listado total de los integrantes de esta comunidad afectiva, generando a partir de su involucramiento en *En el balcón vacío*, su firma en el manifiesto publicado en el primer número de la revista *Nuevo Cine* y su participación en alguno de los siete números de la revista.

²¹⁴ El cuadro con la información elemental del núcleo base del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva, al participar en los tres factores de unión, puede encontrarse como apéndice de este trabajo.

Este ejercicio de reconocimiento social-afectivo vinculado con el cine no es más que una propuesta metodológica que puede y debe adecuarse y mejorarse. Por el momento, proporciona una visión fundamental para el acercamiento a las comunidades afectivas que crean memoria. Así pues, no se trata de una regla o una metodología cerrada que hay que seguir irremediamente, ya que como se ha visto en este apartado, las personas que conforman la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine tienen un papel determinado por sus relaciones en torno a dicha agrupación y, a pesar de que aquí se depura el listado general para llegar a su núcleo, esta posibilidad de acercamiento no se presenta terminada ni se considera como la última o la más óptima para los futuros estudios del Grupo Nuevo Cine o de otras comunidades afectivas vinculadas con la experiencia cinematográfica.

Como se mencionó recientemente, el poder identificar a las personas que tuvieron un papel fundamental en el entorno social del Grupo Nuevo Cine, derivado de sus participaciones en los tres factores de unión, no quiere decir que se esté dejando fuera al resto de los sujetos involucrados con éste, sino que lo que se busca es preponderar la flexibilidad y el carácter de la agrupación. Ésta contó con el involucramiento total de Emilio García Riera, Jomi García Ascot, José de la Colina, José Luis González de León y Salvador Elizondo en la firma del manifiesto, en la publicación de *Nuevo Cine* y en la filmación de *En el balcón vacío*, factores que vincularon de forma transversal a la comunidad afectiva a la que perteneció el Grupo Nuevo Cine, misma que estuvo integrada por familias, amigos, compañeros y colaboradores.

En suma, el considerar la diversidad de los vínculos generados en torno al Grupo Nuevo Cine permite reconocer un mosaico de interconexiones de los que fue parte dicha agrupación; esto permite sostener la idea de que para la creación de la memoria no es obligatorio haber sido parte del pasado que se hace presente en un momento determinado, sino partir de la posibilidad de establecer lazos afectivos de unión e inmiscuirse en un presente concreto, cuyo pasado pueda recrearse para fundamentar las acciones y las intenciones de quienes crean memoria.

A continuación se compartirán una serie de datos biográficos del núcleo del Grupo Nuevo Cine, quienes tuvieron mayor incidencia al interior de éste y en su comunidad afectiva.

Recientemente fue mencionada María Luisa Elío como el ejemplo de *la excepción* de la propuesta metodológica debido al papel que tuvo. A pesar de que participó en uno de los tres factores de unión — en la realización del filme *En el balcón vacío*— ella se involucró, junto a su familia y las de los demás integrantes así como con las amistades y los compañeros que colaboraron, principalmente al aportar la base para la creación de la memoria del grupo y de su comunidad afectiva, ya que sus textos literarios fueron adaptados para el argumento cinematográfico de dicha producción. Cabe resaltar que constantemente se le omite de la historia del Grupo Nuevo Cine por su nula participación en la revista, y que cuando se acude a ella para hablar de *En el balcón vacío*, únicamente se hace referencia a su participación como pareja en aquel entonces de Jomi García Ascot. En cambio, se agrega a este listado al ser sus escritos los que se adaptaron como guion cinematográfico, siendo también el sustento narrativo para la creación de la memoria que sería compartido por la comunidad afectiva del Grupo Nuevo Cine.

Emilio García Riera, Jomi García Ascot, María Luisa Elío y José de la Colina, fueron cuatro españoles que llegaron a México junto a sus familias a consecuencia de la Guerra Civil Española: García Ascot llegó en el año de 1939, mientras que García Riera y De la Colina arribaron en 1944 y en 1940, respectivamente;²¹⁵ María Luisa Elío llegaría junto a su madre y hermana en el año de 1940.²¹⁶ Sin embargo, no sería inmediatamente después de su llegada o durante su infancia cuando estos personajes se conocerían, sino ya en su etapa adulta y en buena medida gracias a sus afinidades culturales y su interés por el cine.

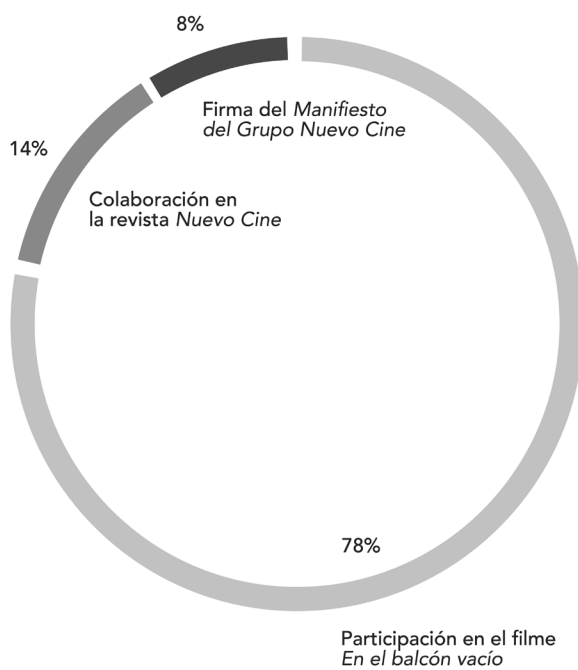
Nacido en el año de 1927 en Túnez, Jomi García Ascot²¹⁷ realizó

²¹⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, “Prólogo: Importancia y significación del Grupo Nuevo Cine en la cultura fílmica mexicana”, *op. cit.* págs. 8-25.

²¹⁶ Real Academia de la Historia <http://dbe.rah.es/biografias/50105/maria-luisa-elio-bernal>

²¹⁷ Para la recopilación elemental de algunos datos biográficos de Jomi García Ascot se consultaron las siguientes fuentes: el *Diccionario del exilio español en México*, escrito por Eduardo Mateo Gambarte; el Prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine*, de Eduardo de la Vega Alfaro; el artículo

Comunidad afectiva creada en torno al Grupo Nuevo Cine



sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, titulándose con una tesis sobre el poeta francés Charles Baudelaire. Sus primeras colaboraciones en medios impresos las hizo en la revista *Presencia*, publicada por un grupo de jóvenes españoles radicados en México y llegó a escribir para revistas como *Novedades*, *Dicine*, *la Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura*, *S.Nob*, *Revista de Bellas Artes*, *Orígenes* y *Nueva Revista Cubana*. Junto a Jean François Ricard, Álvaro Custodio y José Luis González de León, fundó el Cine Club de México del Instituto Francés de América Latina (IFAL).

Los inicios de García Ascot en el ámbito cinematográfico se remontan a su participación en la escritura del guion de la película *Raíces*, dirigida por Benito Alazraki en 1953, película que ganó el premio FIPRESCI de la Crítica Internacional en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Mientras que su trayectoria en la dirección cinematográfica iniciaría dentro de la compañía Teleproducciones S.A., dirigida por Manuel Barbachano Ponce, con proyectos como los noticieros cinematográficos *Cine verdad* (1953), *Telerevista* (1954) y *Cámara* (1955). Posteriormente trabajaría en Cuba, invitado por Alfredo Guevara, quien en ese entonces fungía como director del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC), para filmar *Los novios* y *Un día de trabajo*, cortometrajes que fueron integrados a la película *Cuba 58*. Fue hasta 1962, ya como integrante del Grupo Nuevo Cine, que su primer proyecto de largometraje vería la luz con la filmación de *En el balcón vacío*, con García Ascot como director y coguionista, junto a María Luis Elío y Emilio García Riera. En la etapa posterior a este filme, Jomi García Ascot dirigió diferentes proyectos audiovisuales relacionados con el arte, como el documental sobre la pintora española Remedios Varo y *El viaje*. Fallecido en 1986, García Ascot es considerado como uno de los pioneros del cine independiente, además de haber sido escritor al publicar libros de poesía y ensayo, mismos que lo llevaron a ganar el premio Xavier Villaurrutia en 1984.

de José de la Colina, "Nuevos cineastas: Jomi García Ascot", publicado en el primer número de la revista *Nuevo Cine* y el expediente E-00436 "Jomi García Ascot", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Nacido en Santander en el año de 1934 y arribado en México en 1940, de padre tipógrafo anarcosindicalista, José de la Colina²¹⁸ estudió en el Colegio Madrid siendo niño y posteriormente se convirtió en escritor autodidacta, guionista, actor esporádico, crítico literario y cinematográfico. Colaboró en publicaciones como *Política*, *Ideas de México*, *El Nacional*, *Novedades*, *Revista de la Universidad de México*, *Plural*, *Revista Mexicana de Literatura*, *La Nouvelle Revue Francaise*, *La gaceta de Cuba*, *Positif*, *Letras Libres*, entre otras. Fue director del semanario cultural de *Novedades* por 20 años, actividad que le hizo acreedor del Premio Nacional de Periodismo Cultural en 1984, mientras que su amplia trayectoria periodística y literaria fue reconocida con el premio Xavier Villaurrutia en el 2013. Fallecido en el 2019, José de la Colina fue autor de libros como *Cuentos para vencer a la muerte* (1955), *La lucha con la pantera* (1952), *La tumba india* (1984), *Muertes ejemplares* (2004), *Personería* (2005), entre otros.

Salvador Elizondo Alcalde,²¹⁹ nacido en la Ciudad de México en 1932, fue hijo de Salvador Elizondo Pani, quien fuera diplomático, productor de cine y uno de los fundadores de la empresa Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA). Por ello, Elizondo Alcalde tuvo la oportunidad de crecer dentro de la industria cinematográfica, lo que le permitió no solo conocer el ambiente del cine, sino también las fortalezas y debilidades de la industria. De los integrantes del Grupo Nuevo Cine, fue quien tuvo la oportunidad de vivir y estudiar en diferentes partes del mundo como Alemania, Italia, París y Canadá. Después de su participación en el grupo y en la revista *Nuevo Cine*, Elizondo se dedicó a la publicación de *S.Nob*,²²⁰ de siete números, revista caracterizada por una libertad editorial aún más explícita que la

²¹⁸ Las fuentes consultadas para obtener información biográfica de José de la Colina fueron: el *Diccionario del exilio español en México*, de Eduardo Mateo Gambarte; el expediente E-02542 “José de la Colina”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional; la *Enciclopedia de la Literatura en México*; el *Catálogo Bibliográfico de Escritores de México* del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine*.

²¹⁹ Los datos de la vida y obra de Salvador Elizondo Alcalde se obtuvieron de: el expediente E-01428 “Salvador Elizondo” del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional y el prólogo del facsimilar de la revista *Nuevo Cine*.

²²⁰ Salvador Elizondo (director), *S.NOBI*, Edición facsimilar, CONACULTA, Aldus, México, números 1-7, 2004.

primera. También formó parte del consejo de redacción de las revistas *Plural* y *Vuelta*. Al igual que los demás miembros de Nuevo Cine, Salvador Elizondo mantuvo una relación estrecha con el IFAL, al ser cinéfilo asistente y comentarista además de profesor de esta institución europea con sede en la calle Río Nazas en la Ciudad de México.

En el ámbito literario Elizondo Alcalde también fue acreedor del premio Xavier Villaurrutia en 1965, por su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* y en 1990 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura por su trayectoria literaria. A partir de 1976 fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y del Colegio Nacional. Salvador Elizondo falleció el año de 2006 en la Ciudad de México.

Nacido en el año de 1931 en Ibiza, España, Emilio García Riera²²¹ arribó a México en 1944 después de vivir con su familia en República Dominicana a consecuencia del inicio de la guerra Civil Española. Inició su carrera de crítico en periódicos como *España Popular*, órgano del Partido Comunista Español en México, y se profesionalizó en las letras a partir de sus colaboraciones en *Revista de la Universidad de México*, *Siempre!*, *Excélsior*, *Unomásuno*, *Novedades*, entre otros, por lo que su trayectoria ya era reconocida al momento de comenzar a escribir como integrante del Grupo Nuevo Cine. Fue también director de las revistas *Dicine* e *Imágenes* y comentarista cinematográfico de la televisión de la República mexicana. En el ámbito académico, a partir de 1963 García Riera formó parte, junto a José de la Colina y Salvador Elizondo, de la primera generación de profesores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como del Centro de Capacitación Cinematográfica, además de llegar a ser director del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara.

En el año de 1969 García Riera empezó con el proyecto de la *Historia documental del cine mexicano*, que llegaría a 18 volúmenes

²²¹ Los datos biográficos de Emilio García Riera fueron extraídos de las siguientes fuentes: su autobiografía *El cine es mejor que la vida*; *Emilio García Riera. El juego placentero I y II*, que incluye una selección de sus textos y críticas elegidas por Ángel Miquel; el expediente E-00327 "Emilio García Riera", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional; el prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine* y el número 141 de la revista *Tierra Adentro*.

publicados por la Editorial Era, cuyos fundadores fueron hijos de Tomás Estresate, quien fuera el encargado de la librería e imprenta Madero, en donde se imprimieron los siete números de *Nuevo Cine*.²²² Este compendio histórico contiene la filmografía producida entre los años de 1929 y 1976, acompañada de diversos documentos y comentarios de la época. La pasión de Emilio García Riera por el cine quedó impresa en sus múltiples investigaciones y en su autobiografía, titulada *El cine es mejor que la vida*, publicada en 1990. Además de dedicarse a escribir textos sobre cine, participó como adaptador para varias películas, entre las que destacan *En el balcón vacío* y *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac (1964), película que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje de México. Actualmente en la Biblioteca Pública de Jalisco “Juan José Arreola” se encuentra un fondo especial de Emilio García Riera, con material bibliográfico, hemerográfico, filmográfico y personal de acceso abierto.

María Luisa Elío, nacida en Pamplona 1926 y fallecida en México en 2009, junto a su madre y sus hermanas dejó España después de la detención de su padre Luis Elío Torres.²²³ Formada en la Academia Hispano-Mexicana, estudió teatro y formó parte del grupo experimental de Poesía en voz alta, colaborando con Leonora Carrington, Octavio Paz y Carlos Fuentes.²²⁴ Además, como actriz trabajó en varias producciones mexicanas, entre ellas el filme *Internado para señoritas*, dirigido por Gilberto Martínez Solares, y *No matarás* de Chano Urueta, ambas obras del año de 1943.

Al hablar de algunos datos biográficos del núcleo del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva, es importante mencionar su posicionamiento político, enraizado en experiencias familiares y ya consolidado durante su vida en México. Tanto Emilio García Riera, como José

²²² Juan Rodríguez, “*En el balcón vacío* y el nuevo cine”, *op. cit.*, pág. 97.

²²³ A principios de 2018, el ayuntamiento de Pamplona organizó un homenaje al Juez Luis Elío Torres, a cincuenta años de su fallecimiento, que incluyó una serie de conferencias sobre su vida y obra, así como la inauguración de una plaza pública ubicada en Pamplona con su nombre. Programa en línea (18 de julio de 2019) <https://www.navarra.es/NR/rdonlyres/7B11516D-E917-4830-9833-959699C19891/403304/ProgramaLuisElío.pdf>

²²⁴ Real Academia de la Historia, en línea (24 de julio de 2019) <http://dbe.rah.es/biografias/50105/maria-luisa-elio-bernal>

de la Colina tuvieron padres militantes adheridos a organizaciones republicanas y socialistas. En el caso de García Riera, su padre fue maestro de soldados republicanos mientras que su madre perteneció al PSU (Partit Socialista Unificat de Catalunya) y a la FET (Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza).²²⁵ De la Colina fue hijo de tipógrafo anarcosindicalista, mientras que García Ascot y María Luisa Elío provenían de padres funcionarios: diplomático y juez españoles, respectivamente.²²⁶ Este núcleo base propició también, desde sus experiencias previas al Grupo Nuevo Cine, su involucramiento en movimientos políticos y militantes como Juventudes Socialistas Unificadas,²²⁷ así como con publicaciones del estilo del periódico *España Popular*; *El Machete*, revista del Partido Comunista Mexicano; y la revista *Presencia*, fundada por filósofos españoles.²²⁸

El formar parte de la movilización política de izquierdas sería un aspecto fundamental que marcaría incluso la creación del Grupo Nuevo Cine y de su revista homónima, como lo menciona Emilio García Riera, en su autobiografía:

[...] por la misma época se formó el grupo Nuevo Cine, y encontré en él un modo de prolongar ciertos hábitos de militancia que dejé de cumplir para el JSU y el PSU. Además, algo contaba yo, como crítico, en el cuadro de la cultura cinematográfica mexicana, y una realidad manifiesta acabó por imponérseme sin necesidad de forzarla: se es de donde se trabaja.²²⁹

²²⁵ Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, Editorial Cal y Arena, 1994, México pág. 46.

²²⁶ Para mayor información sobre los datos autobiográficos, pueden acudirse a varios materiales audiovisuales que permanecen hasta la fecha registrados y difundidos en la plataforma Youtube, por mencionarse dos videos interesantes, pueden considerarse a la conferencia “María Luisa Elío, una vida en el balcón vacío”, dada por Manuel Hidalgo y organizada por el Instituto Cervantes, el 20 de marzo del 2018, (29 de abril de 2020) <https://www.youtube.com/watch?v=t8Sb6CGirDU> y el programa de televisión de Paulina Lavista, *Luz propia*, con el especial dedicado a Jomi García Ascot producido por TV UNAM (29 de marzo de 2020) <https://www.youtube.com/watch?v=fDSqIUaXvLs>

²²⁷ Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, op. cit., pág. 90i

²²⁸ *Ibidem*, págs. 156-172.

²²⁹ *Ibidem*, pág. 170-171.

Ahora que se ha realizado un bosquejo biográfico general del núcleo del Grupo Nuevo Cine, es conveniente mirar afuera de éste para conocer el entorno cultural en el que se desarrollaron sus integrantes, con el fin de reconstruir el presente de los mismos, que dará cuenta del papel que tuvo la memoria materializada mediante el medimetraje *En el balcón vacío*.

2.5. ENTRE LA INDUSTRIA Y LA INDEPENDENCIA: EL CINE COMO ENTIDAD PROPIA Y ALGUNAS EXPERIENCIAS PREVIAS AL GRUPO NUEVO CINE

Durante el sexenio presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964) y en pleno auge económico conocido como *el milagro mexicano*²³⁰ —visto éste como el resultado de una intervención estatal casi total en el desarrollo del país, insertado en un proceso de modernización social, cultural y económica—, el cine atravesó una situación discordante que evidenció el tipo de control por parte del Estado mexicano con respecto a la industria cinematográfica, y la sujeción sindical de la producción por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cine-

²³⁰ Para el historiador Eduardo de la Vega Alfaro, el periodo del milagro mexicano “[...] se puede resumir en la combinación por un lado, de una tasa de crecimiento económico más o menos sostenida de alrededor de 7% anual de PIB y, por el otro, una relativa estabilidad política sin precedentes en la historia moderna del país (aunque no exenta de manifestaciones críticas como las invasiones de tierras en diversos Estados y los intensos movimientos magisterial y ferrocarrilero iniciados hacia 1958 que terminarían siendo reprimidos o desarticulados), que generó como en otras naciones, un gran optimismo entre diversos sectores sociales (sobre todo entre las llamadas ‘clases medias’), mismo que con diversos matices se prolongarían durante todo el sexenio de Adolfo López Mateos y hasta finales del régimen de Gustavo Díaz Ordaz”, en: Eduardo de la Vega Alfaro, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, Universidad de Guadalajara, México, 2017, pág. 21. Por otro lado, resulta interesante ver cómo el papel del Estado, representado en la figura del presidente del país, es fundamental para el estudio de este fenómeno, al ser usualmente estudiado desde una temporalidad dividida de acuerdo con los años de la presidencia de los mandatarios Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1979). En: Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia”, en: AA. VV., *Nueva historia general de México*, Colegio de México, Himali Editor Digital, México, 2010, (versión digital, 2018), págs. 932-998.

matográfica (STPC). De acuerdo con Eduardo de la Vega Alfaro, el dominio del cine por parte de los Estados modernos “[...] ha consistido en reglamentar la exhibición fílmica a fin de mantener un absoluto o relativo control de los contenidos implícitos y explícitos en las películas mismas y en el espectáculo del cine en general, lo que se traduce en diversas formas de censura o ‘supervisión’”.²³¹ Por ello puede decirse que la intervención del Estado tuvo que ver no sólo con la creación y el control de instituciones de financiación y producción cinematográficas sino, de igual manera, con la distribución y exhibición del cine dentro y fuera del territorio mexicano. Ya en una nota periodística de finales de la década de 1950 se evidenciaba una contradicción respecto a la intervención estatal y sus formas de operar: la compañía productora Películas Nacionales, dirigida entonces por Blas López Fandos, producía en 1959 más de ochenta filmes al año gracias a la subvención del Estado, sin embargo, no todas podían acceder a una corrida comercial por el dilema de la exhibición, que también era regulada en su mayoría por el Estado a través de Operadora de Teatros S.A.²³² Esta situación ha llevado a que la industria cinematográfica sea enmarcada en una etapa de crisis e inestabilidad interna y externa a finales de la primer mitad del siglo XX, crisis que incluso desde algunas visiones se mantiene vigente en la actualidad.

En una investigación publicada en el 2016, en el libro colectivo *Miradas al cine mexicano*, el historiador Aurelio de los Reyes habla de la desaparición de la industria cinematográfica para el año de 2012, consecuencia de un largo proceso derivado del desmantelamiento de las estructuras y órganos estatales para la producción cinematográfica que se venía dando desde finales de la primera mitad del siglo XX.²³³ De acuerdo con Alberto Ruy Sánchez, el peso del Estado mexicano para la mitificación de la crisis de la industria cinematográfica ha sido fundamental para mantener su control, ya que el Estado desde

²³¹ Eduardo De la Vega Alfaro, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, op. cit., pág. 13.

²³² Jaime Váldez, “Películas Nacionales sólo puede explotar actualmente 79 películas”, en: *Novedades*, 24 de septiembre de 1959, número 6719, año XXIV, Distrito Federal, pág. 5.

²³³ Aurelio De los Reyes García Rojas, “Hacia la desaparición de la industria cinematográfica (1950–2012)”, en: Aurelio De los Reyes García Rojas (coordinador), *Miradas al cine mexicano Volumen II*, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2016, págs. 391–415.

Sus intervenciones a lo largo de los años ha hecho que la característica fundamental de la industria cinematográfica en México sea precisamente su situación de monopolio Estatal. Por otra parte, al convertir al cine en un asunto de Estado, se ha producido como suplemento de ese gran "asunto", un dispositivo mitológico [...] la mención de la crisis viene a ser como una señal para desplegar modificaciones en la organización industrial, pero también modificaciones en la circulación de creencias sociales: ya se sabe que crisis significa también reacomodo ideológico, producción de ciertas suposiciones en las que cree y con las que se mueve un grupo social.²³⁴

Esta prolongación de la idea de crisis de la industria cinematográfica permitió, por un lado, el cuestionamiento de los altos costos de la producción cinematográfica, aunado a la visibilización de la incidencia y el control del Estado mexicano así como de los sindicatos respecto a la cinematografía producida en el país, y por otro, la posibilidad de un camino distinto al trazado por la industria cinematográfica, conocido por el surgimiento del cine independiente en México, del que serían partícipes los integrantes del Grupo Nuevo Cine. A continuación, se trazará un paisaje con varias bifurcaciones sobre la situación del cine en el país durante el momento en que surgió la agrupación estudiada aquí, que transitó constantemente entre la industria cinematográfica y el cine independiente.²³⁵ A la par, que se establecen conexiones con el trabajo de sus respectivos integrantes, para ir perfilando a la agrupación desde su relación con el surgimiento de los nuevos cines en distintos países de América y de Europa, tema del que se hablará más adelante.

Si a la industria cinematográfica mexicana de finales de la década de 1950 y principios de 1960 se le caracteriza por su situación de crisis, al cine que se hace al margen de las dinámicas estatales y sindicales

²³⁴ Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, Premio Editora de Libros, México, 1981, pág. 10.

²³⁵ Si bien el término *cine independiente* ha tenido diferentes concepciones en la historia del cine, en esta ocasión se usa para referirse a una forma de hacer cine que no tiene relaciones directas con la industria cinematográfica, además de que se trata de un medio de realización con un claro posicionamiento respecto a ésta, caracterizado por una crítica confrontativa dirigida a la búsqueda de otras formas de ver/producir/pensar el cine.

puede distinguírsele por sus alcances desde una mirada distinta. Este último cine se trató de una serie de experiencias que se vincularon con compañías productoras que trabajaron sin la subvención total o el involucramiento directo por parte del Estado, con proyectos universitarios y, en general, con formas más abiertas de pensar y hacer el cine. Puede decirse que, siguiendo a José Felipe Coria, "[...] los jóvenes cineastas de estos años aprendieron la técnica por un camino menos árido que el de hacer méritos en la industria, al mismo tiempo se aprendió a mirar al cine desde otras perspectivas",²³⁶ perspectivas que produjeron un cuestionamiento directo de los valores dominantes dentro y fuera del ámbito cinematográfico y que serán abordadas a continuación.

Para el caso del Grupo Nuevo Cine, que condensó sus objetivos en la edición de una revista homónima y en la realización del filme *En el balcón vacío*, proyectos que vieron la luz pública entre los años de 1961 y 1962, su trabajo se venía gestando gracias al desenvolvimiento que tuvieron sus integrantes en la periferia de la industria cinematográfica. En y desde una comunidad cultural y social inspirada por tendencias mundiales vinculadas al cine, la literatura, las artes plásticas y el teatro desde la década de 1950, principalmente en la Ciudad de México. Perfilando su labor profesional en la producción de cine fuera de los sindicatos; en la creación de espacios alternativos de exhibición cinematográfica; en el periodismo cultural y la crítica cinematográfica. Por lo que, en sintonía con el surgimiento de algunas experiencias similares en otras latitudes, la década anterior a los sesentas puede ser considerada como formativa y de autodescubrimiento de los sujetos que se convertirían en fundadores de los nuevos cines, tanto en México como en otros países.²³⁷

La situación de la industria cinematográfica en México fue regulada por el Estado a través de la Dirección General de Cinematografía y el Banco Nacional Cinematográfico así como por los dos sindicatos cinematográficos (STIC y STPC) que se encontraban en constantes

²³⁶ José Felipe Coria, "A contrapelo: análisis cinematográfico en el CUEC", en: Marcela Fernández Violante (Coordinadora), *La docencia y el fenómeno fílmico*, op. cit., pág. 35.

²³⁷ Lino Micciche, "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en: José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (coordinadores), *Historia general del cine Volumen XI: Nuevos cines (años 60)*, Ediciones Cátedra, España, 1995, págs. 17-21.

diferencias debido a los intentos de monopolizar la realización cinematográfica.²³⁸ De tal manera, mientras la mayoría de la producción regular de cine en México —la realizada desde los dos sindicatos— se dedicaba a una fabricación en serie con base en un esquema industrial y con modelos argumentativos útiles para los fines de la industria cinematográfica,²³⁹ a partir de la década de 1950 algunos directores como Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Emilio Fernández y Alejandro Galindo, buscaron crear obras cinematográficas desde la industria. Piezas que fueran atractivas a “[...] una clase media mejor preparada y con altas aspiraciones culturales, para entonces ya haziados de tantos ‘churros’ producidos por una industria cada vez más adocenada y vuelta sobre sí misma”.²⁴⁰ Por ello, a principios de la década de 1960 esa búsqueda culminó con una serie de películas que terminaron siendo censuradas por el Estado mexicano, como *El brazo fuerte* de Giovanni Korporeal (1958), *Los hermanos de hierro* de Ismael Rodríguez (1961) y *Rosa blanca* de Roberto Gavaldón (1961).

La paradoja de la industria cinematográfica creció debido a la situación que complicaba la entrada de directores al STPC, teniendo una serie de requisitos que contemplaba —entre otras cosas— contratos previos de producciones de mínimo cinco semanas de filmación, nacionalidad mexicana y el no dedicarse a la producción cinematográfica.²⁴¹ Los integrantes del Grupo Nuevo Cine mantuvieron una postura crítica respecto a esta cuestión, por lo que algunos publicaron en diversos medios, notas periodísticas y reflexiones sobre los posibles orígenes del problema de la industria cinematográfica antes de la publicación de sus textos en la revista *Nuevo Cine*. Desde el punto de vista de Jomi García Ascot, el problema con el cine mexicano emanaba de una crisis argumental que, ante el perfeccionamiento técnico y narra-

²³⁸ Para más información sobre el sindicalismo cinematográfico en México y sus conflictos intergremiales, puede consultarse la investigación hecha por Catherine Bloch que fue publicada por primera vez en la revista *Otro Cine*, durante 1975 y posteriormente incluida en el libro *El cine mexicano a través de la crítica*, coordinado por David Maciel y Gustavo García en el 2001.

²³⁹ Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, op. cit., pág. 52.

²⁴⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, op. cit., pág. 22.

²⁴¹ Jaime Váldez, “Resultará más difícil el acceso a sección de directores”, *Novedades*, jueves 17 de septiembre de 1959, número 6712, año XXIV, Distrito Federal, pág. 7.

tivo de la época, se encontraba inmersa en “[...] los mismos asuntos policiacos, los mismos temas sicologicoindividuales (sic), los mismos ‘problemas’ particulares y marginales. Se forma cada vez más una imagen multifacética del delincuente, del ‘neurótico’ especializado, del inadaptado, del criminal. Se pierde cada vez más una imagen del hombre en su unitario estar, en su amplísima y original vivencia, en su realidad y su sueño”.²⁴² Por su parte, Emilio García Riera cuestionaba la falta de apertura sindicalista para los nuevos cineastas y la calidad de las obras producidas desde la industria, resultado del ímpetu por la rapidez con la que las películas se tenían que hacer.

Si bien la forma oficial de hacer cine fue desde el interior de la industria cinematográfica, ésta no representó la totalidad de las experiencias filmicas que se venían gestando a finales de la primera mitad del siglo XX en México y, con la aparición o consolidación de compañías productoras que trabajaron al margen de la misma, se perfilaron vías distintas de hacer y de pensar el cine. Desde esta posibilidad, Manuel Barbachano Ponce fue uno de los productores que trabajó en la dirección de la compañía Teleproducciones S.A. fundada en 1952,²⁴³ en la que algunos de los integrantes del Grupo Nuevo Cine, como Jomi García Ascot y Emilio García Riera, trabajaron en la realización de los noticieros cinematográficos *Telerevista* y *Cine-Verdad*, y en la producción de películas como *Raíces* de Benito Alasraki (1953), *Torero!* de Carlos Velo (1956) y *Nazarín* de Luis Buñuel (1959). Teleproducciones S.A. también se encargaría de producir la mayoría de las películas finalistas del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje entre los años de 1964 y 1965.²⁴⁴

Así pues, esta compañía puede considerarse como una de las iniciativas más importantes para el surgimiento del cine independiente mexicano,²⁴⁵ pero también para su vinculación con los espacios

²⁴² Jomi García Ascot, “El cine al día”, en: *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, número 550, año XXIV, 27 de septiembre de 1959.

²⁴³ Julia Tuñón, “Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*”, *op. cit.*, pág. 69.

²⁴⁴ Damián Ortega, (director), Rubén Gámez, *La fórmula secreta*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2014, 411 págs.

²⁴⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, *op. cit.*, pág. 68.

universitarios y con las iniciativas de preservación cinematográfica promovidas por Manuel González Casanova, desde el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya que en junio de 1960 fue Manuel Barbachano Ponce quien “inauguró” la creación de la Filmoteca de esta universidad, gracias a la donación de algunas de las películas que produjo en la década de 1950.²⁴⁶

De acuerdo con Paulo Antonio Paranaguá, “[...] los cineastas con una mirada renovadora fueron inicialmente espectadores con una visión distinta”.²⁴⁷ En este sentido, el Grupo Nuevo Cine integrado por cinéfilos preocupados por lo producido y exhibido en su entorno, tuvo un involucramiento importante en la promoción de los espacios alternativos de exhibición cinematográfica y en la difusión de obras internacionales que pudieran contribuir a la creación de públicos críticos. Todo esto a través de programaciones de películas que ellos consideraron como fundamentales para la historia del cine, como las dirigidas por Luis Buñuel, Sergei M. Eisenstein, Von Stronheim, Orson Welles, entre otros. Uno de los espacios más importantes para el Grupo Nuevo Cine fue el Instituto Francés de América Latina (IFAL), a través de El Cine Club de México que fue fundado y coordinado por Álvaro Custodio en colaboración con Jomi García Ascot y José Luis González de León.²⁴⁸ Pero además, fue el punto de encuentro entre Antonio Campomanes, Teo Hernández²⁴⁹ y algunos de los poste-

²⁴⁶ 25 años Filmoteca UNAM, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1986, pág. 11.

²⁴⁷ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, op. cit., pág. 171.

²⁴⁸ Armando Bartra y Paul Leduc, “Los cineclubs en 1961”, en: *Nuevo Cine*, número 6, marzo de 1961, págs. 35-36.

²⁴⁹ Antonio Campomanes y Teo Hernández son figuras claves para la diversificación del cine en la ciudad de México y a pesar de que no se les vincula ni se les nombra en las investigaciones hechas sobre el Grupo Nuevo Cine, aquí se les ubica como parte de los individuos que convivieron con sus integrantes y que, además, sus respectivas iniciativas buscaron crear formas diferentes de acercarse al cine. Son fundamentales para esta época: Antonio Campomanes desde el cineclubismo promovido por el Instituto Politécnico Nacional, y Teo Hernández, de origen michoacano, mediante la realización de cine experimental en Francia, país donde desarrolló todo su trabajo y en donde se ha convertido en un personaje fundacional de la videodanza y del cine del cuerpo. En la actualidad, Andrea Ancira trabaja junto a la familia del cineasta michoacano para recuperar su obra y pensamiento, a través de las publicaciones de sus diarios y la exhibición de sus filmes en territorio mexicano.

riores integrantes del Grupo Nuevo Cine, ya que de acuerdo con una entrevista realizada a Antonio Campomanes a inicios del 2019, fueron él y Teo Hernández quienes cimentarían las bases de la agrupación a través de la fundación del Centro Experimental de Cinematografía en el IFAL, pues ellos pidieron a Jomi García Ascot, Emilio García Riera y Salvador Elizondo su participación en una serie de conferencias que coordinaron desde dicho centro. Esto confirmó la idea de García Riera, quien en un capítulo de la serie *Los que hicieron nuestro cine* dedicado al Grupo Nuevo Cine, afirmaba que él tenía la sensación de que el grupo había nacido en el IFAL.²⁵⁰

El periodismo cultural, la literatura y la crítica cinematográfica fueron ámbitos culturales en los que se involucraron algunos miembros del Grupo Nuevo Cine durante los años previos a su conformación. De ahí que publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad de México*²⁵¹ y el suplemento de *Novedades, México en la cultura* (1949- 1961),²⁵² fueron algunos de los primeros factores de unión entre Jomi García Ascot, José de la Colina, Emilio García Riera y Salvador Elizondo. Estas publicaciones tuvieron un papel relevante en el ámbito cultural de la época ya que, como afirma Carlos Monsiváis en *Historia mínima de la cultura en el siglo XX*, desde ellas “[...] se impulsan y defienden visiones críticas y colabora gran parte de lo mejor de la vida

²⁵⁰ Emilio García Riera en: Alejandro Pelayo Rangel (director) *Los que hicieron nuestros cine, el Grupo Nuevo Cine*, op. cit., 15 ‘45”.

²⁵¹ Si bien desde sus orígenes, que se remontan a 1922 cuando José Vasconcelos fundó el *Boletín de la Universidad de México*, esta publicación se ha caracterizado por congrega a intelectuales de renombre en el país, durante la etapa en la que participaron Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Salvador Elizondo y José de la Colina antes del Grupo Nuevo Cine, es considerada como una de las de mayor relevancia, debido al grupo de artistas y escritores que reunió durante los años de 1953 a 1965. Afortunadamente las iniciativas de preservación y difusión de la *Revista de la Universidad de México* han sido tales, que en la actualidad todos sus números pueden ser consultados en línea en la página oficial de esta publicación (18 de febrero de 2020) <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/index.php>

²⁵² Dirigido por Fernando Benítez, Vicente Rojo, Jaime García Terrés, Miguel Prieto y los hermanos Enrique y Pablo González Casanova, *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, fue uno de los proyectos editoriales que uniría a diversos intelectuales de la época, e incluso después de su desaparición en el año de 1961, se siguió con la misma intención pero ahora en *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*.

cultural".²⁵³ Precisamente esto les permitió a los futuros integrantes del Grupo Nuevo Cine desenvolverse en un entorno cultural diverso, en el que se encontraban Octavio Paz, Max Aub, Ramón Xirau, José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes, Francisco Piña, Santiago Genovés, Manuel Michel y Elena Garro, entre otros. Si bien no se cuenta con el dato de la participación de los integrantes del Grupo Nuevo Cine en revistas cinematográficas previas a la publicación de *Nuevo Cine*, su colaboración en estos proyectos les permitió transitar con libertad entre la crítica de cine, el ensayo cinematográfico y la historia del cine, pero de igual manera, en temas vinculados con el teatro, la literatura y las artes plásticas, publicando sus impresiones durante no pocos años e intercalando sus ensayos principalmente en *México en la cultura* y la *Revista de la Universidad*.

Hasta aquí se ha hecho la caracterización interna del Grupo Nuevo Cine y de la comunidad afectiva e intelectual en la que éste se desenvolvió durante los dos años de su actividad. También se ha trazado el contexto cinematográfico y cultural del que formaron parte antes de su trabajo como agrupación con la intención de conocer un poco más sobre el momento histórico en el que surgió. Sin embargo, este contexto quedaría inconcluso si no se aborda de manera profunda y reflexiva el surgimiento de agrupaciones que tuvieron en su mayoría el mismo nombre que el Grupo Nuevo Cine conformado en México, pero que se crearon en otros países y con objetivos e intenciones diversas, compartiendo similitudes como la idea de colectividad, el deslindamiento de los parámetros y limitantes de las industrias cinematográficas, así como la apertura a otras formas de concebir el cine considerando sus alcances artísticos, estéticos y sociales.

²⁵³ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, op. cit., pág. 355.

2.6. LOS NUEVOS CINES EN EL MUNDO: ENTRE LA EXPERIENCIA PERSONAL Y EL DEVENIR COLECTIVO, POLÍTICO Y SOCIAL DEL CINE

Después de 35 años del surgimiento del Grupo Nuevo Cine, en 1996 se publicaba una nota periodística en la *Revista mexicana de cultura* en la que se reflexionaba sobre la situación de la cinematografía en el país, lanzando la pregunta directa respecto a la existencia de un *nuevo cine mexicano*:

¿Existe en realidad un fenómeno que pueda llamarse propiamente "nuevo cine mexicano"? [...] Podría decirse que no hay estrictamente "nuevo cine mexicano", sino un resurgimiento del aparato cinematográfico nacional, que implica la participación de viejos y nuevas glorias por lo que al elemento dramático se refiere, y la utilización de técnicas y recursos innovadores.²⁵⁴

Más allá de estar de acuerdo con la respuesta dada por quien escribió dicha nota, se retoman estas palabras para fomentar una discusión respecto al uso cotidiano del término de *nuevo cine*, mismo que, en un contexto mexicano, tiene sus orígenes en la agrupación que se estudia aquí. Y es que constantemente dicho término, que a veces es pensado como concepto y otras como una suerte de categoría circunstancial, es aplicado de manera indiferenciada para hacer alusión a un cine que se antoja distinto al producido desde la industria cinematográfica y que, desde la percepción de quienes lo nombran y defienden, propone formas narrativas y estéticas diversas en la realización cinematográfica.

Si bien, en esta investigación se tiene la certeza de que al hablar de *nuevo cine*, antes que cualquier definición, se está invocando a un grupo social concreto, quizá también en su uso ordinario intervienen diversos elementos al momento de pensarlo. Primero, el tiempo histórico desde el cual se está enunciando y sobre el cual se está haciendo

²⁵⁴ David Monroy Gómez, "Aproximación al nuevo cine mexicano", en: *Revista mexicana de cultura*, 4 agosto de 1996.

referencia, es decir, más allá de que sean películas producidas por personas diferentes, el nuevo cine al que se alude tendrá características distintivas ("este tipo de cine es diferente a") ya sea si se refiere al producido en la década de los 1960 o al de finales del siglo XX. Segundo, el entrecruzamiento de formas de pensar el cine, a veces contrapuestas, que conduce a una reflexión ontológica de lo cinematográfico: *¿qué es el cine?*²⁵⁵ Esa fue la pregunta lanzada desde un libro escrito por el teórico francés André Bazín, que fundamentaría algunas propuestas colectivas que buscaron ampliar el horizonte de la reflexión de lo cinematográfico a partir de los nuevos cines a finales de la primera mitad del siglo XX.

Estas no son todas las connotaciones atribuidas a los nuevos cines de las que se hablará a continuación, pero de momento pueden ser las indicadas para visibilizar una situación por demás importante para la presente investigación, que ha sido promovida en buena medida por las investigaciones que buscan unificar los nuevos cines creados en países como Francia, Alemania, Estados Unidos, Chile, Argentina y México. Dichos estudios suponen una masa uniforme de experiencias diversas bajo el pretexto de conceptualizar procesos históricos complejos que son denominados de una misma manera; tales fines historiográficos prácticos omiten particularidades y matices que devienen en una visión cerrada y homogeneizadora del surgimiento de agrupaciones dedicadas al cine. Como lo menciona Lino Mecciche, "[...] salvo raras excepciones, cualquier principio definidor que trata de identificar bajo un común denominador movimientos, tendencias, posiciones que caracterizan un determinado periodo histórico, no es más que una indicación convencional".²⁵⁶

En efecto, no se trata de reproducir convencionalismos aplicados a la historia con el fin de homologar, sistematizar y clasificar las experiencias surgidas en torno a los nuevos cines, por lo que es importante identificar que para este caso, no existe un común denominador inventado, estructurado e impuesto desde la mirada de los historiadores.

²⁵⁵ André Bazín, *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP, España, 395 págs.

²⁵⁶ Lino Micciche, "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en: José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coordinadores), *Historia general del cine Volumen XI: Nuevos cines (años 60)*, op. cit., pág. 15.

Se trata más bien de agrupaciones de individuos que se autodefinen como *nuevos cines*, con la excepción de la *Nouvelle Vague* francesa;²⁵⁷ este término deja de referirse exclusivamente a una condición o característica de obras cinematográficas concretas para ocuparse también de sujetos que habitan en un tiempo y espacios determinados, los cuales buscan ser parte de una colectividad a la vez que conforman una suma de esfuerzos enfocados en la realización cinematográfica. El adjetivo calificativo se convierte en sustantivo vivencial mientras que la palabra se transforma en rostros múltiples y en figuras humanas habitando distintas latitudes, unidas por y desde el cine.

Si la historia de los nuevos cines se construye desde un intento de homogeneización de las agrupaciones autonombradas como tal, esto es producto de uno “[...] de los más vistosos y persistentes residuos ‘idealistas’ de la cultura contemporánea, para la cual cada fenómeno particular debe formar parte por fuerza de un ‘sistema’ fenoménico más complejo y cada norma particular, de una taxonomía general”.²⁵⁸ Se busca que el Grupo Nuevo Cine sea comprendido y estudiado desde sus particularidades sin omitir las interconexiones ni las afinidades que mantuvo con experiencias contemporáneas, mismas que transitan “entre dualidades como teoría y práctica, técnica y reflexión, mimesis y lenguaje, tradición y ruptura”,²⁵⁹ De esta forma, se podrá concebir a esta agrupación mexicana como parte de los nuevos cines surgidos en Europa y en América Latina, a partir de su ejercicio de creación de la memoria como una manifestación artística, simbólica y de auto(re)presentación en un contexto cinematográfico concreto que, como se mencionó anteriormente, suele ser identificado como un periodo de crisis para la industria cinematográfica en la época.

El reconocimiento del contexto internacional del Grupo Nuevo Cine —formado en México durante los primeros años de la década de 1960— permite ubicar históricamente una serie de experiencias

²⁵⁷ De acuerdo con Domenec Font, el término de *Nouvelle Vague* fue acuñado por Francois Giraud para referirse al arribo de una nueva generación en el mundo del arte en el año de 1957, dándose a conocer en una encuesta sobre la juventud francesa en el semanario *Express*, en: Domenec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Paidós Ibérica, España, pág. 44.

²⁵⁸ Lino Micciche, “Teorías y poéticas del Nuevo cine”, *op. cit.*, pág. 16.

²⁵⁹ Domènec Font, *Paisajes de la modernidad*, *op. cit.* págs. 30–31.

compartidas a través de este arte, impulsadas por directores, críticos y promotores que vieron en él un medio de expresión personal y colectiva para la auto(re)presentación, es decir, para fijar su lugar en el mundo. Si bien los llamados nuevos cines carecen de un fundamento colectivizante único debido a “[...] una extraordinaria heterogeneidad de propuestas, discursos y prácticas cinematográficas”,²⁶⁰ el visualizarlos como parte de una orquesta mundial longeva —cuyos integrantes tocaban a distancia espacial y temporal pero con una sintonía común, promoviendo la transformación del cine a partir de su extracción de los cánones de la industria cinematográfica—, da cuenta del modo en que el cine pudo concebirse como un instrumento para imaginar el mundo y así buscar reinventarlo, acorde con la mirada de los que integraron diversas agrupaciones y procuraron generar una incidencia social aprovechando las posibilidades que el cine les ofreció.

De acuerdo con Eric Hobsbawm, el siglo XX fue un parteaguas en la conformación de agrupaciones políticas, artísticas y sociales que, mediante la realización y difusión de manifiestos, emitieron denuncias y vislumbraron vías futuras para solucionar los problemas que identificaron en sus entornos sociales. Se trató pues, de

Auténticos grupos de personas (a veces formados en torno a un individuo, o una publicación periódica, por más corta que fuese su vida), conscientes de contra qué luchaban, así como de lo que tenían en común: dadaístas, surrealistas, De Stijl, LEF o el Grupo Independiente en torno al cual surgió el Pop Art en Gran Bretaña, en la década de 1950. O para el caso, la primera cooperativa de fotógrafos Magnum. Por decirlo así, todos ellos son grupos en campaña.²⁶¹

Formando parte de esta vorágine de movilizaciones, en enero de 1961 el Grupo Nuevo Cine publicó en *Novedades* —y que meses después sería integrado al primer número de su revista— el manifiesto con el

²⁶⁰ Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance, el nuevo cine latinoamericano, un proyecto latinoamericano subcontinental*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2014, pág. 30.

²⁶¹ Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Editorial Planeta/Ediciones Culturales Paidós, México, 2013, pág. 16.

que dio a conocer su visión del cine y sus intenciones con respecto a una apertura considerada necesaria. Aquel texto proyectó su accionar mediante seis objetivos a realizarse desde la colectividad: la superación de la situación de crisis de la industria cinematográfica; la libertad de creación cinematográfica que evidenciara la obsolescencia de la censura; la diversificación de la realización de cine fuera de los convencionalismos industriales; el impulso a la cultura cinematográfica en México, mediante la enseñanza, los espacios de exhibición, publicaciones periódicas, el estudio del cine y el apoyo al cine experimental; una programación de cine abierta, con obras internacionales en los espacios de exhibición existentes; y el apoyo a los festivales de cine que eran organizados durante la época.²⁶²

De igual manera, antes y después del surgimiento del Grupo Nuevo Cine en México, otras agrupaciones en distintos países optaron por la declaración de sus intenciones a través de manifiestos firmados desde la colectividad. En 1958 el Free Cinema Inglés en Gran Bretaña, bajo la batuta de Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson; en 1960 el New American Cinema Group lanzaba su declaración, firmada por Lionel Rogosin, Robert Frank, Bert Stern y los hermanos Adolfo y Jonas Mekas, entre otros; o en 1962 cuando se lanzaba el manifiesto colectivo de Oberhausen, firmado por Alexander Kluge, Ronald Martini, Herbert Vesely, etc.²⁶³ La idea de la colectividad quedó proyectada —desde algunos manifiestos y declaraciones públicas— como un posicionamiento crítico, político, artístico y cultural, respecto a las circunstancias en las que se encontraban las agrupaciones reunidas a partir de la experiencia cinematográfica. Incluso han llegado a ser identificadas genéricamente como “las comunidades de las negaciones”, dada su condición crítica y de explícita diferenciación respecto a la industria cinematográfica de sus países.²⁶⁴

²⁶² Al ser el manifiesto considerado como uno de los factores de unión de la comunidad afectiva, desde donde trabajó el Grupo Nuevo Cine, se reconoce su importancia en este ejercicio y se agrega íntegro como apéndice de esta investigación, de acuerdo a su publicación en la revista *Nuevo Cine*, en abril de 1961.

²⁶³ Los manifiestos arriba mencionados y la filmografía de los integrantes que los suscribieron se encuentran en la publicación coordinada por Joaquim Ramio Romaguera y Homero Alsina Thevenet, titulada *Textos y manifiestos del cine*, publicada por primera vez en el año de 1989.

²⁶⁴ Lino Micciche, “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, *op. cit.*, pág. 24.

Las historias de las colectividades cinematográficas conocidas como los nuevos cines no tuvieron lugar exclusivamente en países europeos, sino que simultánea o posteriormente al Grupo Nuevo Cine conformado en México, surgieron en varios países latinoamericanos intenciones de vinculación social y política mediante el cine. Esto detonó la internacionalización de intenciones, derivadas de los “[...] influjos venidos desde afuera”,²⁶⁵ pero que sufrían adaptaciones y transformaciones de acuerdo con los diferentes grupos. Esto porque provenían de contextos heterogéneos en los que se generaron otras formas de pensar el cine, posibilitando así una ebullición cinematográfica más allá de fronteras geopolíticas precisas. Con esto no se quiere llegar a las anodinas interpretaciones de algunas investigaciones que sustentan una idea de asimilación incuestionable de las experiencias europeas en los territorios latinoamericanos. Tales estudios incluso usan términos como el *neorrealismo latinoamericano* o las *autres nouvelles vagues* para referirse a lo acontecido en América Latina desde la conformación de las agrupaciones cinematográficas.²⁶⁶ Por el contrario, la presente investigación defiende la idea de las afinidades electivas y reflexivas sobre el cine que no se limitaron por cuestiones geopolíticas o por connotaciones de índole cultural, sino que fungieron como puentes desde los que se intentó construir otras formas de realización cinematográfica.

Cabe señalar que en las investigaciones consultadas para este trabajo, se vincula directamente al Grupo Nuevo Cine —conformado en México a inicios de los años sesenta— con la perspectiva de ser una especie de adecuación mexicana de la *Nouvelle Vague* y a la incidencia casi total del Estado mexicano sobre la realización cinematográfica durante su periodo de existencia.²⁶⁷ Por esto, a veces sólo se le trae a colación como antecedente del cine independiente. Sin embargo, en este trabajo es fundamental vincular al grupo mexicano

²⁶⁵ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, op. cit., pág. 19.

²⁶⁶ Algunos de los escritores e investigadores que han usado dichos términos para hablar de las similitudes entre experiencias europeas y latinoamericanas en torno a la conformación de los grupos nuevos cines son Manuel Michel, de la Vega Alfaro y Gil Olivo.

²⁶⁷ Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad*, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Perú, 2013, págs. 98–103.

con los casos latinoamericanos, al sentar las bases de la reflexión colectiva sobre las formas de operar de la industria cinematográfica y las opciones de realización al margen de ésta. Lejos del peso de la construcción del mundo occidental y con matices muy diversos.

Desde sus orígenes, los integrantes del Grupo Nuevo Cine hicieron evidente la influencia de los filmes realizados por Jean Luc Godard, Francois Truffaut, Alain Resnais, entre otros, así como el ímpetu surgido de la lectura de la revista *Cahiers du Cinema*, en la que estos directores franceses publicaron ensayos y crítica cinematográfica a partir de la década de 1950. Sin embargo, es importante reconocer la singularidad del grupo que aquí se estudia, tanto como los encuentros, inspiraciones, aspiraciones y confrontaciones que tuvieron durante su actividad grupal. Así pues, quedarse con la idea de una apropiación de las formas occidentales y su llana aplicación en contextos geopolíticos distintos, nulifica toda intención de los grupos sociales, de unión y transformación en el ámbito de la realización cinematográfica y de la concepción propia de los nuevos cines surgidos en distintas latitudes.

El programa común del nuevo cine latinoamericano surgió de manera “oficial” en 1967, en el Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar organizado en Chile,²⁶⁸ mismo que sostenía la necesidad del cine para vincularse mediante un proyecto revolucionario que se enfocara en las necesidades sociales y las exigencias político-económicas de los países latinoamericanos.²⁶⁹ Desde la tónica latinoamericana se acentuaban, pues, las imbricaciones políticas del cine, ya que

[...] este esfuerzo devenido en movimiento, no surgió como resultado de circunstancias fortuitas o como una intención aislada. Por el contrario, formó parte de un vasto conglomerado de procesos sociales y políticos cuyo eje común sería la lucha contra el imperialismo norteamericano y sus representantes criollos. Fue el producto de un largo proceso de adquisición de conciencia, insertado en las adversidades históricas, económicas y sociales de cada uno de los países latinoamericanos. Pero

²⁶⁸ Miguel Littin, “Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia: el nuevo cine de América Latina”, en: VV.AA., *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pág. 27.

²⁶⁹ Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance, el nuevo cine latinoamericano, un proyecto latinoamericano subcontinental*, op. cit., pág. 35.

también lo fue de la necesidad de construir un lenguaje que permitiera interpretar la realidad bajo conceptos radicalmente opuestos a los utilizados por las clases en el poder, las cuales habían hecho del cine un instrumento más de dominio y neocolonización.²⁷⁰

De acuerdo con Isaac León Frías, las características que compartieron los nuevos cines latinoamericanos fueron la juventud de la mayor parte de sus miembros, la disposición a modificar el sistema industrial de la producción cinematográfica y las convenciones narrativas cinematográficas. También la apertura a temas de índole social, la actitud de confrontación ante la institucionalización cinematográfica y el buscar crear un cine de la modernidad con el “[...] afán por modificar o ampliar los espacios de lo representado y los modos de representación”.²⁷¹ La colectividad continental promovida por cineastas como Fernando Solanas, Nelson Pereira do Santos, Octavio Getino, Santiago Álvarez, Aldo Francia y Alfredo Guevara, entre otros —oriundos de países como Brasil, Chile, Colombia, Cuba o Argentina—, fue otra de las características distintivas que los separó de los nuevos cines surgidos en los países europeos, ya que el proyecto latinoamericano buscó la unión intercontinental y la organización desde visiones políticas que fomentaran la transformación social de los países latinoamericanos; se puede decir que el concepto del nuevo cine desde América Latina partió de los posicionamientos estéticos e ideológicos de los cineastas, o agrupaciones de cineastas, que reivindicaron explícitamente el proyecto colectivizante desde las posibilidades que el cine les ofrecía.²⁷²

Otro de los aspectos relevantes del Grupo Nuevo Cine de México, que lo vinculó con las iniciativas colectivas cinematográficas de varias partes del mundo, fue la reflexión sobre el papel del director de cine como autor. Uno de los primeros cineastas que impulsarían lo que se ha conocido como la *teoría del autor* en el cine fue Alexandre Astruc,

²⁷⁰ Ramón Gil Olivo, *El nuevo cine latinoamericano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pág. 5.

²⁷¹ Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad*, op. cit., pág. 37–38.

²⁷² Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance, el nuevo cine latinoamericano, un proyecto latinoamericano subcontinental*, op. cit., pág. 29.

quien en el año de 1948 publicó un escrito en *L'écran Français*, en el que buscó reflexionar sobre las posibilidades del cine como lenguaje, fuera de las dinámicas del espectáculo, profundizando en las potencialidades del cine como una acción personal íntimamente ligada al acto creativo de la escritura. Para Astruc

[...] todo pensamiento, como todo sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano o ciertos objetos que forman parte de su universo. Es explicitando estas relaciones, dibujando su huella tangible, que el cine puede hacerse verdaderamente lugar de expresión de un pensamiento.²⁷³

En este sentido, las fronteras entre el director y el guionista dejan de existir para dar paso a la idea de un cine personal, que pueda dar cuenta de los paisajes interiores que poseen quienes se disponen a realizar cine, visto este como el medio de expresión más idóneo para llevar a cabo dicha empresa.

El papel del autor llega para cuestionar el estatus quo de las industrias cinematográficas, como lo confirma Glauber Rocha, al preponderar la figura del autor ante la maquinaria del cine como espectáculo, por lo que

[...] el advenimiento del 'autor' como sustantivo del ser creador de películas inaugura un nuevo artista en nuestro tiempo. Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria.²⁷⁴

Estos nuevos cines serán, entonces, los orquestadores de nuevas historias llevadas a las pantallas: historias que buscan transgredir, dislocar las convenciones narrativas y la idealización de mundos inasequibles para las realidades en las que se conformaron. En consecuencia, uno de los alcances que se pueden preponderar de la idea del autor difun-

²⁷³ Texto recuperado por la revista *Ícónica, pensamiento filmico*, número 7, invierno 2013-2014, México, pág. 40.

²⁷⁴ Glauber Rocha, citado en: Juan Rodríguez, "En el balcón vacío y el nuevo cine", *op. cit.*, pág. 111.

dida a través de los nuevos cines, fue que se dedicó a tejer narraciones que tiene como personajes principales a “[...] los hombres sin historia que hacen la Historia o que la harán en su momento. A pesar de la desolación, representan la rebeldía y el optimismo porque trabajan por la liberación”.²⁷⁵

Como se mencionó anteriormente, la revista *Nuevo Cine* fue una de las actividades más importantes de la agrupación homónima, al congrega a cineastas, críticos, escritores, cinéfilos y en general, a gente interesada en la cinematografía, significando un punto de encuentro y reflexión que posibilitó la difusión de distintas miradas del cine en México. Inspirados, entre otras cosas, por la revista francesa *Cahiers du cinema*²⁷⁶ —en la que participaron André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze como fundadores y posteriormente Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, entre otros—,²⁷⁷ los integrantes del Grupo Nuevo Cine publicaron durante 1961 y 1962 reflexiones teóricas, críticas cinematográficas, ensayos sobre cine, mesas redondas y filmografías de diversos cineastas, promoviendo la discusión sobre la situación de la industria cinematográfica por un lado, y por otro, la difusión de sus intereses y sus gustos cinematográficos.

Durante poco más de un año y con siete números publicados, la revista *Nuevo Cine* fue el medio impreso en el que trabajaron Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Jomi García Ascot, José de la Colina, Carlos Monsiváis, Luis Vicens y Gabriel Ramírez, participando en todos los números. Además del equipo de colaboradores que estuvo formado por Armando Bartra, Paul Leduc, Nancy Cárdenas, Rafael Corkidi, Heriberto Lafranchi y Juan Manuel Torres, quienes escribieron esporádicamente algunos ensayos y reflexiones para la revista, o bien, estuvieron en algún debate publicado sobre diferentes aspectos del cine mexicano. Aunque se habla de una publicación de vida efímera, la importancia de la revista *Nuevo Cine* radica en su propia dinámica, ambigua e indeterminada, pero a la vez enmarcada en un ímpetu de

²⁷⁵ Manuel Michel, “Cine y cambio social En América Latina”, en *Una nueva cultura de la imagen, ensayos sobre cine y televisión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pág. 164.

²⁷⁶ Emilio García Riera, *op. cit.*, pág. 44.

²⁷⁷ Catherine Bloch Gerschel y José Antonio Valdés Peña, *Nouvelle Vague: una visión mexicana*, Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, México, 2007, págs. 16–17.

desapego a las formas, y desde una potencia crítica y transformadora, canalizada hacia la realización cinematográfica y la crítica de cine. Al nacer de una postura alimentada por una insatisfacción colectiva respecto a la situación que atravesó el cine mexicano en un momento de cambio, la revista y el grupo pueden ser considerados como síntomas de un proceso de transformación irrevocable, que dio inicio a la creación de múltiples y latentes posibilidades para una nueva concepción de la creación cinematográfica en México.

De manera simultánea o previa a *Nuevo Cine*, otras revistas a nivel internacional se estaban publicando desde el seno de las agrupaciones conocidas como *nuevos cines*: *Positif* (Francia, 1952), *Nuestro cine* (España, 1961) y *Sight and Sound* (Gran Bretaña, 1952), fueron títulos de publicaciones que coincidieron con el Grupo Nuevo Cine. Todas ellas visiones del mundo y del fenómeno cinematográfico, apuntalando la discusión hacia los distintos tipos de pensar el cine y la necesidad de su promoción y defensa. Si bien, se desconoce alguna publicación latinoamericana vinculada con los nuevos cines surgidos en este continente, algunos de los cineastas que se involucraron en el proyecto intercontinental del Nuevo Cine Latinoamericano escribieron libros en los que se difundieron sus ideas y sus concepciones sobre lo cinematográfico. Inclusive, llegaron a sentar las bases teóricas para la instauración de otras construcciones cinematográficas, preponderando sus alcances políticos e ideológicos desde la idea de la revolución social. Efectivamente, textos como *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, de Jorge Sanjines y el Grupo Ukamau (Bolivia); *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa (Cuba); o algunos artículos sueltos sobre la propuesta teórica de *Un tercer cine*, de Octavio Getino y Fernando Solanas (Argentina), no fueron escritos o pensados desde el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano —sino desde experiencias de orden más local—. Sin embargo, representan ejercicios de escritura vinculados con la reflexión sobre el cine y sus dimensiones políticas, estéticas y sociales, que pueden tener sus orígenes en las revistas editadas por los grupos nombrados en estas líneas.

En suma, hasta aquí se ha trazado un bosquejo historiográfico sobre el Grupo Nuevo Cine, a partir de un cuestionamiento a las formas

dominantes de caracterización con base en la idea de éste como una generación y como parte del Exilio Español. También se ha identificado el contexto histórico del Grupo Nuevo Cine en diferentes escalas. Por su parte, se han explorado las interconexiones sociales, culturales y políticas compartidas por los nuevos cines surgidos en distintos países del mundo y el Grupo Nuevo Cine originado en México. Ahora, resulta necesario acercarse al filme *En el balcón vacío* para imaginar, reflexionar y analizar las formas de creación de la memoria desde el cine. Es por ello que a continuación, se propone profundizar en esta producción a partir de una serie de elucubraciones sobre la potencialidad de las imágenes y los sonidos en el cine, pero también sobre los tópicos elementales de creación de la memoria y su correspondiente materialización cinematográfica. 🌀



Jomi García Ascot, José María Torre, José Redondo y Emilio García Riera
durante el rodaje de *En el balcón vacío*.

Autoría desconocida.

Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".

CAPÍTULO III: ANÁLISIS CINEMATográfico DEL FILME *EN EL BALCÓN VACÍO*

3.1. DE LAS LECTURAS DEL MUNDO: ENTRE LA INTERPRETACIÓN DEL CINE Y EL ANÁLISIS CINEMATográfico

Pensar el cine como materialización de la memoria. Si se puede llegar a esta conclusión es mediante la reflexión integral del cine como algo más que una película o que una producción cinematográfica en un contexto concreto: es sumergirse en el cine desde la idea de éste como una experiencia sociocultural que atraviesa —en diferentes niveles y con variadas intensidades— la vida de las personas involucradas en determinada obra cinematográfica cuyo argumento busca abordar, cuestionar o replantear los acontecimientos del pasado de una comunidad afectiva determinada, que puede o no encontrarse implicada en la producción de dicha obra. Hasta ahora se han estudiado los fundamentos teóricos de la creación de la memoria y sus relaciones con el cine, además de que se han aterrizado algunas directrices que permiten identificar al Grupo Nuevo Cine y a su comunidad cinematográfica durante los años en que éste estuvo unido, por lo que es momento de que en este capítulo se dé a conocer información sobre *En el balcón vacío*, además de colocarla en un contexto cinematográfico que identifique algunos títulos relacionados con

dicha obra así como con el tiempo en que fue realizada, pero también se buscará reflexionar sobre las distintas implicaciones del cine y sus posibilidades de interpretación a partir de un análisis cinematográfico abierto y vinculado a la disciplina histórica, centrándose en ciertos componentes del filme *En el balcón vacío* que puedan dar cuenta de los tópicos elementales de creación y del *punto cero* de la memoria del Grupo Nuevo Cine, no sin antes compartir una serie de planteamientos sobre algunos temas importantes que se interconectan con la experiencia cinematográfica: el papel de la interpretación y el análisis cinematográfico para la presente investigación y la potencialidad de las imágenes y sus interconexiones con la memoria.

Desde el discurso sentimentalista y homogeneizante, cuestionado en el capítulo anterior, mismo que nulifica las posibilidades de acción y posicionamientos otros que disloquen la concepción inequívoca de las personas que vivieron el Exilio Español para ser algo más que exiliados desde una mirada eminentemente nostálgica y unilateral, la lectura común del filme *En el balcón vacío* está caracterizada por una idea similar al imperativo historiográfico respecto a dicho proceso histórico y más allá de ser considerada como una obra producida por exiliados españoles, la interpretación derivada de un análisis superfluo que no cuestiona lo que se ve en el filme, reproduce fácilmente la idea condescendiente que enclaustra la movilización y la incidencia de las personas que vivieron el Exilio Español, desembocando en una idea única e irrevocable de la recepción de un filme que se mueve en distintos niveles de acción y por lo tanto, de lecturas que no deben permanecer exclusivamente en un orden nostálgico que es con el que se suele vincular a la memoria. El cuestionar la interpretación uniforme y más usual de este filme, conduce a ver a las personas involucradas en su realización desde un enfoque diferente a aquel que identifica a *En el balcón vacío* como analogía de un “desgarrado grito de dolor por la España que perdieron siendo niños”.²⁸⁰

En la actualidad, la dimensión ontológica del cine se caracteriza por una compaginación de sentidos y atribuciones que conviven respecto a sus diferentes concepciones. El cine es el filme que se observa y se

²⁸⁰ Charo Alonso, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *op. cit.*, 141

escucha. Pero también es el espacio donde —desde la oscuridad— se convive efímeramente con las personas y las historias que toman forma mediante los juegos de luz reflejados en la pantalla; es también el residuo que permanece en la mente de las personas y que a veces, no es del todo similar a aquella película que provocó emociones y que ahora se condensa en el recuerdo de lo sentido durante la proyección lumínica; el cine es industria y fórmula redituable codirigida o mantenida en buena medida por el gobierno en turno. Teniendo en cuenta esta homonimia,²⁸¹ cualquier estudio cinematográfico puede partir tanto del sentido atribuido al cine como del enfoque disciplinar y elementos teóricos desde los cuales se aborda la experiencia cinematográfica. Sin embargo, la constante de estudiar y analizar el cine se mantiene en premisas y teorías consolidadas -como la semiótica-, que se centran exclusivamente en lo que ocurre dentro de cuadro. Pero, como afirma el filósofo francés Jaques Ranciere el

[...] limitarse a los planos y a los mecanismos que componen una película equivale a olvidarse que el cine es un arte en la medida que es un mundo, en la medida en que esos planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección necesitan ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que hacen que el cine tenga consistencia como un mundo compartido más allá de la realidad material de sus proyecciones.²⁸²

Pensar el análisis cinematográfico en el marco de los objetivos e intereses de la presente investigación, persuade a esquivar ciertas tendencias vinculadas con una forma de mirar y estudiar el cine que alejan a las películas de sus realizadores y de las personas involucradas en ellas. Si bien, el acercarse al filme *En el balcón vacío* resulta indispensable para llegar a la materialización cinematográfica de la memoria, es pertinente aclarar que el estudio del cine aquí propuesto no parte de un análisis cinematográfico vinculado con algunas modalidades ya consolidadas sino que, por el contrario, se acepta y promueve la

²⁸¹ Jacques Ranciere, *Las distancias en el cine*, Ellago, España, págs. 9-22.

²⁸² *Ibidem*, págs. 14-15.

idea de un acercamiento más libre, empático y crítico respecto a la valoración hecha de las obras cinematográficas, pero también sobre la mirada de quien investiga, deslindándose de esquemas fijos y conceptos o categorías inamovibles que se avoquen exclusivamente a lo que se ve dentro de cuadro y que suele ser el campo de juego de los analistas de cine, optando, como se ha pensado en los capítulos anteriores, en partir de la idea de que el cine es siempre algo más que una película y que todo estudio cinematográfico pensado desde el enfoque sociocultural ha de considerar el cine como una experiencia social, colectiva y compleja, vivida por sujetos activos e inmersos tanto en su contexto como en la obra cinematográfica en cuestión.

¿Puede el análisis cinematográfico —pensado como una modalidad del estudio del arte— concebirse como una suerte de juego interpretativo que determina a la obra cinematográfica de igual manera que excluye los elementos extracinematográficos, que la delimitan respecto a sus motivos y alcances? A principios de la década de 1960, en su reconocido texto *Contra la interpretación*, Susan Sontag cuestionaba las dinámicas en que los especialistas se acercaban al arte, con la intención de interpretarle desde posicionamientos rígidos desligados de la propia obra y más susceptibles de transformarla con fines que no se interconectaban con la potencialidad de la obra y sus consecuentes lecturas, sino que de lo que se trataba era de un “moderno estilo de interpretación (que) excava y en la medida en que excava, destruye. Escarba ‘más allá del texto’ para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero”.²⁸³ En este sentido, la crítica hecha en su momento por Susan Sontag se dirigía a la escisión casi total entre las formas de interpretación del arte y el arte mismo, es decir, entre los intelectuales y especialistas dedicados a la reflexión del arte y aquello mismo que estudiaban que se vinculaba no sólo con obras concretas, sino también con distintas ideas y otros mundos:

[...] la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de posteriores lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo no puede ser desechado. La interpretación

²⁸³ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, México, 1996, pág. 29.

es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarle mediante su refundición. El intérprete sin llegar a suprimir o reescribir el texto lo altera. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tomarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto los intérpretes [...] siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.²⁸⁴

En la medida en que esos posteriores lectores a los que hace referencia Susan Sontag, alteren la obra —cinematográfica para la presente discusión—, mediante configuraciones conceptuales arquetípicas y distanciadas de una mirada más abierta y flexible, la comprensión de los analistas se mantendrá constreñida y limitada en el devenir histórico del arte, pero también del pensamiento humano. Posteriormente a las reflexiones propuestas por Sontag sobre las implicaciones entre los ojos que ven la obra y la obra que es vista, en 1980 Roland Barthes, desde su ensayo sobre la fotografía titulado *La cámara lúcida*, propuso el hacer evidente la intervención del observador/interprete en su vinculación con el mundo, especialmente con las imágenes y la fotografía, lejos de los cánones de la mirada, con la intención de reusarse decididamente a las formas preestablecidas de analizar las imágenes y así evitar el “heredar otra mirada”.²⁸⁵

Que no se entienda esto como una confrontación directa entre la teoría y la recepción del arte, que a fin de cuentas la teoría es una suerte de recepción metódica, puntiaguda, de la comprensión del mundo. Se trata más bien, de concebir la oportunidad de presentar y fomentar una comprensión implicativa, en la que interviene tanto la obra cinematográfica como la mirada de quien está investigando, de quien observa y escucha, de quien se abre ante la potencia del cine, procurando una relación recíproca en la que se produce un vínculo flexible que promueve la sorpresa y la reivindicación de la vía eminentemente teórica como un complemento de cualquier proyecto de estudio, para coincidir en que todo análisis cinematográfico cunde

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Espasa, España, 2011, pág. 68.

desde la potencialidad de la mirada por un lado y la información dada tanto por la obra cinematográfica como la obtenida de su contexto de creación por el otro.

La interpretación derivada de esta vinculación entre el investigador y el objeto de estudio transforma de forma irremediable la perspectiva y los alcances de todo posible resultado producto del trabajo logrado, al dejar que “el objeto del conocimiento, en ese momento sea reconocido por estar íntimamente operando en la misma constitución del sujeto que conoce”.²⁸⁶ Estudiar la materialización cinematográfica de la memoria se convierte aquí en un proceso de involucramiento directo con la creación de memoria, modificando -a medida que esto está siendo escrito- los parámetros desde los que se parte sin deslindarse totalmente de ellos, sino concibiéndolos como guías argumentativas o puntos de partida, que refuerzan los planteamientos aquí presentados. En suma, de lo que se trata a continuación es de identificar los tópicos elementales de creación de la memoria localizados en el filme *En el balcón vacío*, descartando la idea de acercarse a la totalidad de éste para concentrarse en lo que interesa a quien en esta ocasión se acerca al filme realizado por el Grupo Nuevo Cine.

Estos tópicos desde los cuales se considera que la memoria es creada, reinventada y resignificada, dan cuenta de las variables de su consecuente materialización cinematográfica: el punto cero de la memoria de la agrupación y de su comunidad afectiva; el tiempo y sus indicadores cinematográficos y el consecuente relato, integrado en el montaje producido en buena medida por el entretendido de tres elementos constitutivos: el escrito de María Luisa Elío que inspiró al argumento, el guion cinematográfico y el filme concluido, que en su conjunto dan cuenta de la presencia de lo ausente, de la creación de la memoria por parte del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva, quienes en conjunto intervinieron en el proceso de realización del filme *En el balcón vacío*.

²⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, Ediciones Ve, México, 2012, pág. 35.

3.2. LAS INTERCONEXIONES CINEMATográfICAS DE *EN EL BALCÓN VACÍO*.

Dirigida por Jomi García Ascot, en estrecha colaboración con María Luisa Elío y Emilio García Riera como adaptadores —además de la participación de familiares y amigos del Grupo, quienes formaron parte de su comunidad afectiva primigenia—, *En el balcón vacío*²⁸⁷ es un medimetraje producido durante los años de 1961 y 1962, tiempo en que se mantuvo activo el Grupo Nuevo Cine, siendo el resultado de una serie de iniciativas que este se fijó como objetivos para la irrupción de un cine distinto al que se hacía desde el interior de la industria cinematográfica en México. Desde su estreno en la Sala Moliere del Instituto Francés de América Latina en 1962, esta cinta fue recibida por festivales internacionales como Locarno, Sestri Levante, entre otros, así como por la crítica cinematográfica y en la actualidad, las investigaciones cinematográficas en torno a esta obra la ubican como un trabajo hecho desde las propuestas del cine independiente siendo estudiada por no pocos investigadores que se han dedicado a la producción cinematográfica hecha en México durante la década de 1960, pero también por personas dedicadas a analizar el Exilio Español en México y sus manifestaciones en la creación artística.²⁸⁸

Filmada en locaciones ubicadas en la Ciudad de México como el Parque Lira, el Panteón Español, El Ateneo Español, el Colegio Madrid, el Desierto de los Leones y en algunos edificios de la Colonia Condesa²⁸⁹, *En el balcón vacío* recrea la España de finales de la década de 1930 para moverse temporal y espacialmente a la Ciudad de México de principios de la década de los sesenta, a través de un argumento que da cuenta de las peripecias emocionales vividas por una pequeña de nombre Gabriela —interpretada por Nuri Pereña y María Luisa Elío— que se ve obligada junto a su familia a salir de España para poder sobrevivir. En este filme, Gabriela recuerda su vida

²⁸⁷ Bajo la dirección de Guadalupe Ferrer, este filme fue restaurado en el 2009 por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México en colaboración con la Embajada de España de México.

²⁸⁸ Tan solo en México este filme ha sido estudiado desde enfoques muy diversos por Álvaro Fernández, Israel Rodríguez, Eduardo de la Vega Alfaro, Álvaro Vázquez Mantecón, Julia Tuñón, entre otros.

²⁸⁹ Julia Tuñón, "Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*", *Op. cit.*, 72

durante la infancia y cómo ésta se vio interrumpida por la Guerra Civil Española, dándose cuenta de que, a pesar de que el tiempo ha pasado, se ve imposibilitada a visualizar algo de su vida que se encuentre desligado de la guerra y su posterior exilio, a tal grado de que le parece que no ha pasado el tiempo al deformarse la imagen que tiene de sí en su presente confuso. Este acontecimiento que es considerado como el *punto cero* de la vida del personaje principal del filme es de igual manera el *punto cero* del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva que se involucró en la realización del filme, actuando como extras y siendo parte del equipo de producción de la misma.

En el balcón vacío se produce en el seno de una comunidad afectiva, llegando a ser considerada como una película familiar, como la llamaría Ángel Miquel²⁹⁰, tanto por su trama como por las personas que intervinieron en su realización. De acuerdo con Cecilia Elío, hermana de María Luisa Elío, el filme retrata y reinventa el viaje que realizaron junto a su familia desde Pamplona, pasando por Elizondo y Francia hasta llegar a México,²⁹¹ y que es también una experiencia semejante al recorrido transitado por Emilio García Riera y su hermana, quien incluso confesaría, en su autobiografía *El cine es mejor que la vida*, el peso que el exilio tuvo en el escritor, mismo que marcaría también la adaptación del texto escrito junto a María Luisa Elío, al convertirse en una experiencia común que permitió la materialización cinematográfica de la memoria del Grupo Nuevo Cine y su comunidad afectiva, llegando a tener implicaciones emotivas en el proceso de creación del filme, derivado del recuerdo de las experiencias vividas a consecuencia de la guerra en el transcurso de su rodaje.

El cine tiene una connotación colectiva que lo ubica por lo regular, como obras cinematográficas que vinculan a personas de diferentes países o que suelen ser identificadas por su lugar de filmación o por los países de origen de las personas que participan en su filmación. En este sentido, a pesar de que *En el balcón vacío* suele ser identificada como una película hecha en México por españoles, también aporta

²⁹⁰ Ángel Miquel, "En el balcón vacío", en: *El Heraldo de México*, 19 de junio de 1994, Expediente AT-01159, Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, México.

²⁹¹ Entrevista a Cecilia Elío, en Javier Lluch-Prats (editor), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, op. cit., pág. 266.

información sobre las relaciones cinematográficas existentes entre países como España y México, mismas que adquieren relevancia a partir del episodio del Exilio Español, a pesar de que éste no se ha llevado a la pantalla con frecuencia en México, siendo casos extraordinarios los que tocan el tema desde cualquiera de los bandos políticos en disputa o que aborden las experiencias de personas que, más allá de su posicionamiento político, se vieron obligadas a salir de su lugar de origen debido a la situación de violencia en el territorio español.²⁹²

Hablar sobre coproducciones cinematográficas hechas en España y en México amerita una labor que no se busca agotar en estas líneas, misma que ha ocupado a investigadores como Eduardo de la Vega Alfaro y el propio Emilio García Riera,²⁹³ por esta razón solo se ubican ciertas películas que puedan establecer los vínculos entre ambas cinematografías cuyos equipos de producción hayan estado integrados por personas que llegaron a México a partir del Exilio Español o que hayan sido conformados por comunidades afectivas identificadas por los investigadores que las han estudiado. Uno de los primeros filmes en abordar el tema de la Guerra Civil Española fue *Refugiados en Madrid*, dirigida en 1938 por Alejandro Galindo en los estudios CLASA, que contó con la cinefotografía de Gabriel Figueroa y las actuaciones de María Conesa, Fernando y Domingo Soler -hijos de exiliados españoles-, Vilma Vidal y Arturo de Córdova.²⁹⁴ De acuerdo con el historiador de cine español Roman Gubern, en algunas producciones que contaron con la participación de exiliados españoles se podía identificar una "cierta tendencia a la agrupación solidaria",²⁹⁵ involucrando como parte del equipo de producción a otros españoles

²⁹² Juan Rodríguez, "Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)", en: *Iberoamericana*, XII, número 47, América Latina, España y Portugal, 2012, págs. 157–168, en línea (19 de diciembre de 2019) <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/463>

²⁹³ En el libro *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, editado por Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, se pueden encontrar diversas reflexiones sobre las coproducciones hechas tanto en España como en México, que vinculan a ambos países desde la cinematografía hecha por españoles en México y por mexicanos en España, en diferentes épocas y con variadas temáticas, incluyendo un texto sobre *En el balcón vacío*, escrito por José Luis Castro de Paz.

²⁹⁴ Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, Editorial Nacional, España, 1972, págs. 286–287.

²⁹⁵ Roman Gubern, *Cine español en el exilio 1936-1939*, Editorial Lumen, España, pág. 15.

que vivían en México; una de las películas que este investigador resalta es *La barraca*, a la que caracteriza en su libro *Cine español en el exilio 1936-1939*, como una "película de exiliados". Dirigida por Roberto Gavaldón en 1944, este filme fue una adaptación cinematográfica de la novela escrita por Blanco Ibáñez en la que colaboraron, entre otros, Vicente Petit y Francisco Marco Michelet como escenógrafos y Anita Blanch, Ampar Murillo, José Baciera, Ivana Alcañiz y Micaela Castejón, como parte del reparto.

Además de vincular a *En el balcón vacío* con diferentes obras que en su momento tocaron el tema del Exilio Español o que tuvieron alguna relación intrínseca con exiliados, es importante identificar las películas posteriores a dicho proceso y que formaron parte del contexto y la experiencia del Grupo Nuevo Cine en sus andanzas en el ámbito de la cinefilia, la crítica cinematográfica y el ensayo sobre cine, lo que obliga a un acercamiento tanto a la producción de cine hecho en México durante los primeros años de la década de 1960 como al interior de la revista *Nuevo Cine*, publicación desde la cual se difundieron las ideas que tuvieron respecto a las posibilidades del cine y que a su vez, les permitió condensar su mirada como cinéfilos que buscaron acceder y difundir obras cinematográficas que no tuvieron exhibición comercial en las salas de cine de la Ciudad de México. El establecer estas conexiones entre la producción cinematográfica de la época y la experiencia del Grupo Nuevo Cine como cinéfilos puede aportar información sobre los intereses, las discrepancias y las influencias que el cine tuvo en el proceso de la realización de *En el balcón vacío*.

En los primeros años de la década de 1960 la producción de películas en México fue sumamente diversa, incluyendo la producción regular que era la que salía del S.T.P.C.,²⁹⁶ y la integrada por filmes dirigidos por cineastas que habían consolidado sus carreras durante los años de mayor auge de la cinematografía mexicana, como *Animas Trujano*, de Ismael Rodríguez; *Tlayucan*, de Luis Alcoriza; *Días de otoño*, de Roberto Gavaldón y las producciones de las que se habló en el segundo capítulo, que fueron películas apoyadas de forma directa por el gobierno

²⁹⁶ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo 11, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1994, pág. 7.

de Adolfo López Mateos, reconocidas en su conjunto como *cine de aliento*. Estos filmes fueron hechos por directores con una trayectoria reconocida, sin embargo, por diversas razones permanecieron censurados por el gobierno: *Rosa Blanca*, de Roberto Gavaldón y *Los Hermanos de Hierro*, de Ismael Rodríguez, entre otras.²⁹⁷ Además de estas producciones, el cine estelarizado por el luchador enmascarado El Santo, ya ocupaba buena parte de la cartelera de las salas de cine de la metrópoli, incluyendo títulos como *Santo contra los zombies*, dirigida por Benito Alazrakí, quien también dirigió *Frankenstein, el Vampiro y compañía*; *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra el Rey del crimen*, dirigida por Federico Curiel, entre otras.

Las dinámicas de la industria cinematográfica fueron el blanco de las reflexiones y las críticas sobre cine planteadas por el Grupo Nuevo Cine y difundidas en su revista homónima. Algunos de los aspectos que la agrupación consideró más preocupantes fueron precisamente que durante los primeros años de la década de 1960, la realización de películas quedara en pocas manos y que el S.T.P.C. no mostrara una apertura para con los interesados —entre los que se encontraba Jomi García Ascot y Manuel Barbachano Ponce—.²⁹⁸ La crítica hacía la industria y el periodismo cinematográfico de la época fue nodal en el contenido de *Nuevo Cine*, sin embargo otros temas importaron más a quienes participaron recurrentemente en sus siete números, siendo Emilio García Riera, Salvador Elizondo, José de la Colina y Jomi García Ascot quienes escribieron textos para todas sus publicaciones.²⁹⁹

²⁹⁷ David Maciel y Eduardo de la Vega Alfaro son algunos de los investigadores que se han dedicado a analizar la producción del cine de aliento así como sus vericuetos para poder ver la luz. Para más información, sus investigaciones tituladas "*La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta*" y *Cine, política y censura en la era del milagro mexicano* respectivamente, pueden ser de interés en caso de que se busque profundizar más en este tema.

²⁹⁸ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo 11, *Op. cit.*, pág. 10.

²⁹⁹ José de la Colina fue quien más escribió para *Nuevo Cine*, con 6 textos relacionados con actores y actrices como Gary Cooper y Cyd Charisse; Salvador Elizondo se dedicó a la reflexión sobre cine mexicano en cinco ensayos, ocupándose tanto de directores como Fernando de Fuentes como de temas relacionados al cine experimental una concepción novedosa del cine para los años en que se publicó, también se interesó por la situación de la industria cinematográfica mexicana; Emilio García Riera colaboró con sendas filmografías y críticas de filmes extranjeros condensadas en cinco artículos, mientras que Jomi García Ascot escribió para *Nuevo Cine* cinco ensayos que transitan la reflexión teórica a cuestiones éticas en el cine.

Una lectura pormenorizada de los siete números de la revista *Nuevo Cine* permite conocer los filmes que vieron los integrantes del grupo dedicado a su publicación, con el fin de conocer cuáles fueron los títulos en los que estos se interesaron y que dan cuenta del universo cinematográfico en el que el grupo se desarrolló, así como de las posibles influencias que tuvieron al momento de la realización de *En el balcón vacío*. Si bien esta revista se integró por diversas secciones dedicadas tanto a la crítica cinematográfica como al ensayo sobre diferentes temas que tocan a la cinematografía, la reflexión teórica y a la revisión de la filmografía de directores, actores y actrices predilectos de los integrantes de *Nuevo Cine*, para este caso, se acude únicamente a la información brindada por aquellas secciones en las que se encuentren referencias directas a temas de interés y a títulos de obras realizadas que pudieron tener alguna relación con la producción de *En el balcón vacío*, ya que la edición de *Nuevo Cine* durante los años de 1961 y 1962 fue una actividad simultánea a la filmación de la película dirigida por Jomi García Ascot. En esta ocasión solo se busca acceder a los intereses y las inspiraciones de los integrantes del grupo que tuvieron un papel relevante en el filme *En el balcón vacío*, con la intención de acercarse al universo del cine que delineó su forma de concebir el fenómeno cinematográfico.

Ubicar las inspiraciones que tuvieron los integrantes del Grupo *Nuevo Cine* que participaron en la filmación de *En el balcón vacío* no es tarea fácil, ya que en el interior de su revista se encuentran referencias a más de 60 películas provenientes de países como Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, Inglaterra y México. Sin embargo, existen algunas directrices que permiten ubicar las inclinaciones de Emilio García Riera y Jomi García Ascot, cuyos trabajos como adaptador y director de *En el balcón vacío* fue igual de importante que su colaboración en la revista del Grupo *Nuevo Cine*. Mientras que Emilio García Riera se dedicó a la difusión del cine de su interés y a compilar información a manera de filmografías de cineastas y de algunos géneros cinematográficos como el western, además de escribir textos sobre directores extranjeros y actores norteamericanos,³⁰⁰ por su parte, Jomi

³⁰⁰ Mientras en el primer número de *Nuevo Cine* aparece su crítica sobre *La huelga*, de S. M. Eisenstein,

García Ascot se inclinó por una reflexión más profunda sobre el cine, a través de escritos dedicados a la teoría cinematográfica, los dilemas de la actuación para cine y temas éticos relacionados con las historias llevadas a la gran pantalla.³⁰¹

Un cineasta que sin duda se convirtió en maestro y fuente de inspiración para el Grupo Nuevo Cine fue Luis Buñuel, con quien tuvieron la oportunidad de convivir y colaborar de forma continua a través de las relaciones personales y profesionales construidas en torno a éste.³⁰² La admiración por el cine surrealista hecho por Buñuel así como por su persona, se reflejan en el número doble que le dedicaron a la vida y obra del cineasta español, del que afirmaron que “ese creciente amor al cine, que se desarrolla de modo notable gracias a los cineclubes, debe mucho a la obra de Luis Buñuel”,³⁰³ siendo *Viridiana* una de sus películas predilectas de la agrupación. Otras películas vinculadas con la tierra natal de José de la Colina, Jomi García Ascot, María Luisa Elío y Emilio García Riera fueron fundamentales para la creación de *En el balcón vacío*, mismas que pudieron ver y con cuyos directores tuvieron algún contacto tanto en México como en Cuba: *The Spanish Earth (Tierra de España)*, de Joris Ivens y *L'espoir, (Sierra de Teruel)* de André Malreaux, filmes hechos durante la Guerra Civil Española, llegaron a los ojos de los integrantes del Grupo Nuevo Cine antes de la

el segundo y tercer números presentan comentarios sobre el actor Gary Cooper y el western, género cinematográfico en el que se enfocó en otros números de *Nuevo Cine*; para más información, puede consultarse el facsimilar de los siete números de la revista, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de TV UNAM y en colaboración con la DGE Equilibristas y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

³⁰¹ Los textos más interesantes, sin duda provienen de la pluma de Jomi García Ascot, al cuestionar el status quo del cine desde una reflexión ontológica del mismo, apuntalando la discusión hacia las posibilidades de creación y de representación en el cine. En el primer número de *Nuevo Cine*, García Ascot retoma la figura del teórico francés André Bazín como pieza elemental para una reflexión distinta de los alcances del cine, mientras que en el tercer número dirige sus ideas al conformismo y anticonformismo de los temas sociales abordados en la cinematografía.

³⁰² Algunas fotografías pueden llevar a la conclusión de que existió una relación cercana con Luis Buñuel; se trata de imágenes capturadas durante reuniones casuales y durante el trabajo realizado por algunos integrantes del Grupo Nuevo Cine —como Jomi García Ascot y Emilio García Riera— en la compañía Producciones Barbachano Ponce, dirigida por Manuel Barbachano Ponce, que fue la encargada de producir *Nazarín* entre los años de 1958 y 1959.

³⁰³ “Luis Buñuel y el Nuevo Cine”, en: *Nuevo Cine*, número doble 4-5, noviembre 1961, pág. 1.

realización del filme dirigido por García Ascot, en momentos y lugares diferentes durante el año de 1959.

De acuerdo con investigadores como Charo Alonso y José Rodríguez, durante el viaje de María Luisa Elío y Jomi García Ascot a Cuba como parte de la invitación hecha por Alfredo Guevara, entonces director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) para dirigir dos cortometrajes que serían integrados al filme *Cuba 58*,³⁰⁴ se entabló un encuentro entre García Ascot y Joris Ivens, director holandés que le daría material cinematográfico filmado durante su estancia en España para la realización de *The Spanish Earth*,³⁰⁵ filme producido para apoyar a la República Española durante la Guerra Civil, y que posteriormente sería integrado a *En el balcón vacío* a manera de fragmentos y secuencias. Otra obra cinematográfica que pudo generar alguna suerte de influencia para la materialización de la memoria del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva fue *L'Spoir*, de André Malraux.³⁰⁶ De acuerdo con un texto escrito por Emilio García Riera en 1960 publicado como parte de sus colaboraciones para la *Revista de la Universidad*, después de la visita del filósofo y cineasta André Malraux a la Ciudad de México como Ministro de Cultura de Francia, su película realizada en España durante los años de 1938 y 1939 y exhibida durante su estancia en México, recaló en la mirada del crítico español, quien escribió sobre las impresiones causadas por ver este filme en el cine Las Américas, que a pesar de la no poca producción dedicada al conflicto español, *L'Spoir* podía ser considerada como "la única película de ficción decididamente parcial a la causa republicana, realizada por encargo y con

³⁰⁴ En algunas fuentes de información, que incluyen el número 1 de *Nuevo Cine* y la investigación de Charo Alonso en *Los Archivos de la Filmoteca Española* de 1999, este filme es mencionado con el nombre de *Historias de la revolución*. Sin embargo, aquí se respeta el título de la película vista ya con los créditos y que sería la edición final de la producción en la que colaboró Jomi García Ascot, mediante la dirección de dos de los tres cortometrajes que la integran: *Un día de trabajo* y *Los novios*; el tercer cortometraje, *Año nuevo*, fue dirigido por Jorge Fraga.

³⁰⁵ Para más información sobre el cine hecho por Joris Ivens, además de *The Spanish Earth*, puede consultarse *La cámara y yo*, libro que este cineasta escribió como parte de las reflexiones hechas durante la filmación de las distintas películas que hizo en varios países del mundo, y que fue publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

³⁰⁶ Max Aub (editor), *Sierra de Teruel, André Malraux*, Ediciones Era, México, 1968, 155 págs.

la participación de los republicanos mismos. Por primera vez en el cine los refugiados han oído en boca de unos actores el lenguaje que ellos mismos emplearon durante la guerra: por primera vez han podido reconocerse a sí mismos en los héroes de una película”.³⁰⁷

Tanto *The Spanish Earth* como *L'Spoir* son filmes que representan las posibilidades del cine para adentrarse en los acontecimientos sociales y a los procesos bélicos de inicios del siglo XX, pero de igual manera dan directrices para la reflexión sobre el cine de ficción que lleva a la pantalla la beligerancia de Estado y la violencia desmedida y los posicionamientos políticos que esto conlleva. Representar lo irrepresentable a través de la imagen cinematográfica: la muerte, la violencia, las vicisitudes de los grupos sociales inmiscuidos en episodios históricos difíciles de comprender y en este caso, el exilio vivido por los españoles que llegaron a México.

3.3. EL RELATO CONSTITUTIVO DE LA MEMORIA. UN ACERCAMIENTO AL MONTAJE DE *EN EL BALCÓN VACÍO*

Para poder hablar del cine como materialización de la memoria del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva es preciso reconocer en este proceso de inteligibilidad del pasado su cualidad de relato a través de los tópicos elementales para su creación, mismos que son ubicados en el filme *En el balcón vacío* y que adquieren su potencia como ejercicio mnemotécnico mediante su conjunción a través del montaje cinematográfico. El *punto cero* del grupo y su (auto)representación mediante el uso de material de archivo; los indicadores temporales que confirman a la memoria como la presencia de lo ausente mediante recursos cinematográficos como la articulación de planos, su respectiva sonorización y la idea del recurso de la voz en off como orquestadora de un juego transtemporal. La integración de los tópicos mencionados se conciben en su conjunto como el montaje que permite identificar al filme producido en el seno del Grupo Nuevo

³⁰⁷ Emilio García Riera, “Los puños cerrados”, en: *Revista de la Universidad*, volumen XIV, número 9, mayo de 1960, págs. 26–28, en línea (12 de enero de 2020) <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases-files/95cb451a-9c63-4506-a1d8-650d64ac46fd>

Cine como su memoria materializada, por lo que es preciso elucubrar respecto a esto e intentar plasmar algunas ideas sobre la potencia del montaje en el cine como productor de sentido y sus relaciones con la materialización cinematográfica de la memoria.

Uno de los teóricos de cine fundacionales que reflexionó sobre las posibilidades del montaje desde su propia posición como cineasta fue Sergei M. Eisenstein. Para este autor, el montaje podía explicarse mediante cuatro categorías o grandes métodos que varían de acuerdo con cuestiones temporales, de movimiento y de contenido de las imágenes que conforman las distintas secuencias:³⁰⁸ el montaje métrico, vinculado a una noción en origen longitudinal que ahora se ha convertido en una medición eminentemente temporal, de “imágenes compases”; montaje rítmico, que supone una relevancia del ritmo interno de las secuencias, es decir, de las particularidades de cada escena que integran al filme y que en su conjunto generan una tensión formal homogénea cuya intensidad puede tener fluctuaciones; el montaje tonal, que depende de la información y el movimiento dentro de cuadro y el “sonido emotivo” —entendido esto como las vibraciones rítmicas— contenidos en cada fragmento o escena y por último el montaje sobretonal, más relacionado con el conjunto de los elementos que conforman cada escena y sus respectivos cálculos rítmicos y de movimiento. Además de estos métodos del montaje, la propuesta más relevante en los estudios teóricos de Eisenstein se vinculó con una forma más ambiciosa de entender esta técnica cinematográfica: el montaje intelectual, configurado a partir del “conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes”.³⁰⁹ Esta última caracterización del montaje propuesta por Eisenstein conduciría la reflexión sobre las intenciones y los efectos del montaje, complementos de las cuestiones estéticas y narrativas, evidenciando la multiplicidad de posturas y concepciones del cine y de los recursos visuales, sonoros y tecnológicos, pero también los alcances afectivos, sociales y políticos implicados en la realización cinematográfica.

³⁰⁸ Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 2013, págs. 72–81.

³⁰⁹ *Ibidem*, pág. 80.

Con el devenir del tiempo y el papel que empezaron a jugar las imágenes y el cine en el siglo XX, el debate aún vigente sobre el montaje continuó inspirado en las teorías de Eisenstein, sin embargo, se encaminó no sólo a sus cualidades cinematográficas como la selección, el orden, el ritmo y el movimiento de las escenas, sino a sus implicaciones respecto a los modos de representación y su conexión con la realidad que el cine retrata y transforma, poniendo énfasis en la compleja relación que el éste tiene con el mundo que lo inspira. De acuerdo con Jacques Ranciere, al ser el cine un filtro que “dirime la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo ‘real’”,³¹⁰ su montaje, es decir, la selección y el ordenamiento de los elementos que integran a la obra cinematográfica —su arquitectura, su esquema primigenio o su distribución interna son solo algunas formas de nombrarle—, padece de igual manera el cuestionamiento sobre sus formas de moldear las historias y los temas que aborda, anticipados por Eisenstein en su proyecto teórico. Este punto de inflexión sobre los alcances del montaje respecto a lo supuesto real que se le atribuye al cine significó el punto de partida para una caracterización múltiple y compleja alejada de la mera descripción de las acciones y la posición de la cámara. Joris Ivens ya lo cuestionaría al reflexionar sobre su trabajo hecho durante la Guerra Civil Española, identificando como elementos de influencia para el montaje —o edición por su traducción del inglés— no sólo a la obra cinematográfica integrada por sus respectivos planos, sino también los factores psicológicos de los personajes y la recepción en los observadores así como el posicionamiento del cineasta respecto a su idea del cine, “resultado, casi siempre, de un deseo de profundizar en la relación de las cosas reales, para mostrar eso que está bajo la superficie de las cosas”.³¹¹

La idea del apego a lo real y su correspondiente observación representada en el cine ha devenido en convenciones cinematográficas latentes en el montaje y en su respectiva reflexión, por parte de cineastas y de investigadores, exacerbando la dimensión ontológica

³¹⁰ Jacques Ranciere, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós Ibérica, España, 2005, pág. 10.

³¹¹ Joris Ivens, *La cámara y yo*, Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, s/f, págs. 87-88.

del cine respecto a sus formas internas de organización y representación. Vincent Amiel es uno de los investigadores de cine que, desde la reflexión académica, ha puesto en discusión las posibilidades del montaje desde el establecimiento de convenciones y dislocaciones con base en la manipulación de aquello que es filmado. Para Amiel, el montaje puede reconocerse desde tres grandes modos de pensarlo y trabajarle que no se distancian tanto de la propuesta eisensteniana: el montaje convencional o narrativo, el discursivo o significativo y por último, el montaje de correspondencias. Sin detenerse a realizar un examen pormenorizado de estas derivaciones del montaje, se puede decir brevemente que estas modalidades se encuentran escindidas no sólo por la manipulación de los recursos cinematográficos que funcionan y operan para dar cuenta de la verosimilitud de lo representado —uso variado de planos, posicionamiento de cámara, recursos tecnológicos de edición, entre otros— de igual manera se vislumbra en estas formas de idear el montaje desde la potencia creadora respecto al cine como generador de sentido mediante la exploración visual-sensorial.

Mientras que el montaje narrativo surge de una compenetración mimética del mundo y la disposición del cine para armar de manera lógica las historias que se cuentan, convirtiéndose en la convención cinematográfica clásica gracias a cineastas como David W. Griffith y Orson Welles, que da a los observadores la información necesaria para establecer parámetros de inteligibilidad y verosimilitud, respetando el orden cronológico de las acciones que se muestran en pantalla,³¹² el montaje discursivo o significativo opta por otorgar una relevancia explícita a la confrontación de cada una de las partes que integran el filme, estableciendo el conflicto como elemento motor cuyo efecto dialéctico detona la ruptura de la continuidad promovida por el montaje narrativo. El modo de organización de las acciones del montaje discursivo se da por la fragmentación: involucra un posicionamiento no convencional de la integración de las partes que integran al filme, promoviendo una disección dinámica, evitando la idea del "registro" de la acción que invisibiliza tanto la potencia de la cámara

³¹² Vincent Amiel, *La estética del montaje*, Abada Editores, Madrid, 2005, pág. 24.

como el proceso de unión de las secuencias, procurando la reinención de la acción y de sus respectivas formas, distintas y contrapuestas, a partir del uso de lo que Vincent Amiel denomina figuras de estilo³¹³ como la metáfora, la sinécdoque, la gradación, la antítesis y la elipsis por mencionar algunas.

El tercer tipo de montaje que estudia Amiel es el montaje de correspondencias, que deja de lado las implicaciones narrativas o discursivas, así como la cuestión intelectual del montaje propuesta por Eisenstein, optando por la revelación de los ritmos posibles y la potencia sensorial de la maleabilidad de las imágenes y los sonidos permisible a través de los recursos cinematográficos. Es una propuesta ontológica que instaura una distancia entre la realidad y el cine, defendiendo la independencia y libertad de éste para crear y reinventar, mediante procesos de dislocación varada y contrastante de las imágenes y los sonidos, para promover la fluctuación sensorial en la intervención de las historias. Se trata por lo tanto de un "juego de ecos formales puestos de relieve por el montaje sin que, al reproducirse como tales, se agoten nunca en la sensación. Tal puede ser la definición de este peculiar *collage* a distancia, que en muy diversas ocasiones, crea efectos sensibles, provocando diversos vínculos de significado. Los sentidos producen la conexión que produce Sentido por su parte."³¹⁴

Por último, es preciso decir que estas formas de nombrar al montaje no son cerradas ni son conferidas a la totalidad de cualquier filme. Por el contrario, se trata de organizaciones explícitas de los componentes del cine que varían y se interconectan en el interior de las obras cinematográficas, por lo que reconocer que cada tipo de montaje se usa sólo para una película o cierto tipo de películas o géneros cinematográficos, reduciría la potencia del montaje para sus posibilidades en el desarrollo de todo filme.

Después de esta síntesis que busca repasar algunas de las cualidades básicas de los diferentes tipos de montaje que han sido promovidos y estudiados en la historia del cine es pertinente entrar en el

³¹³ *Ibidem*, pág. 111.

³¹⁴ *Ibidem*, pág. 128.

estudio del montaje del filme *En el balcón vacío*, con la intención de identificar las secuencias en las que coinciden los tópicos elementales de creación de la memoria con las posibilidades de la organización y ordenamiento de los componentes de dicha obra, esto permitirá conocer las formas en que se establecen las conexiones entre dichos tópicos y los diferentes recursos cinematográficos establecidos por Jomi García Ascot en colaboración con su equipo de producción. De esta manera el estudiar el filme producido desde el núcleo del Grupo Nuevo Cine y su comunidad afectiva permitirá establecer las relaciones e implicaciones entre la creación de memoria y su materialización cinematográfica a partir de los indicadores temporales que evidencian una suerte de juego transtemporal; el recurso cinematográfico de la voz en off como recurso potenciador y narrativo que interviene en el devenir de la trama; y para finalizar con el *punto cero* (re)presentado mediante el uso de material de archivo. Estos elementos encontrados en el montaje y en secuencias precisas de *En el balcón vacío* dan cuenta de la materialización cinematográfica de la memoria como parte de la hipótesis planteada en este trabajo.

En el momento de estudiar al filme *En el balcón vacío*, ¿se puede identificar un tipo de montaje que tenga características comunes con algunas de las modalidades antes mencionadas? ¿cómo se organizan las acciones de los personajes de esta historia del Exilio Español y cuáles son los recursos cinematográficos imperantes dentro de ella? Para ubicarlo y estudiar sus partes, es necesario identificar y observar los planos que integran las secuencias del filme, así como sus encañamientos; es decir, los tipos de cortes que los unen y que dan continuidad o promueven una ruptura evidente entre éstos. Es necesario también observar las formas en que se producen las acciones: si hay una coherencia armónica dentro del cuadro y cómo las personas entran y salen de éste; también es pertinente identificar si mediante el montaje se busca una lógica unitaria de las acciones o si se dan saltos evidentes que promueven una especie de conexión que implica otra lógica organizacional, y por lo tanto otra visión, otra idea del cine.

El montaje del filme *En el balcón vacío*, dividido en catorce secuencias, transita entre las ramificaciones estudiadas aquí mediante una

serie de fluctuaciones que van de la continuidad espacial, temporal y temática a la irrupción múltiple de imágenes disimiles, por lo que puede decirse que se trata de un montaje no unitario ni homogéneo, que tiene características tanto del montaje narrativo como del discursivo y de correspondencias, que varía dependiendo del tiempo narrado, los acontecimientos que integran la trama y las vicisitudes atravesadas por los personajes de la historia, principalmente por Gabriela y su familia. La progresión del montaje narrativo con el que inicia *En el balcón vacío* pierde su forma establecida debido a la confrontación de imágenes y sonidos que aumenta a medida que se llega al momento en que se ubica el *punto cero* de la memoria del Grupo Nuevo Cine, manifestado mediante el uso de material de archivo filmado durante la Guerra Civil Española, para encontrar a partir de ahora y hasta el final del filme, una serie de imágenes aleatorias filmadas en diferentes espacios de la Ciudad de México que carecen de vínculos aparentes pero que se unen mediante el recurso sonoro de la voz en off.

Mientras es el pasado lo que se está observando en *En el balcón vacío*, la secuencialidad de las imágenes que integran lo que puede ubicarse como parte de un montaje narrativo mantiene un orden cronológico que persiste desde el inicio de la trama en la que se observa a la pequeña Gabriela tomar conciencia de la guerra y hasta que, junto con su madre y hermana, llegan a Francia a vivir por un tiempo antes de su salida a México. En este montaje se integran nueve secuencias en las que se acude al uso recurrente de planos y contraplanos, cuya sincronización visual y sonora se revela latente a partir de la coherencia entre lo que se ve y lo que se escucha, por lo que la narración mediante la voz en off es esporádica aunque con un papel importante al aportar información de orden temporal y emocional, sobre lo experimentado por Gabriela y sus impresiones respecto a lo experimentado derivado de la travesía forzada del exilio.³¹⁵

La segunda variación del montaje se presenta durante la vida adulta de Gabriela transcurrida en México como parte de sus vivencias el

³¹⁵ Este tipo de montaje integra los primeros 37 minutos del filme, es decir, más de la mitad de su totalidad, por lo que podría ser considerado como el montaje dominante, sin embargo, el papel tanto del montaje discursivo como del de correspondencias no es menor debido a la yuxtaposición de las imágenes entrelazadas y exacerbadas por su confrontación.

exilio: ritmos y movimientos álgidos provocados por la yuxtaposición de tomas de la calle vista desde un carro en movimiento, personas conversando o caminando tranquilamente, se unen por el relato verbalizado a través del recurso cinematográfico de la voz en off, que va recitando las reflexiones sobre el tiempo escritas y narradas por María Luisa Elío —contenidas en los textos que inspiraron el argumento cinematográfico de *En el balcón vacío*—, por lo que termina siendo el hilo conductor preponderante. Estos planos de lugares diversos entre los que también se incluyen el exterior de una tienda, calles poco transitadas o vacías, capturados en distintas horas del día, se ensamblan con imágenes de lugares emblemáticos de la Ciudad de México como el Monumento a la Revolución, la Iglesia Metropolitana, la pancha de El Zócalo, el Ángel de la Independencia y el lago del Castillo de Chapultepec. Se trata de “imágenes neutras, despegadas, que dan una imagen total de la vida diaria y del transcurso de un tiempo indefinido”.³¹⁶ La repetición de las acciones, los cortes exabruptos remarcados de una misma toma, así como la presencia de lugares ya utilizados en escenas iniciales del filme, marcan la pauta para un juego cinematográfico del tiempo orquestado por la búsqueda de la exploración sensorial mediante la propuesta del montaje por correspondencias. Para establecer las formas en que la presencia de lo ausente se muestra en la materialización cinematográfica de la memoria, es pertinente ahora estudiar las secuencias en que se manifiestan los indicadores temporales que permiten identificar el juego transtemporal establecido en la película producida por el Grupo Nuevo Cine y su comunidad afectiva.

³¹⁶ María Luisa Elío, Emilio García Riera y Jomi García Ascot, *En el balcón vacío*, guion original, México 1961, pág. 37.

3.4. INDICADORES TEMPORALES EN EL FILME *EN EL BALCÓN VACÍO*

El tiempo es una condición para la existencia de nuestro “yo”
Andrey Tarkovski.³¹⁷

Si el tiempo es irreversible y todo lo que fue, forma parte del pasado que no puede ser más que lo ya vivido, la memoria es un tiempo acumulativo,³¹⁸ suspendido, encapsulado o detonado por las afectividades de las comunidades y los grupos sociales que lo mantienen activado en el devenir de su presente constante, por lo que el cine como su materialización afectiva permite acceder al *punto cero* donde todo inicia, convirtiéndose así en aparición fulgurante que deja rastros evidentes y reproducibles, imágenes que permanecen, que se buscan y se persiguen en tiempo presente. Por lo tanto, la materialización cinematográfica de la memoria, como la presencia de lo ausente, es también tiempo necesario para la existencia y reivindicación de las comunidades afectivas que participan en su realización, por lo que en este juego temporal y recíproco es conveniente de igual manera, ver cómo es que el tiempo se (re)presenta, se desdobra y se convierte en personaje principal de un filme como *En el balcón vacío*.

En el cine, a lo largo de su historia se han creado convenciones de las representaciones del paso del tiempo que dan cuenta de las posibilidades de representación, concepción y significación que el tiempo ha podido asentar en la realización cinematográfica. Ya no es suficiente decir que el cine es “la posibilidad de imprimir en celuloide la realidad del tiempo”.³¹⁹ Hay que evidenciar esta premisa promovida por Tarkovsky, mediante recursos que sean fácilmente identificables por los observadores: uso variado de colores en el material filmado; cambios en edificios y decorados distintos de un mismo espacio; transformaciones físicas de los actores; fragmentación cronológica de las historias; vueltas al pasado, mediante recursos cinematográficos

³¹⁷ Andrei Tarkovsky, *Esculpir el tiempo*, Op. cit., pág. 65.

³¹⁸ Helena López, “Discursos culturales, memoria histórica y políticas de la afectividad (1939-2007)”, en: *IC Revista científica de Información y Comunicación*, número 6, otoño de 2009, pág. 366, en línea (13 de julio de 2019) <http://www.icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/issue/view/Issue/26/20>

³¹⁹ Andrey Tarkovsky, *Esculpir el tiempo*, Op. cit., pág. 71.



Jaime Muñoz de Baena y Conchita Genovés. Fotografía fija del rodaje de
En el balcón vacío, de Jomi García Ascot (1962).

Autoría desconocida.

Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".

como el flashback o el uso de objetos y vestimenta de época que dan cuenta del tiempo en que se está llevando a cabo las acciones, entre otros.³²⁰ Ahora es preciso el establecimiento de factores complementarios que digan que ahí, en la obra cinematográfica, no sólo pasa el tiempo, sino que es el tiempo mismo el que “forma parte” del reparto, a la vez que es la materia primigenia del cine. Sin seguir un orden lineal para el estudio de las formas en que el tiempo se construye, manifiesta y presenta en el filme *En el balcón vacío*, que sea concordante con su ubicación al interior y que por lo tanto vaya del principio al fin del mismo, se antoja más oportuno el empezar la discusión con las convenciones identificadas y que son poco utilizadas, pero que se mantienen como puntos de focalización sobre el transcurrir del tiempo dentro de la historia y como personaje de ésta, aunque sin rostro o cuerpo identificable.

Una de los recursos cinematográficos más usados relacionado con la representación del tiempo en su cualidad pretérita es el flashback, procedimiento de encadenamiento entre dos tiempos que representan en su conjunto una regresión de orden emocional y no de facto, por parte del personaje que lo “padece”; el desenvolvimiento de interconexión entre la persona y su pasado se convierte en un proceder recurrente al dar la oportunidad de continuar con un sentido lineal de la historia, es decir, que se trata más bien de una especie de paréntesis circunstancial que “en general se caracteriza por un fundido encadenado y las imágenes que introduce están a menudo sobreexpuestas o tramadas. Es como un letrero: ‘¡Atención, recuerdo!’. Puede indicar así por convención una causalidad psicológica pero que sigue siendo análoga a un determinismo sensoriomotor y a pesar de sus circuitos, de hecho garantiza la progresión de una narración lineal”.³²¹ ¿Es entonces *En el balcón vacío* un interminable flashback de Gabriela que por su aprensión con su *punto cero*, se mantiene en una vivencia intermitente experimentada en tiempo

³²⁰ Efrén Cuevas Álvarez, “La memoria del cine o el cine que recuerda”, en Josep, M. Catalá (Editor), *El cine del pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*, Colección Aldea Global, UAB/UJI/UV, 2014, págs. 189–203, en línea (16 de enero de 2020) <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36969/3/La%20memoria%20del%20cine.pdf>

³²¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica, España, pág. 72.

pasado? Una respuesta afirmativa derivaría en una mirada superficial con respecto a las modalidades de presentar el juego transtemporal del filme *En el balcón vacío*, ya que este queda establecido con base en una serie más compleja de elementos que van de la aparición en algunas secuencias de símbolos indisolublemente ligados a la noción del tiempo como el reloj, pasando por recursos sonoros utilizados por Jomi García Ascot y su montajista Jorge Espejel, vinculados con una perspectiva del uso de la música en el cine, además de la voz en off cuyo papel como aportadora de información temporal y de contexto y de las emociones del personaje principal, que se mantiene presente en secuencias específicas del filme.

El uso de símbolos que permiten identificar el latente paso del tiempo en *En el balcón vacío* no es una constante que se mantenga firme en el montaje del filme. Por el contrario, estos aparecen sólo en dos secuencias y se muestran mediante el uso de relojes como parte de las acciones de Gabriela siendo pequeña; en la primera secuencia del filme se puede observar al personaje principal desmontando un reloj que dejará de lado al ver cómo, a través de la ventana, unos soldados persiguen a un hombre que busca escapar. El reloj, símbolo por antonomasia del tiempo queda desarmado, como metáfora de un tiempo detenido que no volverá a armarse.

La segunda secuencia en la que se representa al tiempo de acuerdo a representaciones convencionales del mismo, se produce por la presencia visual del reloj acompañado por la exacerbación sonora de sus manecillas. De acuerdo con Samuel Larson Guerra,³²² existen convenciones sonoras en el cine cuyas determinantes narrativas y expresivas se consolidan por elementos como los diálogos, la música y los sonidos ambientales o incidentales, estos elementos cinematográficos son fundamentales para la concreción de las historias-acciones- tramas cinematográficas y esto se muestra justamente en la cuarta secuencia³²³ en la que Gabriela, después de haber tenido un intercambio de miradas con un hombre cautivo interpretado por

³²² Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018, pág. 162.

³²³ *En el balcón vacío*, 16'43".

Tomas Segovia, a quien unos niños le avientan piedras a la vez que le gritan “el rojo, el rojo”, llega a su casa, en la que se encuentra un reloj cuyo sonido de las manecillas retumba con fuerza, marcando el paso del tiempo. Gabriela toma un poco de tabaco de su papá para dárselo al republicano preso y al volver al lugar en donde se encontraron, Gabriela se encuentra con un niño al que le pregunta por aquel hombre desconocido que estaba en ese lugar el día anterior, a lo que el niño le responde que éste ha sido asesinado. En esta escena los diálogos también fungen como indicadores del paso del tiempo, dando información necesaria que complementa la presencia del reloj y el sonido de las manecillas que en su conjunto reafirman la representación del paso del tiempo y su inevitable transcurrir.

Si bien la música en el cine puede tener funciones diversas de acuerdo con la búsqueda de expresividad, ritmo y exploración sonora, así como con el argumento y su inserción diegética, para el caso de *En el balcón vacío*, su empleo tiene que ver también con el sentido que García Ascot veía respecto a las ineludibles imbricaciones existentes entre el cine y la música. En el libro *Con la música por dentro*,³²⁴ escrito por Jomi García Ascot, se encuentran dos textos que hablan por un lado, de la música usada en *En el balcón vacío*, específicamente la pieza musical de Tomás Bretón *En chicluna me críe*, que forma parte de *La Verbena de la Paloma*³²⁵ y por otro, comparte una serie de reflexiones sobre las potencialidades del uso de la música en el cine. En el texto escrito sobre la música de Tomás Bretón se puede distinguir una afinidad explícita derivada de las emociones generadas, cuando García Ascot afirma que, al componer Bretón esta pieza “por un breve y definitivo momento convirtió ese talento en algo más: en ángel, en duende, en algo —y siempre nos asusta la palabra por su contenido demasiado solemne— muy parecido al genio”.³²⁶ En las dos secuencias en las que se incluye la ópera escrita por Bretón, se plasman dos momentos de la travesía del exilio en los que se desen-

³²⁴ Jomi García Ascot, *Con la música por dentro*, Martín Casillas Editores, México, 1982, 185 págs.

³²⁵ Juan Rodríguez, “*En el balcón vacío* y el nuevo cine”, en: Javier Lluch-Prats (editor), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Op. cit., pág. 239.

³²⁶ Jomi García Ascot, *Con la música por dentro*, Op. cit., págs. 77–79.

cadenan las emociones por la nostalgia del pasado: en la primera se puede apreciar a la pequeña Gabriela que escucha la canción de *En Chicluna me crié* que suena desde la ventana de la casa de enfrente, por lo que decide asomarse para saber de dónde proviene aquella música que parece reconocer a lo lejos, es aquí cuando se escucha la voz en off decir “había conocido la nostalgia y ahora conocí el exilio”.³²⁷ En la segunda secuencia en la que se puede escuchar la música de Breton es al final del filme, cuando Gabriela, ya en su fase adulta, en una suerte de delirio que la lleva a su hogar de la infancia, se ve impedida a reconocer y comprender el paso del tiempo. En ambas secuencias la música adquiere un carácter emotivo de personaje, o como lo llama García Ascot en *Con la música por dentro*, se convierte en música en primer plano que le da la posibilidad al cine de transmitir la nostalgia debido a su insuficiencia de concretar esta experiencia que conecta a los personajes con las emociones generadas por el fenómeno cinematográfico. De esta manera, se puede decir que, siguiendo a García Ascot, la música en el filme *En el balcón vacío* es “parte de la realidad total, exterior e interior, de esa realidad que el cine comunica con múltiples medios incompletos en sí, y que sumados y fijados en miles de fotogramas y en la detenida oscilación de una banda sonora, revive más densa, más intensa, más concreta en su abstracción de luces y de sombras que la mayor parte de la realidad de todos los días.”³²⁸

Para finalizar los comentarios sobre los indicadores temporales del filme estudiado aquí es necesario estudiar los momentos en que se origina el entrecruzamiento por confrontación de las dos épocas de vida de Gabriela, que representa el juego transtemporal de la creación de la memoria y que se vincula a su vez con una de las convenciones cinematográficas usadas con frecuencia para dar a entender que el tiempo ha pasado en las historias que se desenvuelven en cada película. Se trata del cambio físico y gradual de los personajes o la participación de dos actores —en este caso actrices— que evidencien el transcurrir del tiempo: las dos Gabrielas unidas en una sola secuencia. Dislocación

³²⁷ *En el balcón vacío*, 36'38".

³²⁸ Jomi García Ascot, *Con la música por dentro*, Op. cit., págs. 113–114.



Nuri Pereña representando a Gabriela, sentada reparando un reloj de mano.

Autoría desconocida.

Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".

temporal. Mediante la repetición secuencial de la imagen-acción, al estarse encontrando ambas en las escaleras de la casa de la infancia que parecen no tener fin, el tiempo se suspende en el acto reiterativo que transcurre mientras se produce el choque subjetivo del pasado que se ha encontrado con el presente del personaje principal.

Un segundo indicador temporal a tratar aquí es quizá el más constante del filme, al estar presente en no pocas de sus secuencias y por sus múltiples funciones en el desarrollo del mismo. La voz en off utilizada en *En el balcón vacío* es por una parte el recurso sonoro que marca el tiempo de la historia a la vez que aporta información y externa los estados de ánimo de Gabriela y por otra, conecta directamente al filme con el texto originario de su historia, es decir, con los textos poéticos escritos por María Luisa Elío durante su estancia en Cuba y que fueron utilizados para la concreción del filme, siendo ella misma quien los va relatando en las cinco secuencias en que la narración mediante la voz en off se mantiene presente.

3.5. EL TIEMPO Y LAS EMOCIONES EN LA NARRACIÓN MEDIANTE LA VOZ EN OFF DEL FILME *EN EL BALCÓN VACÍO*

Para pensar los usos de la voz en off en el cine es importante reconocerla como un medio sonoro que interviene en el desarrollo de la historia de la que es parte ya que, como lo menciona Samuel Larsón Guerra en su estudio sobre el sonido en el cine titulado *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, este recurso es solo uno de varios que permite insertar cuestiones relacionadas con la diégesis del filme, es decir con todo lo que sucede en el tiempo y el espacio de las acciones, posibilitando un juego en el que intervienen varios tiempos y espacios contruidos a partir de la información otorgada mediante la voz en off.³²⁹

En este sentido, la flexibilidad temporal del filme *En el balcón vacío* se evidencia desde su dislocación, fomentando un juego temporal

³²⁹ Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, Op. cit., pág. 151.

complejo que “se manifiesta por un principio de articulación que ya no radica en la acción sino en su comentario”,³³⁰ permitiendo una sincronización parcial que libera a la imagen de la coherencia respecto al sonido que le acompaña, pero que mantiene vínculos explícitos que complementan la lógica del filme desde su concepción como materialización cinematográfica de la memoria. Siguiendo con la propuesta sugerida por Vincent Amiel en su libro *Estética del montaje*, una de las variadas funciones del recurso cinematográfico de la voz en off se vincula con la creación de un relato complementario insertado en el sonido de las películas que

[...] ejerce la función de contar. Puede volver atrás a su antojo, pues su estatuto le permite todos los cambios posibles de posición en el tiempo. Por definición su presencia permite segregar el tiempo de la narración y el de la historia, la cual se conoce en la película no por la lógica propia, sino ya por la del narrador.³³¹

Otra de las potencialidades de la voz en off es aquella que comunica y transmite la afectividad de los personajes, profundizando y dramatizando las acciones desde las emociones ligadas con las imágenes que se reproducen y que son verbalizadas de manera indirecta, convirtiéndose en el puente que permite acercarse al “universo interno”³³² de los personajes y por tanto, del filme.

Una vez reconocido el papel de la narradora cuando ésta se presenta mediante el recurso cinematográfico de la voz en off dentro de la historia que se cuenta en el filme *En el balcón vacío*, se le puede vincular tanto como cualidad del personaje principal, al ser la voz de María Luisa Elío quien actúa como Gabriela en su etapa adulta; o como narradora omnipresente que interviene en el desarrollo interno y subjetivo de la historia, además de que brinda la información mediante comentarios que complementan las acciones y los diálogos enunciados por los actores que sí aparecen en escena, llegando a

³³⁰ Vincent Amiel, *Estética del montaje*, Op. cit., pág. 46.

³³¹ *Ibidem*, pág. 46.

³³² Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, Op. cit., pág. 151.

saber qué es lo que piensan o incluso previendo lo que harán. Éstas son tres funciones que la voz en off ofrece para el caso de este filme, convirtiéndose en el elemento que en ocasiones simboliza el paso del tiempo y en otras, el apego al *punto cero* de la memoria del Grupo Nuevo Cine y su comunidad afectiva o las emociones generadas por la *presencia de lo ausente* materializada en esta obra.

Una de las secuencias de *En el balcón vacío* en la que se identifican las múltiples funciones de la voz en off como medio para el relato que proporciona información es con la que inicia este filme. En la introducción del contexto en el que se desarrolla esta historia, se presenta la casa de Gabriela mediante planos generales que muestran las diferentes áreas del espacio hasta llegar a los padres de Gabriela en escena, mientras los acompañan los comentarios de Gabriela que recuerda cómo era su vida antes de que llegara la guerra a España. Se escucha

En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña,
qué diera yo por ser tan niña ahora,
sí es que acaso lo he dejado de ser.
Y entonces, había algo en las calles,
algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra,
aquella guerra que aún veo por los tejados de las casas,
aquella guerra que apareció un día en el grito de la mujer.³³³

En esta primer secuencia el comentario de la voz en off se apega a las imágenes que se presentan de forma ordenada: mientras se suceden planos de la casa de Gabriela encadenados con imágenes de Jaime Muñoz de Baena, Conchita Genovés y Belina García —quienes interpretan a la familia de la pequeña Gabriela—, se escucha a la narradora que introduce al observador en el ambiente vivido en su hogar de la infancia en España:

Era una tarde como solían ser las tardes en casa.
una tarde tranquila y templada
aunque los últimos días siempre había
gente desconocida saliendo y entrando

³³³ *En el balcón vacío*, del 1'17" al 1'47".



Nuri Pereña (sobre la ventana) y María Luisa Elío (de espaldas a la cámara), fotografía fija del rodaje de *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot (1962). Autoría desconocida.

Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".

hablando en voz baja con papá.
Hoy la casa estaba otra vez tranquila
y el sol entraba por el balcón al cuarto.³³⁴

La voz en off también reivindica lo que aparece dentro de cuadro. En esta parte de la primer secuencia, aparece un movimiento de cámara de travelling que muestra a la familia de Gabriela en la cotidianidad de su hogar, sentados y divididos en cuartos distintos y que termina con la pequeña Gabriela que, sobre una mesa juega a armar un reloj y es interrumpida por la persecución de un hombre desconocido que presencia desde el interior de su hogar:

En la sala, mis padres oían música;
mi hermana estudiaba en su cuarto
y yo en el mío desmontaba cuidadosamente un reloj.
Ponía mucho cuidado al hacerlo porque el reloj no era mío y
temía que me fueran a ver y castigarme por ello.
Fue aquella tarde cuando vi a aquel hombre
descolgarse de los tejados y esconderse.³³⁵

Además de aportar información, en esta secuencia la voz en off permite reconocer los estados de ánimo, las impresiones y los pensamientos de Gabriela, mediante un monologo interior que se conecta con sus acciones y sus gestos capturados en una serie de planos y contraplanos. En este momento de la primera secuencia se escucha a la narradora decir a manera de pensamiento interno:

Estate quieto hombre, estate quieto que no te vea.
Yo no digo nada no tengas miedo,
de verdad te lo prometo pero estate quieto que si no te van a ver.
¿No ves? yo miro hacia otro lado,
voy a mirar a otra parte para que piensen que no estás aquí.
Mira, mira que bien lo hago ¿verdad que lo hago bien?
No te muevas, hazte pequeño, pequeño.
¿No ves? ya se van.³³⁶

³³⁴ *En el balcón vacío*, de 1'54" al 2'16".

³³⁵ *En el balcón vacío*, de 2'19" al 3'25".

³³⁶ *En el balcón vacío*, del 4'15" al 5'23".

Esta segunda función de la voz en off, vinculada con las emociones y la transmisión/exteriorización de los pensamientos de los personajes, también se encuentra en otras tres secuencias de *En el balcón vacío*, siendo la opción más utilizada en el filme con un total de cuatro intervenciones subjetivas. De momento sólo se nombrarán aquellas en las que la permanencia de la narración en voz en off lleva la batuta en el desenvolvimiento temático-afectivo. Durante la octava secuencia compuesta por la yuxtaposición del material de archivo —del que se hablará en el siguiente apartado con mayor profundidad— con tomas filmadas para *En el balcón vacío*, se presenta la modulación de las emociones de la pequeña Gabriela, generadas por el impacto de la guerra a través del montaje discursivo que le da más peso al conflicto manifestado por el encadenamiento dialectico de las imágenes que integran esta secuencia del filme: en el momento en que aparece la voz en off, ésta se concentra en las particularidades emocionales capturadas en primeros planos que permiten observar los movimientos corporales y los gestos de Nuri Pereña que se protege con sus brazos en un cuarto vacío ubicado al final de un pasillo; a estos planos detalle le acompañan alusiones sonoras de la guerra que está afuera, que suena y retumba como sonido que promueve la continuidad temática al contener ruidos de explosiones y derrumbes que se representan en esta secuencia mediante imágenes de archivo de la Guerra Civil en España. La narradora continúa

La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse.

¿Qué haría la niña con ese miedo que le pesaba tanto?

Llevaba ya con él mucho rato, sentada en aquel
pasillo sin atreverse apenas a mover.

Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo y no sabía.

Ella sabía cuando había sido mala de qué tenía miedo.

Sabía que no debía desobedecer ni gritar ni pelearse con sus hermanas.

Sabía también que debía estudiar y ser buena para que no la castigaran.

La niña sabía muchas cosas pero no sabía por qué tenía miedo.

No era hoy el diablo lo que la asustaba, porque ella había sido buena. Ni

tampoco el coco que se esconde para asustar a los niños malos,

no, no era esto lo que la asustaba porque ella había sido buena.

¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña,

si sabía que a los niños buenos no se les castiga?
Pero yo seguía encogida en aquel pasillo, con mi miedo ahí
tan grande en un cuerpo tan chico para guardármelo,
mientras las bombas deshacían la ciudad...³³⁷

Existen dos frases insertas en la voz en off que no forman parte de los escritos de María Luisa Elío y que fueron agregadas desde el guion original, cuya función detona el devenir de la memoria de Gabriela con respecto a lo vivido durante su infancia. La primera de ellas sufrió una modificación durante el rodaje del filme, ya que en el guion original,³³⁸ en la secuencia en la que varios niños juegan con los escombros dispersos sobre la mesa, incluyendo a la pequeña Gabriela, se lee "Yo cogí un pedazo de metralla", pero en el montaje final de *En el balcón vacío*, la voz en off, narra

Y yo entonces me llevé un tapón³³⁹

Este tapón será el objeto y la frase que traigan de vuelta el pasado en una secuencia posterior, ya cuando Gabriela, en su etapa adulta, vuelve a la casa de su infancia después de rememorar, junto con su hermana mayor, algunos pasajes de su vida familiar y de visitar la tumba de su madre. La segunda frase narrada en voz en off que fue añadida en la escritura del guion cinematográfico, funge como puente temporal entre la infancia de Gabriela y su vida en el exilio, frase que abre una de las secuencias cuyo montaje de correspondencias se caracteriza por la potencia poética de las reflexiones narradas por la voz de María Luisa Elío con las imágenes aleatorias del transcurrir del tiempo en distintas zonas de la Ciudad de México. Esta secuencia abre con la voz en off que expresa

Había conocido la nostalgia y ahora conocí el exilio³⁴⁰

³³⁷ *En el balcón vacío*, de 27'05" al 28'14".

³³⁸ María Luisa Elío, Emilio García Riera y Jomi García Ascot, *En el balcón vacío*, guion original, *Op. cit.*, pág. 30.

³³⁹ *En el balcón vacío*, presente en octava secuencia (29'31") y en la décimo tercera (44'31").

³⁴⁰ *En el balcón vacío*, 36'38".

Para continuar con las reflexiones sobre el tiempo que tiene Gabriela ya adulta en México, es interesante percibir como la coherencia narrativa recae en el recurso sonoro de la voz en off, mientras que la disposición de las imágenes de forma aleatoria promueven un desajuste exabrupto pero efectivo de la secuencialidad de lo que se muestra dentro de cuadro: planos de personas conversando y caminando o de lugares como el lago de Chapultepec, el Sanatorio Español, la Avenida Reforma, todas son acompañadas de estas palabras

Es increíble cómo pasa el tiempo...
Cuántas veces había oído decir esta frase y ahora estaba ahí,
conmigo, era yo quien la repetía: "es increíble cómo pasa el tiempo".
¿Por qué no me habían dicho antes lo que era el tiempo?
¿Por qué no me lo habíais puesto entre las manos y me lo habíais enseñado?
"Mira niña, esto es el tiempo". El tiempo son diez dedos para contarlo,
tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda.
Y después el tiempo es Navidades, "la otra navidad y la Navidad próxima".
Y después deja de ser tiempos y se hace fechas,
mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión.
Y después el tiempo se hace distancia,
cinco años después de la guerra,
nueve años después de la guerra,
quince años después de la guerra...
después no hay, ya no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa:
seis años...
siete años...
O una tarde agradable, pasada en casa.³⁴¹

El último punto a tratar en este trabajo se vincula con el uso del material de archivo como parte de la materialización cinematográfica de la memoria a través de sus tópicos elementales de creación, por lo que en el siguiente apartado se identificarán las secuencias utilizadas por Jomi García Ascot conformadas por material filmado in situ durante la Guerra Civil Española, ya que al...

³⁴¹ *En el balcón vacío*, de 37'40" al 38'59".

3.6. REPRESENTAR EL PASADO, EL PUNTO CERO DE LA MEMORIA DEL GRUPO NUEVO CINE Y DE SU COMUNIDAD AFECTIVA,

es decir, las vivencias individuales, familiares y sociales experimentadas durante la Guerra Civil Española, adquieren una dimensión política y ética que involucra a la mirada de los integrantes del Grupo Nuevo Cine, pero también a los observadores que se acercan a su memoria materializada, por lo que aquí se busca evitar una lectura convencional que derive en la idea de que al ser *En el balcón vacío* una producción de cine independiente que no contó con los recursos económicos necesarios para la recreación de la guerra,³⁴² Jomi junto con su equipo de producción, se vieron imposibilitados para escenificar el momento nodal que detona el argumento cinematográfico del filme y que es el *punto cero*, es decir la Guerra Civil Española, la razón por la que se acudió al uso de fragmentos de material previamente filmado durante este proceso bélico, para representar el acontecimiento que originó el Exilio Español. Por el contrario, se piensa que hay algo más respecto a las imágenes —consideradas como material de archivo— usadas en algunos pasajes de *En el balcón vacío*, por lo que es necesario identificar sus posibles orígenes y su ubicación al interior del filme, a la vez que se propone un bosquejo reflexivo sobre las imágenes de violencia, así como sus usos y representaciones en el cine.

El material de archivo —junto a su uso, preservación y devoción— tiende a manifestarse y conceptualizarse desde la idea de la imagen sobreviviente que se había mantenido en el olvido hasta que, resguardada o (re)descubierta por personas e instituciones que las valoran históricamente, se vuelven visibles ante la irrupción exaltada de imágenes en la cotidianidad de las sociedades y su in-controlable desaparición. De acuerdo con Georges Didi-Huberman

[...] podemos entender que, perdidas entre las cenizas (en la mayor parte de los casos) o extraídas de ellas, estas imágenes en cierto

³⁴² De acuerdo con el testimonio de Jomi García Ascot en la serie *Los que hicieron nuestro cine*, para conseguir dinero para la realización del filme, Vicente Rojo, Juan soriano y Souza donaron obra de su autoría para su venta y así poder solventar algunos gastos de la producción cinematográfica de *En el balcón vacío*.

momento fueron esenciales por haberse aproximado al fuego de la historia y de la destrucción. Como las mariposas al aproximarse a la llama, casi todas se consumieron allí. Rarísimas y preciosas son aquellas que volvieron hacia nosotros, para nosotros, cargadas de un conocimiento que debemos sostener con la mirada.³⁴³

A pesar del arduo trabajo por parte de las iniciativas que buscan preservarlas, aún en la actualidad la supervivencia de las imágenes resulta ser extraordinaria,³⁴⁴ por lo que acceder a ellas y observarlas, reflexionarlas y utilizarlas como parte del material de archivo que existe hasta estos días, conlleva un ejercicio de recuperación o, como diría Luis Ospina,³⁴⁵ de resistencia ante la constante y cotidiana extinción de las mismas. Por lo tanto, las imágenes sobrevivientes devienen en fuentes de información que dan cuenta de lo acontecido en el pasado pero también de los residuos que permanecen a pesar del tiempo y sus usos potenciales que le facilitan la permanencia en el mundo.

En la actualidad la relación entre el material de archivo y la realización cinematográfica es más que frecuente y permite la generación de vínculos atemporales al interior de la trama y también una posibilidad plástica y artística mediante la exploración y apropiación de este tipo de imágenes, por lo que analizar las dinámicas de interconexión entre las imágenes sobrevivientes y la filmación de películas, mediante su uso y su correspondiente actualización y manipulación, posibilita el acercamiento a la materialización cinematográfica de la memoria del Grupo Nuevo Cine, al encontrar en el filme *En el balcón vacío* imágenes que aquí se identifican como material de archivo, mismas que no fueron filmadas por José María Torre, quien fuera el cinefotógrafo de García Ascot, por lo que una breve reflexión sobre ellas y sus contenidos pueden dar paso a continuar con la hipótesis planteada.

Divididas en tres bloques pertenecientes a la octava secuencia y que en su conjunto no duran más de dos minutos, las imágenes

³⁴³ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, *Op. cit.*, pág. 31.

³⁴⁴ *Ibidem*, 18.

³⁴⁵ Pablo Lanza, "El cine que trabajo con material de archivo es un cine de resistencia. Entrevista a Luis Ospina", en: *Cine documental*, número 17, 2018, pág. 128, en línea (13 de enero de 2020) <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/nota4Ospina.pdf>

de archivo localizadas en el filme *En el balcón vacío* pueden tener varios orígenes. De acuerdo con las hipótesis de algunos investigadores como José Rodríguez y Charo Alonso,³⁴⁶ la procedencia de este material usado por Jomi García Ascot fue resultado del encuentro que tuvo con Joris Ivens durante su viaje a Cuba, sin embargo en una correspondencia electrónica personal con Juan Francisco Urrusti —realizador de origen español que dirigió en el 2019 *Exilio: una película familiar*, en su mayoría hecha con imágenes de archivo y entrevistas—, el material también pudo haberse extraído de algunos noticieros cinematográficos de la época de la Guerra Civil Española que quizá fueron descubiertos por García Ascot durante el tiempo que trabajó en la compañía productora de Manuel Barbachano Ponce, en su etapa anterior al Grupo Nuevo Cine. Sea como fuere, resulta interesante que una de las características del material de archivo sea su orfandad o el anonimato de sus autores, por lo que la apropiación de éste deja de manifiesto que para estudiar el cine y el uso y la intervención que hace de las imágenes recuperadas, importa no solamente conocer sus posibles orígenes, sino su preservación y apropiación mediante los usos e interpretaciones que se hacen del material de archivo. Conviene ahora hablar sobre lo que muestran estas imágenes utilizadas y que forman parte de la memoria materializada del Grupo Nuevo Cine y de su comunidad afectiva.

¿Qué lectura puede hacerse de las imágenes de archivo usadas por Jomi García Ascot como parte de una historia que habla del Exilio Español y que es aquí considerada como la materialización cinematográfica de la memoria del Grupo Nuevo Cine? La (re)presentación del pasado a través de las imágenes de archivo —que en su momento formaron parte de películas filmadas in situ durante la Guerra Civil Española— resignifican el pasado, actualizando lo acontecido y lo experimentado por los exiliados españoles mediante secuencias determinadas en las que se observa a las personas implicadas durante el conflicto bélico. Se trata del material de archivo usado en *En el balcón vacío* que está integrado por 28 secuencias breves —que van de los dos a los diez segundos de duración intercaladas en tres bloques—,

³⁴⁶ Charo Alonso, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *Op. cit.*, pág. 146.

en las que se pueden ver edificios destruidos, tomas panorámicas de calles bloqueadas con barricadas, personas con sus pertenencias que caminan para salir de la ciudad, soldados que se dirigen a algún lugar y que van montados sobre tanques de guerra con la mano izquierda levantada o personas congregadas junto a un camión que esperan su turno para subir.

Si bien los usos de las imágenes de archivo en el cine —tanto documental como de ficción— pueden ser diversos y tener connotaciones distintas, en este caso al hablar de las secuencias que son apropiadas por Jomi García Ascot para *En el balcón vacío*, con fines no sólo estéticos sino narrativos y éticos, pueden establecerse puentes mediante las imágenes que ligán la realidad del acontecimiento registrado con la ficción de lo recreado, no sólo para propósitos de verosimilitud de la trama de este filme,³⁴⁷ sino también para propiciar una discusión respecto al dilema de la representación de la guerra en el cine hecho por un grupo social perteneciente a una comunidad afectiva concreta ¿Se puede representar la violencia de aquello que marcó la vida propia y de miles de personas? ¿Cómo representar la guerra sin salir ileso? Si bien el *punto cero* de la memoria del Grupo Nuevo Cine tiene su origen en la Guerra Civil Española, ésta se manifiesta materializada mediante recursos cinematográficos variados, como el sonido y la voz en off, sin embargo, es a través de las imágenes de archivo intercaladas entre las escenas filmadas por el equipo de producción de *En el balcón vacío*, que el *punto cero* toma una (re)presentación definida, al tratarse del acontecimiento de la guerra vivida por los que participan en la filmación lo que se está observando en pantalla. El material de archivo reafirma que la guerra no se representa ni se actúa, no se escenifica ni se acude a rostros ajenos a la experiencia vivida, sino que es la misma migración española la que se está viendo dentro de cuadro, intercalada con la actuación posterior de personas que llegaron a consecuencia del Exilio Español, provocando una duplicación de la experiencia vivida: tanto en tiempo pasado como en el presente de la memoria creada por parte de Gabriela, personaje principal de *En*

³⁴⁷ Martine Joly, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 2003, págs. 131-134.

el balcón vacío, reforzando el juego temporal propiciado por recursos cinematográficos como el montaje.

Revivir el pasado mediante la imagen fílmica que sobrevivió a las inclemencias del tiempo da la oportunidad de palpar la presencia de lo ausente: la guerra que vuelve de forma fantasmal pero latente, provocando que la memoria y sus imágenes se actualicen desde una presentación frontal y directa de las imágenes de archivo. 🌀



CONSIDERACIONES FINALES

Los historiadores tenemos múltiples maneras de acercarnos al pasado, de acuerdo con enfoques diversos —derivados de nuestros intereses y las diferentes líneas de investigación con las que nos formamos profesionalmente—. El cine, como un campo amplio con diferentes connotaciones, también es estudiado por la historia en sus variopintas posibilidades: industria, arte, imágenes en movimiento, representación o memoria, entre otras significaciones que ha venido adquiriendo con fuerza y relevancia desde sus orígenes. Esto dada su correspondencia como reflejo de problemáticas sociales, pero también como representación de identidades y subjetividades que varían de acuerdo con las concepciones, las condiciones de creación, la recepción, el análisis y el estudio del cine.

Los estudios socioculturales de cine, su flexibilidad metodológica y sus detonantes teóricos permiten desarrollar propuestas de investigación histórica que partan de un fundamento sólido transdisciplinario: en esta ocasión, la historia se nutre de la sociología y la filosofía, directrices complementarias que delinearon el proceder de esta investigación histórica sobre cine y memoria. En resumen, se trata de identificar y defender la propuesta de la historia como disciplina transversal, que puede adecuarse gracias a las propuestas conceptuales, teóricas y metodológicas de otras ciencias sociales y humanidades.

Si bien cuando se busca estudiar la memoria no hay un método único ni un concepto cerrado que sea unívoco, si se pueden establecer parámetros que permitan reconocer cualidades sociales y dinámicas afectivas en torno a esta suerte de aprehensión/revaloración del tiempo, aunado a su creación y materialización cinematográfica. Todo ello estudiando la información dada o descubierta por las películas y las experiencias cinematográficas de las que éstas son parte.

El cine es vínculo con el mundo, permite acercarse a las experiencias colectivas que crean memoria, motivadas por afectividades diversas que mantienen un lazo inquebrantable con su pasado. La materialización cinematográfica de la memoria es orquestada por grupos sociales inmiscuidos en prácticas críticas y transformadoras del orden dominante. Esto es lo que se buscó desarrollar en la presente investigación, a través de una historia sociocultural que dé cuenta del cine como memoria, en sus posibilidades de ser también manifestación afectiva y cultural de personas inmersas en su presente cinematográfico y social.

El universo social de la realización cinematográfica permite pensar el cine más allá de lo que sucede dentro de cuadro y de las películas producidas en determinado momento, para acercarse a —y profundizar en— las múltiples modalidades de vinculación del cine con un pasado latente que permanece mediante la creación de memoria. Por ello, en esta ocasión se opta por alejarse de la concepción de la materialización cinematográfica de la memoria como un género cinematográfico, acercándose más al cine desde la idea de éste como experiencia social, estética y ética, derivada de la colaboración por parte de los integrantes de comunidades afectivas concretas.

En esta tónica, los grupos sociales y sus comunidades afectivas expresan su capacidad de intervención e incidencia en un tiempo y espacio determinados, a partir de la realización de cine. A la vez promueven una cohesión efímera —o no— en la que predomina el apego afectivo por aquello que permanece a pesar del tiempo, estableciendo encadenamientos moldeables del pasado con la creación cinematográfica. Por lo tanto, se puede decir que no toda película es

memoria y no toda memoria es materializada cinematográficamente hablando, dado que es necesario el involucramiento afectivo — respecto al pasado y desde un presente—, por parte de las personas que participan en la realización cinematográfica o en una serie de iniciativas vinculadas con el cine.

¿Cuál es el sentido de estudiar la memoria y sus vínculos con la experiencia cinematográfica desde la historia? Las implicaciones de estudiar una noción tan abstracta y a su vez, tan nombrada y estudiada por las sociedades contemporáneas, se relacionan directamente con las maneras de apropiarse y medir el tiempo en tanto experiencia social que delimita el acontecer humano. Es decir, el estudio histórico confirma que la memoria se integra por eso que fuimos o que vivimos y que nos sigue acompañando con el paso de los años, la presencia de lo ausente que retumba y se mantiene; pero también, es lo nos une a aquello que nos afectó como sociedades y que fundamenta nuestro accionar en un presente determinado.

Acercarse, profundizar y promover los estudios cuyo tema central sea la memoria desde su dimensión social así como las formas en que los sujetos y las colectividades la crean, cuestionan y/o transforman —en este caso desde sus posibilidades de creación cinematográfica—, permiten comprender, primero, las improntas artísticas y culturales de los acontecimientos históricos en los que las personas se desenvuelven. Y segundo, el accionar político, ético y cultural en el que saberse en el tiempo y la afectividad implicada en la creación de memoria son sin duda, dos motivos fundacionales de las interacciones sociales.

En esta disposición de los sujetos históricos para comprender su pasado de manera colectiva y buscar acceder a —e incidir en— su presente, la memoria y el cine adquieren connotaciones particulares. Éstas se deslindan de las figuraciones mecanizadas del tiempo y de las dinámicas industrializadas del mercado cinematográfico, optando por la incidencia estética, la realización ética y la potencia afectiva. Tales particularidades promueven una interpretación del tiempo más allá de las improntas generadas por el transcurrir ordinario de los días, fundamentando a su vez un cine que prepondera la realización

y reflexión del fenómeno cinematográfico desde puntos de vista más personales, derivados de la necesidad de ver/pensar/hacer otros distintos tipos de cine.

El trabajo hecho por el Grupo Nuevo Cine durante los primeros años de la década de 1960, difundido a través de la publicación de su revista homónima y de la filmación de *En el balcón vacío*, es estudiado aquí desde la propuesta teórica integrada por el concepto nodal del punto cero —visto como el momento vivido por una sociedad que marca un punto de quiebre/inicio de su propia historia—, ubicado en las reflexiones hechas por Paul Ricoeur y que se enlaza a la idea de comunidad afectiva, concepto de Maurice Halbwachs para referirse a la creación de memoria. Ésta es solo una de las propuestas posibles para estudiar el cine desde un enfoque sociocultural, por lo que se reconoce que este es un proyecto inconcluso: las características y complejidades de cada investigación histórica se mantienen latentes y se alimentan de las lecturas posteriores y de los debates que pueden provocar. Esta idea anima en la medida que representa la oportunidad de generar nuevas vías de estudios cinematográficos desde la disciplina histórica, por lo que los temas pendientes por tocar resultan ser alicientes que subsanarán las carencias de este trabajo.

El retomar la experiencia del Grupo Nuevo Cine —que abordé anteriormente de manera somera en el proyecto de investigación de la licenciatura en Historia—, significa profundizar no sólo en la agrupación encargada de la realización del filme *En el balcón vacío*, sino en los intereses, las afectividades y las afinidades de sujetos inmiscuidos en la realización cinematográfica. Pero también en la apreciación y la crítica de cine como prácticas contestatarias y colectivizantes, a la vez que se identifica y busca comprender a sus integrantes como parte de una serie de agrupaciones que sostuvieron un diálogo constante —a veces conciliatorio, otras confrontativo— con el mundo que les tocó vivir.

Pensar que el cine forma parte de las imágenes de nuestros días desde hace más de cien años, promoviendo acercamientos a distintas realidades y visiones de la vida, permite identificar las interconexiones entre la realización cinematográfica y las experiencias sociales de las

personas: sujetos-imágenes-mundo, una relación estrecha que se reconfigura constantemente. Como lo menciona Martine Joly,

[...] memorizadas u olvidadas, la imágenes sin embargo forman parte de nuestra experiencia del mundo que, sin duda, cada uno de nosotros integramos a nuestra manera, en función de nuestra historia y su condicionamiento. La forma en que entonces articulamos historia personal e historia colectiva sin duda nos pertenece, pero también participa en la propia vitalidad de las imágenes”.³⁴⁹

Cómo se han recibido estás imágenes, en tanto contenedoras de ideas precisas del pasado y mecanismos de entendimiento y confrontación, también fue una pregunta que se intentó responder en esta investigación, al partir de la necesidad personal de un estudio historiográfico de las investigaciones que han abordado al Grupo Nuevo Cine. Por tal motivo, este trabajo también busca sembrar un cuestionamiento sobre las formas en las que la Historia del cine en México ha venido escribiéndose, considerando tanto sus enfoques históricos como los conceptos, términos y categorías que usan, promueven y reproducen. La intención fue identificar las nociones elementales desde las que la historia es escrita y las concepciones difundidas de la experiencia colectiva del cine.

Por otro lado, la reflexión planteada desde los cuestionamientos propuestos aquí, que se enlazan con el uso cotidiano de conceptos y categorías en estudios sobre cine, conduce a pensar si nos preguntamos sobre las implicaciones de no profundizar en el lenguaje que usamos, leemos y reproducimos de manera indiscriminada en nuestra escritura de la historia. Una discusión de orden historiográfico resulta por demás pertinente.

Es así que conceptos como el exilio, la generación, los nuevos cines, se nutren, se cuestionan, se reinventan. Poresto se considera importante pensar que el debate hecho sobre los estudios consultados, es de igual manera un cuestionamiento que se debe hacer al trabajo

³⁴⁹ Martin Joly, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, op. cit., pág. 279.

propio, buscando una mirada más incisiva que pueda profundizar en este tipo de factores que permean en la investigación histórica.

Para concluir, es conveniente reivindicar la intención de concebir el cine como experiencia colectiva, intención que implica acercarse a los sujetos encargados de crearlo, de padecerlo y de transformarlo en otro tipo de idea, en otro tipo de cine que va más allá de lo que se nos aparece dentro de cuadro. Es así que las experiencias de los nuevos cines y de agrupaciones o colectivos que trabajan desde lo cinematográfico, que incluyen en sus acciones el ejercicio común de pensar el cine mediante publicaciones y actividades diversas, dan cuenta de la intervención de la mirada colectiva, pero también de sus horizontes y alcances.

Si bien, no es nuevo que el cine sea visto como un trabajo colectivo —en el que suelen intervenir no pocas personas para su realización—, el aporte del presente trabajo radica en vincular la experiencia colectiva de la memoria con la experiencia colectivizante del cine. Es decir, considerar necesaria la colaboración de las personas en ambas manifestaciones humanas, como una estrategia inherente para la comprensión del pasado y para la concreción del cine, resignificando la intervención y el papel de quienes participan en ambos procesos.

Esta distinción de un cine de masas contra un cine de afinidades, propuesto por los integrantes del Grupo Nuevo Cine, hace de la experiencia cinematográfica un acontecimiento colectivizante, íntimo, vinculado estrechamente con la vida de los que participan en su realización implica, por lo tanto, reconocer al cine como memoria, creado por comunidades afectivas inmersas en intereses afines.

No queda más que decir después de esta ardua travesía como parte de la generación 2018-2020 de la Maestría en Historia de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, que sin duda alguna se piensa que el recorrido no cesará y que las posibilidades de estudio del cine se manifiestan latentes, a la espera de investigadores que, desde visiones flexibles y miradas abiertas, puedan explorar las bifurcaciones teóricas y los fundamentos empíricos. Siempre mediante la conjunción de experiencias colectivas con sus manifestaciones cinematográficas. Así sea. 🌀

Apéndices

Apéndice A

	Nombre	Factores de unión		
		Firma del Manifiesto del Grupo Nuevo Cine	Publicación en la revista <i>Nuevo Cine</i>	Participación en la realización de <i>En el balcón vacío</i>
1	Alberto Isaac		x	
2	Alicia Bergua			x
3	Álvaro Mutis			x
4	Ángel Tarrascal			x
5	Armando Bartra		x	
6	Belina García			x
7	Carlos Antonio Conteras			x
8	Carlos Contreras			x
9	Carlos Monsiváis	x	x	
10	Carmen Elío			x
11	Carmen Meda			x
12	Cecilia Noriega			x
13	Chini Vilches			x
14	Conchita Genovés			x
15	Consuelo Oteyza			x
16	Diego de Meza			x
17	Eduardo Lizalde		x	
18	Eliseo Ruíz			x
19	Emilio García Riera	x	x	x
20	Esteban Martínez			x
21	Francisca Riera			x
22	Francisco Piña		x	
23	Fernando Macotella		x	
24	Fernando Lipkau			x
25	Filomena Grasa			x
26	Gabriel Ramírez	x	x	
27	Heriberto Lafranchi	x	x	
28	Ismael García Llaca		x	
29	Jaime Muñoz de Baena			x
30	John Page			x
31	Jomí García Ascot	x	x	x

LISTADO COMPLETO DE LA COMUNIDAD AFECTIVA EN LA QUE SE DESENVOLVIÓ EL GRUPO NUEVO CINE DURANTE LOS AÑOS DE 1961 Y 1962

Se marca con color verde a quienes participaron en dos factores de unión, y con azul aquellos que participaron en los tres.

	Nombre	Factores de unión		
		Firma del Manifiesto del Grupo Nuevo Cine	Publicación en la revista <i>Nuevo Cine</i>	Participación en la realización de <i>En el balcón vacío</i>
32	Jorge Espejel			x
33	José Andrés Contreras			x
34	José Báez Sponda		x	
35	José de la Colina	x	x	x
36	José Luis González de León	x	x	x
37	José María Sbert	x	x	
38	José Quintero			x
39	José Torre			x
40	Juan Antonio Ruíz			x
41	Juan García Ponce			x
42	Juan Manuel Torres		x	
43	Julio Pliego	x	x	
44	Justo Somonte			x
45	Leopoldo Chagoya		x	
46	Luis Vicens	x	x	
47	María Blanco			x
48	María Inés Oteyza			x
49	María Luisa Elío			x
50	Martín Bergua			x
51	Mercedes Oteyza			x
52	Nancy Cárdenas		x	
53	Nuri Pereña			x
54	Paul Leduc		x	
55	Rafael Corkidi	x	x	
56	Ramón Redondo			x
57	Salvador Elizondo Alcalde	x	x	x
58	Santiago Genovés			x
59	Tomás Segovia			x
60	Vicente Rojo		x	x
61	Yayone Olaizabal			x

Apéndice B

LISTADO DE PERSONAS QUE PARTICIPARON EN LOS TRES FACTORES DE UNIÓN DE LA COMUNIDAD AFECTIVA DEL GRUPO NUEVO CINE

Nombre		Fecha y lugar de nacimiento/muerte	Formación profesional / ámbito de incidencia sociocultural
1	Emilio García Riera	1931-2002 Ibiza, España – México	Crítica de cine, periodismo, historia del cine, docencia.
2	Jomi García Ascot	1927-1986 Túnez, Túnez – México	Publicidad, crítica y teoría del cine, dirección cinematográfica, literatura.
3	José de la Colina	1934-2019 Santander, España – México	Literatura, ensayo, periodismo, crítica cinematográfica, docencia.
4	José Luis González de León	No se ha encontrado información.	No se ha encontrado información.
5	Salvador Elizondo Alcalde	1932-2006 Ciudad de México – Ciudad de México	Literatura, crítica de cine, poesía, ensayo, dirección cinematográfica.

Apéndice C

Manifiesto del Grupo Nuevo Cine

AL CONSTITUIR el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cineclubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

- 1.- La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está necesariamente, destinado al fracaso.
- 2.- Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

3.- La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.

4.- El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones.

- a/ Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
- b/ Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
- c/ Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
- d/ Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.
- e/ Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano. f/ Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5.- La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6.- La defensa de la *Reseña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero de 1961.

El grupo Nuevo Cine: JOSE DE LA COLINA, RAFAEL CORKIDI, SALVADOR ELIZONDO, J.M GARCÍA ASCOT, EMILIO GARCÍA RIERA, J.L. GONZALEZ DE LEON, HERIBERTO LAFRANCHI, CARLOS MONSIVÁIS, JULIO PLIEGO, GABRIEL RAMIREZ, JOSE MARIA SBERT, LUIS VICENS.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 1995, 363 pp.
- Alvira, Rafael; Montserrat Herrero, y Héctor Ghiretti (Editores), *La experiencia social del tiempo*, Ediciones Universidad de Navarra, España, 2006, 384 pp.
- Amiel, Vincent, *Estética del montaje*, Abada Editores, España, 2005, 218 pp.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1995, 254 pp.
- Archivos de la Filmoteca*, número 33, octubre de 1999, Filmoteca Española, España.
- Aristóteles, *Arte poética, arte retórica*, Editorial Porrúa, México, 2016, 239 pp.
- Aub, Max (Editor), *Sierra de Teruel, André Malraux*, Ediciones Era, México, 1968, 155 pp.
- AA.VV., *Nueva historia general de México*, Colegio de México, Himali Editor Digital, México, 2010, (versión digital, 2018), 1192 pp.
- AA.VV., *Nuevo Cine*, edición facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México- DGE Equilibrista, México, 2015, pp.
- AA.VV., *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy*. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, 143 pp.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Espasa Libros, 2011, España, 133 pp.
- _____, et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972, 208 pp.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP, España, 395 pp.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México, 2003, 126 pp.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu Editores, Argentina, 2001, 233pp.
- Berethier, Nancy y Vicente Sánchez Biosca, *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra Civil Española*, Editorial Casa de Velázquez, España, 2012, 289 pp.
- Beriain, Josetxo, *Aceleración y tiranía del presente. Las metáforas en las estructuras temporales de la modernidad*, Universidad Autónoma de México- Editorial Anthopos, España, 2008, 222 pp.
- Bloch Gerschel, Catherine y José Antonio Valdés Peña, *Nouvelle Vague: una visión mexicana*, Cineteca Nacional-Embajada de Francia en México, México, 2007, 121 pp.
- Bordwell, David, *On the history of film style*, Harvard University Press, Estados Unidos, 1999, 355 pp.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2017, 221 pp.
- Braudel, Fernand, *El mediterráneo y el mundo del Mediterráneo en la época de Felipe II*, Tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, 858 pp.
- Burke, Peter, *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989*, Editorial Gedisa, España, 1996, 141 pp.

- _____, (Editor), *Formas de hacer historia*, Alianza Universidad, España, 1999, 313 pp.
- _____, *Formas de historia cultural*, Alianza Editorial, España, 2006, 302 pp.
- _____, *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, España, 2004, 285 pp.
- Camacho Navarro, Enrique y Jorge A. Cruz Domínguez (Coordinadores), *Transnacionalismo y fotografía en América Latina*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, 253 pp.
- Camarero, Gloria, Beatriz De las Heras y Vanessa de Cruz (Editoras), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones J.C. Rodríguez, España, 2008, 207 pp.
- Casas, Armando, Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (Cordinadores), *Los (Con) fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, 308 pp.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Ediciones Cátedra, España, 2005, 364 pp.
- Chartier, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Editorial Gedisa, España, 2007, 93 pp.
- Dávalos Orozco, Federico y Arturo Flores Villela (Compiladores), *Historia del cine mexicano (1896-1929)/José María Sánchez*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, 320 pp.
- Dávila Munguía, Carmen Alicia (Coordinadora), *Exiliados de la guerra civil española en México. Sociedad, política y ciencia*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2015, 201 pp.
- Del Valle Dávila, Ignacio, *Cámaras en trance, el nuevo cine latinoamericano, un proyecto latinoamericano subcontinental*, Editorial Cuarto propio, Chile, 2014, 436 pp.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 391 pp.
- De Certau, Michel, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1993, 334 pp.
- De la Colina, José, *Zigzag*, Editorial Aldus, México, 2005, 214 pp.
- De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México*, Fondo de Cultura Económica, México 1983, 248 pp.
- De los Reyes García Rojas, Aurelio (Coordinador), *Miradas al cine mexicano Volumen II*, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2016, 426 pp.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, Universidad de Guadalajara, México, 2017, 143 pp.
- _____, y Sánchez, Enrique E. (Compiladores), *Bye Bye Lumière, investigación sobre cine en México*, Universidad de Guadalajara, 1994, 190 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*, Editorial Biblos, Argentina, 2015, 259 pp.
- _____, *Arde la imagen*, Ediciones Ve, 90 pp.
- Driben, Lelia, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, Fondo de cultura Económica, México, 2012, 64 pp.
- Eisenstein, Sergei M., *La forma del cine*, Siglo XXI Editores, México, 2013, 241 pp.

- Elías, Norbert, *Deporte y ocio en el proceso de civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, 349 pp.
- Elío, María Luisa, *Cuaderno de apuntes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Ediciones del Equilibrista, México, 59 pp.
- Elío, María Luisa, Emilio García Riera y Jomi García Ascot, *En el balcón vacío*, guion original, México, 1961, 47 pp.
- Elizondo, Salvador, *Farabeuf*, Secretaría de Educación Pública, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1985, 179 pp.
- Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España y el cine*, Editorial Nacional, España, 1972, 534 pp.
- Fernández Violante, Marcela (Coordinadora), *La docencia y el fenómeno filmico*. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, 130 pp.
- Font, Domènec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 410 pp.
- Garcíadiego, Javier, *Autores, editoriales, instituciones y libros. Estudios de historia intelectual*, El Colegio de México, México, 2015, 406 pp.
- García, Aguilar, Eduardo, Gabriel García Márquez, *La tentación cinematográfica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, 123 pp.
- García Ascot, Jomi, *Con la música por dentro*, Martín Casillas Editores, México, 1982, 185 pp.
- García, Gustavo y David Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2001, 351 pp.
- García López, Sonia, *Spain is us: La Guerra Civil Española en el cine del Popular Front (1936-1939)*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, España, 2013, 256 pp.
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo 11*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1994, 351 pp.
- _____, *El cine es mejor que la vida*, Editorial Cal y Arena, México, 1994, 175 pp.
- Gil Olivo, Ramón, *El nuevo cine latinoamericano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, 11 pp.
- González y González, Luis, *El oficio de historiar, tomo I, Obras completas*, Editorial Clío, México, 1995, 358 pp.
- _____, *Todo es historia*, Editorial Cal y Arena, México, 1989, 306 pp.
- Gubern, Roman, *Cine español en el exilio 1936-1939*, Editorial Lumen, España, 239 pp.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Pressas Universitarias de Zaragoza, España, 2004, 192 pp.
- _____, *Los marcos sociales de la memoria*, Anthropos Editorial, España, 2004, 431 pp.
- Hartog, François, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, 243 pp.
- Heródoto, *Historia*, Ediciones Cátedra, España, 2011, 935 pp.
- Herrera León, Fabián y Agustín Sánchez Andrés, *Contra todo y contra todos: la diplomacia mexicana y la cuestión española en la Sociedad de Naciones, 1936-1939*, Ediciones Idea, España, 2011, 420 pp.

- Hobsbawm, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Editorial Planeta-Ediciones Culturales Paidós, México, 2013, 312 pp.
- Ivens, Jorens, *La cámara y yo*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, s/f, 207 pp.
- Koselleck, Reinhart, *historia/Historia*, Editorial Trotta, España, 2004, 153 pp.
- Jager, Patricia W., *Trasterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 230 pp.
- Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 2003, 288 pp.
- Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945, 335 pp.
- Larson Guerra, Samuel, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018, 274 pp.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia: Modernidad, presente y progreso*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 288 pp.
- _____, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 1991, 275 pp.
- León Frías, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad*, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Perú, 2013, 473 pp.
- Lluch-Prats, Javier (Editor), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC), España, 2012, 386 pp.
- Marías, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Editorial Revista de Occidente, España, 1949, 192 pp.
- Mateo Gambarte, Eduardo, *Diccionario del exilio español en México (de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*, Biografías, bibliografías y hemerografías, Ediciones Eunat, España, 1997, 314 pp.
- Matute, Álvaro, *El ateneo de la Juventud*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 95 pp.
- Mekas, Jonas, *Ningún lugar a donde ir*, Caja Negra Editora, Argentina, 2014, 436 pp.
- Menjívar Ochoa, Mauricio, Ricardo Antonio Argueta y Edgar Solano Muñoz, *Historia y memoria: perspectivas teóricas y metodológicas*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Costa Rica, Costa Rica, 2005, 127 pp.
- Michel, Manuel, *Una nueva cultura de la imagen, ensayos sobre cine y televisión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, 180 pp.
- Miquel, Ángel (Selección de textos), *Emilio García Riera, El juego placentero II y II*, Cineteca Nacional-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2007.
- Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, Colegio de México, México, 2018, 526 pp.
- Monterde, José Enrique, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos 1955-1970*, Editorial Lerna, España, 378 pp.
- Monterde, José Enrique y Esteve Rimbau (Coordinadores), *Historia general del cine. Volumen XI: Nuevos cines (años 60)*, Ediciones Cátedra, España, 1995, 433 pp.

- Monterroso, Augusto, *La brevedad*, Santillana Ediciones Generales, México, 158 pp.
- Muñiz-Huberman, Angelina (Coordinadora), *A la sombra del exilio: República española, Guerra Civil y exilio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, 205 pp.
- Nigra, Fabio, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Ediciones Imago Mundi, Argentina, 2016, 147 pp.
- Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo*, Editorial Tecnos, España, 2013, 344 pp.
- Ortega, Damián, (Director), Rubén Gámez, *La fórmula Secreta*, Instituto Mexicano de Cinematografía-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México, México 2014, 411 pp.
- Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, España, 2003, 301 pp.
- Payá Valera, Emeterio, *Los niños españoles de Morelia: el exilio infantil en México*, El Colegio de Jalisco, México, 2002, 276 pp.
- Pelayo Rangel, Alejandro, *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*, Instituto Mexicano de Cinematográfica-Consejo Nacional para la cultura y las Artes, México, 2012, 227 pp.
- Pía Brugat, Dolores, *Los niños de Morelia: un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999, 188 pp.
- Ranciere, Jacques, *Las distancias en el cine*, Ellago Ediciones, España, 174 pp.
- _____, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 2005, 222 pp.
- _____, *Figuras de la historia*, Editores Eterna Cadencia, Argentina, 2013, 84 pp.
- Reflexiones sobre el oficio del historiador*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, 247 pp.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, tres volúmenes*, Siglo XXI Editores, México, 2013, 1074 pp.
- _____, *Historia y verdad*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990, 419 pp.
- _____, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 673 pp.
- Ríos, Raúl, *La poética del cine*, Editorial Sudamericana Chilena, Chile, 2000, 206 pp.
- Romaguera Ramio, Joaquim, y Homero Alsina Thevenet (Editores), *Textos y manifiestos de cine*, Ediciones Cátedra, España, 1989, 572 pp.
- Ruy Sánchez, Alberto, *Mitología de un cine en crisis*, Premia Editora de Libros, México, 1981, 100 pp.
- Sánchez Andrés, Agustín y Silvia Figueroa Zamudio (Coordinadores), *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2001, 391 pp.
- Sánchez Andrade, Agustín (Coordinador), *Un capítulo de la memoria oral del exilio: los niños de Morelia*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, España, 2002, 437 pp.
- Sege, Linda, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en una película*, RIALP, España, 298 pp.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, México, 1996, 390 pp.

- _____, *Ante el dolor de los demás*, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2003, 109 pp.
- Taracena Molina, Pilar, *La poética de la poesía de la Guerra Civil española: diversidad en la unidad*, Peter Lang Publishing, Suiza, 2015, 241 pp.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir el tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, 307 pp.
- Tosi, Virgilio, *El cine antes de Lumiere*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, 312 pp.
- Tuñón Pablos, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, primera edición, México, 2011, 174 pp.
- Vázquez de Prada, V., Ignacio Olábarri, Francisco Capistegui y Peter Burke, *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. El auge de la historia cultural, IV Conversaciones internacional de historia*, Universidad de Navarra, España, 1998, 204 pp.
- Valencia García, Guadalupe, *Entre Kronos y Kairós, las formas del tiempo sociohistórico*, Universidad Nacional Autónoma de México- Anthropos Editorial, 2007, España, 250 pp.
- Vázquez, Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México (1970-1989)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, 337 pp.
- White, Hayden, *Metahistoria: la imaginación poética en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 432 pp.
- Zermeño Padilla, Guillermo, *Pensar la historia. Introducción a la teoría y metodología de la historia (siglo XX)*, Universidad Iberoamericana, México, 1994, 230 pp.
- 25 años Filmoteca UNAM, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, 120 pp.

Hemerográficas Impresas

- Nuevo Cine*, siete números, facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México- DGE Equilibrista, México, 2015.
- Migraciones y Exilios, cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, número 2, España, 2001, 255 pp.
- Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, número 521, junio de 1994, 56 pp.
- Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, número 223, España, 2009, 224 pp.
- Iconica, pensamiento fílmico*, número 2, Cineteca Nacional, México, otoño 2012, 60 pp.
- Archivos de la Filmoteca*, número 33, España, octubre de 1999, 167 pp.

Hemerográficas En Línea

Revista de la Universidad, volumen XIV, número 9, mayo de 1960, 32 pp., en línea (12 de enero de 2020) <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases-files/95cb451a-9c63-4506-a1d8-650d64ac46fd>

Historia y grafía, Universidad Iberoamericana, número 39, año 39, julio-diciembre 2012 (formato descargable).

Historia y Grafía, Universidad Iberoamericana, número 24, 2005 (formato descargable).

IC Revista científica de Información y Comunicación, número 6, otoño de 2009, 381 pp., en línea (13 de julio de 2019) <http://www.icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/issue/view/issue/26/20>

Jerónimo Zurita, revista de historia, número 82, 2007, 286 pp. En línea (11 de noviembre de 2018) https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/38/_ebook.pdf

Memoria y civilización, Universidad de Navarra, Volumen 8, España, 2005, 344 pp., en línea (13 de noviembre de 2018) <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/myc/index>

Memoria y civilización. Anuario de historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, 2012, volumen 15, 2012, 317 pp., en línea (02 de enero de 2019) <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/myc/index>

Artículos Digitales

Bolzman, Claudio, "Elementos para una aproximación teórica al exilio", en: *Revista Andaluza de Antropología*, número 3, septiembre de 2012, págs. 7-30, en línea (20 de abril de 2019) <http://asana-andalucia.org/revista/uploads/raa/n3/claudio.pdf>

Cuevas, Álvarez, Efrén, "La memoria del cine o el cine que recuerda", en: Catalá, Josep, M, (Editor), *El cine del pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*, Colección Aldea Global, UAB/UJI/UV, 2014, pp. 189-203, en línea (16 de enero de 2020) <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36969/3/La%20memoria%20del%20cine.pdf>

Davis González, Ana, "Entre la realidad y la ficción: la verosimilitud en Adán Buenosayres", en: *Tonos Digital, revista electrónica de estudios filológicos*, junio de 2017, número 33, 20 pp. en línea (1 de diciembre de 2018) <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1746/924>

De La Colina, José, "La palabra exilio", en: *Letras Libres*, número 20, mayo de 2003, versión digital para México, en línea (12 de julio de 2019) <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-palabra-exilio>

Donati, Pierpaolo, "Familias y generaciones", en: *Desacatos*, Centro de Investigaciones y estudios Superiores en Antropología Social, número 2, cuatrimestral, México, s/p., en línea (3 de junio de 2019) <http://www.redalyc.org/pdf/139/13900202.pdf>

Fazio Vengoa, Hugo, "La historia del tiempo presente y la modernidad mundo", en: *Historia crítica*, número 34, julio-diciembre 2007, Colombia, 2007, págs. 184-207, en línea (1 de noviembre de 2018) <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/histcrit/34>

Fox, E. Innman, "El concepto de 'Generación de 1898' y la historiografía literaria", en: Vilanova, Antonio, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1989)*, Vol. II, España, 21-26 de agosto de 1989, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, en línea (10 de julio de 2019) https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_x.htm

- García Riera, Emilio, "Los puños cerrados", en: *Revista de la Universidad*, volumen XIV, número 9, mayo de 1960, págs. 26-28, en línea (12 de enero de 2020) <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases-files/95cb451a-9c63-4506-a1d8-650d64ac46fd>
- Guisado Caballero, Manuela y Artemio Baigorri Agoiz, "¿Es operativo el concepto de generación?", en: *Aposta, revista de ciencias sociales*, Universidad de Extremadura, número 56, enero-marzo 2013, en línea (27 de mayo de 2019) http://apostadigital.com/number.php?id_num=64
- Lanza, Pablo, "El cine que trabajo con material de archivo es un cine de resistencia. Entrevista a Luis Ospina", en: *Cine documental*, número 17, 2018, pág. 128, en línea (13 de enero de 2020) <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/nota4Ospina.pdf>
- Lain Entralgo, Pedro, "¿Generación del 98?", en: *El país*, martes 26 de noviembre de 1996, formato en línea de la versión impresa para España (22 de junio de 2019) https://elpais.com/diario/1996/11/26/opinion/848962808_850215.html#despiece1?rel=mas
- López, Helena, "Discursos culturales, memoria histórica y políticas de la afectividad (1939-2007)", en: *IC Revista científica de Información y Comunicación*, número 6, otoño de 2009, pág. 366, en línea (13 de julio de 2019) <http://www.icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/issue/view/Issue/26/20>
- Manheim, Karl, "El problema de las generaciones", en: *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, número 62, España, 1993, págs.193-242, en línea (3 de mayo de 2019) <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=62&lang=gl>
- Martínez de Codes, Rosa María, "Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico", en: *Quinto centenario*, número 3, España, 1982, 250 pp., en línea (21 de abril de 2019) <https://dialnet.unirioja.es/revista/1551/A/1982>
- Moreno Pestaña, José Luis, "Los usos del concepto de generación en la filosofía española de los años 1940: racionalizaciones biográficas, trayectorias académicas y tradiciones teóricas", en: *Revista internacional de filosofía*, número 53, 2011, págs.117-143, en línea (23 de mayo de 2019): <https://revistas.um.es/daimon/article/view/151681>
- Payá, López, Pedro, "entre el mito y la memoria. Imágenes de una guerra", en: *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, número 6, 2007, pág. 131, en línea (1 de noviembre de 2018) <https://pasadoymemoria.ua.es/issue/view/2007-n6-ii-republica-y-transicion>
- Rodríguez, Juan "Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)", en: *Iberoamericana*, XII, número 47, América Latina, España y Portugal, 2012, págs. 157-168, en línea (19 de diciembre de 2019). <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/463>
- Tuñón, Julia, "Bajo el signo de Jano: En el balcón vacío", en: *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, número 48, enero-abril 2001, Distrito Federal, págs. 67-82, en línea (14 de mayo de 2019). <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=3826>
- Woodside, Julián, "Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación", en: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, volumen XVIII, número 36, Universidad de Colima, México, págs. 65-84, en línea (1 de noviembre de 2018) <http://www.culturascontemporaneas.com/antiores.php?revista=52&articulo=418&page=3>

Cinematográficas

Título: *En el balcón vacío*
Dirección: Jomi García Ascot
Producción: Independiente
Año: 1962
País: México
Duración: 46 minutos

Título: *Rosa blanca*
Dirección: Roberto Gavaldón
Producción: CLASA Films Mundiales
País: México
Año: 1961
Duración: 100 minutos

Título: *Memorias de un Mexicano*
Dirección: Salvador y Carmen Toscano
Producción: Fundación Toscano
País: México
Año: 1950
Duración: 116 minutos

Título: *La sal de la tierra*
Dirección: Juliano Ribeiro Salgado
Producción: Decia Films
País: Francia/Brasil/Italia
Año: 2014
Duración: 110 minutos

Título: *Tío Yím*
Dirección: Luna Marán
Producción: Luna Marán, Sofía Gómez Córdova
País: México
Año: 2019
Duración: 82 minutos

Título: *Pirotecnia*
Dirección: Federico Atehortúa Arteaga
Producción: Invasión Cine
País: Colombia
Año: 83 minutos
Duración: 83 minutos

Título: *Reed, México Insurgente*
Dirección: Paul Leduc
Producción: Salvador López, Bherta Navarro y Luis Barranco
País: México
Año: 1973
Duración: 124 minutos

Título: *Tlatelolco: Verano del 68*
Dirección: Carlos Volado
Producción: Carlos Volado y Fernando Sariñana
País: México
Año: 2013
Duración: 105 minutos

Título: *Trazos en trozos: mural efímero*
Dirección: Judiht Alanis
País: México
Año: 2008
Duración: 52 minutos

Audiovisuales

Entrevista a Susan Sontag y Agnes Varda, en: *Cámara Three*, programa de televisión, 1969, Estados Unidos, en línea (04 de enero de 2018) <https://vimeo.com/111098095>

Alejandro Pelayo Rangel, *Los que hicieron nuestro cine. El grupo Nuevo Cine*, serie documental, Secretaría de Educación Pública/ Unidad de televisión Educativa y Cultural, 1983-1985, 30 minutos.

Lavista Paulina (Directora), *Luz propia*, producido por TVUNAM, 2018, 56 minutos (29 de abril de 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=fDSqIUaXvLs>

Conferencia impartida por Manuel Hidalgo el 2018, titulada "María Luisa Elío, una vida en el balcón vacío", en el marco del ciclo de charlas Españolas por descubrir, coordinadas por el Instituto Cervantes en España en línea (12 de junio de 2019) <https://www.youtube.com/watch?v=t8Sb6CGirDU&list=PLjkUF9-w5AF5GtczBaAULKKTkeGSnoJF&index=2&t=0s>

Tesis Impresas

Raya Aguiar, Emiliano, *El cine mnemotécnico: el film como custodio de la memoria en el movimiento democrático-estudiantil mexicano de 1968*, tesis de Maestría en Historia, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, marzo de 2016, 180 pp.

Rivera Gómez, Rosa Nidia, *La Revista Nuevo Cine*, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, 129 pp.

Théophile Obega, Honoré, *Las señas de identidad de la Generación del 98 español y la generación del despertar africano de los 30*, tesis de Doctorado por la Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2015, 692 pp. (10 de junio de 2019) <https://hera.ugr.es/tesisugr/20948815.pdf>

Testa Verde, Tommaso, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Orestes*, tesis doctoral, Facultad Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, España, 2012, 349 pp. (11 de junio de 2019) <https://eprints.ucm.es/31049/1/T3617>



PENSAR EL PASADO Y CREAR MEMORIA
Una historia sociocultural del Grupo Nuevo Cine de México (1961-1962)

Se terminó de diseñar en el mes de octubre de 2023. Se utilizaron las familias tipográficas Avenir y Franklin Gothic Book. Este es un proyecto iniciado en el 2018, mucho ha ocurrido en el cine mexicano desde entonces. Las ideas aquí contenidas y la experiencia colectiva actualmente sugieren otras rutas, otra escritura y otros cines. Esta es una publicación autogestiva que pretende compartir el conocimiento generado en torno a los estudios cinematográficos en México. Se sugiere su uso libre y respetuoso para alimentar el debate acerca del cine que nos une.

Morelia, Michoacán. 22 de octubre de 2023.