

Entre cine y literatura: Paz Alicia Garciadiego y su proceso creativo de escribir para el cine

Por María Teresa DePaoli*



Paz Alicia Garciadiego

Nacida en Ciudad de México, Paz Alicia Garciadiego es considerada una de las guionistas más talentosas a nivel internacional. Sus guiones han ganado múltiples premios en México y en el extranjero, incluyendo el Osella de Oro al mejor guion en Venecia por *Profundo Carmesí* (1996). Garciadiego ha impartido clases en diversas universidades en México, y enseña cursos y talleres sobre guion en varios países. Comenzó haciendo radionovelas y

televisión cultural dentro del programa de la Secretaría de Educación Pública en México. En 1985, Arturo Ripstein la invita a escribir un guion sobre el texto *El gallo de oro* (1980) de Juan Rulfo. Garciadiego hace una adaptación en la que desarrolla el personaje de La Caponera de una forma muy distinta al texto original en donde era un personaje secundario. En el guion, Bernarda Cutiño, alias La Caponera, adquiere agencia y una dimensión erótica que la convierte en protagonista central de la historia.

Cuando por primera vez entrevisté a Garciadiego en 2009, ella elaboró sobre elementos fundamentales de su capacidad imaginativa, como las nociones de “drama inmoral” y “el barroco de la pobreza” en *El imperio de la fortuna* (1985).¹ También, accedió a que se publicara por primera vez el guion para ese filme en una edición bilingüe.² Desde su primera colaboración con Ripstein, Garciadiego se convirtió en la esposa y la guionista de cabecera del director. La simbiosis innovadora de esta pareja de cineastas ha producido hasta la fecha múltiples largometrajes de éxito internacional que han ganado varios reconocimientos prestigiosos. Se ha escrito bastante sobre Ripstein, pero hace falta una exploración cuidadosa sobre la obra de Garciadiego. En 2023, la escritora me concedió otra entrevista que toma lugar de forma virtual en febrero de 2024. En esta ocasión, Garciadiego comenta su decisión de dejar de escribir cine, y elabora sobre su proceso creativo en algunos de sus guiones más recientes.

María Teresa DePaoli: Hola Paz Alicia, ¡qué gusto verte otra vez! En una entrevista que te hizo Évolet Aceves³ en noviembre del año pasado, declaraste que no escribirás más para el cine. Explica con más detalle esta declaración, por favor. ¿Ha cambiado tu opinión? ¿Es por la falta de apoyo financiero, o cuál es la razón?

¹ *The Story of the Mexican Screenplay: A Study of the Invisible Genre and Interviews with Women Screenwriters*. Peter Lang Publishing: Academic Publishing Group, 2014.

² *Las guionistas: A Bilingual Anthology of Mexican Women Screenwriters*. María Teresa DePaoli and Laura Kanost. Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Arizona State UP, 2017.

³ “He optado por hacer el cine que se me pega la gana, mi tiempo en el cine terminó: Paz Alicia Garciadiego.” <https://piedepagina.mx/he-optado-por-hacer-el-cine-que-se-me-pegala-gana-mi-tiempo-en-el-cine-termino-paz-alicia-garciadiego/>

Paz Alicia Garciadiego: Hola María Teresa, es un placer conversar contigo nuevamente. Pues mira, no, mi opinión no ha cambiado. La verdad es que la corrección política actual me ha derrotado. Las nuevas ideas que prevalecen, cuando ya no se pueden nombrar las cosas por su nombre porque todo ofende, no me deja espacio. Existe una visión muy militante de todo tema. Tengo que defender mi posición constantemente. Eso me hace sentir que no encuentro un lugar cómodo para seguir desarrollándome. Actualmente, la actitud cinematográfica está orientada a si eres poblador originario y/o hablas una lengua autóctona, si perteneces a una minoría sexual... yo ninguna de las dos cosas. Algo que me queda claro es que el currículum me está jugando en contra. En lugar de que me ayude, me desfavorece. Se dice: "Tiene demasiadas películas hechas, por algo será. Es momento de dejarle espacio a las nuevas generaciones". Hoy lo que se filman son solamente óperas primas y —tristemente en la mayoría de los casos— óperas últimas también, es la verdad.

M.T.D.: En esa entrevista también declaraste que estás escribiendo cuentos, sin embargo, no quisiste discutirlos. Tus guiones son únicos porque se leen como literatura. ¿Crees tener la misma pasión para escribir otros géneros literarios que la que claramente tienes por el guion?

P.A.G.: No. La verdad es que me siento como una advenediza en el mundo de la literatura tradicional, en cambio, el cine y los guiones son lo mío. Siento que tengo los instrumentos no solamente para escribirlos, sino para discutirlos y defenderlos. No sé si lo que escriba aparte de la guionización tenga éxito, pero ahora me siento ajena hablando de otra cosa que no sea mi obra en el cine.

M.T.D.: Algunos de tus guiones se han publicado: *Profundo Carmesí* (1996), *La mujer del puerto* (1997), *El evangelio de las maravillas* (1998), *El Coronel no tiene quien le escriba* (1998), *La perdición de los hombres*

(2000), *Así es la vida...* (2001), y *El imperio de la fortuna* (2017).⁴ Sin embargo, todavía varios de tus guiones continúan inéditos. ¿Piensas publicar tu obra completa?

P.A.G.: ¡Es que es muy difícil encontrar quién los publique! Los guiones tienen un mercado muy exiguo. Aparentemente, pronto se publicará el guion de *El diablo entre las piernas* (2019). Ese es un guion muy mío. Se va a publicar en una edición tipo facsimilar, con las anotaciones y dibujitos de Rip —Ripstein—, igual que como se publicó *La perdición de los hombres*. *La mujer del puerto* lo publicaron dos jovencitas que yo nunca vi en persona. Les mandé el material les mandé las fotos y nunca más volví a saber de ellas, si lo publicaron o se distribuyó el guion, no lo supe por mucho tiempo.

Es curioso, fijate. *La mujer del puerto* es una película que se nos perdió por años. Es una historia tan surreal que se podría hacer una película sobre ella. Los productores eran un norteamericano y un mexicano. IMICINE⁵ que la iba a producir, al final nos dijo que no. Que era una crítica agresivísima contra el estado mexicano y el PRI.⁶ Para mí fue el mayor halago que hasta entonces me habían hecho. El productor gringo apareció de la noche a la mañana cuando estábamos desesperados por poder filmarla. Claro que nosotros nos tendríamos que haber cuestionado porqué estaba interesado ese señor porque el filme no estaba traducido al inglés, era una película mexicana sobre incesto y abortos que no iba a generarle dinero. De repente, el productor gringo se nos

⁴ *Profundo Carmesí*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro - IMCINE, 1996. Con Prólogo de Emilio García Riera e Introducción de Jorge Ruffinelli. *La mujer del puerto*. Barcelona: Revista Viridiana No. 14, Casa de América, 1997. Textos de Joaquín Jordá, Jorge Ruffinelli, Paulo Antonio Paranaguá y Eduardo de la Vega Alfaro. *El evangelio de las maravillas (La nueva Jerusalén)*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998. *El Coronel no tiene quien le escriba*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998. *La perdición de los hombres*. Madrid: Ocho y Medio y Conaculta, Colección Espiral, 2000. Edición facsimilar, con dibujos y anotaciones de Arturo Ripstein. *Así es la vida...* Madrid: Ocho y Medio y Conaculta, Colección Espiral, 2001. *El imperio de la fortuna*. Bilingual edition in Las guionistas: A Bilingual Anthology of Mexican Women Screenwriters. Ed. María Teresa DePaoli and Laura Kanost. Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Arizona State UP, 2017.

⁵ Instituto Mexicano de Cinematografía.

⁶ Partido Revolucionario Institucional.

desaparece, y lo empezamos a buscar. Nos lanzamos a San Diego, California, era lo único que sabíamos de él. Fuimos al consulado mexicano y nos dicen: “Bueno, ustedes deben tener derecho a una copia de autor, ¿tienen la información?”. Pues resulta que no teníamos nada. Ni rollo de la película, ni fotos del rodaje, ni póster, nada. Llegamos hasta a dudar que hubiéramos hecho ese filme. Total, al final supimos que el gringo manejaba el dinero de ancianos jubilados del *White supremacy* e invertía en petróleo en Arabia Saudita o Kwait, no recuerdo. Descubrimos que estaba en la cárcel porque había malversado los fondos de los viejitos. Sin embargo, alguien había ya comprado la distribución internacional. Esa película que se vio en todo el mundo salvo en México por la censura, supuestamente. Bueno, pues pasaron treinta años, y se acaba de estrenar el año pasado (octubre de 2023) en la Cineteca Nacional y algunas otras salas mexicanas. Un estreno diminuto, claro, pero bueno, el guion de esa película salió publicado en 1997.

M.T.D.: ¡Qué historia tan fascinante! Siempre me ha interesado tu proceso de adaptar obras literarias al cine, como en este caso *La mujer del puerto*. Aunque también has hecho adaptaciones basadas en la nota roja: *Profundo Carmesí* (1996) y *La calle de la amargura* (2015). En una conferencia en Columbia, Missouri a la que asistí recientemente, una persona me hizo las siguientes preguntas después de mi presentación sobre este tema en tu obra. “¿Por qué el interés y el énfasis en estas historias de la nota roja? ¿Cuál es el objetivo de estos cineastas? Esta aproximación parece explotadora”. Yo respondí que es cine de arte, y que el de Ripstein es independiente y se distingue por resaltar la crudeza de la realidad. ¿Cómo responderías tú?

P.A.G.: Claro, sí. El arte es arte y no necesita tener un propósito determinado. Creo que en Estados Unidos prevalece en el cine una actitud proteccionista. Vamos, por ejemplo, si actualmente alguien crea un filme sobre los indígenas, tiene que ser para rescatarlos. El caso periodístico en el que me basé para

escribir *La calle de la amargura* me interesó y me gustó no para luchar por los enanos, o para luchar por los luchadores. A mí me importan un bledo los luchadores, me interesó por otras razones. Primero, a mí y a todos los mexicanos nos atrapó el caso del asesinato de dos luchadores enanos que además eran gemelos idénticos. Eso era alucinante. Me acuerdo de que los noticieros decían: “Nacieron y murieron en la misma cama”. La segunda pregunta que se hacía todo México era —si esa noche habían ganado, y tenían dinero— ¿Por qué se fueron con dos putas viejas? No les iba mal en la lucha, pero se fueron con dos putitas veteranas, no con más jóvenes, ¿por qué? Luego vi a la mamá que salía con las mascaritas que ella misma había hecho y bordado, y lloraba y decía: “Mis niñitos están aquí”. Entonces, ese es el dato que me interesó, pero la historia es fruto de mi imaginación, inspirada en esa noticia y en los detalles que me interesaron a mí. No es una reproducción de la realidad, es ficción. Yo no sé nada del trasfondo de las personas históricas, todo es mi creación. La intención no era ni explotar ni redimir a nadie.

M.T.D.: En *La calle de la amargura*, sin embargo, los protagonistas no son los luchadores enanos gemelos, son los personajes femeninos, las prostitutas de la tercera edad y la madre controladora de los enanos. ¿Cómo se te ocurrió girar así el punto de vista?

P.A.G.: Pues es que el proyecto tenía la gran limitante de encontrar a dos gemelos idénticos actores que hicieran el papel de luchadores. Pues encontramos dos enanos, que no eran gemelos, claro. Uno era actor y el otro era un enano luchador en la realidad. Lo curioso era que el actor era pésimo, y el luchador actuaba mejor que el actor. En fin, sabía que la actuación de los luchadores gemelos sería restrictiva, y resolví el asunto de los gemelos con las máscaras. Por eso los luchadores gemelos no se quitan nunca las máscaras, tal como lo hacía “El Santo, el enmascarado de plata”. Por estas limitantes, ellos entonces no podrían ser los protagonistas, sino las prostitutas viejas, y la

mamá de los gemelos. Empecé a crear la historia imaginando el trasfondo de ellas.



Fotograma de *La calle de la amargura* (Arturo Ripstein, 2015)

Poco antes de empezar a rodar la película, Rip andaba muy angustiado porque todavía no habíamos conseguido a la actriz que haría el papel de la mamá de los enanos. Iba a ser María Rojo, pero al final no le dieron permiso —en el proyecto en el cual todavía seguía trabajando— para hacer la película con nosotros. Una mañana me dijo: “¡Hay que buscar a alguien, pero ya!”. Yo curiosamente ese día estaba viendo el noticiero en la televisión y ya me iba al

gimnasio, que es mi rutina diaria. Entonces, en el corte comercial salen los anuncios de alguna telenovela que estaban dando paréntesis, y pues yo no veo telenovelas, pero que voy viendo a Silvia Pasquel actuar. Voy y le digo a Rip: “Oye, ¿y Silvia Pasquel?”. A Rip se le abrieron los ojos como platos y me dice: “¡Fantástica idea!”. En ese tiempo, además, Silvia estaba sobrada de peso, entonces era perfecta para el papel de la mamá de los enanos. Años después la encontramos mucho más flaca, y la invitamos de nuevo para *El diablo entre las piernas*. Entonces todo resultó formidable para las dos películas. Ella es una actriz magnífica que hasta entonces no había sido aprovechada en el cine.

M.T.D.: La escena surreal con los espejos en el hotel me cautivó, y esa canción, “Perfume de gardenias”,⁷ he notado que aparece en varios de los filmes, ¿verdad?

P.A.G.: Es que es la canción favorita de Rip. Para sus películas, él tiene dos requisitos que tienen que ocurrir en algún momento, que la protagonista se pinte los labios —porque cuando él era niño y veía a su mamá pintarse los labios le encantaba— y la canción “Perfume de gardenias” debe escucharse. Mira, acá en la calle, abajo de mi casa, estaba tocando un grupito una vez. Bajó Rip y les dijo: “Toquen *Perfume de gardenias*” y les dio un dinero. A partir de entonces todos los días se paraban acá tocando la misma canción. Hasta que un día bajó él otra vez y les dijo: “¡Se los pedí un día no del diario!” (risas).

M.T.D.: Pero sé que tú también inventas canciones. Por ejemplo, “Las rosas de mis rosales” de *El imperio de la fortuna*, que discutimos en la primera entrevista que te hice, tú la compusiste. ¿Has escrito otras canciones para otros filmes?

⁷ “Perfume de Gardenias” es un bolero compuesto por Rafael Hernández en 1935 e interpretada por primera vez por Margarita Romero en 1936.



Fotografía tomada del libro: *Así es la vida... Una película de Arturo Ripstein*. Guion cinematográfico
(Madrid: Editorial Ocho y Medio, 2001)

P.A.G.: Sí, claro, por ejemplo, para *La reina de la noche* (1994) y para *Así es la vida...* (2000). Tengo que hacer una confesión. Creo que mi verdadera vocación es escribir canciones, me encanta escribir letras al vuelo. Mi bisabuela escribía poesía y además tenía su círculo literario a finales del siglo diecinueve. Era una señora que hablaba en rima. Te pedía que le pasaras la mantequilla y te lo decía en rima. Existe una facilidad en mi familia para poder jugar con el lenguaje improvisado, pero creo que es genético. No puedo decirte que yo aprendí de ellos porque ni los vi tanto, creo que es genético. Yo siempre jugaba con mis hijas —cuando eran niñas— a hacerles canciones espontáneas.

M.T.D.: ¡Qué maravilla! Pues las canciones en esos dos filmes que mencionaste son muy buenas. ¿Me puedes contar el proceso de creación

de estas composiciones? Pensé que las canciones en *La reina de la noche* eran de Lucha Reyes. Las canciones en *Así es la vida...* sí pensé que quizá tú las habrías inventado porque hablaban de lo que le pasaba a Julia, claro. A veces hasta mencionaba su nombre el trío.

P.A.G.: Mira, te cuento. La primera vez que lo hice en serio fue en *La reina de la noche*. Nuestro productor francés, que era muy ingenuo, le compró los supuestos derechos de las canciones a un presunto pariente de Lucha Reyes. Solamente lo estafó. Claro, porque los derechos de las canciones eran de la disquera y costaban carísimos. El productor quería diez canciones, y pues no había manera de financiar tantas. Compramos los derechos para dos: “Por un amor” y “La tequilera,” pero las otras ocho le dije: “¿Saben qué? Yo las compongo”, y empecé. La primera a mí me gusta mucho, es muy bonita, bueno, creo que todas quedaron muy aceptables. Mira, en aquel entonces, estábamos un día en la Cineteca y salía el público de verla. Rip escuchó a una pareja de viejos que decían: “¿Te acuerdas cuando escuchamos el estreno de esa canción que Luchita estrenó en el Blanquita?”. Y empezó uno de ellos a tararearla. ¡Pues esa era mi canción, así que no la podían haber escuchado en el Blanquita! Así es como nacen los mitos. Pues ahí fue la primera vez que me lancé, y luego cuando estaba yo adaptando *Así es la vida...*, me dijo Rip: “Quiero... no quiero, exijo que sigas la estructura narrativa de los monólogos de la *Medea* de Séneca,⁸ y que estén presentes todos los elementos de la tragedia, incluyendo el coro”. Al principio dije: “Uy, ¿cómo voy a lograr esto en una vecindad?”. Pues que se me ocurre un programa de televisión, de esos de la mañana que acompañan a todas las amas de casa. Y dije: “Pues que salga el meteorológico que predice el futuro”, pero muy pronto me di cuenta de que eso me daba muy poco margen de cosas para contar. Entonces pensé, voy a incluir un elemento que no prediga el futuro, sino que se enfoque en el pasado, y que nos cuente qué le pasa adentro al personaje de Julia. Entonces ese coro

⁸ *Medea*. Séneca, Lucio Anneo. Madrid: Gredos, 1982

fue un trío que aparece de invitado en esos programas de noticieros mañaneros anticuados.



Fotografía tomada del libro: *Así es la vida... Una película de Arturo Ripstein*. Guion cinematográfico
(Madrid: Editorial Ocho y Medio, 2001)

M.T.D.: Ajá, sí, entiendo. Como el programa de Guillermo Ochoa en los ochenta, ¿te acuerdas? Que tenía cantantes u otras celebridades invitadas en el programa.

P.A.G.: Exacto. Entonces el trío sería el coro que haría eco a los sentimientos de Julia. Era como la llave que abría su corazón. Sin embargo, el primer monólogo de Julia lo escribí y lo volví a escribir, y no me salía hasta que dije: “Bueno, voy a seguir avanzando, luego regreso al monólogo.” Yo escribo con música, y tiene que ser siempre la misma para un guion, y ésta no tiene

necesariamente que ver con el tema de la historia. Vamos, puede ser ópera, y en esa ocasión puse boleros de Luis Miguel.

M.T.D.: ¿No te distrae la música cantada?

P.A.G.: No, al contrario. Te voy a decir cómo funciona. Lo que escuchas te pone en el mismo estado de ánimo en el que estabas el día anterior cuando dejaste de trabajar. Una cosa que es muy paralizadora es leer lo que escribiste el día anterior, siempre te parece horrible, pero tienes que avanzar, si no avanzas pues no hay historia. Entonces la misma música te permite regresar al momento emotivo anterior. Yo normalmente utilizo muchas veces *soundtracks* de películas. Es música narrativa, como la ópera. Ese día estaba escuchando a Luis Miguel y ¡zas!, me vino la idea. Voy a incluir un trío cantando boleros. Ese será mi coro. Pues esa primera canción me soltó la mano, y me permitió regresar a escribir el monólogo que además es muy musical por la reiteración de las palabras. "...¿Y yo qué? ¿Ahora qué? ¿Qué? Porque, fácil, ¿no?... Me dice: 'Ya vete' ¿no? Fácil, facilito, pajarito volando. ¿Y yo qué?..." (*Así es la vida...*, 2001:15). Este es uno de los pocos diálogos míos que recuerdo. Los escribo y los dejo vivir. Muy pocas veces los corrijo. Si los corrijo es en función de cómo suena lo que escribo. Me importa mucho cómo suenan las palabras.

M.T.D.: Claro, por eso tu obra tiene ecos de Rulfo. La reiteración es muy rulfiana. Tus guiones me suenan al tipo de lenguaje coloquial artificial de su obra. También el personaje de Nico tiene su monólogo en ese filme, ¿verdad?

P.A.G.: Sí. Me di cuenta de que el guion iba quedando demasiado "hembrista". Todo era desde la perspectiva de Julia o su madrina, Adela. Entonces me pareció importante agregar el punto de vista de él a través de su propio monólogo.

M.T.D.: Con el trío “Anselmo y sus hermanos” en la televisión, aparece un niño maraquero, que parece como fuera de lugar. ¿Qué simboliza el niño maraquero?

P.A.G.: Ah, pues eso es un guiño cómico. Yo no puedo dejar de meter momentos de humor. Bueno, humor negro en este caso, claro. Entonces, el contexto en la historia es los años setenta, se nota por los muebles y el tipo de televisión que aparece en las escenas. Cuando yo escribí *Así es la vida...*, ya no existían en México esos programas como el de Guillermo Ochoa. Estaba yo usando un elemento arcaico. Incluí al niño maraquero con esas camisas de cubanos antiguas, estas que se usaban en los años cincuenta. El humor está en que el niño carece totalmente de ritmo y desafina cuando toca con el trío. Rip luchó mucho con él porque resulta que el niño sí tenía ritmo natural. Le decía: “¡Ya te dije, niño, que no. Hazlo mal!”. Creo que al final le pusieron unos filtros de cigarro en las orejas para que lo hiciera mal. (risas).

M.T.D.: Mi lectura es que el chico maraquero es un elemento discordante que intenta interrumpir el flujo de conciencia en Julia. El niño aparece y no encaja porque estorba los pensamientos de resentimiento en Julia. Principalmente porque son sus niños inocentes quienes serán sacrificados por venganza en el desenlace, ¿no?

P.A.G.: Sí, pues es que lo que pasa en esa historia es una tragedia, inspirada en la *Medea* de Séneca y con todos los elementos, incluyendo el coro —trío— que aparece en la televisión arcaica de los años setenta para hacer eco a los sentimientos de Julia a través de boleros. Obviamente todo pasa en la imaginación de ella, las canciones del coro también. Si te fijaste, hay un momento en que el trío se sale del televisor y le canta a Julia ahí, junto a la mesa frente a la que está sentada lamentándose. El objetivo es enfatizar que lo que ocurre en la cabeza de Julia, es un momento fuera del tiempo. Y sí, Julia —lo mismo que Medea— mata a sus hijos por resentimiento. Puede más el

rencor que el amor que les tiene a sus hijos. Viven en una vecindad, pero no son miserables. Ella no los mata por hambre. En sociología se discute el caso de madres que matan a sus hijos por dos razones: porque no tienen qué darles de comer, lo que es una razón frecuente y válida, o por un trauma del pasado. A mí no me interesaba hablar de eso, sino adaptar la tragedia de Séneca que me encomendó Ripstein. Es por venganza que llega al extremo de matar lo más querido, porque ella sí quería a sus hijos, sí, pero el despecho puede más que el amor de madre.

M.T.D.: Ciertamente, Julia es un personaje femenino con una dimensión interior muy profunda. En general en tu obra las mujeres son muy complejas, muy sensibles y sensuales, muy conectadas con su ser femenino. Los personajes sienten muy intensamente. Por ejemplo, en el *Diablo entre las piernas*, la sexualidad de Beatriz es incontenible, esto le causa mucho conflicto porque tiene una relación terrible con su esposo debido a los celos infundados de él. ¿Cómo surgió la idea para esa historia?

P.A.G.: Pues esa historia se me ocurrió a mí cuando estaba escribiendo un guion para FONCA.⁹ Recuerdo que había llovido por varios días y yo sentía como agobio de encierro. Había ya estado pensando que quería explorar cómo vive un matrimonio desavenido en la vejez, cuando ya no trabajan y los hijos están ausentes o los han abandonado. ¿Qué lazos los mantienen juntos a pesar de sus diferencias? ¿Cómo es su rutina diaria y su sexualidad? Entonces me surgió la idea de Beatriz, una mujer de clase media, de setenta años, casada con un hombre que resiente el intenso pasado sexual de ella. Un hombre al que lo consumen los celos y la desconfianza que siente por su mujer, y que trata constantemente de controlarla con reproches e insultos para hacerla sentir culpable. Por eso, a mí me interesaba mucho que Beatriz tuviera la sexualidad de los viejos y que la siguiera ejerciendo, porque hablando de

⁹ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

rencor y de revanchas... Una revancha femenina es que la sexualidad se termina antes en los hombres que en las mujeres.

M.T.D.: Es un asunto atrevidísimo. La sexualidad en la vejez es un tema tabú en todo el mundo, pero especialmente en México. Hasta antes de este filme, la vejez tradicionalmente se había expresado a través de una óptica muy miope y restringida. La madre y la abuela, como una extensión del arquetipo de la Virgen de Guadalupe, están para mantener la estructura social patriarcal. La expectativa cultural es que estos personajes femeninos sean sumisos, sacrificados, y sometidos al espacio doméstico. Entonces una mujer mexicana de setenta años como Beatriz que busca escapar del encierro y el hastío que siente en su casa a partir de su sexualidad es un escándalo.

P.A.G.: Sí, yo escribía el guion para la beca de FONCA, pero estaba muy consciente de que estaba tomando decisiones muy arriesgadas. Nunca pensé que se fuera a filmar. De todos modos, quería contar la historia de dos viejos en el encierro de sus vidas. Ya que la iba a mandar, se la di a Rip para que la revisara y me diera su opinión. Él la leyó y me dijo: “Oye, me encanta y la quiero filmar, es muy conmovedora.”

Yo casi siempre empiezo por crear primero la historia y después los personajes. En este caso empecé creando los personajes y los dejé interactuar, fueron creciendo y desarrollando obsesiones. Es así como empezó a acomodarse cada elemento en su lugar. Está escrita desde el punto de vista de dos viejos que es lo que Rip y yo ya somos. En esta historia me importaba muchísimo rescatar el placer como una parte esencial del personaje. El placer como la única justificación del sexo.

M.T.D.: Por supuesto, me parece que mientras el marido está muriéndose de los celos vanos que lo obsesionan, Beatriz es un personaje que quiere

todavía vivir. Los celos y reproches injustificados la atormentan, pero ella logra transformar esto en placer a través del autoerotismo que practica, y de sus diarios, en los que también documenta las injurias del marido, ¿verdad? En eso me recuerda a Anaïs Nin.¹⁰ Sobre todo, en el final, cuando hace que el marido le lea sus diarios, igual como Nin lo hacía con sus amantes.

P.A.G.: No solamente documenta los insultos de su marido, sino que los edita, los corrige y los aumenta. Beatriz sólo se relaciona con la vida, con la creatividad y la sensualidad. Le gusta arreglarse, y se da sus escapadas para irse a “dar masajes,” en realidad se va a bailar tango porque le gusta bailar y sentirse deseada por otros hombres a pesar de ser una mujer de 70 años. Al final, cuando ella ya no puede escaparse y los dos terminan en el encierro, aceptando gustosos esa cárcel que es su casa, él la complace con la lectura de los escritos de ella. Sin embargo, cuando decidí contar esta historia, me enfrenté con un problema. Bueno, si los dos están encerrados, ¿quién cuenta la historia? Por eso incluí al personaje de Dinorah, la criadita. Ella sería la testigo y quien sabe los secretos de los dos. Al final, ella permanece en esa casa como una especie de criada–enfermera, pero ya los tiene como sus títeres.

M.T.D.: Has mencionado la importancia del placer como la única justificación del sexo en *El diablo entre las piernas*. En este sentido, creo que Beatriz es muy parecida a La Caponera en *El imperio de la fortuna*, ¿no crees?

¹⁰ Anaïs Nin Culmell, bautizada como Ángela Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin Culmell (1903–1977) fue una escritora cubanoamericana, nacida en Francia y nacionalizada estadounidense. Nin practicó la novela y el ensayo, pero es principalmente conocida como una pionera de la literatura erótica por sus escritos recopilados en su monumental obra, *Diarios de Anaïs Nin*, volúmenes I–VII. Nin comenzó a escribir su diario a la edad de once años, y continuó haciéndolo por varias décadas.

P.A.G.: Pues no lo había pensado, pero creo que tienes razón. No había reparado en eso. La Caponera y Beatriz son similares en el sentido en que su búsqueda del placer a través de la sexualidad las libera, pero también las lleva a someter, pues es una dependencia. La Caponera por eso permanece con Pinzón, solamente por el placer que él le proporciona, hasta que intenta escapar. El intento de escapar de Beatriz ocurre cuando ella se acepta a sí misma y se percata de que puede ser más libre y feliz sin él. Sin embargo, ambos intentos de huida se frustran al final. Aunque las historias se desarrollan en contextos distintos, las dos mujeres sufren de un encierro doméstico que las ahoga, pero ambas regresan al encierro. La Caponera para morir, y Beatriz queda como enterrada en vida. Definitivamente uno se repite, uno se es fiel a uno mismo. ¡Dios mío, es igualita la historia más de treinta años después, y yo ni me había dado cuenta!

M.T.D.: Muchas gracias por la entrevista, Paz Alicia.

P.A.G.: Gracias a ti, fue un placer.

* María Teresa DePaoli es doctora y profesora de español en la Universidad Estatal de Kansas. Se graduó con un PhD en Literatura y cultura hispanoamericanas de la Universidad de Purdue en 2001. Su investigación se centra en literatura, y cultura popular mexicana, literatura y cultura latina/o/x, cine mexicano, y estudios de cine y guion, con énfasis en la escritura femenina. Sus publicaciones han aparecido en revistas académicas como *Letras Femeninas*, *Inter-Disciplinary Press*, y *Palgrave Macmillan*. Su monografía, *The Mexican Screenplay: A Study of the Invisible Genre, and Interviews with Women Screenwriters* (2014), fue publicada por Peter Lang International Academic Publishers. Es co-editora —con Laura Kanost— de *Las guionistas: A Bilingual Anthology of Mexican Women Screenwriters* (2017). Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Arizona State University Press. DePaoli también es co-editora con Floyd Merrell de la segunda edición de *Las culturas y civilizaciones latinoamericanas* (2017). University Press of America. Actualmente está trabajando en un proyecto monográfico donde analiza el proceso creativo en la escritura de la aclamada guionista mexicana, Paz Alicia Garciadiego. Email: mmtzotz@ksu.edu.