

TEXTOS Y CONTEXTOS

Alfredo Gurrola's *El Tercer suspiro* (1970) and the cinematographic Super 8 reconstruction of post-68 trauma in Mexico City

■ ***El Tercer suspiro* (1970)**
 ■ **de Alfredo Gurrola**
 ■ **y la reconstrucción**
 ■ **cinematográfica**
 ■ **súperochera del trauma**
 ■ **post-68 en la Ciudad de**
 ■ **México**

RECIBIDO • 10 DE FEBRERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2021

JUAN ALBERTO SALAZAR REBOLLEDO/HISTORIADOR
 j.s.rebolledo33@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Roberto Gavaldón ■
 cine mexicano ■
 modernidad ■
 ciudad ■

La forma en la que los jóvenes habitaron la Ciudad de México durante el movimiento estudiantil de 1968 contrastó con la experiencia de hacerlo después de la masacre de Tlatelolco. La libertad quedó acotada a la imaginación o la “ensoñación onírica”, como la de la película súperochera *El Tercer suspiro* (1970) de Alfredo Gurrola. Este ensayo propone una lectura de la Ciudad de México post-Tlatelolco, desde la mirada de un grupo de jóvenes artistas experimentales.

KEYWORDS

Roberto Gavaldón ■
 Mexican cinema ■
 modernity ■
 city ■

*The ways in which young people made Mexico City their own during the student movement of 1968, contrasted with the experience of inhabiting public space after the Tlatelolco massacre. Freedom became limited to the imagination or to dreamy aspirations, as in the Super 8 film, *El Tercer Suspiro* (1970), directed by Alfredo Gurrola. This article presents a re-ading of Mexico City, post-Tlatelolco, from the perspective of a group of young experimental artists.*

ABSTRACT

*Es posible morir por el hecho de que
algunas cosas jamás hayan sido dichas.
Pero también es posible morir
por el hecho de haber sido dichas,
por el hecho de que hayan sido 'mal' dichas
o 'mal' escuchadas, o 'mal' recibidas.¹*
Rachel Rosenblum

Introducción

En febrero de 1970, el Centro de Arte Independiente “Las Musas” organizó el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en la Ciudad de México. La convocatoria establecía como requisitos el uso de película de 8 mm y una duración entre 10 y 15 minutos para los filmes.

Este certamen retomaba, en cierto sentido, los dos concursos de cine experimental previos, el de 1965 y el de 1967. Incluso, algunos de los participantes de aquellos, como Rubén Gámez, formaban parte de los ahora convocantes miembros de “Las Musas”.

Óscar Menéndez, otro de los miembros de este grupo cultural, había tenido experiencias previas con el formato 8 mm, en el marco del movimiento estudiantil de 1968, para la elaboración del trabajo colectivo *Aquí México* (1970), en el que le dio cámaras súper 8 clandestinamente a los presos políticos encarcelados, para que realizaran filmaciones en el interior de Lecumberri.

El súper 8 era un novedoso formato de película: reversible, sin negativo y que aún no podía registrar audio. Fue lanzado por Kodak en 1965 para las cámaras caseras. Con él se reducía el costo entre 15 y 20 veces con respecto a la producción en 16 o 35 mm, lo que también le permitió a jóvenes aficionados de las clases medias incursionar en el terreno de la creación cinematográfica.

Veinte pequeños filmes, de alrededor de diez minutos de duración, la mayor parte de ellos filmados en distintos espacios de la Ciudad de México, fueron enviados para contender en el Primer Concurso por uno de los cinco diplomas a repartirse, firmados por Luis Buñuel. Uno de los que alcanzaron dicho reconocimiento fue *El Tercer suspiro* de Alfredo Gurrola (1970). Este tenía en común con varias de las demás películas, una preocupación: la juventud después de 1968 y su presencia (o ausencia) en el espacio público urbano.

¹ Rachel Rosenblum, “Peut-on mourir de dire? Sarah Kofman, Primo Levi”, *Revue française de psychanalyse*, no. 1, 2000, citado en Sabina Loriga y Gustau Muñoz, “La cuestión del trauma en la interpretación del pasado” en *Pasajes*, no. 40 (invierno 2012-2013), Publicacions Universitat de Valencia, p. 21.

En este trabajo se busca analizar *El Tercer suspiro* a partir del concepto del trauma como un problema para la narración histórica del Movimiento estudiantil de 1968. Específicamente, la visión de uno de los jóvenes –el cineasta Alfredo Gurrola– contagiados por la euforia libertaria derivada del Movimiento, posteriormente reprimida. A través de la manera en que desde el relato cinematográfico se alude metafóricamente al estado de sitio post-68 vivido por la juventud, se realizará un análisis histórico-cinematográfico del filme y sus desplazamientos a través de la Ciudad de México.

El ensayo se divide en cuatro partes: la primera es una reflexión sobre la imagen cinematográfica como una fecunda fuente para la disciplina histórica, y específicamente para la reinterpretación del 68 mexicano; la segunda se ocupa de algunos trazos sobre el horizonte histórico en que fue filmada *El Tercer suspiro*, después de la represión del 2 de octubre e incorpora algunas reflexiones que sientan las nociones básicas para hablar de la vivencia traumática para los jóvenes mexicanos contemporáneos a los sucesos y su nueva forma de habitar el espacio público urbano; el tercero busca situar a Gurrola en el cine súperochero; y la última hace un análisis histórico-cinematográfico de la película, incorporando y poniendo a dialogar los elementos mencionados en las secciones previas.

1. La imagen cinematográfica y la disciplina histórica

La historia contemporánea, de lo inmediato, del tiempo presente y algunas más de sus variaciones conceptuales plantean al historiador la necesidad de acudir a fuentes distintas a las “convencionales”. Por un lado, esto pareciera ser una complicación adicional para quien se interesa en la investigación de problemáticas más cercanas cronológicamente al momento de enunciación, sin embargo, lejos de ser una limitación, se trata de una veta que promueve el enriquecimiento de posturas y visiones para ahondar en la heterogeneidad de los procesos políticos, sociales, económicos y culturales.

La imagen cinematográfica ha sido uno de los abrevaderos documentales que hasta hace poco tiempo parecían una extravagancia o un detalle exótico para

el juicio de la rigurosidad académica mexicana. Pautinamente, este tipo de fuente ha demostrado ser una fecunda manera de acercarse de manera distinta a narrativas construidas y replantear lecturas, explicaciones e interpretaciones de los procesos históricos, especialmente al asumir la condición narrativa de la propia disciplina histórica como uno de sus componentes centrales: “cada presente tiene un pasado que le es propio, y cualquier reconstrucción imaginativa del pasado tiende a reconstruir el pasado de este presente, el presente en que se efectúa el acto de imaginación, tal como se percibe aquí y ahora...”²

La imaginación histórica planteada por Collingwood funciona, en cierto sentido, también como una de las condiciones de posibilidad para la narración cinematográfica. Concedamos dicho punto en común, aunque implica ciertos matices necesarios –como la fundamental rigurosidad heurística en la comprobación de los acontecimientos para la disciplina histórica–, para continuar con la momentánea disolución de fronteras entre ambas prácticas disciplinares planteada por Marc Ferro: “¿La hipótesis? El film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia”³.

El *luisgonzaleano* “todo es historia”⁴ resultaría demasiado problemático para convertirlo en una matriz reflexiva en este punto, pues más bien, hace falta precisar a qué tipo de imaginación y cuál es “la Historia” que en este trabajo se reivindican a partir de los puntos antes mencionados. Para ello, es necesario aludir a una consideración adicional sobre la narrativa histórica “como un aparato para la producción de significado más que meramente un vehículo para la transmisión de información sobre un referente extrínseco”⁵.

²R.G. Collingwood, “La imaginación histórica” en *Idea de la historia*, México, FCE, 1952, p. 285.

³Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 26.

⁴Luis González y González, *Todo es historia* (5ª ed.), México, Cal y Arena, 1999, también propuesto antes por otros autores como Benedetto Croce o Edmundo O’Gorman.

⁵Hayden White, “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual” en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 60.

En el presente ensayo se considera a la narración histórica como “un aparato para la producción de significado”, que al analizar “las creencias, las intenciones, lo imaginario de [los seres humanos]” plasmadas por los cineastas en las reconstrucciones imaginativas del pasado plantean “un efecto de *problematización* del presente”,⁶ siguiendo lo propuesto por Joel Ortega como un necesario siguiente paso en la reflexión sobre el movimiento estudiantil de 1968:

En ese sentido, la herencia del movimiento tendrá que revivir esa lucha contra la ideología hegemónica que tanto nos ha dañado, en especial a los sectores sociales oprimidos. El 68 entonces no ha terminado: está vigente en su canto libertario, no en la letanía que repite: “2 de octubre no se olvida”.⁷

Específicamente, el tipo de filme del que se ocupa este texto tenía un componente que llevó a los súperocheros a desarrollar su trabajo entre la experimentación y la creación conscientemente marginal inscrita en la “oposición a un cine industrial que ha[bía] sido revitalizado por el apoyo del Estado”,⁸ por lo que directamente, desde su momento planteaba un correlato de la consigna libertaria del Movimiento estudiantil.

Aún cuando el cine de los súperocheros no implicó siempre una militancia política explícita, como veremos en el caso de Alfredo Gurrola, cabe considerar que, así como tiene un componente que acerca al discurso cinematográfico a la narrativa histórica, también el cine hecho en súper 8 implica una serie de consideraciones políticas, más o menos conscientes.

Muy cercanas al “efecto de *problematización* del presente” y de “revivir la lucha”, se encuentran las consideraciones de Tomás Gutiérrez Alea en *La dialéctica del espectador* acerca de la responsabilidad del cineasta hacia el espectador de sus películas. A partir de la crítica a la “abolición de la realidad a través de un acto de evasión” que plantea el cine de entretenimiento, Gutiérrez Alea opone “la negación dialéctica, que persigue la transformación de la realidad a partir de la práctica revolucionaria”.⁹

Y en ese sentido se propone un quehacer cinematográfico que “propicia el regreso del espectador a la otra realidad –la que lo empujó a relacionarse momentáneamente con el espectáculo, a abstraerse, a disfrutar, a jugar... No complacido, tranquilo, descargado, apaciguado, inerte, sino estimulado y armado para la acción práctica”.¹⁰

En este punto, Gutiérrez Alea abona a la consideración inicial respecto de la necesidad de abreviar de la imaginación histórica en la búsqueda de la “realidad” en la narración histórica o cinematográfica:

El realismo del cine no está en su presunta capacidad para captar la realidad “tal como ella es” (que no es sino “tal como ella aparenta ser”), sino en su capacidad para revelar, a través de asociaciones y relaciones de diversos aspectos aislados de la realidad –es decir, a través de la creación de una “nueva realidad” – capas más profundas y esenciales de la realidad misma.¹¹

Por ello, considero que es factible pensar en *El Tercer suspiro* como una manera de narrar un pasado en proceso de hacerse inteligible como una impronta del artista joven que anhela una fugaz libertad perdida evidenciada a partir de la hostilidad de la ciudad que se intenta habitar. Pero también parece lícito aludir a la crítica de una realidad existente por parte de Gurrola, a la par de la conformación de una “nueva realidad” que más que respuestas, plantean preguntas al espectador del filme, cercano al *efecto de distanciamiento* propuesto por Gutiérrez Alea, haciendo eco de Bertolt Brecht:

[Es] una ruptura dentro del proceso de identificación e impide que éste culmine, de manera que el espectador no se entrega plenamente, conserva la lucidez y el sentido crítico. (...) Se trata de despertar en el espectador esa necesidad de comprensión (...). Sólo así la capacidad de discernimiento puede –y debe– ser estimulada por el espectáculo, de manera que se descubran nuevas relaciones y una nueva significación para todo aquello que no es familiar.¹²

⁶ Patrice Maniglier y Dork Zabunyan, *Foucault va al cine*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2012, p. 90.

⁷ Joel Ortega Juárez, *Adiós al 68*, México, Grijalbo, 2018, p. 77

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, San Antonio de

Los Baños, Cuba, Ediciones Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2009, p. 61.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹² *Ibid.*, p. 74.

La tensión que implican en *El Tercer suspiro* los referentes de un estado de ánimo percibido en el espacio urbano de la Ciudad de México como un asedio para los jóvenes, a la par de conexiones aparentemente truncadas o aleatorias –uno de los rasgos de la experimentación cinematográfica de Gurrola en este filme–, plantea para la reconstrucción histórica del 68, una manera particular de narrar un pasado vivido. A partir de la lectura de los recursos metafóricos y simbólicos del lenguaje cinematográfico empleados por Gurrola, este trabajo se propone repensar al Movimiento estudiantil desde el análisis histórico-cinematográfico de la película, para comprender una manera de hacer inteligible el trauma post-68.

Vale la pena mencionar que el *Tercer suspiro* fue realizada por Gurrola en un momento previo a la conceptualización teórica en México sobre el cine militante o marginal. Al ser un filme seminal de las reflexiones: *Manifiesto: 8 milímetros contra 8 millones*,¹³ *Hacia un tercer cine*¹⁴ y *Hacia un cuarto cine*,¹⁵ no fueron consideradas como punto de partida del filme o criterios para la realización, por lo que se optó por incorporar el concepto del trauma histórico derivado de la represión del Movimiento estudiantil de 68 como una manera de comprender el proceso por medio del lenguaje cinematográfico ejercitado por Alfredo Gurrola.

2. ¿Y después del dos de octubre?

Los hechos que constituyeron el desarrollo del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México son bien conocidos. Cada medida represiva y cada herido o detenido hacían crecer la indignación y el descontento. Por más moderadas que pudieran parecer las demandas de los estudiantes movilizados, le dieron un tinte particularmente revolucionario al movimiento. No tanto por su radicalidad, sino por las características del gobierno mexicano, al que estaban dirigidas.

¹³ “Ocho milímetros contra ocho millones” en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento dominical del periódico El Día), 24 de junio de 1973. Consultado en *Wide Angle*, Vol.21, no. 3, julio 1999, pp. 36-41, <http://muse.jhu.edu/article/39801/pdf>

¹⁴ Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1972.

¹⁵ Sergio García, *Hacia un cuarto cine*, Zacatecas, Editorial Universitaria, 1973.

Sobre la manera de caracterizar al Movimiento hay al menos dos posturas, que pueden brevemente ilustrarse, primero con la opinión de Enrique Krauze:

La rebeldía era la marca distintiva de aquella generación. (...) Había que ser ‘contestatario’ y atacar al *establishment* aunque cada uno interpretara esas palabras como mejor le conviniera. (...) Su protesta no tenía un carácter revolucionario sino libertario”.¹⁶

Si bien Krauze niega el carácter revolucionario del movimiento, por la limitación vivencial y desordenada que le asigna, una mirada que contempla también las demandas del pliego petitorio del Movimiento, como la de Joel Ortega, aborda la reflexión de manera distinta, pues ¿es posible separar lo vivencial y cotidiano de las demandas políticas? A la par de Ortega, considero que unas alimentaban y posibilitaban a las otras: “de ahí que seis puntos inocuos adquirieran, en el caso mexicano, una carga subversiva, una carga *revolucionaria*...”.¹⁷

En el proceso de liberación promovido por el Movimiento del 68 se incorporaban tanto las demandas de carácter político como el componente festivo de las movilizaciones, y esa suma era la que le dotaba de un carácter revolucionario, desde una mirada renovada y no dogmática de la izquierda: “Al finalizar el mitin cantamos el himno nacional y emprendimos el regreso por una ciudad desconocida: una ciudad nuestra”.¹⁸ La formalidad, el recato, las buenas maneras, las apariencias y la represión a la sexualidad, eran aspectos arraigados profundamente en la moral “recatada” de la clase media, a la que pertenecían las familias de buena parte de los estudiantes movilizados. Se trataba de la liberación de las ataduras, los constreñimientos y la represión ejercida no solamente por parte del gobierno, sino también por el entorno familiar en el que los jóvenes se habían desenvuelto hasta aquel momento. El mundo en blanco y negro de sus padres, convertido en explosiones de colores, festivas y desordenadas en una Ciudad de México que ahora les pertenecía, al menos de manera fugaz a través de su apropiación performativa del espacio público.

¹⁶ Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 2013, pp. 349, 392.

¹⁷ Ortega, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Luis González de Alba, *Los días y los años* (4ª ed.), México, Era, 1971, p. 61.

Y un día mandamos todo al carajo. No por Marx, sino por [Wilhelm] Reich. Fue una fiesta, una explosión luego de 50 años de buen comportamiento. De Vallejo y Campa apenas ayer habíamos oído hablar, pero qué divertida era la fiesta, las calles hechas nuestras, el carnaval, la pereza, el tráfico detenido, el desmadre, la súbita hermandad entre desconocidos, la siempre ajena ciudad ahora apropiada, la seguridad y la protección cálida proporcionada por la solidaridad que nos envolvía (...). Todos éramos uno, que es el sentimiento oceánico y orgiástico de la fiesta en su sentido religioso, del carnaval y de la unión sin límite entre el yo y el mundo exterior, unión que es, precisamente, la función del orgasmo. Nos encontramos súbitamente ante una irrupción del inconsciente, una caída de las corazas caracterológicas que son la fuente interna y psicológica del fascismo.¹⁹

La apropiación juvenil de los espacios hasta entonces vedados para ellos fue una de las grandes rupturas ejercidas por el movimiento estudiantil de 1968 y a la vez fue uno de los aspectos que más escandalizaron al gobierno y a la prensa.

La masacre del dos de octubre parecía poner fin a todo este proceso de liberación. Aunque es cierto que al interior del movimiento también había que ser cauteloso desde el principio de la movilización, como recuerda Javier Godínez, al respecto de la paranoia que se vivía al interior de los Comités de Lucha de la UNAM: “era muy sorda la cosa, entre menos supieran de ti, mejor. Porque las madrizas estaban al día. Ya sea que porritos te seguían a tu casa y te madreaba si bien te iba...”.²⁰ Lo festivo y lo trágico se entrelazaban así en la cotidianidad de los militantes.

Carlos Fuentes planteaba elocuentemente cómo el manotazo autoritario del 68 afectó no sólo políticamente, sino también a la propia manera de existir como joven en la Ciudad de México:

Convirtió en ocaso el amanecer de una generación de jóvenes mexicanos. La alegría, la confianza, la afirmación, la aspiración, la radiante presencia de los cuerpos y las palabras reales, se convirtieron esa noche del

2 de octubre en desesperación, llanto, resentimiento, ira, desaliento, fuga, miedo.²¹

A partir de este criterio de contención a las expresiones juveniles, se ha consolidado un discurso que, al hablar de la juventud mexicana a finales de los años sesenta y principios de los setenta, establece un vínculo casi automático entre el movimiento estudiantil de 1968 y la siguiente matanza de jóvenes, el Jueves de Corpus de 1971. Como si entre ambos acontecimientos no hubiera sucedido algo suficientemente relevante, y el trauma simplemente hubiera permanecido latente para punzar de nuevo y hacer salir a los jóvenes a las calles después de un inquebrantable encierro de dos años.

Esta narrativa plantea el equívoco de dibujar a la juventud mexicana como un grupo homogéneo, con las mismas inquietudes, las mismas necesidades expresivas, todos estudiantes universitarios, de izquierda y militantes con la misma intensidad. La eliminación de su heterogeneidad también implica borrar del panorama a otros jóvenes, que no necesariamente se oponían al movimiento estudiantil, sino que, desde aquel momento, y en los años sucesivos, encontraron otras vías de expresión, frecuentemente cercanas a estas inquietudes, pero encausadas de una manera distinta, por ejemplo, desde la contracultura. Uno de ellos fue Alfredo Gurrola.

3. Alfredo Gurrola y el Primer Concurso de Cine Independiente

Alfredo Gurrola recuerda haber participado en varias de las movilizaciones de 1968, cada vez que se lo permitía su trabajo como asistente de director de teatro de su hermano Juan José Gurrola. Específicamente, el dos de octubre, Alfredo recuerda haber estado en una puesta en escena en Ciudad Satélite. Tras el funesto día, la vida de Gurrola siguió transcurriendo en su trabajo como arrendador de autos en la Volkswagen, visitando asiduamente las salas de cine y codeándose con la escena artística mexicana, que para finales de la década

¹⁹ Luis González de Alba, *Las mentiras de mis maestros*, México, Cal y Arena, 2002, p. 105.

²⁰ Entrevista a Javier Godínez Hernández, 31 de mayo de 2017.

²¹ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 161.

de los sesenta se encontraba un tanto extraviada con respecto al lugar que podían ocupar en la cultura mexicana del momento.

Conscientes de la “pérdida de rumbo”, los miembros de “Las Musas” organizaron el Primer Concurso de Cine Independiente en 8 mm. El tema de la convocatoria era “Nuestro País” y así lo planteaban:

Considerando que este tema engloba todas las posibilidades para construir una historia que pueda ser trasladada al lenguaje del cine, y que puede estar enfocada desde un aspecto documental o de ficción, no creemos necesario citar las diversas posibilidades, pues basta darse cuenta de lo que acontece en el país para que cada participante elija el tema desde el punto de vista que mejor pueda desarrollar.²²

Gurrola se organizó con un grupo de compañeros de la Volkswagen para filmar *El Tercer suspiro*, que describió como una “película onírica”. El detonador había sido el sueño de uno de sus colegas, en el que le quitaba balas del pelo a un campesino. Idea que él le atribuía a “ciertos temas de jóvenes que sufrían el acoso cotidiano, el rigor de los padres y buscaban la liberación a través de la música, del *hippismo*...”.²³ Retomando la idea de la represión cotidiana a la juventud mexicana.

El Tercer suspiro resulta paradigmática para abordar una inquietud aparentemente común a ciertos grupos de jóvenes mexicanos, “como efectos de una acción particular y como fenómeno condicionado por una misma actitud generacional históricamente muy específica (post-Tlatelolco)”.²⁴ Como experiencia vital común: la persecución, la vigilancia, el estado de sitio en la cotidianidad de los jóvenes y la paranoia derivada del trauma. La película proponía la ensoñación onírica como un posible escape de la sociedad represora, a través de distintos mecanismos alegóricos, “suspiros de libertad”.

4. El Tercer suspiro (1970): alegoría del trauma post-68

En la tradición psicoanalítica, el trauma refiere un “desarreglo de la memoria”, derivado de una vivencia violenta, convirtiéndose en “algo imposible de enunciar (...) que se carga de un sentido que le es de alguna manera ajeno”.²⁵ Esto se complejiza al abordar la noción de la *Nachträglichkeit* (posterioridad), formulada por Sigmund Freud en 1896 en una carta a Wilhelm Fliess, en la que plantea dos momentos del trauma:

El acontecimiento primario es evocado después por otro acontecimiento «de apariencia banal», es decir, que en un contexto histórico y subjetivo posterior, el individuo revisa o reorganiza los acontecimientos pasados, dándoles una nueva significación. A través de la noción de posterioridad, Freud recalca que en un momento [ulterior] se saca a la luz lo que fue o pasó, pero no podía decirse...²⁶

Es a través de la reconstrucción metafórica de un pasado violentado, pero también de un presente y un futuro sitiados, que Alfredo Gurrola plantea el ser joven en el México post-Tlatelolco: “Nuestro país” en 1970. Considero *El Tercer suspiro* como parte del corpus filmográfico del 68 mexicano a partir de la clasificación propuesta por Susana Draper, sobre dos tipos de películas: las primeras “que tienen como objetivo tematizar el 68 y más que nada, la experiencia traumática de la masacre” y aquellas en las que se enmarca el filme que aborda el presente trabajo: “la práctica de experimentación visual que se genera *en el 68* y que continúa posteriormente expresando su gesto: esto es, no trata al 68 como objeto temático sino que expresa en el cine la transformación que produce el 68”,²⁷ en este caso en la forma de habitar la Ciudad de México por parte de los jóvenes.

La anécdota central del *Tercer suspiro* es la historia un joven vestido de traje que es objeto de un secuestro. Al sentirse asediado por sus captores y un Volkswa-

²² Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012, p. 42.

²³ Entrevista a Alfredo Gurrola, 25 de julio de 2018.

²⁴ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986, p. 348.

²⁵ Loriga y Muñoz, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ Susana Draper, *México 1968: Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia*, México, Siglo XXI, 2018, p. 153.

gen desde donde le apuntan con una pistola, el joven comienza a tener escapes oníricos, en los que se transforma en un hippie, cuya única escapatoria posible le plantea la disyuntiva de convertirse ahora él en agresor o escapar definitivamente sumergiéndose en un lago.

Para Foucault, el ejercicio disciplinar represivo “supone un dispositivo que coacciona mediante el juego de la mirada”.²⁸ En *El Tercer suspiro*, dada la ausencia de diálogos, la gestualidad en la observación juega un papel muy importante.



Para esta metáfora del ejercicio del poder mediante la mirada, el que vigila y reprime, puede observar, más no necesariamente es observado. Esa especie de anonimato del represor es aludido por unas siluetas oscuras a contraluz en la toma, que enfatizan la condición de

²⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (2ª ed.), México, Siglo XXI, 2009, pp. 199-200.

intranquilidad y asedio al joven secuestrado. Además, las imágenes del soldado, el campesino y el burócrata se intercalan con un montaje vertiginoso de fotos fijas de la Revolución mexicana, símbolos del régimen que lo “vigila”.



Más tarde, al ser apuntado por las pistolas desde el Volkswagen, la mirada del agresor también se oculta detrás del poste del automóvil, lo único que se asoma es la mira de la propia pistola –un tipo de observación eminentemente violenta–. Ante esto, la reacción del joven es también introducirse en la sombra que le provee el automóvil en el que viaja, ocultarse, “sumergirse” fuera de la vista.

En cuanto el joven logra escapar a través de su ensoñación, se transforma. Atrás quedan la camisa y la corbata, para dar lugar a una camiseta y un collar, simbólica metamorfosis necesaria para poder huir. Sin embargo, esto desata una persecución a pie, por un terreno que le es constantemente hostil y lleno de obstáculos que debe

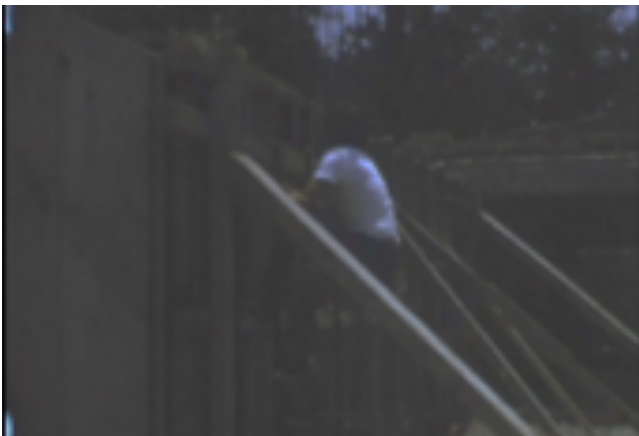


El entorno de la Ciudad de México por el que se desarrolla la huida es profundamente hostil, contrario a los términos de la ciudad “hecha suya” por los jóvenes en el movimiento estudiantil. El protagonista se encuentra en un estado, como el que describía Carlos Fuentes, de “desesperación, llanto, resentimiento, ira, desaliento, fuga, miedo...”, sitiado interior y exteriormente: en el secuestro del automóvil, pero también en la ensoñación, supuestamente escapista y liberadora.



ir sorteando, siempre huyendo, corriendo, escapando de algo o alguien que parece habitar cada rincón de su mundo, aunque no sea visible para el espectador de la película, más que como una presencia sugerida por la aflicción en la gestualidad del protagonista.



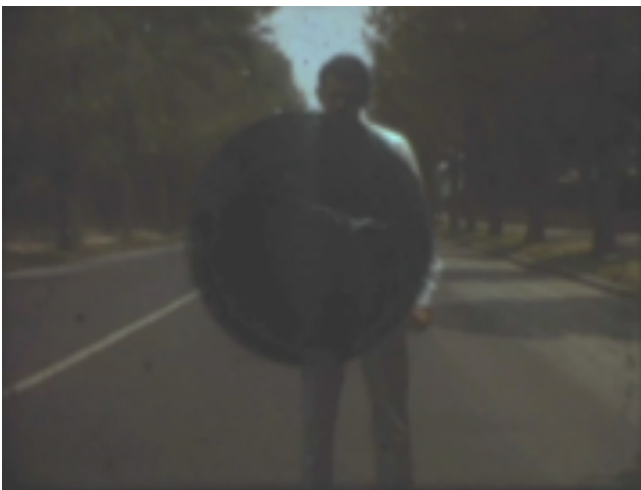


Al volver de su sueño tras una caída mientras huía, el joven despierta con una navaja en la mano. Pero se mantienen intercaladas sus evocaciones oníricas. En ellas, ahora está tullido, e incapaz de mantenerse en pie, se sostiene con una muleta. Finalmente se hunde en el lago, parece tranquilo sumergiéndose, sonrío por primera vez.



De vuelta en el automóvil, se retoma la anécdota del sueño de uno de los miembros del equipo de Gurrola antes mencionada: el joven toma balas del cabello o el sombrero, según sea el caso, de cada uno de sus captores para cargar una pistola.

Finalmente, desciende del automóvil, pero ya no huye. Con una pistola en la mano apunta a la cámara, que se acerca rápidamente hacia él. Dispara tres veces, como si se rebelara también en contra de la propia narración cinematográfica de su huida, unas figuras geométricas hacen parpadeantes *fade out*. En la última escena, el lago en el que se sumergió en su sueño, ahora está vacío, con un leve movimiento encima, dejando la incógnita de cuál fue la opción que el joven tomó: si se transformó en el agresor ahora él, o simplemente desapareció en su ensoñación.



Un final abierto, como los que Gutiérrez Alea recomendaba, que no responde, más bien pregunta: “Para provocar semejante respuesta en el espectador, es necesario, como condición primera, que en el espectáculo se problematice la realidad, se expresen y se transmitan inquietudes, se abran interrogantes. Es decir, es necesario un espectáculo ‘abierto’”.²⁹



Consideraciones finales

A propósito de una de las películas que participaron en el Segundo Concurso de Cine Experimental de 1967 –predecesor del de Cine Independiente del 70–, *Juego de Mentiras*, de Archibaldo Burns (1967), Jorge Ayala Blanco reactualiza la noción de “realismo mágico en el cine”, a partir de lo malogrado del filme de Burns:

Desentendámonos de la especulación erudita sobre las raíces plasticistas de la expresión y entendamos por realismo mágico una especie de navegar impreciso de los acontecimientos (casi siempre pasionales, de origen romántico o faulkneriano) en las aguas del sueño vívido, en la evanescencia sensorial del lenguaje y en una obsesión muy elaborada poéticamente.³⁰

Si se trasladan las consideraciones de Ayala Blanco sobre el “realismo mágico” cinematográfico a “las aguas del sue-

²⁹ Gutiérrez Alea, op. cit., p. 69.

³⁰ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (2ª ed.), México, Era, 1979, p. 381.

ño vívido" en *El Tercer suspiro*, se manifiesta claramente ese proceso obsesivo poético, sustentado en las alusiones no literales al enemigo que asedia a la juventud en la Ciudad de México post-68, representado ambiguamente por el joven que concluye su proceso de huida, precisamente sumergido en esas aguas oníricas del escapismo.

La vocación experimental del *Tercer suspiro* marca una distancia fundamental con los trabajos de Óscar Menéndez o *El grito* (Leobardo López Aretche, 1970). La narración de Gurrola no busca mostrar lo que sucedió, ni denunciar la represión, o abordar a la Ciudad de México en un sentido literal, aun cuando este haya sido su espacio de filmación y punto de partida para las metáforas. El abordaje poético-onírico, le permite a Gurrola volcarse sobre una reflexión aparentemente común a los jóvenes –al menos los súperocheros–, después de Tlatelolco. Y a partir de esto, lanzar preguntas hacia el futuro, sobre los caminos posibles a tomar para sanar la herida colectiva.

La vigilancia *foucaultiana* de la mirada que busca "disciplinar" marca una de las metáforas principales, junto con la de la sumersión en el lago. La evanescencia

sensorial del lenguaje remite al epígrafe de Rosenblum y plantea la pregunta: ¿qué es lo dicho y qué es lo no dicho en la película de Gurrola? Aquello que encierra esa potencial letalidad...

El afán poético enmascara sin duda cierta denuncia del trauma, lo emboza para poder comunicarlo y lo reinterpreta para poder enunciarlo desde una postura que más que afirmar o condenar, nos cuestiona, nos interpela sobre la opción posible del joven montado en el carro con tres desconocidos que lo vigilan, pero no se muestran y un auto que lo persigue y amenaza con dispararle. ¿Hay otra opción que saltar del carro al puente y comenzar a correr sin fin? Sí, sumergirse y sonreír en el proceso, o plantarse de cara a la mirada que acecha y dispararle: imágenes, narraciones, efectos psicodélicos o esas balas recogidas del cabello del otro, quizá una alusión a la discusión de los futuros posibles. Lo que queda, al final, es el eco que retumba en la superficie de "lo dicho", por encima de las profundidades del lago de "lo no dicho" a partir del trauma post-68 que recorre la Ciudad de México y se cuestiona: ¿cuál futuro para la juventud mexicana? ▽

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano* (2ª ed.), México, Era, 1979.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986.
- COLLINGWOOD, R.G., *Idea de la historia*, México, FCE, 1952.
- DRAPER, Susana, *México 1968: Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia*, México, Siglo XXI, 2018.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (2ª ed.), México, Siglo XXI, 2009.
- FUENTES, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- GARCÍA, Sergio, *Hacia un cuarto cine*, Zacatecas, Editorial Universitaria, 1973.
- GONZÁLEZ de Alba, Luis, *Los días y los años* (4ª ed.), México, Era, 1971.
- GONZÁLEZ de Alba, Luis, *Las mentiras de mis maestros*, México, Cal y Arena, 2002.
- GONZÁLEZ y González, Luis, *Todo es historia* (5ª ed.), México, Cal y Arena, 1999.
- GUTIÉRREZ Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador, San Antonio de Los Baños, Cuba*, Ediciones Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2009.
- HÍJAR, Alberto, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- KRAUZE, Enrique, *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 2013.
- LORIGA, Sabina y Gustau Muñoz, “La cuestión del TRAUMA en la interpretación del pasado” en *Pasajes*, no. 40 (invierno 2012-2013), Publicacions Universitat de Valencia.
- MANIGLIER, Patrice y Dork Zabunyan, *Foucault va al cine*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.
- “Ocho milímetros contra ocho millones” en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento dominical del periódico El Día), 24 de junio de 1973. Consultado en Wide Angle, Vol.21, no. 3, julio 1999.
- ORTEGA JUÁREZ, Joel, *Adiós al 68*, México, Grijalbo, 2018.
- VÁZQUEZ Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012.
- WHITE, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JUAN ALBERTO SALAZAR REBOLLEDO • Maestro y Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se especializa en la historia cultural y social de América Latina, con especial atención en el periodo contemporáneo. Ha publicado en medios académicos de México y el extranjero.