

# El cine de Daniel González Dueñas

UNA RETROSPECTIVA



\*EDITORIAL NANAHUATZIN  
*Encuentros*



# Editorial Nanahuatzin

*Encuentros*

2023

Editor: Diego Robleda Navarrete

---

© 2023

*El cine de Daniel González Dueñas. Una retrospectiva*  
Fotografías: Daniel González Dueñas

\*

Diseño editorial: DRN y Daniel González Dueñas  
[www.editorialnanahuatzin.com](http://www.editorialnanahuatzin.com)

---

Texto publicado y registrado bajo la

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial CompartirIgual 2.5 México

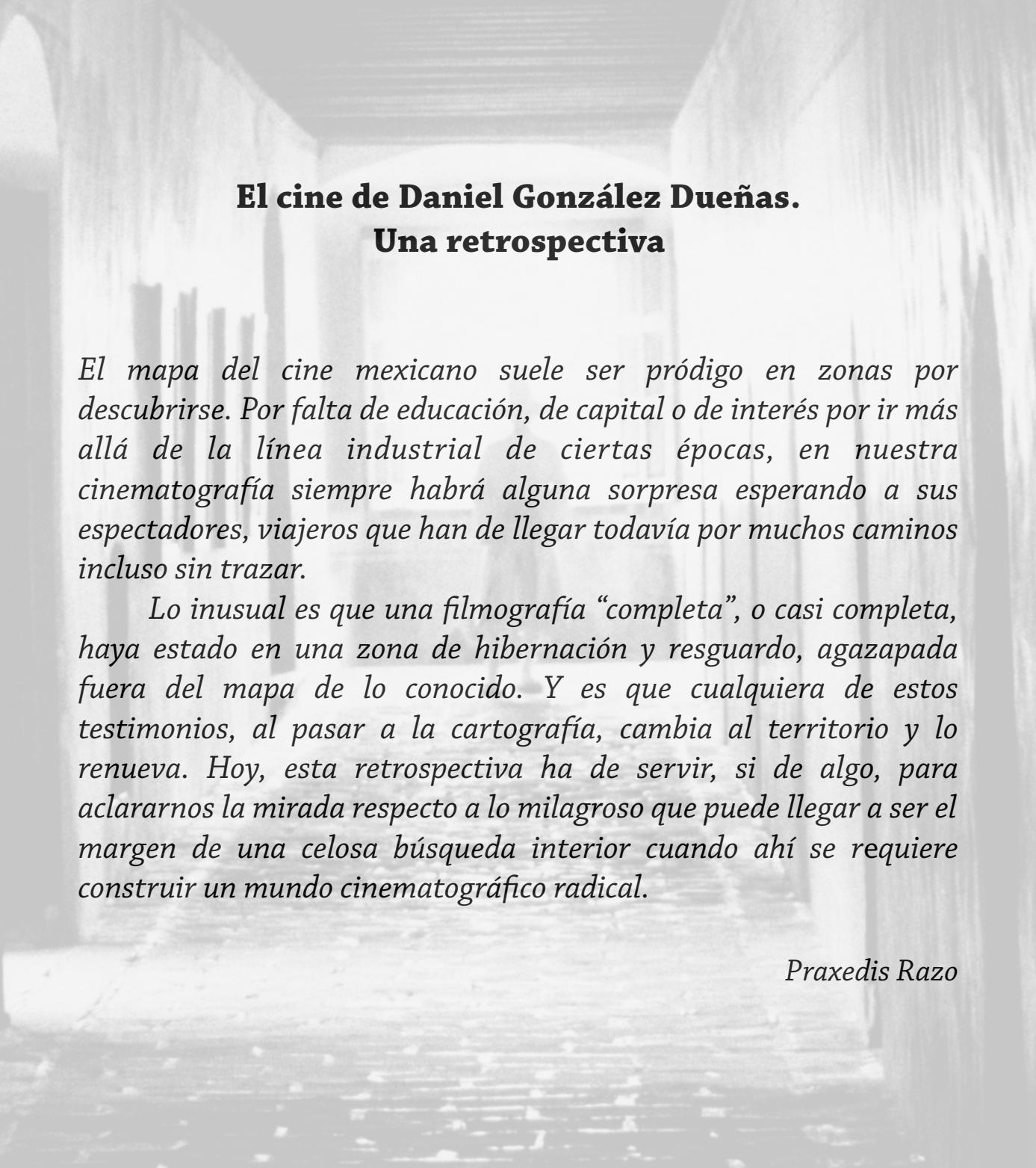
\*

Cualquier uso ajeno al de la lectura y difusión deberá ser consultado  
con el autor y la editorial, así como dar el crédito pertinente

---

Hecho en México





## **El cine de Daniel González Dueñas. Una retrospectiva**

*El mapa del cine mexicano suele ser pródigo en zonas por descubrirse. Por falta de educación, de capital o de interés por ir más allá de la línea industrial de ciertas épocas, en nuestra cinematografía siempre habrá alguna sorpresa esperando a sus espectadores, viajeros que han de llegar todavía por muchos caminos incluso sin trazar.*

*Lo inusual es que una filmografía “completa”, o casi completa, haya estado en una zona de hibernación y resguardo, agazapada fuera del mapa de lo conocido. Y es que cualquiera de estos testimonios, al pasar a la cartografía, cambia al territorio y lo renueva. Hoy, esta retrospectiva ha de servir, si de algo, para aclararnos la mirada respecto a lo milagroso que puede llegar a ser el margen de una celosa búsqueda interior cuando ahí se requiere construir un mundo cinematográfico radical.*

*Praxedis Razo*

## Entrevista con Daniel González Dueñas

Praxedis Razo

Daniel González Dueñas estudió dirección de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Su mediometraje de tesis profesional, *La selva furtiva* (1980), fue nominado al Ariel por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Debutó en la industria filmica mexicana dirigiendo el episodio *Reflejos* de la película *Historias violentas* (1984), con guión de Pedro Miret dedicado a Luis Buñuel. Sus textos han aparecido en suplementos y revistas de México y otros países, así como en diversas antologías, y han sido traducidos a varios idiomas. En el año 2003 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Ensayo Casa de América/Fondo de Cultura Económica (España) por *Libro de Nadie*. En México ha recibido seis premios nacionales de literatura. A la fecha ha publicado 26 libros, varios de ellos dedicados al cine: *Luis Buñuel: la trama soñada* (1986, 1988, 1993), *Las visiones del hombre invisible* (1988, 2004), *Hollywood: la genealogía secreta* (1998, 2008), *Méliès: el alquimista de la luz. Notas para una historia no evolucionista del cine* (2001), *Otras visiones del hombre invisible* (2007), *La mirada infinita. 7 cineastas, 7 películas* (2011), *Mirador en una cuerda floja* (2012).

*¿De dónde viene en tu vida la cinematografía, y cómo decides asumirla desde el Centro de Capacitación Cinematográfica?*

—Es difícil rastrear orígenes (si realmente existen), pero podría decir que los llamados o vocaciones o sentidos ya estaban en las primeras películas que vi. En ese momento yo únicamente sabía que deseaba hacer *eso*, pero por supuesto ignoraba todo del lenguaje cinematográfico y de la infraestructura del cine; y sin embargo, recuerdo que veía las películas como las veo ahora, un poco *desde dentro*. Claro que creía en la realidad de lo que veía en pantalla, pero al mismo tiempo me sentía en cierto modo detrás de la cámara, participando de alguna manera en el rodaje. Esto no tiene nada de extraño; todos vemos cine de esa forma: sabemos que es una puesta en escena, que esos son personajes y no personas, es decir, actores desempeñando un papel, y sin embargo nos entregamos psíquica y emocionalmente a esa realidad a donde se nos transporta. En todo caso, observar la interacción entre las dos maneras de asumir una película (“es realidad”, “es imaginación”) fue una experiencia determinante para mí.

En cuanto a la segunda parte de tu pregunta, tuve una gran suerte, primero de que esta escuela se abriera en el momento preciso en que la necesitaba, y luego de pasar todos los filtros en el proceso de selección (hubo más de mil solicitudes para una escuela que sólo iba a aceptar a quince alumnos, cifra que por la demanda se amplió a treinta). Tuve, pues, el privilegio de haber sido parte de la primera generación. Toda la carrera fue exaltante y puedo decir que disfruté inmensamente cada minuto (no exagero en absoluto). Fue también para mí un descubrimiento humano: antes del CCC yo había sido bastante solitario y tendía al aislamiento; en la escuela de cine conocí y traté a un notable grupo de seres humanos de gran talento y generosidad, comenzando por los maestros, entre ellos Josefina Vicens, Rafael Castanedo, Alfredo Joskowicz, Juan Tovar, Jaime Humberto Hermosillo, Roberto Behar, Teresa Velo, Emilio García Riera, José Luis González de León, Ludwik Margules...

*Alguna vez me has contado que la (in)vocación literaria te tenía pre-escrita una obra a la que has tratado de seguir la trama; ¿en lo que filmaste también fue así?*

—Podría decir que sí. Pero habría que añadir que nunca consideré que fueran dos vocaciones sino una sola, que también por cierto incluyó experiencias en otros territorios, como el teatro o la gráfica. Alguna vez te comentaba que a los quince años hice un plan general de los libros que quería escribir; desde luego que era un proyecto muy embrionario, tosco incluso, pero con el tiempo comprobé que esas líneas principales no se modificaron sino sólo se fueron matizando, ramificando. Lo mismo, por tanto, puede decirse de lo que quería hacer en el cine.

*Respecto a lo filmico, ¿cómo fueron y son esas líneas principales de las que hablas?*

—Aquí es donde las cuentas se separan. Bien sabido es que para hacer literatura sólo necesitas un papel y un lápiz, mientras que para hacer cine se requieren grandes capitales y un grupo de colaboradores más o menos abundante. Por eso mis planes para la literatura eran mucho más numerosos que los del cine; respecto a esto último, mi proyecto era, luego de finalizar la carrera en el CCC, hacer sólo cuatro largometrajes, entendidos como proyectos personales, y no una “carrera” en el sentido de los directores de oficio que ofrecen sus servicios y aceptan encargos para dirigir guiones que no escribieron.

Por diversas razones que son largas de describir (intenté alguna vez un texto relacionado con esto, “El hombre de la moviola”) no pude hacer esos largometrajes —aun que llegué a preparar bastante alguno de ellos—, y mi incursión en el cine quedó en los ejercicios que hice en la escuela (sobre todo *Pelota y Bionda*) y en la tesis de la carrera (*La selva furtiva*). También cuenta un encargo estatal que acepté excepcionalmente (el episodio *Reflejos de Historias violentas*) porque, primero, era

una excelente oportunidad de probar desde dentro el cine industrial en tanto director debutante, y luego, porque tuve libertad absoluta para adaptar el guión a mis términos.

*Esos ejercicios escolares que mencionas acabaron por ser proyectos muy sólidos, un tanto alejados del mundo escolar.*

—Nunca concebí el trabajo personal como insistencia en lo probado. El término “cine experimental” es redundante: el cine es experimental o no es. Bajo esa consideración, mi idea del cine siempre fue eso, un cine que busca, nunca contento con lo que ya ha sido encontrado; es una búsqueda que se da *a fondo*, no un trabajo en el que simplemente buscas cosas alrededor de lo que sabes, o sea aquello en donde te sientes cómodo, sino una apuesta en la que arriesgas el todo por el todo. Es en ese sentido que llamo “ejercicios” a los que hice en la escuela (fueron varios, por cierto, pero sólo quise rescatar *Pelota*, *Bionda* y *La selva furtiva*). Aún el más modesto de ellos es una elección frontal, absoluta y decidida, por las áreas poco transitadas.

*¿Cómo fueron imaginados esos “ejercicios” y a qué clase de “ejercicio” correspondían en la escuela de cine?, ¿qué tenía que quedar demostrado en ellos?*

—Supongo que en cuanto examen a nivel académico se trataba de evaluar tu nivel técnico y tu dominio del lenguaje cinematográfico; tú escribías tu guión: no había imposición de formas o argumentos, y en la etapa de escritura del guión los maestros se limitaban a sugerir. Eso era muy notable en el CCC: como es previsible, había un acento en la forma (el aspecto técnico), pero a la vez un respeto por los contenidos que cada quien proponía. *Pelota* fue parte de un ejercicio de realización de cineminutos en el primer año de la carrera. *Bionda* fue el examen de segundo año. *La selva furtiva* fue mi tesis profesional, al final del tercero y último año de la carrera.

Como dato curioso cabe mencionar que mi cineminuto tiene una duración de dos minutos; *Bionda* debía durar, como los otros exámenes de ficción, cinco minutos, y suma 23; la tesis profesional estaba planeada con una duración de treinta minutos, y la mía es de 51, e incluso mi plan era filmar partes del guión que quedaron fuera y llevarla a la longitud del largometraje, cosa que tampoco fue posible. Sólo llegué a filmar, ya varios años después de terminar la carrera, el desenlace de lo que sería la versión larga de *La selva furtiva*. Es cierto que nunca me han gustado las restricciones pero también cuenta que mi terreno es más la novela que el cuento.

*Hay una presencia vehemente en tus tres películas escolares: infancias de las que no hay demasiadas en el cine mexicano. ¿De dónde provenían, pensando en una genealogía, y a dónde querías llegar con ellas?*

—Es un tema muy presente en mi trabajo en general, la mirada infantil. Tengo la certeza de que el cine es la mirada humana, y específicamente los ojos de los actores. No sólo lo que miran sino lo que se refleja en sus ojos; cuando un actor mira a la cámara o casi, sus ojos se vuelven una pantalla dentro de otra. Todo está en cómo mira el director lo que ven los actores y cómo mira el espectador lo que ven los personajes. Y en esto se incluye el cine documental e incluso los dibujos animados; todo se resume en ese instante en que nuestra mirada como espectadores se sincroniza con lo que mira la cámara, que a su vez contempla a un actor que mira; entonces se produce un juego de espejos en el que sentimos estar mirando hacia dentro de nosotros mismos. Y muy pocas miradas me han impresionado tanto en el cine como la de Ana Torrent en *El espíritu de la colmena*. Algo de la búsqueda de ese misterio está en mis primeras películas (y supongo que habría estado en las demás si hubieran existido).

Los niños miran desde y hasta muy lejos; más tarde en la vida esas miradas se van acortando. Cuando hubo que escribir el guión para el ejercicio de cineminuto, *Pelota* se perfiló de modo muy natural como un homenaje a la mirada de una niña extraordinaria, Berenice Manjarrez, hija de una compañera de generación. Lo mismo sucedió con *Bionda*, en donde el hallazgo, además del admirable trabajo de Isabel Benet, fue la presencia de Sasha Diezbarroso (que luego cambió su nombre por Sasha Sokol), una actriz infantil de enorme resplandor. Y la línea genealógica continúa en *La selva furtiva*, en donde toma la estafeta la muy mágica Gisela Sánchez, hija del malogrado Francisco Sánchez, extraordinario crítico y conocedor de cine, y gran amigo. Hay líneas genealógicas, sin duda, pero también grandes diferencias de tono y tratamiento entre estas películas. No las considero continuaciones una de otra: para mí son universos independientes y resulta más bien casual si tienen recurrencias. Menos que “voluntad de estilo” vería en ellas algo así como “reflejos de una mirada anterior a la mirada”.

*Tus películas están en el vilo de la metafísica, si no es que pertenecen declaradamente a ese reino. Difícil auto-encargo te propusiste en pleno reino de la tangibilidad. ¿Cómo lo planeaste y cómo lo trabajaste con tus protagonistas, y claro, cómo crees o sabes que fue recibido?*

—Tal vez esto tiene que ver con lo que te decía antes acerca de abordar decididamente áreas poco transitadas. También tiene que ver con una gana de investigar la relación entre los caminos de siempre y los de nunca, o entre lo tangible y lo intangible (o sea entre forma y fondo). O tal vez sólo pueda hablarse de una cuestión de afinidad. La elección de los actores (una profesión que siempre

he admirado profundamente) y el trabajo con ellos se resume para mí en una sola frase: *todo está en los ojos*. Por ejemplo, con los niños actores basta con colocar sus miradas en una cierta dirección elegida por ellos mismos; si la puesta en escena con la que los rodeas es propicia, te conducen a la meta esencial del cine, que es lo invisible.

En cuanto a cómo fueron recibidas estas películas, sólo puedo adivinarlo; todo nuestro mundo social está diseñado para lo inmediato, lo literal, lo que se puede medir y pesar: no hay realmente un lenguaje versado en lo que está más allá, simplemente porque nuestra cultura occidental llama realidad a lo material y relega lo demás a la “ficción” (o al “mito”), ya que en el fondo no cree que haya nada más allá de la superficie de las cosas. *Pelota* y *Bionda* sólo fueron vistas en la escuela y son, por tanto, prácticamente inéditas. *La selva furtiva* se estrenó en el Salón Rojo de la antigua Cineteca y luego fue proyectada en cineclubes de diversas ciudades, algunas del extranjero. Encontró a veces, sí, alguna resistencia, pero lo que recuerdo sobre todo era un extrañamiento (y quizás una extrañeza) y una gana de quedarse un poco más, de no dejar que se escapara tan rápidamente esa sensación que de alguna manera provoca. Eso ya es mucho en nuestro mundo occidental, que se concibe como punto de llegada y nunca como punto de partida.

*Septiembre de 2023.*

\*



*La selva furtiva*

\*

## **Pelota**

México, 1976.



*Producción:* Centro de Capacitación Cinematográfica, Daniel González Dueñas.

*Dirección, guión, fotografía en blanco y negro y montaje:*

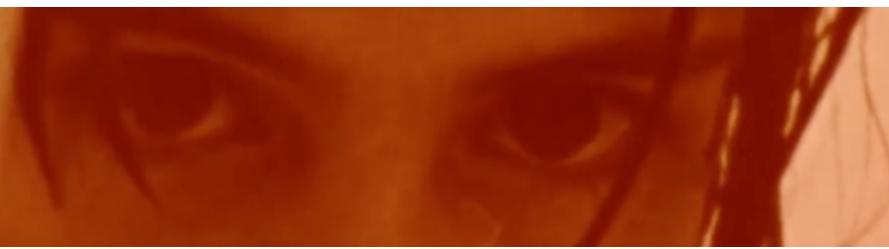
Daniel González Dueñas.

*Reparto:* Berenice Manjarrez.

*Formato:* 16 milímetros.

*Duración:* 2 minutos.

*Pelota* fue un ejercicio de mediados del primer año de la carrera en el CCC. Se trataba de que todos los alumnos, independientemente de la especialidad que iban a tomar más adelante —dirección, producción, fotografía, edición, guión—, hicieran un cineminuto (sólo imagen, es decir, silente), que es una experiencia invaluable para entender el tiempo cinematográfico. Pensando justamente en la longitud del ejercicio reducida a sesenta segundos, imaginé un ciclo infinito del que sólo viéramos un fragmento. La niña se asoma a la ventana en un primer piso, se ve a ella misma abajo en el jardín jugando, las dos niñas se miran, la primera baja al jardín y lo encuentra deshabitado, comienza a jugar con la pelota y en un momento descubre que ella misma está en la ventana del primer piso mirándola (mirándose)... Quise desbordar los límites físicos, temporales, del “corto”: el espectador intuye que antes de empezar *Pelota* ha habido un infinito de *Pelotas* y también las habrá infinitas luego de su supuesto desenlace. En este sentido, aunque dure dos minutos (porque el tiempo estipulado de un minuto fue uno de los límites traspuestos), su duración hipotética o “extradiegética” es mucho mayor que la de un largometraje: podría incluso llamarse un “infinitometraje”. Y también es un homenaje a la mirada de Ana Torrent en *El espíritu de la colmena*, y a la de Berenice Manjarrez.



*Bionda*

## Bionda

México, 1977-80.



*Producción:* Centro de Capacitación Cinematográfica, Daniel González Dueñas.

*Dirección y montaje:* Daniel González Dueñas.

*Guion:* Rosario Magaña y DGD, con la colaboración de Magdalena Acosta.

*Fotografía en sepia:* María del Pilar Sáenz, José Antonio Mendizábal, Miguel Ehrenberg y DGD.

*Sonido:* Magdalena Acosta y Rosario Magaña.

*Música:* Diseño de Rafael Castanedo con base en temas de Gabriel Fauré, Georges Delerue y Edvard Grieg.

*Reparto:* Isabel Benet (Bionda), Sasha Diezbarroso [Sasha Sokol] (niña), Sigfrido Zayas (Xavier).

*Formato:* 16 milímetros.

*Duración:* 23 minutos.

*Bionda* fue el examen del final del segundo año en la carrera de dirección. Aquí se trataba de hacer una ficción de cinco minutos, con sonido. Volví a los desbordes y llegué a los 23 minutos, pero no se trataba simplemente de “hacer más” sino que había más y más en la idea inicial a medida que escribía el guión con Rosario Magaña y Magdalena Acosta. Uno de los aspectos que más curiosidad ha generado es el voseo argentino; en ese momento yo quería sacar de sus casillas al lenguaje hablado y el voseo me permitió la extrañeza o peculiaridad que requería al escuchar a los actores hablando. Otra de las preguntas que escuché es por qué no se menciona la guerra si al parecer el argumento está ubicado alrededor de 1940; lo único que puedo decir es que Rosario y yo lo intentamos desde el principio, pero la sola mención de la guerra cambiaba todo por completo: no es lo mismo hacer un espectáculo de payasos en las calles de París en una época indeterminada (eso es a fin de cuentas lo que se quería, una indeterminación temporal), que hacerlo en un

París ocupado por la Alemania nazi. Uno de los aspectos que más me entusiasmaba era la convivencia de la mujer adulta con la niña que ella había sido, y que en muchos sentidos *es*. Su diálogo comienza como una contraposición, y se va transformando a medida que sentimos la sabiduría de la niña en contraste con la candidez de la adulta. Era la simultaneidad de tiempos diversos (infancia, adultez) en un presente físico y directo, sin recursos como el *flash back*. El secreto era no pensarlo demasiado, no darle acentos ni rebordes dramáticos. Eso lo entendieron muy bien Isabel y Sasha. Gracias a ellas la película logra ubicarse en un terreno que bien podría llamarse metafísico sin renunciar nunca a (y más bien descansando en) lo sensitivo, lo emocional, lo puramente corporal.



## ***La selva furtiva***

México, 1978-80.



*Producción:* Centro de Capacitación Cinematográfica, Daniel González Dueñas.

*Dirección y montaje:* Daniel González Dueñas.

*Guión:* DGD, basado en textos de Roger Zelazny y Ursula K. Le Guin.

*Fotografía en color:* Miguel Ehrenberg.

*Sonido:* Sybille Hayem.

*Música:* Diseño de Rafael Castanedo con base en temas de Carl Orff, Ennio Morricone y cánticos Zen.

*Música original e interpretación:* Antonio Russek.

*Reparto:* Graciela Döring (Matriarca), Horacio Salinas (Enviado), Mónica Silva (Braxa), Gisela Sánchez (Braxa niña).

*Formato:* 16 milímetros.

*Duración:* 51 minutos.

Para la tesis profesional consideré varios proyectos durante todo ese último año de la carrera, y uno de ellos era la adaptación de una novela corta de Roger Zelazny combinada con ciertos elementos de una novela de Ursula K. Le Guin, pero lo deseché por la dificultad de la producción, especialmente de las locaciones. Era demasiado ambicioso. Entonces conocí la casa de Roberto Behar en el Ajusco y supe de pronto que aquel proyecto abandonado era posible. Como se ve en la película, esa casa es espléndida, un verdadero portento de simplicidad y belleza orientales; varias productoras extranjeras habían pedido a Behar que la concediera como locación, y él siempre se había negado. En este caso accedió una vez que leyó el guión que escribí adaptando aquella idea a su casa. Lo mismo sucedió con otros elementos, como el traje blanco del Enviado, que es el que Alejandro Jodorowsky diseñó y usó en *La montaña sagrada* (cuyo protagonista es precisamente Horacio Salinas) en el papel del alquimista, y que él me autorizó a usar. *La selva furtiva* fue nominada para un Ariel y me ofreció la sensacional experiencia de mostrarla a diversos públicos en México y otros países.



**Final alternativo de  
La selva furtiva**

México, 1981.



*Producción, dirección, guión y montaje: Daniel González Dueñas.*

*Fotografía en color: Ángel Goded.*

*Reparto: Lourdes Ladrón de Guevara (Braxa), Rodrigo Ayala (niño).*

*Formato: 16 milímetros.*

*Duración: 4 minutos.*

En *La selva furtiva* no sólo casi dupliqué el tiempo establecido para la tesis, que era de 30 minutos, sino que escribí un guión que tenía la longitud de un largometraje. Hubo un momento en que tuve que dejar de filmar varias secuencias por falta de producción, y había que presentar la tesis en la escuela, de tal manera que edité la versión de 51 minutos que se conoce. Sin embargo, mi plan era filmar lo que faltaba e incluso repetir las escenas de Braxa con la actriz para la cual el guión original fue escrito, Lourdes Ladrón de Guevara. Eso no significa que demerite, ni mucho menos, el trabajo de Mónica Silva en el papel de Braxa: su desempeño es excelente y no recuerdo sino con agradecimiento la pasión, entrega y convicción que invirtió para encarnar a su personaje. Pensé que era válido tener dos versiones del guión: una de 51 minutos, tal como fue presentada y como la vieron los sinodales en el examen final, y otra de hora y media que incluyera el argumento completo, tal como había sido planeado desde el principio (una especie de “versión del director”). Logré una cierta producción y filmé lo que sería el final del largometraje, con Lourdes en el papel de Braxa. El director de fotografía fue Ángel Goded; el plan era que él rodara todas las secuencias faltantes y los *re-shootings*. Graciela Döring y Horacio Salinas estaban listos para reanudar el rodaje, así como una gran parte del equipo original. Lamentablemente no me fue posible conjuntar la producción y sólo quedó esa secuencia como “final alternativo” de un largometraje soñado. Desde luego no lo siento como una pérdida, al contrario: me resulta exaltante el hecho de

que exista la versión de 51 minutos y de que sea la canónica por derecho propio. El final alternativo fue como una visita breve (pero afortunadamente tangible) a un universo paralelo. Me siento profundamente agradecido —a quien haya que agradecer este tipo de dones— por haber conseguido lo que pude hacer en el cine. En cuanto a lo que no fue posible materializar... algunos proyectos logran pasar la poderosa frontera entre las dimensiones; otros tienen sus muy respetables razones para permanecer en su sitio de origen. Dejé atrás la cámara sin ningún pesar, y seguí haciendo cine a través de los libros, o de lo que llamo “postales”, por ejemplo. Todo está en todo.





# EDITORIAL NANAHUATZIN

\*

Esta entrevista se realizó en la Ciudad de México  
en septiembre de 2023

| Se usaron tipografías Chaparral Pro, Cochin, Capsuula

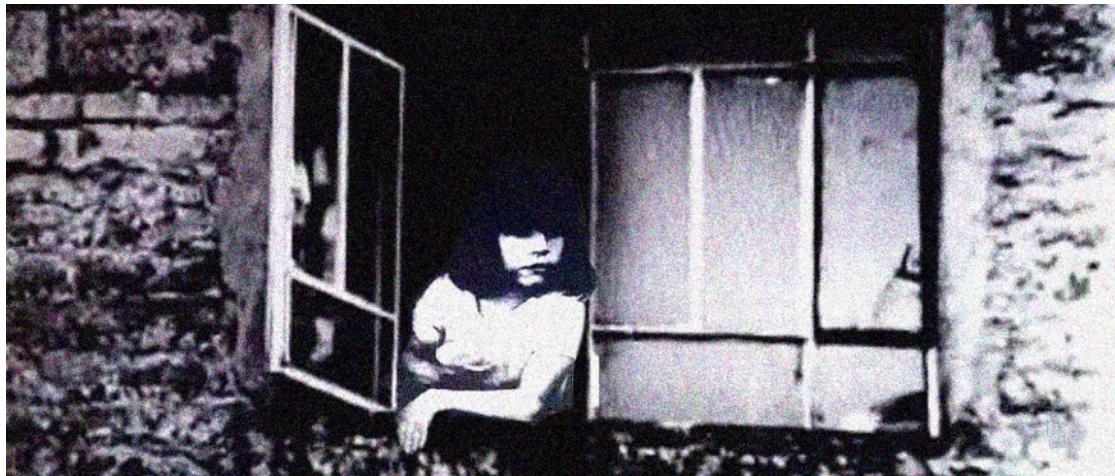
\*\*\*\*\*

*El cine de Daniel González Dueñas. Una retrospectiva* se edita con la intención de motivar a la lectura, para andar por ahí, entre las palabras de los mundos y provocar encuentros con la desmemoria, con el efímero cotidiano, y, por supuesto, para compartir, para provocar y aliviar algunos segundos en este planeta.

\*\*\*\*\*

[www.editorialnanahuatzin.com](http://www.editorialnanahuatzin.com)





## EDITORIAL NANAHUATZIN

Editorial electrónica surgida del ansia de vivir en la Ciudad de México en este milenio de atasque digital.

\*\*\*\*\*

Praxedis Razo (México, 1983). Escritor, editor, promotor cultural.



