

# El cine del exilio o la nostalgia *En el balcón vacío*

Escrito por: Álvaro Fernández



## RESUMEN

En este artículo realizo un análisis de la película *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1962) para conocer, por una parte, cómo la forma fílmica reconstruye y representa la memoria de un grupo de exiliados españoles y, por otra, cómo se convierte en la manifestación más explícita de la modernidad cinematográfica mexicana. La película goza de un valor histórico fundamental, pues es considerada en México el único testimonio de ficción que toca el tema de vivir el exilio español, cuestión que la convierte en objeto de estudio digno de un análisis detallado que lleve a localizar claves interpretativas sobre la representación del exilio, incluso sobre las ideas estéticas, las posturas teóricas del grupo que la produjo (Grupo Nuevo Cine), y por extensión, sobre las bases de la modernidad cinematográfica mexicana.

**PALABRAS CLAVE:** *En el balcón vacío*, modernidad cinematográfica, Grupo Nuevo Cine, exilio español, representación.

En este trabajo hago un repaso contextual del Grupo Nuevo Cine (GNC) y un acercamiento a lo textual de la película *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1962), a fin de buscar indicios de cómo el contexto se inserta en el texto. En otras palabras, cómo la forma fílmica, bajo la noción de campo/fuera de campo y del juego de miradas, reconstruye y representa la memoria de un grupo de exiliados españoles y, por otra parte, sugerir cómo una de las manifestaciones más explícitas del cine del exilio se convierte implícitamente -tras algunas cintas producidas en los cincuenta- en pionera de nuestra modernidad cinematográfica.

La película goza de un valor histórico fundamental. Es considerada en México el único testimonio de ficción que toca el tema de vivir el exilio español,<sup>[1]</sup> cuestión que la convierte en objeto de estudio digno de un análisis que lleve a localizar claves interpretativas sobre la representación del exilio y la nostalgia como motor emocional, así como sobre las ideas estéticas y las posturas teóricas del GNC que la produjo.

Por tanto, si hablamos de exilio, acudimos -entre varios otros aspectos- a un trasfondo de crisis teñido por la añoranza de la tierra y el tiempo perdido, que a veces se torna interminable cuando va del plano real a lo simbólico. La noción de exilio se liga al sentimiento de nostalgia, ese anhelo por lo que ya no se tiene pero permanece en la memoria como un recuerdo a veces idealizado e irreal del objeto perdido. La nostalgia si se entiende como un sentimiento colectivo, bien puede percibirse -por la misma naturaleza del campo- en síntomas a través de la producción cultural y artística.

Ahora bien, desde el contexto, no sólo se trata de un legado artístico, sino de una coyuntura sociocultural protagonizada por algunos exiliados y algunos otros mexicanos que derivó en una nueva cultura cinematográfica, en una modernidad entendida como una nueva experiencia estética y moral protagonizada por el GNC (aunque no exclusiva de éste).

Este grupo estuvo constituido por intelectuales, artistas, cineastas y pioneros en la crítica cinematográfica "seria". Sus protagonistas fueron Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez, J. Luis González de León, y los exiliados José de la Colina, Jomi García Ascot, Luis Vicens y Emilio García Riera; sin olvidar la efímera participación -fuera del núcleo básico- de Luis Buñuel, José Luis Cuevas, Carlos Fuentes, entre otros.

Todo parece indicar, al seguir las pistas de sus miembros capitales, que una fuerte necesidad existencial motivó a estos jóvenes (en promedio contaban con 30 años de vida, y buena parte de ésta transitada en las salas de cine) a reunirse en varias ocasiones con la intención de poner su grano de arena para rescatar el deplorable estado del cine mexicano. Por un lado eran regidos por la preocupación ante la aguda crisis, pero también por la responsabilidad de tomar partido ante la tendencia del cine mundial a permanecer en medio

de dos grandes disyuntivas (cine de autor *versus* cine de industria), asimismo, por la necesidad de implementar el mundo del cine como un oficio y un campo que dota vigorosamente de sentido a su existencia. Cabe decir que, amén de distintas actividades culturales y laborales, coincidían en las salas donde disfrutaban del cine clásico de directores tutelares como Ford o Hitchcock; y poco a poco el cine pre-moderno de algunos otros como Kurosawa, Bergman o Buñuel, así como el escaso cine independiente mexicano regido por luces dentro de la sombra de la cinematografía nacional con cintas como **Raíces** (Benito Alasraki, 1953), **Torero** (Carlos Velo, 1956), **El brazo fuerte** (Geovanni Korporaal, 1958), películas que pasaban por su vida cuando asistían a cines y cineclubs como el IFAL o el Progreso, directores que les evocaban largas disertaciones cinematográficas en reuniones pero también en la naciente crítica escrita.

Es importante mencionar que fueron influidos inesperadamente por el cine de la *Nouvelle Vague* con todo y su base teórica discutida en la revista *Cahiers du Cinéma*. Emilio García Riera recuerda la revelación súbita que llevaría a la transformación de sus vidas y de la cultura cinematográfica, cuando uno de sus amigos exiliados le anuncia que:

Ha recibido una revista francesa de cine muy buena, que ya va por los cincuenta números, y me la muestra: tiene las tapas amarillas y se llama *Cahiers du Cinéma* [...] Y me empiezo a enterar de una *politique de l'author*, que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos "inconfesables" con los valores de la cultura cinematográfica, y que me "da permiso" de disfrutar a gusto **Cantando en la lluvia** [...] que no fue hecha por unos gringos cualesquiera, sino por Stanley Donen y Gene Kelly, que merecen entrevistas y filmografías [...] Lo que me causó la lectura de François Truffaut, Claud Chabrol, Jean Luc Godard, Jaques Rivette o Eric Rohmer [...] fue al mismo tiempo la irritación y el reconocimiento [...] La enseñanza que yo deduje de su ejemplo fue capital: si el cine ha sido tu placer de siempre, séle fiel a ese placer [...] Placer es juego, y el juego placentero consistiría para la nueva crítica en descubrir los cineastas que de verdad le gustaban a uno y que debían imponerse como valores verdaderos, desplazando a los ídolos falsos.<sup>[2]</sup>

Un rasgo distintivo para entender la gestación del grupo y, por tanto, la modernidad cinematográfica mexicana -más allá de los cambios que vive el cine y de aquellas transformaciones de la cultura mundial-,<sup>[3]</sup> fue en buena medida la coyuntura sociocultural protagonizada por intelectuales y artistas mexicanos con exiliados españoles, o bien,

desterrados acunados en México, forzados a reinventar su identidad y, por su propio *habitus* - entendido éste como un *estilo de vida*, una forma de *conocimiento*, de *estabilidad social* y sobre todo de *identidad*-[4] a intentar unir la vida y el arte cinematográfico. En esta arista, bien podemos decir que éstos son un conjunto de personas de innegable *habitus*.

Así pues, además del cine, que era su principal campo,[5] el exilio fue el denominador común que unió y forjó la identidad de la mayoría de ellos, definida por la nostalgia de una tierra lejana aún presente en sus costumbres y tradiciones, pero también por los recuerdos del tiempo onírico de su primera infancia. Todo incierto e inserto en la constante adaptación a nuevas formas de vida en un país que fungía como refugio de republicanos españoles.

Éstos, preocupados por el estado deplorable del cine mexicano, justamente en el momento en que la caída de producción y la calidad estética tocó fondo en el año de 1961,[6] deciden formar el GNC con el objetivo de hacer una revista titulada *Nuevo Cine*, que pervivió sólo 7 números entre 1961 y 1962. En la revista se proponía analizar y reconocer el buen cine, sea clásico o de género y, principalmente, el cine de autor con sello propio fuera de prejuicios y bagajes ideológicos. Lo que buscaban era, sobre todo, forjar una cultura cinematográfica.

Vale mencionar el manifiesto de su primer número que podría sintetizarse en 6 postulados: 1) la necesidad de promover a nuevos cineastas, 2) no censurar el cine de autor, 3) libertad de producción y exhibición del cine independiente, del documental y el cortometraje, 4) otorgar estímulos y apoyos a escuelas de cine, cineclubs, cinematecas, publicaciones de críticas y artículos, investigaciones, cine experimental, 5) abrir criterio para la exhibición, 6) defender el buen cine en festivales.[7]

No obstante todos, a su manera y con distinta intensidad, participaron en una u otra disciplina cinematográfica.[8] Sin embargo, Jomi García Ascot, quien dirigía el cineclub del IFAL, era quien ponía en primer plano esa necesidad intrínseca, ya cultivada durante los cincuenta en las revistas *Cine Verdad*, *Cámara* y *Telerevista*, con sus cortos ***Un día de trabajo*** y ***Los novios*** (que formaron parte del largometraje cubano ***Los cuentos de la Revolución***).

Luego de elegir un cuento escrito por su entonces esposa María Luisa Elío, y tras verdaderas contiendas entre la autora y los guionistas, que eran el director y García Riera, surgió el guión de ***En el balcón vacío***, cuya inmediata producción se alargaría decenas de domingos entre 1961 y 1962. La película de corte experimental, bajo la política de “autor”, fue producida de manera independiente (con un costo de 30 mil dólares) por miembros del grupo y de otros exiliados, lo que contribuyó a lo que José de la Colina llama el “tono transterrado”  
.[9]

Cabe remarcar que la cinta no contó con exhibición en salas comerciales, aún así no tardó en recibir premios en festivales europeos,[10] halagos de la crítica internacional y del público mexicano, que la vio en proyecciones privadas o en televisión.

### **La nostalgia en *En el balcón vacío* (ver ficha técnica)[11]**

Luego del veloz repaso contextual, vayamos a lo textual. Primero la descripción para así llegar a la interpretación de los significados que permanecen en la película.

El argumento, dividido en dos partes, hace coincidir –según García Riera- “el elemento poético y el ideológico”. Aborda la guerra y el destierro sufrido durante la infancia de la protagonista: primero, introduciendo en la ficción escenas documentales, para después seguir en la segunda parte del argumento con una vida en el exilio delineada por el pasado y el presente, por un tiempo mítico (“tiempo perdido influido por Proust y Rilke”)[12] cuya materialización emocional más profunda –en la que hemos insistido e insisten en la mayoría de testimonios- es la nostalgia.

La película consta de dieciocho secuencias apoyadas por una voz en *off* de la mujer adulta –interpretada por María Luisa Elío- que recuerda la pérdida de la infancia, mientras se alterna con escasos diálogos. La secuenciación sigue este encadenamiento:

C. Aparecen los créditos sobre una superficie de textura áspera.<sup>[13]</sup> La banda sonora se compone de percusiones en tono bélico (la dedicatoria va hacia los españoles muertos en el exilio).

1. Aún sobre las texturas de los créditos, la voz en *off* de Gabriela adulta enuncia sus recuerdos de infancia, para luego dar paso a imágenes del interior de su casa en Pamplona, habitada por los padres que están sentados, la hermana que estudia y Gabriela que desmantela un reloj.

2. La acción comienza en la España de 1936, cuando Gabriela ve a través de la ventana a un hombre republicano que huye y se esconde de la guardia franquista, mientras una mujer desde otra ventana lo delata. Gabriela huye corriendo al interior de la casa y grita: “Mamá, la guerra ha venido...”.

3. El padre ya no aparece más. Un hombre misterioso llega y entrega un paquete a la madre con ropa teñida de sangre. Gabriela intuye que algo pasa.

4. En el parque, un hombre intenta interrogar a Gabriela para que de vele el paradero de su padre. Ella no dice nada.

5. En la calle, Gabriela ve a un grupo de niños que gritan “rojo” y apedrean a un hombre que está en el interior de un balcón. Gabriela y el hombre se miran largo rato con simpatía.

6. Gabriela, en su casa, toma tabaco y lo lleva al hombre del balcón, que ahora está vacío. Pregunta por él a un niño, quien le responde que lo han matado.

7. Una mañana la madre despierta a Gabriela, le dice que deben huir y que puede llevarse sólo lo que le quepa en su mano.

8. Huyen en coche, a pie y luego en camión a la zona republicana donde habita una tía. Ahí la madre se entera de que los franquistas han matado a su esposo.

9. Gabriela sale a comprar víveres, después aparece al final de un pasillo acurrucada con temor de las bombas que caen, mientras la voz en *off* habla sobre el miedo.

10. Los primos de Gabriela y otros niños reparten objetos que han encontrado en las ruinas. Gabriela sólo se queda con la tapa de un frasco.

11. Junto a escenas del exilio de cientos de personas, la familia atraviesa la frontera y llega a Francia. La banda sonora recupera las percusiones de los créditos iniciales. Ya refugiados, la voz en *off* habla de la pérdida de los recuerdos de su padre, de sus cosas, de su espacio en España.

12. En un restaurante en Francia, luego de la privación, la madre, la hermana y Gabriela ríen cuando ordenan comida, por ser la primera vez que intentan hablar francés.

13. En un colegio, Gabriela tiene contacto con una amiga que le enseña algo de la lengua francesa. Pronto se despide de ella porque emigrará a México.

14. Una noche Gabriela escucha *La verbena de Pamplona* y llora mientras mira a través de una ventana el origen de la música. Es el momento, como acota la voz en *off*, en que ella “había conocido la nostalgia”.

15. Ahora casi a los treinta años, vive el exilio en México. La voz en *off* habla sobre sus recuerdos, la memoria, el tiempo. Las imágenes son un collage de la vida cotidiana de la Ciudad de México regida por la tradición y la modernidad.

16. Gabriela y su hermana visitan la tumba de su madre. Las hermanas dialogan sobre anécdotas, hablan de los recuerdos.

17. En su casa de México, Gabriela hurga en una valija de objetos y fotos. Recuerda la tapa del frasco que trajo consigo.

18. Con un montaje de imágenes que mezclan pasado y presente, Gabriela vuelve a su casa en España mientras en las escaleras se encuentra consigo misma siendo niña, a quien por cierto “no reconoce”. La voz en *off* llena de nostalgia termina cuestionando el por qué se ha vuelto grande, “¿cuándo se volvió grande?”.

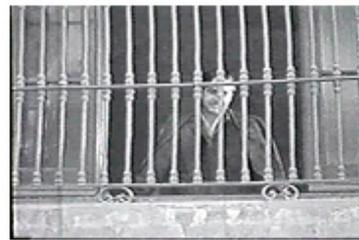
C. Finales. Con letras del fin, se escucha de nuevo *La Verbena de Pamplona*.

Del global de la película, habrá que detectar distintivamente las secuencias que refuerzan los significados emocionales e ideológicos en el tratamiento fílmico. En principio, de la observación de los espacios –ya el título lo sugiere- brotan pistas para estratificarla y encontrar claves interpretativas.

Podemos ver que el estrato de las sec. 5 y 6, funge como punto de engarce del recuerdo de lo real y lo simbólico al que se anclará la añoranza del pasado en el presente, aquello ausente como el balcón vacío que deja el hombre luego que lo han asesinado.



Sec. 5, F. 8



Sec. 5, F. 9



Sec. 6, F. 11



Sec. 6, F. 12



Sec. 6, F. 13

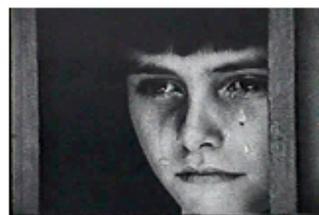
Por su parte, el espacio de la sec. 14, donde se escucha *La verbena de Pamplona* -pues el oído es uno de los sentidos del recuerdo, según el director[14]-, pasa a revelar el sentimiento descubierto del que ha estado hablando la voz en *off*: “Había conocido la nostalgia...”, -dice. Nostalgia que dará paso al corte entre las dos formas argumentales y al siguiente estado existencial o sentimiento -si al exilio podemos llamarle así- a partir de la sec. 15: “...Y ahora conocí... el exilio”.



Sec. 14, F. 16



Sec. 14, F. 17



Sec. 14, F. 18

Sabiendo que nostalgia y exilio son un binomio tejido por el encadenamiento del tiempo, primero, narrativamente, y en la segunda parte del argumento por asociación simbólica (desde la sec.16)[15]; habrá que volver a la cuestión central, más allá de que la voz en *off* funja como indicadora y señale esas cuestiones en la imagen. Entonces nos preguntamos ¿dónde se encuentran los síntomas no propios del discurso verbal de la voz en *off*, sino en lo concretamente visual o audiovisual?

Podemos pensar que los síntomas de la nostalgia por el exilio se localizan en los vacíos de la estructura regida por la parte activa –como apuntaba- del sistema del ver/no ver o “campo/fuera de campo” y del juego de las miradas. La mirada de la niña que ve la persecución del “rojo” y que mira a otra parte para que no lo apresen los franquistas; la vecina que mira y señala al perseguido: “Ahí está el rojo”; el intercambio de miradas en el balcón (sec.5), pero también la toma subjetiva desde el balcón vacío (sec. 6) que interpela a Gabriela e inaugura la pérdida de un pasado que es la patria representada por el republicano ausente. Luego viene la pérdida de la niñez, cuando a la mañana siguiente debe huir y dejar sus

juguetes que quedan en campo y Gabriela -fuera de campo-, quien sin saberlo va al exilio (sec.7). De igual forma la pérdida del padre que sólo aparece en la primera secuencia y del que olvida casi todo, como dicta en la sec. 11: “Y pensé entonces en la cara de mi padre. Y vi que también me había olvidado de ella. Y busqué su sonrisa, y sus ojos, y su frente, pero no encontré nada”.



Sec. 2, F.2



Sec. 2 F.3



Sec. 2, F.4



Sec. 2, F.5

Así, el fuera de campo, más que referir en este caso a la acción de la diégesis ejecutada al margen del plano, materializa la subjetividad de esas emociones regidas por la pérdida y el vacío, constante en las ventanas que abandona la niña cuando en la sec. 2 grita a la madre que “la guerra ha venido” y queda un profundo hoyo en el espacio que anuncia el vacío del exilio. De igual forma en la sec. 14, que muestra el origen de la música, luego de que Gabriela acostada en su cama mira en el techo rayos de luz como surgidos de un proyector de cine - ¿acaso no es el arte que mejor representa los sueños de la memoria?- y se asoma a otra ventana del edificio. Pero, con todo, lo más importante es lo que no vemos. Ahí se encuentra aquello que lleva a experimentar la nostalgia, pronto reforzada con la fugacidad de una imagen similar en la siguiente secuencia, ya durante el exilio (ver F. 17 y 19).



Sec. 2, F.6



Sec. 2 F.7



Sec. 14, F. 17



Sec. 15, F. 19

Finalmente, hablamos de un vacío incrustado en la memoria que intenta llenar y reconstruir, ya siendo adulta, con imágenes que no narran; por el contrario, surgen por asociación simbólica que sutura el pasado y el presente a través de un tiempo y una historia mítica que pudo haber sido y que, como todo mito y todo recuerdo, mantiene un pie en la verdad y otro en la mentira.

Y el tiempo del mito y de la historia -bajo la concepción del director que es para el caso la concepción del tiempo de los exiliados- tienen su punto de encuentro en la sec. 19, donde la adulta y la niña sin reconocimiento alguno se cruzan tres veces en las escaleras - metáfora de la espiral-, espacio de cruce de tres tiempos o tres pérdidas: la madre patria, la niñez y el padre, en otros términos, “el exilio de la infancia”. [16]



Sec. 2, F.1



Sec. 6 F.10



Sec. 19, F. 19



Sec. 15, F. 18

A la vez, vemos el cruce del pasado y el presente –tiempo convencional representado además con la presencia constante del reloj (junto con la escalera, objeto del tiempo) que arregla Gabriela niña (sec.1), o que cuelga de la pared antes de saber que el balcón estará vacío (sec. 6). Se trata del “futuro”, ya que a partir de ahora se da paso a la próxima resignación de vivir en el exilio y reconocer a México como su hogar –la misma intérprete en entrevista lo menciona, cuando 10 años después de terminar el film visita Pamplona –y concluye-: “regresar es irse”.[\[17\]](#)

Por eso vuelve el miedo que sintió veinte años antes, en la sec. 6 que -como indica Javier Torres en su análisis de la película- es la secuencia que "ocupa el centro del film, nos recuerda una especie de shock traumático". Justo cuando las imágenes en *travelling* nos acercan a la conciencia de Gabriela,[\[18\]](#) con la voz que narra y mezcla la primera persona (que es la niña) y la tercera (que es la adulta que habla sobre la niña), fundiendo así los tiempos, ésta dice:

“-La *niña* sabía muchas cosas, pero no sabía por qué tenía miedo [...] ¿A qué tenía entonces tanto miedo?” (...)-

(Y más adelante) -“Pero yo seguía encogida en aquél pasillo, con mi miedo ahí tan grande, en un cuerpo tan chico para aguardarlo [...]”.



Sec. 6, F.14



Sec. 6 F.15



Sec. 19, F. 20



Sec. 19, F. 21

Efectivamente, el shock traumático de la sec. 6 cobrará relevancia en la sec. final, derivado del dolor por el encuentro de la adulta consigo misma, con una casa vacía, un espacio cuyas paredes “le costaba tanto trabajo reconocer”, según exclama en la sec. 19. Así como reconocerse a sí misma como adulta antes de asumir y redefinir su identidad de exiliada, a la que alguna vez -“hace veinte años”- le arrebataron la infancia. Lo percibimos en las frases que lanza al final mientras se escucha *La verbena de Pamplona*: “- Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo 7 años? (...) - Mamá... no me dejéis aquí en el balcón (...) - ¿Por qué he crecido tanto? ¿Cuándo he crecido tanto?”.

#### **A manera de conclusión**

Podemos ver que la forma fílmica apela a la reconstrucción de las piezas perdidas de un rompecabezas imposible de armar con la convención narrativa y lingüística. De ahí que el director, bajo su forma de vivir y representar el exilio en una nueva concepción del dispositivo cinematográfico, apele a recursos técnicos y estilísticos particulares de la modernidad del cine y eche mano de material de archivo documental para dar fidelidad al relato. Pero también acude al *zoom* que se acerca al balcón oscuro y vacío, así a la niña acurrucada en el pasillo cuando tiene miedo, a la cámara en mano y el plano secuencia que sigue a la protagonista por las calles de México, al *collage* de imágenes y al montaje sincopado y sin transparencia, sobre todo en la segunda parte del argumento, lo que permiten evocar el lenguaje de la memoria, para lanzar mensajes ideológicos con una amplia posibilidad de ejercicio de competencia por parte del espectador.

Este cine del exilio, sin olvidar el equipo de producción de exiliados y su ejercicio en la crítica, la teoría y la práctica, es el fruto del cambio e intercambio de sensibilidad social y estética en un contexto mexicano, que responden a una necesidad existencial pero también a los sistemas de producción de la decadente industria cuyos límites de la representación son desbordados por los nuevos cineastas que asimilan los lenguajes audiovisuales de la publicidad o de la recién llegada televisión y alcanzan otras formas de acercarse a la realidad echando mano del documental y los noticieros (donde se formó el director años antes).

En fin, es un manifiesto del exilio y de la modernidad cinematográfica que apela a la política de autor y a la conciencia de la representación lingüística, a un nuevo acercamiento al realismo a través de la narración, del documento o de la experimentación que, en su conjunto, evoca una nueva experiencia estética y moral. El fenómeno fílmico es pues trasladado a fenómeno cultural, a una renovación profunda, particularmente, una promesa para el arte y la cultura cinematográfica mexicana.

## CITAS Y NOTAS

---

[1] Entre testimonios que lo aseguran está el de José De la Colina, “Los transterrados en el cine mexicano” en: Francisco Martínez de la Vega, *et. al.*, *El exilio español en México 1939-1982*, Ciudad de México, Salvat / F.C.E., 1982; págs. 661-678.

[2] Emilio García Riera. *El cine es mejor que la vida, El cine es mejor que la vida*, Ciudad de México, Cal y Arena, 1990, págs. 92 y 93.

[3] Aquí recuperemos un par de condimentos básicos en el caldo de cultivo: hablamos de la tecnología que también hace lo suyo con la circulación de equipo más barato, ligero y de película más sensible que posibilita la producción al margen de estudios y de la gran industria, pero también de otros aspectos contextuales que ayudan a abrir paso al movimiento del Grupo Nuevo Cine, como las inquietudes de una nueva generación que, además del sentimiento de renovación que alcanza a la cinematografía global, va acorde a movimientos liberadores políticos y sociales como la Revolución Cubana; actitudes hacia la vida y corrientes del pensamiento mundial como el existencialismo, las ideologías comunistas y culturas juveniles, la generación *beat*, o fenómenos populares y artísticos como el rock o el *pop art*, por mencionar algunos.

[4] El *habitus* es un paradigma basado en la interacción social, un sistema socialmente aprendido de predisposición cultural y actividades de gente que difiere o coincide por sus estilos de vida. Entonces, la cultura en términos teóricos, se convierte en el *estilo de vida*. Ver Pierre Bourdieu. *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998.

[5] Entendido como un ámbito de producción de bienes culturales, un espacio estructurado de posiciones con sus leyes generales y sus propiedades específicas, un sistema de relación entre productores, distribuidores y consumidores que comparten un capital cultural y luchan por su apropiación; Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, CNCA, 1990, págs. 135-142.

[6] Con el descenso de 114 películas de 1960 a 74 en 1961 con escaso valor artístico, con la censura constante (recuérdese ***La sombra del caudillo*** o ***El brazo fuerte***, que fueron enlatadas), con la exclusión de ***Viridiana*** y premios otorgados a películas menores en el Festival La Reseña, con la continuación de la política de “puertas cerradas” del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) que generaba el estancamiento, pues cada vez menos directores realizaban más películas sin permitir la renovación artística y técnica en la convaleciente industria.

[7] Emilio García Riera, *et. al.*, *Nuevo cine*, México, Num. 1-7, 1961 y 1962.

[8] Por mencionar dos casos previos: De la Colina hizo casting para ***Los Olvidados***, Luis González de León realizó en 1959 ***La Gran Caída***; otros dos posteriores: Salvador Elizondo realizó ***Apocalipsis 1900***, y Emilio García Riera, fungiría como actor, guionista, asistente de dirección en varias cintas.

[9] De la Colina, “Los transterrados en el cine mexicano”, *op. cit.*

[10] En el Festival de Lorcano en 1962 y en Sestri, Levante en 1963.

[11] Producción y dirección: Jomi García Ascot; asistente de dirección: Emilio García Riera; argumento: María Luisa Elío, adaptación: María Luisa Elío, Jomi García Ascot y Emilio García Riera; Fotografía: José María Torre, asistente: José Redondo; fragmentos de documental: Joris

Ivens; Música: Bach, Tomás Bretón y música popular española; títulos: Vicente Rojo; edición: Jomí García Ascot y Jorge Espejel; Intérpretes principales: María Luisa Elío (Gabriela adulta), Nuri Pereña (Gabriela Niña), Conchita Genovés (Madre), Jaime Muñoz de Baena (padre), Belinda García (hermana); Año de producción: 1961 y 1962.

[12] *Historia documental del cine mexicano*, Vol. XI, México, U de G, CONACULTA/ Secretaría de Cultura/ Gobierno de Jalisco/ IMCINE, 1992, pág. 127.

[13] Texturas diseñadas *ex profeso* en un lienzo de Vicente Rojo, “a modo de palimpsesto”. Para un análisis minucioso de los créditos, véase Lorenzo Javier Torres Hortelano, “La posibilidad del regreso (del exilio) a través de la experiencia estética” *en*: *Trama y Fondo*, Núm. 9, Asociación Cultural Trama y Fondo, diciembre, 2002.

[14] En entrevista para Eduardo García Aguilar, *Colcultura Gaceta*, Num, 39, Instituto Colombiano de Cultura, 1983, págs. 11-14.

[15] Secuencia en la que dice: “[...] El tiempo son diez dedos para contarlo. Tengo 7 años 5 de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es navidades, la otra navidad y la navidad próxima. Y después deja de ser tiempo y se hace fechas: mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se hace distancias: 5 años después de la guerra, 9 años después de la guerra, 20 años después de la guerra. Y después se hace corto: cuántos años hace. Y después no hay tiempo, no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa. 6 años, 7 años o una tarde agradable. Pero ahora me doy cuenta que estoy dejando de ser joven. Cuando sea mayor ¡entonces! [...] Cuando vuelva a tener 8 años, cuando vuelva a tener 15. Sí, cuando vuelva a tener 20. Con esta frase me había despertado los últimos días en las últimas noches. Sí cuando vuelva a tener 20 años, entonces lo haré mejor [...] La próxima vez, sí la próxima vez. Cuando vuelva a tener 20 años lo haré bien. Y ahora me doy cuenta que han pasado 20 años, 20 años de qué [...]”

[16] Como anota el director en entrevista para *Los que hicieron nuestro cine*, documental dirigido por Alejandro Pelayo en 1986.

[17] En Charo Alonso, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón Vacío*” *en*: *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca de Valencia, 1989, págs. 140-149; y *en*: entrevista para *Los que hicieron nuestro cine*, op. cit.

[18] Lorenzo Javier Torres Hortelano, op. cit., págs. 7 y 8.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO, Charo. “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón Vacío*” *en*: *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca de Valencia, 1989, págs. 140-149.

BOURDIEU, Pierre. “Algunas propiedades de los campos” *en* *Sociología y cultura*, Ciudad de México, Grijalbo, CNCA, 1990, págs. 135-142.

----- *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998.

DE LA COLINA, José. "Los transterrados en el cine mexicano" en Francisco Martínez de la Vega, *et. al.*, *El exilio español en México 1939-1982*, México, Salvat / F.C.E., 1982; págs. 661-678.

GARCÍA AGUILAR, Eduardo. *Colcultura Gaceta*, Núm. 39, Instituto Colombiano de Cultura, 1983, págs. 11-14.

GARCÍA RIERA, Emilio. *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990.

----- *Historia documental del cine mexicano*, Vol. XI, Guadalajara, U de G, CONACULTA, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1992.

----- *et. al.*, *Nuevo cine*, México, Num. 1-7, 1961 y 1962.

TORRES HORTELANO, Lorenzo Javier. "La posibilidad del regreso (del exilio) a través de la experiencia estética" en: *Trama y Fondo*, Núm. 9, Asociación Cultural Trama y Fondo, diciembre, 2002.

## FILMOGRAFÍA CITADA

ALARZAKI, Benito. *Raíces*, 1953.

BUÑUEL, Luis. *Los olvidados*, 1950.

--- *Viridiana*, 1961.

CORPORAL, Geovanni. *El brazo fuerte*, 1958.

ELIZONDO, Salvador. *Apocalipsis 1900*, 1965

GARCÍA ASCOT, Jomi. *Los novios*, 1959.

--- *Un día de trabajo*, 1959

GONZÁLEZ DE LEÓN, José Luis. *La gran caída*, 1959.

PELAYO, Alejandro. *El Grupo Nuevo Cine*, 1984.

## **Álvaro Fernández**

Es doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Es miembro del SNI nivel 1. Es Coordinador Académico de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), y Profesor Investigador del Departamento de Historia de la U de G. Ha escrito artículos relacionados con la cinematografía; así como los libros *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, publicado por CONACULTA en 2004 y, en 2007 *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, por El Colegio de Michoacán.