



4
2 Gen.

Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL CINE INDEPENDIENTE EN MEXICO

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACION

P r e s e n t a :

EZEQUIEL BARRIGA CHAVEZ

México, D. F.

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

1.- ANTECEDENTES	Pág.
1.1.- La Política Estatal en Materia de Cinematografía.....	1
1.2.- Disposiciones Legales que Regulan la Industria Cinematográfica.....	9
1.3.- Trayectoria del Sindicalismo en la Industria Cinematográfica.....	19
1.4.- Panorama Expresivo y Temático del Cine Mexicano.....	26
1.5.- Los Cambios que no Llegaron.....	36
2.- GENESIS Y DESARROLLO DEL CINE INDEPENDIENTE	
2.1.- Los Primeros Intentos.....	49
2.2.- El Grupo Nuevo Cine.....	55
2.3.- Las Escuelas Mexicanas de Cine.....	60
2.4.- Concursos de Cine Experimental (I y II).....	70
2.5.- Los Años Recientes.....	74

	Pág.
3.- LA PROBLEMATICA DEL CINE INDEPENDIENTE	
3.1.- La Formación de Cuadros.....	86
3.2.- Las Fuentes de Financiamiento.....	91
3.3.- Los Aspectos Tecnológicos.....	97
3.4.- Los Canales de Distribución.....	101
3.5.- La Situación Legal.....	111
4.- LOGROS	
4.1.- Expresivos Temáticos.....	120
4.2.- Premios Nacionales e Internacionales.....	126
4.3.- Aportaciones al Cine Mexicano.....	133
4.4.- Formatos y Nuevas Tecnologías.....	140
5.- CONCLUSIONES.....	145
OBRAS CONSULTADAS.....	160

I N T R O D U C C I O N

En el presente trabajo se busca una revisión histórica del cine independiente en nuestro país, a partir de una revisión de la mayoría de los largometrajes hechos en este movimiento, procurando tener en cuenta las causas internas y externas que dieron lugar a este fenómeno, así como el desarrollo del mismo, su casi incorporación al modelo industrial del cine mexicano, sus problemas, logros y aportaciones.

En la investigación se parte de que el cine independiente surge como una opción expresiva y temática frente a las limitaciones en las que se desarrolla el cine tradicional mexicano (limitado casi siempre a "fórmulas" seguras de éxito económico).

El cine independiente nace entonces como una alternativa de producción a los esquemas tradicionales que han practicado los industriales en combinación con los sindicatos que controlan la industria y el visto bueno, de dicho y de hecho, del Estado. El carácter propositivo del cine hecho de manera marginal no se redujo a su nacimiento; creció y evolucionó hasta constituir una " industria paralela", que hoy por hoy convive

con la veterana industria cinematográfica que de algún modo la originó.

La búsqueda de quienes hacen deste tipo de cine gira, por lo tanto, en torno a todos los aspectos del cine (de contenido y forma), así como de la distribución y exhibición) con propuestas diferentes a lo hecho por el cine industrial mexicano. Todo esto es lo que sirve de guía en la presente investigación, ampliándose cada uno de éstos temas en los capítulos correspondientes. Por ahora definamos los términos.

Entendemos como cine independiente al realizado en nuestro país sin la participación de la industria cinematográfica, sin el apoyo o la autorización de los sindicatos correspondientes (es decir el STPC y el STIC), el permiso de las autoridades o la autorización oficial para ser exhibido comercialmente, así como el que no tiene derecho a ser distribuido y exhibido a través de los canales del cine comercial.

Estas características son las que reúne nuestra definición de cine independiente, y no obstante que alguna de ellas pueden ser motivo de amplias discusiones, el hecho es que en lo general siguen siendo valederas casi treinta años después de que aparecieron las primeras películas de este movimiento.

La aparición del cine independiente en nuestro país es a consecuencia del desarrollo histórico de la industria cinematográfica mexicana, que generó a un grupo de empresarios y artesanos del cine que buscaron la seguridad económica a través de medidas "proteccionistas" de su actividad que el gobierno se encargó de legitimar.

Leyes, decretos, disposiciones sindicales y reglas no escritas impidieron el ingreso de personal a la industria del cine, en particular directores, así como las temáticas y los modos de hacer cine que cada vez se hacían más notorios en las principales industrias cinematográficas del mundo: Francia, Italia, Gran Bretaña y Estados Unidos.

La actitud de "puertas cerradas" originó que los cineastas mexicanos deseosos de hacer un cine diferente persistieran en su propósito y a partir de los años 50 aparecieron las primeras obras fílmicas independientes.

Películas como "Raíces" (1952) de Benito Alazraki y "Torero" (1955) de Carlos Velo (ambas producidas por Manuel Barbachano Ponce) irrumpen en el panorama temático existente en aquellos años, con propuestas alternativas de lo que se podría llegar a hacer con esta nueva visión.

Vendría posteriormente la realización de "El Brazo Fuerte" de Giovanni Koorporal en 1958; obra hecha sin la participación oficial de personal de ninguno de los sindicatos y conteniendo elementos de crítica social, como no se habían visto en el cine nacional.

Este movimiento poco a poco se convertía en una alternativa expresiva y temática del cine mexicano realizado hasta ese momento. A este respecto, valdría apuntar que si bien los integrantes pugnan por un nuevo cine, (en cuanto a su contenido y a su forma), tales propuestas no dejaban de tener una influencia de los movimientos cinematográficos de otras latitudes.

En México, quienes han pugnado por un nuevo cine han asimilado teorías, tónicas y principios cinematográficos provenientes del extranjero, pero sin descuidar una búsqueda propia de hacer cine. Todo ello siempre en medio de una libertad de creación y recreación, que todos consideran fundamental para la existencia de este tipo de cine.

Sin la libertad, el cine independiente no hubiera aparecido. Esa es causa y efecto de este fenómeno y aún cuando se pretenda insistir en la existencia de varios niveles al interpretarla (en particular del productor), es un hecho que en cine independiente existe una mayor libertad de creación que en las producciones de la industria. Por lo demás, caer en la discusión de los límites de la libertad, es valedero, pero no sólo para el cine sino para todos los medios de expresión, de información, en fin, de todo cuanto realiza el ser humano.

Por otra parte, y volviendo al cine independiente y su relación con el cine mexicano, se detecta como constante, el que los integrantes del cine hecho fuera de la industria pretendan engrosar las filas del cine industrial al igual que sus obras.

De tal suerte, han aprovechado toda oportunidad que se presente en este sentido, como se puede detectar al revisar someramente la historia de este movimiento. En los años sesenta por medio de los concursos de Cine Experimental (convocados por el STPC y el gobierno), ingresaron muchos cineastas al aparato industrial. Posteriormente a partir del gobierno de Luis Echeverría, la "apertura" permitió la incorporación de cineastas independientes al aparato industrial, hasta llegar a nuestros días en que tal reclutamiento es cosa fácil.

C A P I T U L O U N O

A N T E C E D E N T E S .

1.1.- LA POLITICA ESTATAL EN MATERIA CINEMATOGRAFICA.

En México, la intervención del Estado y del gobierno en la industria cinematográfica, ha sido una constante casi desde que éste fenómeno apareció en nuestro país, como novedad científica y espectáculo.

A unos meses de que ocurrió la histórica función de cine de los hermanos Lumiere, en 1895, llegó a nuestro territorio el flamante invento y pronto, muy pronto, el gobierno comenzó a hacer sentir su presencia, aunque vale acotar que la intervención de las autoridades mexicanas en estos menesteres, se ha caracterizado por ir a la zaga del hecho mismo. Es decir, primero ocurre el fenómeno y luego el gobierno, como representante del Estado, trata de legitimar lo realizado.

Así ocurrió en las postrimerías del siglo XIX, en que las autoridades, con cierta timidez, comenzaron a delimitar los espacios físicos del novedoso espectáculo, las disposiciones de vigilancia y una serie de acciones que, al paso de los -- años, conformarían la estructura que presenta hoy en día la industria cinematográfica mexicana. (2)

Durante el resto del porfiriato, no se consignan más intervenciones estatales de esta naturaleza, hasta que durante la

revolución aparecen los primeros embates de la censura cinematográfica que se conserva hasta nuestros días (más o menos con las mismas argumentaciones del dictador Victoriano Huerta). (3)

Durante el gobierno de Huerta se establecen las primeras disposiciones en contra de la libertad de expresión cinematográfica, adecuada a la época y a las circunstancias que se vivían en aquellos años.

La censura huertista consistía en la supervisión previa, y esta fue comisionada a un número de personas designadas por el gobierno, para que revisarán las "vistas" antes de ser exhibidas al público; el grupo de censores tenía la facultad de hacer los cortes convenientes a fin de preservar el orden y la moral.

De esa manera, las primeras películas mutiladas en nuestro país, según cita Reyes de la Maza en "80 años del cine mexicano", fueron sobre todo noticieros, las acciones militares de tal o cual bando revolucionario, y sobre todo, la intervención norteamericana (1914) en Veracruz.

Es menester hacer notar que además del establecimiento de la censura, se comenzó a gestar otra forma de intervención del Estado, o si usted quiere, de la intervención de las personas que ostentan el poder: la manipulación de la información.

Dicha práctica se utilizó en el creciente número de noticieros que se producían en el país, a fin de afianzar al bando en el poder, pero también como un instrumento de propaganda para desprestigiar los movimientos armados de sus enemigos. Durante el gobierno de Venustiano Carranza, la práctica de la manipulación de la información se encontraba más o menos avanzada (para su época) y en los noticieros cinematográficos de ese momento era común encontrar alusiones a "las atrocidades" de Emiliano Zapata y calificativos como el de "Ati-la del Sur", para designar al Caudillo Sureño.

El tono que asumían los noticieros cinematográficos hacia la causa sureña, no se diferenciaba mucho de la rabia visceral con que se había referido al movimiento armado, la prensa porfirista, unos años antes. (4)

Asimismo, algunos colaboradores cercanos al Presidente Carranza se interesaron por participar en la producción cinematográfica de películas de ficción. Uno de ellos fue Pablo González, quien a partir de 1917, se inició como productor de varias cintas que protagonizó Emma Padilla, una de las divas mexicanas más renombradas de esos años y figura importante de la artesanal industria fílmica, de aquel tiempo. (5)

Al término de la revolución y en particular a partir de 1920, el gobierno volvió a dar su matiz característico a la cinematografía nacional; así por ejemplo, durante el gobierno de Alvaro Obregón (1920-1924) se comenzó a gestar un importante

retroceso en esta industria.

La casi fulminación de la incipiente industria, se dió en ese momento y no fue sino hasta una década después cuando se volvió a intentar resurgir a esta actividad.

El golpe que recibió la industria en los años 20's, en buena medida se debió al titular de la flamante Secretaría de Educación, José Vasconcelos, quien por su acendrado antiyanquismo, veía al cinematógrafo como un medio de penetración ideológico que afectaría la cultura nacional.

Si bien, durante la administración de Obregón y la de Elías Calles, el cine subsistía a duras penas (por el acoso de Vasconcelos y por el retiro manifiesto de diversos productores), con una producción reducida al mínimo nivel.

Entre los que persistieron en este negocio, figuran Rosas Priego y Santacilia, que se aventuraron e insistieron en un negocio que ofrecía en aquellos momentos, pocas garantías y escasas ganancias económicas.

Los únicos que ganaron con la política gubernamental de esos años fueron los distribuidores extranjeros y exhibidores nacionales, pues mientras apenas sobrevivía la producción, la exhibición seguía viento en popa.

Las caravanas de exhibidores era un lugar común por todo el

pais y al parecer, este hecho ineludible no lo tomé en cuenta el secretario de Educación para llevar a cabo sus planes en contra del cine. Los exhibidores, pese a los altos impuestos por la importación de películas, seguían empeñados en negociar con el material disponible; por esa coyuntura, el cine norteamericano comenzó a generalizarse en nuestro país, en detrimento del cine europeo que durante más de dos décadas había tenido un importante auge. (6)

La razón de que se prefiriera el cine norteamericano, obedecía a dos razones fundamentales; la primera, porque las películas eran más baratas y la segunda, porque el material norteamericano, al inicio de los años veinte, era el resultado de una industria consolidada que había conseguido superar a los europeos en cuanto a la espectacularidad en el cine. (7)

Por lo demás, los géneros típicos del cine norteamericano, el western y la comedia, habían llegado para ese entonces a su madurez expresiva y temática. En cambio el cine europeo se quedó en sus "reconstrucciones históricas" y sus films de arte, que comenzaron a llegar a niveles de originalidad y expresividad plástica sobre todo con los aportes de las diferentes escuelas de vanguardia (expresionismo, impresionismo, cine concreto, surrealismo, etc., etc.) aunque esas manifestaciones cinematográficas y el resto de la producción fílmica del viejo continente comenzaban a ser cada vez más inaccesibles para el espectador mexicano. (8)

Al final de los años veinte, la intervención del Estado mexicano continuaba (vía censura, impuestos, etc.), pero no acertaban a dar con la fórmula adecuada para estimular la producción nacional. Los productores habían caído en un círculo vicioso y la producción se redujo a su mínima expresión. (9)

Con la llegada del cine sonoro (1931), parecía que las cosas cambiarían; sin embargo fue hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), cuando la participación oficial en la industria fue significativa, pues además de la creación de los Estudios CLASA, que contaban con los adelantos más modernos del cine de la época, la participación de las autoridades se dejó sentir en diversas actividades de la cinematografía; así, el ejército mexicano fue parte fundamental en la filmación de "Vámonos con Pancho Villa". (10)

La administración cardenista, también se hace notar con obras como "Redes" de F. Zimmerman, "Janitzio" de C. Navarro y un sinnúmero de películas que hacen referencia a nuestras raíces históricas. Es en ese tiempo cuando México estuvo más cerca de crear una corriente estética de cine propia, pues además de las bases materiales, antes dichas, participaron en nuestra industria cineastas que significaban otras formas de ver y hacer cine, que luego serían retomadas tímidamente por cineastas mexicanos, pero sin llegar a consolidar una corriente cinematográfica estrictamente mexicana.

La concurrencia de cineastas extranjeros, la mayoría de ellos

enterados (y algunos totalmente representantes de la vanguardia) de los avances estéticos y expresivos de la época, contribuyó a fortalecer la corriente cinematográfica que se generó en los años treinta. La presencia de Eisenstein, Boytler, Zimmerman, entre otros, situaron al cine mexicano en el tiempo presente. (11)

Los gobiernos de esa década, dieron facilidades para que los artistas tuvieran libertad en sus creaciones y el resultado todavía lo podemos admirar, al grado de considerar a buena parte de aquellas primeras películas, obras clásicas y pioneras de géneros que posteriormente serían explotados hasta el cansancio.

A la mitad de los treinta, cuando el cardenismo está en su apogeo, comienza a surgir el sindicalismo en la industria mexicana del cine. Si bien, los empresarios no estaban integrados a una industria en toda la extensión de la palabra, (para ese entonces, ya destinaban sus ganancias a otros negocios), es un hecho insoslayable que la producción cinematográfica, es enteramente regular. (12)

Ante las primeras confrontaciones entre trabajadores y empresarios del cine, el Estado empezó a ser un mediador entre los conflictos sindicales que surgen en esa industria, al tiempo que los trabajadores fílmicos se preocupan por salvaguardar sus fuentes de trabajo y el gobierno, poco a poco, cede a las pretensiones de cada una de las partes de la indus-

tria, tornándose en el gran protector y gufa del sector cinematográfico.

El proteccionismo oficial llegó a constituirse en una característica de nuestro cine, que al paso del tiempo dará lugar a vicios y a abusos en contra de la misma industria y perjudicando a los trabajadores y empresarios. En los años treinta también se fincaría un muro que al paso del tiempo bloquearía al factor estético y expresivo del cine, lo que daría por consiguiente el anquilosamiento de los creadores artísticos.

Al inicio de los años 40's se agrega al retraimiento de los empresarios y a la sindicalización de los trabajadores, un tercer elemento: la participación estatal en el terreno financiero, de la industria cinematográfica. (13)

Tal injerencia estatal fue en principio normativa, pero a los pocos años, pasó a ser formativa (aunque de manera indirecta y casi siempre sometida a los vaivenes sexenales), de una abierta participación financiera a principios de los años cuarenta (había que agregar al Estado mexicano, su papel como creador de infraestructura: estudios, laboratorios, distribución, exhibición, etc.), a través del Banco Cinematográfico.

Sin embargo la posibilidad de que el cine fuera hecho por el Estado de manera integral se descartó; el Banco Cinematográfico, se estableció como un refaccionador de los industria-

les, quienes cometieron una serie de fechorías (según afirma García Riera). Sobre todo, aquellos empresarios creados "al vapor", que producían una película y las ganancias de ésta, las canalizaban a los bienes raíces.

En los años 40's la cinematografía mexicana, además de consolidarse como industria y alcanzar los índices de crecimiento más significativos, ve aparecer la Ley de la Industria Cinematográfica (1949), que sustituye a la enorme cantidad de acuerdos, decretos y disposiciones legales que se habían acumulado a lo largo de los años y que regían los diversos aspectos del cine.

En dicha legislación, además de legitimar las relaciones que se habían gestado en los años precedentes, y que para ese entonces habían dado origen a una industria protegida y a un sindicato cerrado (toda vez que resultaba muy difícil el ingreso de nuevo personal) al servicio de esa industria, el Estado se erigía como el gran vigilante de la vida privada, la moral y el orden.

1.2.- DISPOSICIONES LEGALES.

La Ley de la Industria Cinematográfica, fue promulgada en 1949, más de 30 años después que la Ley de Imprenta y retomó lo dispuesto en relación a la vida privada, la moral y el orden público, sin que se aprecien diferencias sustanciales entre ambos documentos, a este respecto.

Incluso, la censura previa que se estableció en tiempos del

dictador Huerta, prevaleció como figura importante en el bagaje legal que regulaba (y regula) el cine, sin que hasta ese momento, se hubiese registrado oposición más o menos relevante.

Por parte de los trabajadores no se consigna ningún interés por modificar el espíritu censor y por parte de los empresarios tampoco. Es más, algunos años antes de que apareciera la Ley de la Industria Cinematográfica, los empresarios aceptaron en 1941 el reglamento de supervisión (censura) de muy buena gana, luego de que el gobierno de Avila Camacho informó que apoyaría a los industriales del cine con recursos financieros. (14)

La actual Ley de la Industria Cinematográfica (promulgada el 31 de diciembre de 1949) y su correspondiente reglamento (promulgado el 6 de agosto de 1951), no han sufrido enmiendas tal y como lo han demandado diferentes sectores de la industria en los años recientes, a fin de buscar un mejoramiento de to dos los elementos que inciden en esta actividad.

Asimismo, la intervención oficial en lo concerniente a la distribución y exhibición contribuye a la conformación de un aparato que dá por resultado una industria cinematográfica "cerrada" y protegida por los mismos intereses que participan en ella y por la protección que otorgan las autoridades.

En la conformación de la estructura de la industria mexicana

del cine se aprecia un tercer elemento fundamental: el sindicalismo, que en su búsqueda por asegurar las fuentes de trabajo, iguala todas las tareas del quehacer cinematográfico al mismo nivel que obreros calificados, sin ninguna distinción entre éstos y los artistas.

En la Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo reglamento, se encuentran elementos legales suficientes para dar pauta a los empresarios, así como a los sindicatos del cine, a fin de favorecer la conformación de una industria cerrada, lo que se puede interpretar como una causa primordial para la generación de un movimiento filmico al margen de todo este aparato industrial-legal-sindical, de una actividad que sólo ha buscado el lucro y encontró su anquilosamiento, en perjuicio de ellos mismos.

La Ley respectiva se ubica como el centro generador de todo lo que concierne a la industria cinematográfica; por disposición presidencial engloba a todas las entidades relacionadas con el cine como órganos auxiliares (según las disposiciones generales del Reglamento de la Ley en cuestión).

A su vez, se establece que la dependencia oficial encargada de instrumentar, vigilar y llevar a cabo las disposiciones legales, sea la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación. Se dice que las funciones de la Dirección, son la supervisión, la asesoría técnica y el registro público cinematográfico, así como la cinoteca.

En este contexto, la Supervisión (o censura), queda establecida en el artículo 80. de la Ley de la Industria Cinematográfica y las tareas, más importantes de este departamento son:

Dictaminar sobre los argumentos y guionestécnicos;

Tramitar las autorizaciones para exhibir, importar y exportar las películas producidas en el país o en el extranjero;

Vigilar que no se exploten comercialmente las películas que carezcan de autorización.

Respecto a las funciones del Departamento de Asesoría Técnica, la legislación respectiva acota la cooperación por parte de las autoridades en la elaboración de las películas documentales y educativas que sean subvencionadas por la Dirección o por cualquier otra dependencia oficial.

Asimismo, deja en claro el modo de dictaminar sobre la ayuda moral y económica que debe prestarse a la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, al Instituto Cinematográfico de México o a instituciones similares.

Otros de los predicamentos más notorios es el relativo a la determinación del número de días de exhibición o tiempo pantalla, a que se dedicarán las salas cinematográficas del país, para las películas mexicanas de largo y cortometraje.

También, y con una evidente relación con esta situación, se encomienda a este departamento, la recopilación y la elaboración de datos estadísticos sobre cinematógrafos, empresas y organizaciones relacionadas con la industria del cine a fin de efectuar investigaciones sobre las diversas ramas de la industria fílmica.

A lo anterior, cabría agregar las tareas de difusión que también están previstas e incluyen desde la publicidad hasta la publicación de revistas.

Finalmente, el departamento de Registro Público Cinematográfico y Cinoteca se encarga de todo lo relativo al registro de las películas nacionales y extranjeras autorizadas para ser exhibidas en el país, así como la formación, el cuidado y mantenimiento de la Cinoteca Nacional.

En la legislación respectiva, lo concerniente a la supervisión cinematográfica queda especificada la obligatoriedad de la supervisión oficial, previa a la exhibición pública, para todo tipo de película producida en el país o en el extranjero.

Luego de que los distribuidores y productores cubren los trámites burocráticos se inicia el proceso de supervisión bajo el control físico y humano de la Dirección General de Cinematografía y son precisamente las autoridades las únicas a las que legalmente les corresponde determinar si se

concede o no una autorización a tal o cual película.

Al respecto, la ley acota que la autorización para la exhibición pública de películas cinematográficas en la República, producidas en el país o en el extranjero, se otorgará siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y palabras no infrinjan los límites que para la manifestación de las ideas y la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia, establecen los artículos 6o. y 7o. de la Constitución Política de la República.

La ayuda oficial se establece a través de la Dirección General de Cinematografía para que se estimule la elaboración de películas de mejor calidad. Se propone apoyar a la industria a fin de que logre un desarrollo propio y autosuficiente. También, la legislación respectiva propone la defensa de la industria, cuando sea lesionada por las leyes, impuestos y otras disposiciones de gobiernos extranjeros; asimismo, hará convenios de reciprocidad a fin de que la industria no quede en condiciones desventajosas ante cinematografías más avanzadas y que al parecer dominan el mercado nacional en más de un 50 por ciento.

Para ello, una de las medidas legales establecidas por el gobierno es el tiempo pantalla de los cinematógrafos del país, cuya esencia se refiere a que cada una de las salas destinadas a la exhibición de películas deberá dedicar un cincuenta por ciento.

Dicho porcentaje, se bien sigue acotado en la reglamentación respectiva, con las reformas de 1973 a la legislación cinematográfica, la obligatoriedad se excluyó, aunque la facultad sigue en vigor, a fin de que la Dirección recurra a ella, cada vez que sea necesario para películas mexicanas en espera de salas de exhibición. Sin embargo dicha facultad se reserva únicamente a aquellas cinematógrafos que han sobrepasado un 50 por ciento de material extranjero, en un lapso determinado.

Por otra parte, lo que se refiere a los premios y diplomas a los inventores e innovadores en cualesquiera de las ramas de la industria cinematográfica, deja abierta la posibilidad para que de manera autónoma se otorguen los reconocimientos.

Esta situación, con el paso del tiempo, ha sido aprovechada por las autoridades para ir integrando cuadros del cine independiente al marco de la industria nacional. De manera paralela, los premios de cine van beneficiando a cineastas integrados a la industria o de plano, obras hechas por entero en el movimiento cinematográfico independiente.

En el capítulo décimo del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, se establece lo relativo a la autorización (una de las fases de la censura), pero sobre todo lo concerniente a la distribución y la exhibición. Se fijan las normas sobre los límites de expresión en que puede desarrollarse una industria cinematográfica, a la vez que advierten a las personas que intenten o quieran rebasar los límites estableci

dos, del peligro de perder su inversión o los préstamos que el mismo gobierno les ha otorgado a través del Banco Cinematográfico.

Las limitaciones a la expresión, establecidas en dicho capítulo, dan cuenta del carácter de la temática expresiva que se pretende oficialmente en materia cinematográfica; así, en lo concerniente al respeto a la vida privada (artículo 69, fracción I) y los ataques al orden o la paz pública (artículo 69, fracción IV), juntos o por separado pueden interpretarse como los recursos legales más usuales para limitar la expresión artística en el cine que pudiera abordar asuntos de tipo político o histórico.

En cambio, los ataques a la moral (artículo 69, fracción II) y la provocación de un delito o la apología de algún vicio (artículo 69, fracción III), implican elementos morales en un sentido religioso y no ético.

Ambas limitaciones, si bien acotadas en la reglamentación respectiva, tienen diversas implicaciones en la práctica; pues mientras el primer grupo aludido es el que utiliza con más frecuencia y ante el cual, el Estado ha mostrado la menor permisibilidad, en el segundo grupo, se aprecia una paulatina tolerancia en la presentación de temas, tanto en películas mexicanas como en películas extranjeras; a la mayoría de ellas, han sido autorizadas para ser exhibidas.

Del control legal más estricto, que hace alusión al respeto a la vida privada y a la paz pública, son notorias las intervenciones del gobierno en las escasas películas mexicanas en que se ha hecho referencia a estos asuntos. Se recuerda -para citar el caso más renombrado, el de la película "La Sombra del Caudillo", filmada en 1961, dirigida por Julio Bracho y producida por el STPC.

La película fue premiada internacionalmente en el festival de Karlov-Bary, Checoslovaquia, en 1962 y ha llegado a constituir se en un "clásico" underground mexicano (por aquello de las exhibiciones privadasísimas); pese a ello, la cinta no ha sido autorizada para ser exhibida, dando las autoridades un sinfín de justificaciones y explicaciones. (15)

Asimismo, la ambigüedad de las disposiciones que estamos co-mentando, hace recordar algunos cuestionamientos que generó alguna vez la película "Zapata" de Felipe Cazals, producida por Antonio Aguilar en 1970. Esta cinta originó una serie de protestas por parte de los descendientes del General Guajardo, por las implicaciones del militar en la muerte de Emiliano Zapata (1919), que la película rememoró por enésima vez. El hecho si bien, no es comparable con "La Sombra del Caudillo", nos da una idea del grado a que pueden llegar las límitaciones legales cuando se pretende abordar algunos aspectos históricos, en el cine mexicano.

Por ello, las ambigüedades en la ley cinematográfica y su co-

irrespondiente reglamentación, generan temor o acaso una excesiva prudencia entre los cineastas, ante la perspectiva de que tal o cual personaje de nuestra historia o del pasado reciente, pudiera afectar intereses y generar polémicas que inciden en detrimento del cine.

Por último, también en el capítulo 10 se aprecian los alcances que establece el sistema sobre la exhibición de películas y las persecuciones que puede ser objeto una obra cinematográfica que no ha recibido la autorización para ser exhibida comercialmente.

En esta tarea judicial, no sólo se involucra a los sectores del cine (oficiales, privados o sindicales) sino a las demás instancias de gobierno; es decir, a las entidades federativas y a los municipios. Por Ley se les implica en la persecución de toda aquella película, que no ha pasado por la censura oficial y todas las limitaciones de expresión establecida en la ley.

La limitación de exhibición no sólo concierne a lo que se produce en México, sino que se hace extensivo a todo el material que se pretende proyectar en el país. De este modo, se establece para las películas extranjeras, además de las limitaciones valederas para la producción mexicana, el que dichas cintas realizadas en el extranjero no sean ofensivas o denigrantes para México.

1.3.- TRAYECTORIA DEL SINDICALISMO EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. MEXICANA.

La presencia de los sindicatos de la industria mexicana del cine ha sido significativa para la conformación de la producción en el país, su temática y la política de exhibición que ha prevalecido en los últimos años. Asimismo, ciertas actitudes laborales de autodefensa en sus intereses, han generado, por una parte, a un grupo de empresarios cautelosos y por otra, un conjunto de técnicos y artistas marginados por la política proteccionista de los intereses laborales.

Tales artistas al quedar fuera de la industria, poco a poco han generado sus propios productos de manera independiente al grupo sindical-empresarial-oficial (gobiernista) y su producción guarda diferencias temáticas y expresivas de los intentos mal llamados independientes, que se generan en el seno del mismo grupo que conforma la industria.

Estos intentos dentro de la misma industria, se remontan hasta la pugna intersindical que protagonizaron el STIC y el STPC en los años 40 (16) y por otro lado, la producción que han generado, en la década de los setenta (principalmente), los mismos empresarios que no aceptan las reglas dictadas por el gobierno en turno (que no llegó a tocar mayormente el aparato legal, como quedo comentado en la sección anterior), y realizan el cine llamado "pirata", en la zona sur de los Estados Unidos, sin pagar los derechos sindicales a ninguna organización sindical

del país o pagando, posteriormente, el desplazamiento mínimo, a fin de gozar las canonjías que ofrece a los empresarios, el sistema mexicano de exhibición y distribución. (17)

Las actuales características que presenta el sindicalismo mexicano de la industria del cine, tiene sus antecedentes en algunos hechos registrados de manera paralela al desarrollo de esta actividad y que de algún modo inciden en cada uno de sus elementos de una u otra forma.

Así, la formación de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, UTECM, en 1934, con sólo 91 integrantes fue el primer indicio gremial de esta actividad y de inmediato se convirtió en aliado de los empresarios, (18)

Lo anterior se podría asociar con el clima político y social que se vivía en los años treinta; época de consolidación política; fin del caudillismo y la puesta en marcha de algunos de los postulados revolucionarios, como el reparto agrario y el apoyo a los sindicatos en general.

Tal clima de efervescencia política-social, no era del todo agradable a los capitalistas que invertían en el cine y por tanto, las ganancias que obtenían de él las orientaban hacia bienes inmuebles, principalmente, en la menor oportunidad que tuvieran.

En el plano sindical, el número de los agremiados iba en ascen

so aunque sin corresponder al crecimiento de la producción de películas. De este modo, la UTECM para 1938 tenía 410 elementos, más de cuatro veces que en 34, a pesar de que la producción apenas había pasado de 22 películas en 1935, a 37 en 1939.

Tal desarrollo provocó que debutaran nuevos realizadores cada año y el número de ellos creciera cada año; tal situación originó que en 1938 se creara dentro de la Unión la rama de directores, cuyo propósito inicial fue la de limitar el ingreso sólo para aquellos que hubiesen dirigido tres películas cuando menos, además de fijar un salario mínimo (para los realizadores) por película y un determinado número de horas de trabajo al día.

Al respecto, dice García Riera que los directores de la época "tuvieron el pudor (que después perderían) de comprender que su posición en el cine no era la del obrero calificado, sino la de un empleado de confianza"; ello permitió la libre contratación de nuevos directores durante casi diez años, a partir de ese primer intento por cerrar las "puertas" a nuevos elementos, ocurrido en 1938.

A partir de la mitad de los años cuarenta conformarían su ideología pequeñoburguesa que siempre tuvieron y no registrarían cambios sustanciales durante los años siguientes (hasta nuestros días), sin ofrecer la menor perspectiva de cambio toda vez que hoy por hoy, todavía se encuentran solidamente integrados a las anquilosadas centrales obreras y éstas continúan siendo parte primordial de un sistema caracterizado por el reformismo y el paternalismo, tanto en lo político como en lo

económico y social, a partir de sindicatos que dejan mucho que desear en su democracia interna.

El año de 1944, fue decisivo, pues de nueva cuenta el proteccionismo sindical fue planteado por la sección de directores del UTECM, a fin de proteger a la mayoría de los 47 integrantes que componían la sección, sin conseguirlo. Sin embargo, sus embates para "proteger" la fuente de trabajo iban en aumento y, a diferencia de 1938, ahora tal situación parecía inminente. Sólo era cuestión de implementar una estrategia, más o menos como sigue. (19)

Los actores encabezados por Mario Moreno "Cantinflas" y Jorge Negrete, se desligaron de los extras y salieron de la sección II. Este primer paso lo consiguieron dada su importancia privilegiada en la industria, aunque también vale apuntar que en el conflicto participó la CTM, quien se inclinó en favor de los propósitos de las grandes luminarias cinematográficas de aquel momento.

En 1945 las pugnas en el STIC, protagonizadas por los diferentes grupos que lo componían, continuaron al grado que el líder del sindicato, Enrique Solís, fue expulsado por malos manejos y sustituido por Salvador Carrillo como secretario general.

El líder depuesto no conforme con la decisión, asaltó el local de la sección 2 del STIC, El escándalo originó que la sección 2 (técnicos y manuales) saliera del STIC, junto con las seccio

nes 7 (actores), 8 (músicos), 45 (argumentistas y adaptadores) y 47 (directores), a fin de formar un nuevo sindicato: el Sin dicato de los Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la RM (STPC), que de inmediato solicitó a la Secretaría del Trabajo y Previsión Social su registro, como organización sin dical, mismo que consiguió a las pocas semanas, luego de vivir momentos de tensión.

En septiembre de ese 1945, por medio de un laudo presidencial se estableció legalmente el campo de trabajo de cada uno de los sindicatos y que daría el matíz a la industria cinematográfica mexicana en los años siguientes. De este modo, por medio del laudo presidencial, fechado el 3 de septiembre de ese año, se concedió al STIC las funciones de la distribución, exhibición y elaboración de noticieros y películas cortas; al STPC, se le encomienda la producción de películas de largometraje en estudios cinematográficos y en exteriores. La determinación presidencial dejó descontentos a los primeros (que no tardaron en desobedecer dicha disposición) y felices a los segundos.

Las luchas intergremiales contribuirían a conformar el espíri tu exclusivista que daría por resultado el proteccionismo más estricto en diversas secciones sindicales, como la de directo res, que impediría la integración de nuevos realizadores cine matográficos en los siguientes veinte años.

El primer paso para concretar la política de puertas cerradas fue dado en mayo de 1945, cuando una comisión Mixta de produc

tores y el STPC en pleno, dió gusto a una de sus secciones (la de directores), determinando que sólo podrían ingresar a ella, los cineastas extranjeros prestigiados "que no vinieran a aprender, sino a enseñar". Luego, la exclusión también sería aplicada a los mexicanos más o menos en los mismos términos.

Durante los años cincuenta el STIC se las ingenió para violar de alguna manera el laudo presidencial, pero sin afectarlo en su aspecto formal. El documento prohibía al STIC la filmación de largometrajes; sin embargo, la posibilidad no estaba del to do excluida, pues el laudo les permitía la producción de cortos y medio metrajes. (20)

De este modo, y aprovechando la coyuntura legal de poder hacer mediometrajes de ficción (concebidos, según parece, para ser comercializados en la floreciente televisión), se dedican a la tarea de producir películas divididas en episodios (para cumplir la ley), los que juntos, en dos o tres partes, constituirían largometrajes, en cuanto a tiempo de exhibición.

Así, las "series" cinematográficas constituídas por 6, 9 ó 12 episodios sobre vampiros, enmascarados o vaqueros, dieron por resultado 2, 3 y hasta 4 películas sobre una misma trama. La distribución de este material, al igual que el producido por el STPC, entraba en las tareas encomendadas, por ley, al STIC, por lo que desde el punto de vista legal no se violaba absolu tamente nada. Lo mismo se puede decir de la exhibición, que también estaba bajo el control del STIC y con ello se facilita

ba toda una estrategia integral de producción.

De manera paralela a ese desarrollo cinematográfico iniciado a través del STIC, en cuanto a largometrajes, se gestó un movimiento fílmico diferentes dentro de la misma industria, con una visión distinta sobre el discurso cinematográfico. Quienes pugnaban por ese nuevo cine mexicano era un grupo de inquietas personalidades, amantes de la cultura y cuya cabeza principal era el productor de cine Manuel Barbachano Ponce. Si bien, éste mantenía nexos con el STIC debido a sus noticieros, no figuraba como parte integrante del clan que controlaba la industria.

Su incursión en la realización de largometrajes ocurrió con una obra hecha fuera de los canales habituales: "Raíces", aunque los técnicos pertenecían al STIC resultaba "diferente" el contenido del filme.

Esa primera experiencia venía a demostrar que en nuestro país era posible la realización de obras de calidad. Con ello se abría un camino factible por el cual podrían incursionar las producciones sucesivas. Sin embargo, los magnates mexicanos prefirieron continuar con las fórmulas que en algún momento generaron mucho dinero, pero en los años cincuenta empezaban a resultar ineficaces.

La labor de Barbachano Ponce y su equipo de colaboradores, continuó brindando obras cada vez mejores, al tiempo de que se iba constituyendo (tal vez sin proponérselo) en el semillero fundamental de lo que sería un movimiento cinematográfico,

que al paso del tiempo ha tomado o ha recibido distintos nombres, siendo el más genérico el de "cine independiente".

1.4.- PANORAMA EXPRESIVO Y TEMATICO DEL CINE MEXICANO

En primer término, y ésto valga como aclaración bibliográfica, la temática del cine delimitada para el presente trabajo se hace a partir de las categorías propuestas por Jorge Ayala Blanco en la "Aventura del Cine Mexicano" y las de David Ramón en su ensayo "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha", parte integrante del libro colectivo titulado "80 años de cine en México".

Del primer autor retomamos los temas y las series propuestas, sin dejar de considerar algunos asuntos de interés de la segunda parte de "Aventura del Cine Mexicano". Del segundo escritor consideramos las cuatro propuestas que aluden a la reiteración en que ha caído el cine mexicano.

Así, el panorama expresivo y temático que se ha delimitado para efectos funcionales y tendientes a una comprensión general del cine mexicano que se ha realizado en la época sonora, comprende las siguientes categorías.

1.- La Revolución. Las películas sobre la revolución y sus principales protagonistas ha sido una constante del cine mexicano; sin embargo desde que Fernando de Fuentes dirigió "El Compadre Mendoza" (1933) y "Vámonos con Pancho Villa" (1935) pasaron muchos años, y muchas películas, para que José Bolaños realizara una obra de ese género con ciertas cualidades

como resultó ser "La Soldadera" (1967). Posteriormente se realizaron otras películas sobre el tema dignas de mención como "El Principio" de Gonzalo Martínez y "Cuartelazo" de Alberto Isaac. Paralelo a esto sólo el cine independiente ha brindado películas sobre la Revolución que contienen algunos méritos. Así, "Reed, México Insurgente" (1970) de Paul Leduc y "Ora si tenemos que ganar" (1978) de Raúl Kamfer, podrían ser las obras que merecieran este reconocimiento (aunque en rigor esta última se refiere a las luchas magonistas).

2.- La Familia.- Este género cinematográfico también aparece durante la década de los años 30. Las películas mexicanas que tratan el tema de la familia, son en esos años, reflejo ideal de las clases medias que comienzan a emerger en el país. De ningún modo esas cintas son un reflejo fiel del arribismo social que practicaban los elementos de esta clase social. El cine idealiza a la madre con personajes como el interpretado por Sara García (La Gallina Clueca, Mi Madrecita, Madre Adorada, Mamá Inés, etc.), que sería retomado por el cine mexicano una y otra vez, hasta nuestros días. Asimismo, el cine sobre la familia mexicana proporcionaría como elementos, una moralidad a ultranza basada en las buenas costumbres (en el sentido más puro de la moralidad cristiana).

Como ejemplos prototípicos de este género, encontramos a la película "Cuando los hijos se van" de Juan Bustillo Oro (1949), "Azahares para tu boda" de Julian Soler (1950). En el cine independiente figuran las obras de Jaime Humberto Hermosillo "Las apariencias engañan" y más recientemente "Doña Herlinda y su hijo".

3.- La Comedia Ranchera.- Fernando de Fuentes, además de hacer las mejores películas sobre la Revolución, fue el impulsor de este género, luego del éxito de las películas "Allá en el Rancho Grande" (1935), "Bajo el Cielo de México" (1937) y "La Zandunga" (1937). Los descendientes de los personajes que dieron lugar a esa trilogía han sido incontables y sólo se han alimentado con canciones vernáculas, amables cuadros de costumbres rurales y un humor muy sencillo. Con esa fórmula tan simple, la comedia ranchera alcanzó gran popularidad en el continente. Su inofensiva manera de mistificar la provincia y la vida campesina la convierten (hasta la actualidad), con todas sus limitaciones, en el cine mexicano por excelencia o por lo menos en el género más abundante. De las películas más representativas de este género y también de las más acabadas podemos citar a "Los Tres García" de Ismael Rodríguez (1946) y "Dos tipos de cuidado" de Ismael Rodríguez (1952).

4.- La Ciudad.- Hasta 1947 el cine mexicano había dejado de hacer películas sobre la ciudad, si acaso, en algún momento se llegó a hacer referencia de ella pero de manera circunstancial y con elementos epidérmicos del neorrealismo. Hay tres películas que antes de la fecha citada se anticipan al género, pero ninguna de ellas se ajusta a los lineamientos posteriores planteados en el cine mexicano. Estas obras son "Mientras México Duerme" de Alejandro Galindo (1938), "Distinto Amanecer" de Julio Bracho (1943) y "Campeón sin corona" de Alejandro Galindo. Empero en 1947 se filma "Nosotros los Pobres" de Ismael Rodríguez y a partir de ésta película se ha descubierto otra veta del cine mexicano. Vienen las secuelas y también obras como "Esquina Bajan" y "Hay lugar para...dos", ambas de Alejandro

Galindo que siguen la misma tónica del cine populachero que inició Rodríguez. Este tipo de cine se ha caracterizado por el dramatismo de las historias y por el consuelo en el llanto, en Dios y en la esperanza que nunca llega. Es pues en síntesis, la glorificación de los miserables y desposeídos que carecen de una solución. En contraste a este melodrama se puede citar a "Los Olvidados" de Luis Buñuel y también cabría agregar obras del cine independiente en las cuales la ciudad figura como parte importante de las historias, como "Viento Distante", de Salomón Leiter, que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental (1965).

5.- La Prostituta.- El personaje de la prostituta es una constante en el cine mexicano. Desde que Antonio Moreno realizó "Santa" en 1931 (primera película mexicana de sonido directo) ha estado presente a lo largo de la historia de nuestro cine. El personaje se erigió como elemento propio de la cinematografía nacional; desde ese entonces ha merecido numerosas historias pero también se ha constituido en la contraparte del otro personaje de nuestro cine: la madre buena y abnegada.

El prototipo de la prostituta que ha manejado el cine mexicano por lo general es el de una mujer honesta que ha caído en esa "actividad" por causa del destino, pero aún así conserva una cierta pureza espiritual. Por esa razón casi siempre habrá un hombre dispuesto a redimirla, aunque el esquema fundamental incluye la imposibilidad de llegar a ser feliz y sólo tiene como camino la muerte o la soledad. Aparte de "Santa" y sus nuevas versiones, encontramos destacables las películas siguientes: "La Mujer del Puerto" de Arcady Boytler (1933), "La

Mancha de la Sangre" (1939), durante la década de los años 30; en los años 40 el personaje de la prostituta se populariza en el cine en infinidad de películas, la mayoría de ellas de poco interés. En los años siguientes el género tiene sus altas y sus bajas, hasta llegar a su total degradación en la década de los 70, donde se filman películas sobre este género a partir de las historias más insulsas, torpes e incoherentes. En el caso del cine independiente, no se consignan películas hechas ex profeso sobre este personaje.

6.- Los Adolescentes.- El cine sobre este tema, se inicia en nuestro país hacia 1956 como un reflejo de los temas tratados en otras cinematografías, en particular la de E.U. . Los éxitos de "El Salvaje" de Lazlo Benedeck, "Rebelde sin Causa" de Nicholas Ray, "Crimen en las calles" de Don Siegel o "La escuela del vicio" de Jack Arnold, por citar los títulos que alcanzaron más resonancia en la década de los 50, influyeron en nuestro cine. De esta manera, una de las primeras películas mexicanas sobre adolescentes es "Juventud Desenfrenada" de José Díaz Morales, "Los Amantes" de Benito Alazraki y "La Rebelión de los Adolescentes" de Díaz Morales, pero en ningún caso se llega a rebasar los lineamientos del melodrama tradicional. En este género es rescatable la película "Los Jóvenes" de Luis Alcoriza, porque en ella el autor logra, hasta cierto punto, una autenticidad de los personajes y de su ambiente. Por lo demás con esta cinta se inaugura el realismo citadino, con él se analiza la ciudad de una manera diferente a como se venía haciendo en las décadas anteriores en el cine mexicano.

7.- El Horror.- El cine de horror se inicia en la década de los 30 en nuestro país con "El Fantasma del Convento" de Fernando de Fuentes (1932) y "Dos Monjes" de Juan Bustillo Oro (1933). Ambas películas demuestran una deuda con el expresionismo alemán, precursor en el mundo de este tipo de cine. En el caso de México, luego de la aparición de las dos obras mencionadas, el género no prosperó, no obstante que en otros países este tipo de películas constituían un enorme éxito. Fue hasta 1956 cuando resurge este género con "El Vampiro" de Fernando Méndez. A partir de ese momento fantasmas, monstruos, vampiros y toda una variedad de creaturas constituyen nuestro cine de horror, sin llegar a rebasar los límites que establece la mediocridad del grueso del cine mexicano.

8.- Los Cómicos. Los cómicos del cine mexicano, como Cantinflas, Tin-Tan, Manolín, Resortes, Clavillazo, Piporro, Capulina, etc., están en deuda con el pícaro español de los siglos XVI y XVII; con el cómico extranjero, de quien copian descaradamente gag's representados por Chaplin, Harold Lloyd, Charlie Chase y otros; la tercera relación de los cómicos del cine nacional se establece con las manifestaciones teatrales, carpas, radiofónicas, etc. en las cuales se rescatan los modismos regionales que sitúan a los intérpretes al mismo nivel que los personajes de otros géneros abordados por el cine mexicano.

Cintas como "La Vida Inútil de Pito Pérez" (1943) de Miguel Contreras Torres, que marca el inicio de lo que pudo ser el cine picaresco nacional y "Ahí está el detalle" (1940) de Juan Bustillo Oro sobresalen en este género. Mención aparte merecen

Los cómicos que han hecho las veces de comparsas, casi desde que el cine mexicano es sonoro. Ejemplo, Chaflán y Emma Roldán en "Allá en el Rancho Grande". A partir de entonces, el cómico-comparsa es una figura casi imprescindible de la mayoría de los géneros de nuestro cine. En el cine independiente no se consignan manifestaciones que retomen la comicidad, las situaciones y los personajes de este género.

9.- La Lucha Libre.- La lucha libre es un espectáculo que se populariza en nuestro país a partir de 1933, convirtiéndose rápidamente en el deporte-espectáculo-teatro favorito de los mexicanos. Por ello cuando en 1952 se realizan las primeras películas mexicanas de luchadores, se marca el inicio de un género cinematográfico que se caracteriza por su hibridez, ya que lo mismo concurren aventuras, terror, ciencia ficción y el género policiaco, todos ellos juntos por lo regular. En ese 1952 se filmaron "La Bestia Magnífica", "El luchador fenómeno", "Huracán Ramírez" y "El Enmascarado de Plata"; las cuatro obras marcarían el camino que se recorrería en los treinta años siguientes. Todas sin embargo tendrían como razgo en común el presentar a determinado luchador o personaje vinculado con la lucha libre, al alimón con actividades policiacas en contra de los maleantes, marcianos, vampiros o cualquier otro representante del mal. De todos estos héroes, sin duda, el más conocido, y catalogado como tal, es Santo el En mascarado de Plata, su sólo nombre es sinónimo de este género y nadie como él ha encarnado el mito del superheroe en nuestra cultura. Dentro del cine independiente se consigna el título "Santo contra Fidel Velázquez"; única obra en que al parecer el super heroe sale derrotado por el viejo líder obrero

9.- La Policía.- El cine donde la policía es la protagonista o donde la policía y el hampa son los personajes principales también tiene su origen en los años treinta. Modestas películas como "Luponini de Chicago" (1935) y "Mariguana, el Monstruo Verde" (1935) de José Bhor, marcarían el inicio de este género en nuestro país, cuando menos en lo que se refiere a la época sonora. Luego de los años treinta aparecería el cine de Juan Oro1, con infinidad de películas sobre gansters; otros cineastas también han incurrido en el género sin mayor ventura como Alejandro Galindo con "Cuatro contra el Mundo" (1967). De entre las excepciones cabría citar a "Cadena Perpetua" de Arturo Ripstein (1978).

10.- Los Vaqueros.- Las primeras obras del cine de vaqueros hechas en México son realizadas por cineastas norteamericanos que se han desplazado hasta nuestro territorio para filmar sus películas en los años 50. Desde luego esto no se podría considerar cine mexicano, pero su importancia radica en la influencia que dejó en nuestro medio. Pronto, en las postrimerías de la década de los 50, aparecerían películas en nuestra industria que aludían al viejo oeste, sus héroes y sus mitos. Uno de los primeros personajes que iniciaría este género fue el interpretado por Gastón Santos; luego de él vendrían muchos otros. Las películas mexicanas que han sobresalido en este género son unas cuantas: "Todo por Nada" (1967), "El Tunco Maclovio" (1970) y "Bloody Marlene", todas de Alberto Mariscal quien se ha constituido en el cineasta más depurado del Western en nuestro país. Empero una somera revisión de lo hecho en México en esta materia, nos indica la deuda contraída con otras cinematografías en particular como la Norteamericana y con el llamado -Spagueti- Western italiano.

Por supuesto que los géneros cinematográficos y temas abordados líneas arriba no son todos los realizados por el cine mexicano, aunque sí los frecuentes y reiterativos; quedarían temas como el de la comedia de enredo, así como el cine infantil y otros menos frecuentes, pero generalmente no alcanzan a constituir corrientes cinematográficos. En el mejor de los casos se trata de subgéneros más o menos consentidos por los productores.

La descripción de tales personajes, nos hace pensar en que la limitada trayectoria cinematográfica que se ha generado en nuestro país. Vale apuntar que dicho proceso, difícilmente se puede concebir como una maquinación de los industriales por auspiciar, a priori y concientemente, un tipo de cine enajenante y evasivo.

Cabe señalar que el cine mexicano ha estado en manos de empresarios privados, sumamente precavidos, como consecuencia de un modelo económico en lo particular, que responde a todo un sistema económico más o menos definido.

En el caso del cine, la temática y los personajes que han surgido en más de 50 años de actividad, de ningún modo son productos preconcebidos en su esencia misma, aunque sí vale apuntar que luego de un éxito financiero de tal o cual tema; este senta un precedente y a partir de él se genera una repetición cinematográfica más o menos permanente.

En el caso mexicano, es precisamente a lo largo de los años treinta cuando aparecen la mayoría de los personajes arriba descritos, que vendrían a constituir el cuadro a explotar hasta el agotamiento mismo.

Resulta evidente que el modelo económico incidió en la conformación de nuestro modelo cinematográfico y éste, en su afán de lucro, aceptó la continuidad de una expresión cinematográfica determinada, por lo que ello significa en la generación de la riqueza.

Tal opción económica-expresiva, dará a la postre el anquilosamiento de la propia industria, que junto con el Estado y los trabajadores del cine optaron por el retraimiento, en vez de ponerse al día, tanto en modelos de producción, como en temática, que se iba generando en otras latitudes y cuyas cinematografías fueron recobrando los mercados temporalmente perdidos en la segunda guerra mundial, lapso en que tuvo lugar la ponderada "edad de oro" del cine mexicano.

1.5.- LOS CAMBIOS QUE NO LLEGARON.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, las potencias involucradas en el conflicto se aprestaron a reconquistar sus mercados y a ganar otros, de ser posible, a fin de ir consolidando sus economías. Esta situación también se reflejó en el campo de la cinematografía y a los pocos años de terminada la guerra, el mundo estaba presenciando innovaciones en el campo de la producción cinematográfica, así como en la temática y el lenguaje mismo del cine. (23)

Estados Unidos además del predominio económico que recién le había dado la guerra, se aprestó a invadir a los países vencidos con sus películas. La industria hollywoodense de aquellos años incrementó el número de películas producidas, aprovechando en buena medida a los numerosos artistas que habían huído de la guerra en Europa y se habían refugiado en ese país. (24)

De esta manera, los Estados Unidos tenían una ventaja sobre las demás industrias de los países vencedores, amén de superar en todos los órdenes, por las razones obvias, a los países vencidos (su aparato industrial estaba intacto). Norteamérica contaba con recursos económicos inmensos y con numerosos artistas europeos; tal era su fórmula para consolidar su industria filmica.

Sin embargo, en Europa se buscó la manera para salir de la crisis económica que padecían. Dicho camino se encontró y se reflejaría de algún modo en las formas de producción de pelí-

culas de aquellos años, y en el rescate de una temática que se habían abordado escasamente en sus cinematografías. (25)

Pese a que la recuperación cinematográfica fue ocurriendo en todos los países europeos, fue en Italia y Francia donde tuvieron lugar las innovaciones más trascendentes, no sólo para su cine en particular, sino para el cine en general.

En Italia tuvo lugar una súbita expansión el neorrealismo, que para algunos especialistas es, en el plano de la cinematografía mundial, el fenómeno más importante de la posguerra (cabe señalar que dentro del cine italiano, años antes, ya se habían realizado algunas películas que se pueden ubicar dentro de este corriente, pero en la posguerra es la fecha "oficial" del nacimiento del neorrealismo) (26)

Cesare Zavattini, uno de los principales teóricos del movimiento, dice que el neorrealismo nace de una nueva actitud hacia la realidad, a partir del descubrimiento constante de lo que es actual. De ahí que se rechacen a los grandes temas, que por lo general retoma el cine de manera imaginaria, como producto de la mente de un escritor.

Pero no sólo en Italia hubo un resurgimiento del cine, también en otros países como Francia se registran cambios favorables (lo que permitiría recobrar su prestigio de inmediato, hasta conseguir triunfos en festivales internacionales); empero, todo ello se reducía a los viejos cineastas que volvíe

ron a realizar películas, algunas de ellas interesantes, aunque en términos generales no se lograba hacer un cine acorde con los nuevos tiempos. Durante años, el cine francés se dedicó a pretender recuperar viejas glorias o a imitar el cine norteamericano, sin conseguir salir de la obsolescencia que sirviera para consolidar su industria técnica.

El mismo estancamiento ocurrió con el cine inglés de la posguerra, que llegó a tener la oportunidad de conquistar los mercados de habla inglesa, pero que no pudo detener el avance del cine norteamericano, con todo y el proteccionismo legal e industrial que dispuso Londres, así como la férrea censura que durante años practicó. (27)

En Francia, Gran Bretaña y de algún modo en el de Estados Unidos, se gestaron las condiciones económicas, sociales y legales que originarán una nueva generación de cineastas, para revitalizar a la industria que iba muriendo víctima de sus propios vicios o de sus propias trampas.

De esa manera la aparición de la Nueva Ola Francesa, el Free Cinema (en Inglaterra) y el Nuevo Cine Americano, incidiría, cada uno por su lado y a veces interrelacionados, en el desarrollo cinematográfico de sus países, y en algunos casos, los principios estéticos de estos movimientos serían retomados posteriormente en otros países, en donde también se registraron inquietudes intelectuales semejantes a las de los promotores de

estos movimientos cinematográficos. (28)

La "nouvelle Vague" francesa, permitió al cine de aquel país no quedar completamente derrotado en su confrontación con los cines italiano y norteamericano, durante la posguerra. Cabe señalar que la expresión "nouvelle vague" designa una postura renovadora, de los jóvenes cineastas que militaban en el movimiento, de todas las fases de la producción cinematográfica.

Su cine se caracterizó por ser muy económico y novedoso. Sobre todo en lo concerniente al rodaje de las cintas, pues a partir de la generalización de la cámara en mano, se pudieron romper añejos sistemas de rodaje y dar flexibilidad a innovaciones del lenguaje cinematográfico.

El caso del Free Cinema es muy semejante a la Ola Francesa y también a partir de su primer película de largometraje "Sábado por la Noche y Domingo por la Mañana" (1959) de Karl Reisz, este movimiento contribuyó durante una década con interesantes producciones, en el cine inglés.

Tanto en lo que se refiere a la Ola Francesa como al Free Cinema, es importante descartar su inmediata incorporación a los sistemas industriales de producción, donde los empresarios los asimilaron respetando su libertad creadora y sus inquietudes. Los resultados son por demás elocuentes, hoy por hoy, las grandes figuras del cine francés e inglés tienen su origen en la alternativa que se gestó al margen del aparato industrial. (29)

Respecto al New American Cinema, también encontramos ciertas similitudes con el resto de los movimientos cinematográficos europeos, en cuanto a su origen, su desarrollo y su situación actual. Este movimiento, también se originó en torno a círculos intelectuales vinculados con el cine de arte (en tanta búsqueda totalmente expresiva), aunque al paso de los años, de sus filas han emigrado cineastas para engrosar la industria.

Sin embargo, a diferencia de la Nouvelle Vague o el Free Cinema, el New American Cinema ha continuado su labor por su cuenta y algunos de sus cineastas se han mantenido enteramente en el terreno independiente y en el plano de la búsqueda expresiva y temática, de la vanguardia más purista (realizando películas "ilegibles"); preocupaciones que desde sus orígenes plantearon como de vital importancia. (30)

En el caso del cine latinoamericano de la posguerra se detecta un origen más o menos común, aunque al correr de los años, cada uno de los procesos cinematográficos, que se fueron gestando a lo largo de los años cincuenta (casi todos), siguieron rumbos diferentes. Sobre todo, como una consecuencia de los procesos políticos que tuvieron lugar en cada uno de los países. (31)

Los movimientos cinematográficos de innovación que tienen lugar en América Latina, ocurren en aquellos países donde ya existe una cinematografía consolidada como industria y con varias décadas de experiencia en tales actividades; como es el caso de Brasil, México y Argentina.

En menor medida y a consecuencia de procesos históricos -- bien definidos, que merecen un análisis particular, surgen actividades cinematográficas de cierta vanguardia en la Cuba Socialista, que por lo demás, desde antes del 59, ya tenía una infraestructura cinematográfica; y en Chile, sobre todo a partir del triunfo de los socialistas (1970).

Por otra parte, las expresiones cinematográficas en Bolivia, Colombia, Venezuela, y otros países latinoamericanos, adquieren en un momento dado alguna relevancia y en algunos casos llegan a convertirse en grupos de avanzada y ejemplo a seguir para muchos movimientos cinematográficos latinoamericanos que buscan, desde hace varios lustros, una definición expresiva y temática propias.

Pese a las aportaciones del Cinema Novo Brasileño, el cine cubano, el cine boliviano (a través del Grupo Ukamao), y el cine argentino con su Grupo Cine Liberación, en la mayoría de los casos el origen estético de "los grupos" se basa en los principios dados a conocer por los movimientos cinematográficos europeos, sobre todo de la Nueva Ola Francesa.

En el caso del Cinema Novo, su origen se remonta a las actividades de un grupo de jóvenes intelectuales de Río de Janeiro, que durante los años 50's estuvieron vinculados a -- cineclubes, y se dedicaron a estudiar la vanguardia cinematográfica de aquellos años en Europa; el Neorrealismo, el Free Cinema y desde luego la Nueva Ola Francesa.

De este modo, con sistemas de producción muy modestos, con una cierta semejanza a lo que ocurría en Europa, ese grupo de jóvenes se lanzaron a rescatar parte de la riqueza cultural de su país. A partir de 1961, el cine brasileño conoce el nacimiento del "Cinema Novo", con la película "Barravento", aunque algunos cineastas del mismo movimiento, no dejan de reconocer el mérito de la obra del maestro Nelson Pereira Dos Santos; "Río, 40 grados", filmada en 1955 y las obras posteriores de este cineasta, antes de que presenten "Barravento".

Así, a partir de los primeros años sesenta, el Cinema Novo brasileño, cobra fuerza, en buena medida por apoyo (y la integración a la industria) que le brinda el gobierno progresista de Goulart. Con ello, se consigue el auge de la industria brasileña del cine hasta alturas y prestigio nunca antes vistos.

Su éxito se basó en una fórmula original, donde se supone una reelaboración expresiva de la cultura y de la sociedad brasileña, hasta ese entonces inédita. Por lo demás, implementan sistemas de producción modestos, prescindiendo de escenografías a lo "Hollywood" y otras innovaciones en la realización.

Respecto al desarrollo del movimiento cinematográfico independiente, en Argentina encontramos algunas inquietudes intelectuales en los años cincuenta, donde se aprecia que retomaron algunas tesis de la Nueva Ola Francesa (como el -

concepto del cine de autor) y una serie de cuestionamientos al aparato industrial del cine.

Sin embargo, es hasta fines de los sesenta cuando con "La Hora de los Hornos" del Grupo Cine Liberación y a partir de las tesis de Fernando Solanas y Octavio Getino se da a conocer la teoría del Tercer Cine, que no es otra cosa que una rabiosa concepción teórica del hecho cinematográfico inserta da en las sociedades subdesarrolladas y dependientes del imperialismo, y sustentada en principios ideológicos de extrema izquierda.

Declaran que su lucha es con la lucha de los pueblos por la liberación de los países recolonizados; afirman que la cultura imperante en América Latina está manipulada por el imperialismo y en ella no hay expectación ni inconciencia, sino sólo formas de colaboración y complicidad con el imperialismo.

Se plantean como categorías de la teoría del Tercer Cine, las diversas manifestaciones políticas y artísticas, pero teniendo como punto denominador, su contra parte; así, al cine burgues-industrial se opone el cine artesanal; al cine de desinformación, el cine informativo; al cine de evasión, el cine de la verdad; al cine de los hombres viejos, el cine de los hombres nuevos; así, hasta el infinito. (32)

A diferencia del Cinema Novo, este tipo de cine desaparece

al endurecerse el gobierno dictatorial de Argentina. La misma suerte corrió el cine que apareció y se fomentó durante el gobierno de Salvador Allende en Chile y la incipiente experiencia cinematográfica del Uruguay (antes de 1976). En todos estos países, los movimientos de avanzada pasan de una actividad libre, propiciada por las condiciones políticas, a la de su desaparición. (33)

Del resto de las experiencias cinematográficas de América Latina, destacan sobre todo, el caso de Bolivia, en virtud de que el Cine de Jorge Sanjinés no fue concebido en función de los circuitos clandestinos, sino de la estructura comercial cinematográfica de su país. Tanto, que hasta el mismo gobierno no dió algunas facilidades para la distribución y exhibición del material. (34)

Así, el fenómeno cinematográfico de los años recientes en América Latina reúne principalmente las características de: una necesidad de renovación cinematográfica, originada principalmente en círculos ajenos al aparato industrial del cine, que poco a poco se van integrando a la industria e implementan sus ideas (caso brasileño).

La segunda característica nace a partir del origen de clase de los impugnadores de las estructuras cinematográficas, por lo general, pertenecen a la pequeña burguesía ilustrada, con estudios universitarios y nexos culturales con los fenómenos artísticos de avanzada de Europa y Norteamérica.

La tercera característica es el apoyo oficial que reciben los grupos y artistas que buscan innovar el cine de sus países; ésta es determinante para tener éxito, pero sin limitaciones de tipo expresivo o temático o cualquier tipo de censura. La experiencia ha demostrado que donde sólo se apoya de manera financiera, pero sin libertad artística, los movimientos cinematográficos independientes mueren repentinamente o poco a poco.

Esas tres características del quehacer cinematográfico es de vital importancia, para la comprensión del nacimiento, desarrollo e iluminación del cine independiente mexicano, que en términos generales no se diferencia mucho en las aspiraciones del resto de los movimientos cinematográficos independientes latinoamericanos, aunque vale apuntar que en el caso mexicano, no se ha concretado esta actividad, en buena medida a la actitud coercitiva del gobierno, que limita y acosa, de múltiples formas, la creación cinematográfica.

Por lo demás, el nacimiento de este fenómeno en nuestro país, coincide con el caso brasileño y con los limitados intentos del cine argentino. Esa vigencia de tantos años ha permitido que el cine independiente mexicano recorra numerosos caminos en un intento por buscar su propia estética y temática.

Por ello mismo, el cine independiente mexicano, con todas y las limitaciones existentes, a nivel estructural, industrial, y legal, es hoy por hoy, una de las muestras latinoamericanas de cine más consistentes, por su variedad de temas y por el número de sus películas.

El cine independiente mexicano es el único que ha logrado subsistir en América Latina, sin estar integrado al sistema como es el caso del Cine Cubano o Brasileño, o en menor medida el boliviano, colombiano o venezolano. Asimismo, guarda una actitud crítica, y a veces radical-panfletaria, sin que hasta el momento haya sido suprimido como en el caso del Argentino, Chileno o Uruguayo.

Pese a todo, el cine independiente mexicano se desenvuelve en medio de muchas limitaciones, producto de la historia particular del cine mexicano "industrial", viejos vicios burocráticos, sindicales, legales y discontinuidad del movimiento mismo.

N O T A S

- 1.- De los Reyes, Aurelio, Et al. "80 Años de Cine en México". México. Ed. UNAM. 1978. Cfr. pág. 9
- 2.- De los Reyes... Op cit. Cfr. pág. 16 y 46
- 3.- Reyes de la Maza, Luis. "Salón Rojo". México. Ed. UNAM. Cuadernos de Cine No. 16, 1968. Cfr. págs. 95-97
- 4.- De los Reyes... Op cit. Cfr. págs. 46-47
- 5.- De los Reyes... Op cit. Cfr. págs. 57,61,68 y 69.
- 6.- De los Reyes... Op cit. Cfr. págs. 57 y 69.
- 7.- Reyes de la Maza, Luis. "Salón Rojo". Op cit. Cfr. págs. 160,170,176-180.
- 8.- De los Reyes, Aurelio. Et al. "80 Años...". Op cit. Cfr. págs. 69 y 87.
- 9.- De los Reyes, Aurelio. Et al. "80 Años...". Op cit. Cfr. págs. 74-76.
- 10.- De los Reyes, Aurelio. Et al. "80 Años...". Op cit. Cfr. págs. 74 y 75.
- 11.- García Riera, Emilio. "Historia Documental del Cine Mexicano". Ed. Era. 1978. Tomo I. Cfr. págs. 90, 91 y 92
- 12.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo I. Cfr. pág. 63
- 13.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo I. Cfr. págs. 171,172,173 y 230.
- 14.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo II. Cfr. págs. 53-59.
- 15.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo II. Cfr. pág. 53
- 16.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo VII. Cfr. págs. 358 y 359.
- 17.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo III. Cfr. pág. 8
- 18.- De la Vega Alfaro, Eduardo. "Cine Mexicano Contemporáneo". Unomasuno. 19, 20 y 21 de agosto de 1982.

- 19.- García Riera, Emilio. "Historia Documental..." Op cit.
Tomo I. Cfr. págs. 230 y 231
- 20.- García Riera, Emilio. "Historia Documental..." Op cit.
Tomo III. Cfr. págs. 8 a 16
- 21.- García Riera, Emilio. "Historia Documental..." Op cit.
Tomo V. Cfr. pág. 129
- 22.- Barbachano Ponce, Miguel. Entrevista Directa. Inédita.
- 23.- David Ramón. "Lectura de las Imágenes Propuestas por el
Cine Mexicano de los Años Treinta a la Fecha". Ensayo que
forma parte de "80 Años de Cine en México". Op cit. Cfr.
pág. 93.
- 24.- Colectivo. Historia del Cine. Ed. UTHEA. México, 1978.
Cfr. pág. 75
- 25.- Colectivo. Historia del Cine. Ed. UTHEA. Op Cit. Cfr.
págs. 84-88.
- 26.- Andrew Dunley. "Las Principales Teorías Cinematográficas".
Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili. 1978.
- 27.- Colectivo. Historia del Cine. Ed. UTHEA. Op cit. Cfr.
págs. 113 a 122.
- 28.- Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet Omero. Fuentes y Docu-
mentos del Cine. Barcelona, España. 1978. Cfr. pág. 193.
- 29.- Colectivo. Historia del Cine. Ed. UTHEA. Op cit. Cfr.
págs. 119-121.
- 30.- León Frías, Isaac. "Los Años de la Conmoción". México Ed.
UNAM. Cuadernos de Cine. No. 28. 1979. Cfr. págs. 98,105,
125 y 168.
- 31.- Colectivo. Historia del Cine. Ed. UTHEA. Op cit.
- 32.- Tyler Parker. "Cine Undergraund". España. Ed. Planeta. 1978.
Cfr. págs. 183, 184, 185, 193 y 204.
- 33.- León Frías, Isaac. "Los Años de la Conmoción...". Op cit.
Cfr. págs. 9-14.
- 34.- Solanas, Fernando. "Cine, Cultura y Descolonización". México.
Ed. Siglo XXI. 1979. Cfr. págs. 99-119.
- 35.- León Frías, Isaac. "Los Años de la...". Op cit. Cfr. págs. 12 y 13
- 36.- Sanjines, Jorge. "Teoría y Práctica de un Cine junto al Pue-
blo". México. Ed. Siglo XXI. 1980. Cfr. págs. 39, 74 y 75.

C A P I T U L O D O S

GENESIS Y DESARROLLO DEL CINE INDEPENDIENTE

2.1.- LOS PRIMEROS INTENTOS.

En el plano legal, resulta de particular importancia para el cine independiente el laudo presidencial de 1945 porque a partir de él se gestarán diversas características del cine mexicano, y dentro de éste, lo que en diferentes épocas se ha dado en llamar cine independiente.

De este modo, la primera década siguiente al dictamen aludido, aparecen dos corrientes conematográficas que de algún modo han sido consideradas como realizadas al margen de la industria. Para entender esta situación recordaremos la disposición legal que estableció el presidente Avila Camacho, en el sentido de que sólo el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, el STPC, podría realizar largometrajes.

Por ello, en términos estrictamente legales cualquier realización que se llevara a cabo sin la participación del STPC se entendía como independiente o marginal, al menos en los años cuarenta y parte de los cincuenta, cuando el conflicto entre el STPC y el STIC estaba en pleno apogeo.

Así, de las dos manifestaciones cinematográficas realizadas en nuestro país, en los años cuarenta y cincuenta, y sin el concurso del STPC, destaca en primer término la promovida por el STIC, que no se resignaba a perder sus privilegios en la industria del cine.

La producción de largometrajes del STIC, realizados en contra de lo expresamente prohibido en la legislación, se inició con la película "No te Dejaré Nunca", filmada en 1947 en Temixco Morelos y exhibida gracias al control legal que el STIC tenía sobre distribución y la exhibición. (1)

La cinta de marras no se diferenciaba en su forma y su contenido en nada respecto a lo realizado por el STPC y en términos pragmáticos sólo significó disgustos para los actores que participaron en dicha producción, toda vez que su sindicato lo sancionó.

De acuerdo a los propósitos de nuestra investigación resulta evidente que los alcances de tal tipo de producciones nada aportan a la historia del cine independiente y son, en el mejor de los casos, meras referencias de las desavenencias entre los dos organismos laborales.

Por otra parte, la segunda vertiente cinematográfica "independiente" de aquellos años es la que se llamó "experimental", y en la cual participaban personalidades cercanas al teatro, el periodismo y al mismo cine. (2)

Según referencias bibliográficas y hemerográficas, el interés de aquellos cineastas era principalmente el de rescatar elementos etnográficos de nuestra cultura y en algunos casos, hacer películas de ficción diferentes a lo que se hacía en ese momento. Sin embargo, las más buenas y sanas intenciones por hacer un cine distinto quedaban en eso solamente.

Tal situación podría interpretarse a partir de la escasa y casi nula tradición de un cine experimental, tal y como había estado ocurriendo en otros países. Parece que el modelo cinematográfico mexicano está inspirado en el norteamericano y aún la presencia de cineastas de la talla de Eisenstein y su equipo de trabajo, sólo aportaron a la cinematografía de nuestro país, pequeñas dosis de las teorías del cine más avanzado de la época, sin llegar a constituir movimientos cinematográficos (dentro o fuera de la industria) de experimentación en el cine.

Volviendo a la producción del llamado cine "experimental" en México, de los años cuarenta y cincuenta (y ateniéndonos sólo a lo escrito, en virtud de la imposibilidad de una película de esa naturaleza), cabe señalar que dichas obras se realizaban de manera aislada, y la mayoría de las veces, no había una continuidad en la producción, en el mismo equipo de trabajo que participaba en alguna modesta realización.

De ese modo, no se podría considerar valedero la influencia de un cineasta sobre otro, ni en su momento ni en épocas posteriores. El cine independiente, tal y como se ha delimitado para el presente trabajo tendría su origen a finales de los años cincuenta, fecha a partir de la cual se inicia un proceso más o menos continuo.

El primer grupo organizado del cual parten diversos cineastas independientes en el más genuino sentido del término es el grupo de Manuel Barbachano Ponce. Este productor había funda

do en 1952 la compañía Teleproducciones, S.A., que se dedicó durante varios años a realizar varias revistas cinematográficas, en virtud de que para ese tiempo, la televisión había comenzado a desplazar a los noticiarios cinematográficos, que habían sido instrumentos de comunicación visual muy difundidos antes de que apareciera y comenzara a masificarse la información a través de la televisión. (3)

Las revistas semanales "Tele-revista" y Cine Verdad", comenzaron a difundir numeros cómicos y notas culturales de mucha actualidad, junto con pequeños cortos de interés general. En torno a dichos trabajos participaron Jomí García Ascot, Tomás Segovia, Carlos Velo, entre otros muchos que luego se integrarían al grupo.

Cabe señalar que la producción de Barbachano Ponce se realizaba con el personal técnico del STIC, (recuérdese que según la ley, a estos les correspondía participar en noticieros y cortos). Esto es de suma importancia porque dicho sindicato reiniciaría su participación en largometrajes en 1953 con la realización de "Raíces" dirigida por Benito Alazraki y producida por Barbachano Ponce.

"Raíces" aglutinaría no sólo al equipo de Barbachano Ponce con el STIC, sino que también ingresarían a dicha producción personajes como Fernando Gamboa, Elena Urrutia y Fernando Espejo. La película se dividió en un prólogo y cuatro episodios adaptados de "El Diosero" de Francisco González Rojas.

De este modo, se llevó a cabo la filmación de la película que algunos estudiosos consideran la primer obra del cine independiente en México. Sobre todo porque buena parte del equipo que participó en la obra, estaba al tanto de las teorías cinematográficas del momento y, habían participado en diversos cineclubes universitarios y de centros culturales de la Ciudad de México y posteriormente serían parte importante en el movimiento del cine independiente, a partir de los años sesenta.

Sin embargo, fuera de tal característica cultural que ostentaba el grupo que participaba en la película, ésta no dejaba de ser en términos reales el inicio de la producción de largometrajes del STIC.

"Raíces" tardó dos años en exhibirse, lapso en que ganó un premio de la Fipresci en el festival de Cannes (1955). Sobre todo porque, se dice, los europeos vieron en esta película una buena renovación de los prestigios indigenistas, así como la asimilación del neorrealismo y una fotografía novedosa. (4)

Posteriormente Barbachano Ponce produce en 1956, "Torero", con Luis Procuna, dirigida por Carlos Velo; la cinta se estrena de inmediato, en un momento en que también se presenta en las salas cinematográficas las primeras producciones de largometraje del STIC (disfrazadas de cortos) tipo "Pancho Pistolas" y "Los Tigres del Ring", (en el año de 1957).

En "Torero" participan como argumentista el norteamericano Hugo Butler y como asistente del director y autor de efectos especiales, el holandés Giovanni Korpooral, personajes que incursionarían con sus propias obras dentro del cine independiente, en los años siguientes. (5)

Hugo Butler realizó en 1958 "Los Pequeños Gigantes", siguiendo el modelo de semidocumental de "Torero"; en ella se narran las peripecias de un equipo infantil de beisbol de Monterrey que gana en Texas un campeonato mundial de ese deporte. La cinta se estrena en 1960.

Por su parte Giovanni Korpooral, debutaría en 1958 con la película de ficción "El Brazo Fuerte", a partir de un guión de Juan de la Cabada. En esta película por primera vez y de modo directo se abordó la crítica social y política.

El caciquismo, el arribismo, así como la imposición política en un mítico pueblo de Michoacán, constituyó una imagen que por extensión, podía hacer referencia a estas lacras nacionales. El hecho es que la película se estrenó comercialmente hasta 1974 (16 años después de filmarse).

Durante ese tiempo, "El Brazo Fuerte", se constituyó en una de las películas clásicas de cineclubes y la más importante de las cintas "malditas" del cine independiente mexicano. Al paso de los años, se fueron acumulando otros títulos, pero la mayoría de ellos sólo merecieron una relativa persecución y prohibición.

2.2.- EL GRUPO NUEVO CINE

La actividad del grupo Nuevo Cine fue para el cine independiente de gran importancia, toda vez que sus integrantes y el mismo grupo serían en su momento la vanguardia cinematográfica mexicana, en cuanto a la búsqueda expresiva y temática, así como por la inconformidad manifiesta hacia una industria anquilosada y en crisis económica.

El origen del grupo está estrechamente vinculada a lo que los estudiosos han llamado la cultura cinematográfica, que tiene sus antecedentes más directos en la crítica de cine que realizaron Alvaro Custodio y Francisco Pina, hacia finales de los años cuarenta, en nuestro país. (6)

Fueron el ejemplo a seguir de un grupo de jóvenes que a finales de los años cincuenta empezaron a escribir sobre cine, (en el mismo sentido y a la misma altura, que los dos maestros). Estos jóvenes buscaban el significado de una película, sus resonancias sociológicas, así como la interpretación cinematográfica a la luz de las más recientes teorías sobre el cine.

Por lo general eran de extracción universitaria y estaban al tanto de lo publicado en las revistas especializadas de norteamérica y Europa, afiliándose de alguna manera al movimiento cinematográfico francés de ese momento, la Nueva Ola Francesa,

con todos los pros y los contras que se pueden derivar del movimiento francés.

Estos jóvenes estuvieron vinculados a los cineclubes que organizaron en la ciudad, sobre todo los del Instituto Francés de la América Latina, el IFAL y la Universidad Nacional.

Si bien el cineclubismo había tenido una gran importancia en Europa en los años veinte y treinta (sobre todo en Francia, impulsado por Louis Delluc y Ricciotto Cando a partir de 1920), en nuestro país es hasta 1931 cuando se registran los primeros intentos, sin que haya constituido cineclubes de cierta trayectoria. (7)

Después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a llegar a nuestro continente estudiantes latinoamericanos que traían las ideas más recientes del cineclubismo europeo. De estos, el del IFAL (fundado en 1948) sería uno de los más significativos en lo sucesivo. Posteriormente se fundaría en 1952 el cine club Progreso, el cual vendría a preparar el ambiente para la formación de nuevos cineclubes.

La fiebre del cineclubismo cunde en los años cincuenta y para 1954 existe una Federación Mexicana de Cine-Clubes en la cual participaban agrupaciones israelitas, españolas, entre otros. Para 1955 se funda el Cine Club de la Universidad, dirigido por un grupo de estudiantes universitarios.

Volviendo al papel que representaron los cineclubes para el nacimiento del Nuevo Cine (constituyendo, a fin de cuentas, una interdependencia), estos sirvieron para el conocimiento de diversas obras de autores de moda, así como de los grandes cineastas. Por otra parte, los cineclubes sirvieron para la revisión y revaloración del cine de los grandes intérpretes.

El Grupo Nuevo Cine, estuvo constituido inicialmente por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. (8)

Publicaron una revista con el mismo nombre del grupo y en el primer número de ella (abril de 1961) dieron a conocer su "manifiesto", en el cual declaraban como objetivos:

- 1.- Superar el deprimente estado del cine mexicano. Para ello, demandaban abrir las puertas a nuevos cineastas.
- 2.- Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. Piden que el cine se produzca en el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas. Por lo tanto nos oponemos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión del cine.
- 3.- La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitacio-

nes impuestas por la monopolización de la producción de películas.

- 4.- El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de:
 - a) La fundación de un Instituto de Enseñanza Cinematográfica, para la formación de nuevos cineastas.
 - b) Apoyo al movimiento de cine-clubes del DF y a la provincia.
 - c) La formación de una cinemateca.
 - d) La existencia de publicaciones dedicadas al estudio serio del fenómeno cinematográfico.
 - e) El estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.
 - f) Apoyo a los grupos de cine experimental.
- 5.- La superación de los criterios de selección de los exhibidores que han impedido el conocimiento de muchas obras capitales, que han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.
- 6.- La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial.

Por otra parte, el grupo Nuevo Cine pondría en práctica sus conceptos sobre el cine al realizar la única película del grupo, "En el Balcón Vacío". Esta película sería filmada durante 1961 y parte de 1962 en diversas locaciones de la Ciudad de México.

La cinta fue dirigida por José Miguel García Ascot (que además fue el guinista junto García Riera), que había sido un

importante elemento dentro del equipo de trabajo de Barbacha no Ponce y también, había realizado dos cortos en la Cuba socialista ("Un día de Trabajo" y "Los Novios", que figurarían en "Cuba 58").

"En el Balcón Vacío" narra la historia de la guerra civil española, valiéndose de una serie de recuerdos individuales de una niña. La guerra será el trasfondo dramático, y la causa del desgarramiento interior de Gabriela. (9)

La narración es fundamentalmente subjetiva y quiere expresar lo inexplicable, a partir de meditaciones sobre la infancia.

La película se realizó con un bajísimo presupuesto (menor a los 50 mil pesos de 1961) y se produjo por entero al margen de los sindicatos de la producción, razón por la cual nunca se exhibió comercialmente.

Ha sido considerada como una de las obras maestras de los cineclubes mexicanos y obtuvo dos premios principales en festivales internacionales de cine: el premio de la FIPRESCI, en Locarno en 1962, y el de "Jano de Oro" en Sesti Levante, en 1963.

El grupo Nuevo Cine no volvería a filmar y de hecho con el último número de su revista (agosto de 1962) muere como organización. Empero, sus integrantes continuarán haciendo crítica cinematográfica y participando de alguna manera en la con

sumación de los propósitos que habían planteado, aunque eso sí, llevados a cabo por diversas instituciones.

2.3.- ESCUELAS DE CINE.

La enseñanza de la cinematografía en nuestro país a nivel universitario tiene apenas unos lustros de existencia. Nació con un claro carácter cultural y vinculado a las preocupaciones de diversas personas relacionadas al quehacer cinematográfico de muy diversas formas.

El nacimiento del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM en 1963, no ocurrió por generación espontánea; antes de esa fecha se registraron diversas gestiones y movimientos de las personas interesadas en establecer un centro de enseñanza de cine a nivel universitario.

Se tiene noticia de que en Abril de 1942 fue creada la Academia Cinematográfica de México a fin de capacitar de manera profesional a los distintos técnicos y artistas que participaran en la industria fílmica. (10)

En un principio la Academia estuvo dirigida por Julio Bracho y en su plantel docente figuraban personalidades como Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Virginia Fábregas, Carlos Pellicer, Rafael Solana, entre otros.

A los pocos meses de fundada, la Academia cambió de Dirección (fue designado Gorostiza) y pocos meses después, desaparecería, sin haber conseguido mayores éxitos. Cabe señalar que fue establecida a instancias de la UTECM y la SEP.

Posteriormente, en los mismos años cuarenta encontramos referencias en la Ley de la Industria Cinematográfica sobre la ayuda moral y económica para la constitución de un Instituto Nacional Cinematográfico, así como la ayuda en los mismos términos a institutos similares que ya existan o se constituyan posteriormente.

En el reglamento respectivo de la Ley de la Industria Cinematográfica (1951) se desglosa lo estipulado en la fracción IV del artículo 2o. de la mencionada Ley. En la reglamentación se encuentra lo siguiente; capítulo octavo, "ayuda a instituciones", artículo 56.

I.- El Instituto Cinematográfico de México (así lo llaman en el reglamento) se organizará como asociación civil, sin finalidad de lucro, con el fin de impartir conocimientos culturales y técnicos que comprenda la cinematografía como arte y como industria.

II.- Sus bienes los constituirán los que posee y los que le han sido destinados a sus finalidades. Posteriormente se refiere en la fracción III y IV sobre el sometimiento a nivel de estatutos hacia la Dirección General de Cinematografía.

Luego se establecen las condiciones de los cursos (de la fracción V a la VIII), su aprobación por la dirección, así como la mecánica de admisión.

En el artículo 57 se establece el compromiso económico de las autoridades, así como el de validez de certificados y el acceso a la industria.

Finalmente en el artículo 58 se deja en claro que la Dirección General de Cinematografía fomentará la constitución de otros organismos relacionados con la industria y arte cinematográficos y podrá otorgarles ayuda moral o económica, siempre y que sus finalidades culturales, docentes o de índole similar, puedan contribuir al mejoramiento y desarrollo de la cinematografía nacional.

La dirección cuidará de que sólo se proporcione esta ayuda a las personas e instituciones que intervengan, y de las cuales pueda esperarse resultados provechosos para la cinematografía nacional.

Las disposiciones legales descritas líneas arriba tuvieron que esperar más de 25 años para que finalmente se vieran concretadas en un centro cinematográfico patrocinado por el Estado. Sin embargo, es a la Universidad Nacional a quien le corresponde el honor de haber creado el primer centro de enseñanza superior de cine en nuestro país.

Dice el maestro González Casanova que para el inicio de los años 60 no había en nuestro país ninguna escuela de cine y ni siquiera conocían antecedentes válidos en los que se pudieran apoyar. Así, en 1960, organizaron las "50 elecciones de cine", primer intento en la UNAM (y por ende en el país), de la enseñanza sistemática del cine. (11)

Posteriormente, en 1962 organizaron las "Lecciones de Análisis Cinematográficos", para que a fin de cuentas, en junio de 1963, empezara a ser realidad el caro anhelo de muchos amantes del cine. En aquel momento, el curso fue intensivo to da vez que en aquel entonces el calendario escolar solía correr al parejo del año.

Los primeros maestros en el CUEC fueron Emilio García Riera, impartiendo Corrientes Estéticas de Cine; Federico Cervantes en Técnica de Laboratorio; Gloria Schoeman, Montaje; Walter Reuter, fotografía y el maestro José Revueltas, impartió Cátedra de Guión.

También participaron en aquel primer año, impartiendo cursos monográficos, seminarios y prácticas, Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Ciancarlo Zagni, Eduardo Lizalde, Nancy Cárdenas y Manuel González Casanova.

Poco a poco se fueron incrementando los haberes del CUEC, tanto académicos como materiales, hasta llegar al rectorado de Guillermo Soberón, que le dió gran impulso material al

Centro con resultados evidentes. Asimismo, es importante recordar que fue en 1970 cuando el Rector Javier Barros Sierra reconoció la existencia del CUEC como Centro de Extensión Unversitaria.

Analizando los propósitos concretos del CUEC, encontramos que estipula ser un centro de actividades en el que convergen, enriqueciéndolo y enriqueciéndose, el conocimiento, la recreación y la transformación de sí mismos y de la realidad circundante, a través del medio orgánico de expresión que es el cine. (12)

Declara que su propósito fundamental es la formación de cineastas, contando para tal tarea con la colaboración de especialistas en los diferentes aspectos técnicos del cine, así como de escritores, músicos periodistas, intelectuales, que se interesan y comparten las finalidades del Centro.

No obstante que ha habido diferentes planes de estudio, se detecta en cada uno de ellos la intención por mejorar en la enseñanza impartida, respecto al plan escolar anterior.

En el vigente, que data de 1980, se da una importancia de primer orden a la participación de los estudiantes en el proceso de enseñanza aprendizaje en el Centro, marcando diferentes modalidades que se manifiestan en los distintos niveles, desde la rigurosa selección de los estudiantes hasta la dedicación de éstos, en tiempo completo y esfuerzo, a la agtividad cinematográfica propiamente dicha. (13)

En ese mismo plan de estudios se insiste en formar profesionistas peseedores de una concepción crítica del cine en particular, del papel que éste desempeña dentro de la sociedad mexicana, mediante una práctica académica basada en la investigación sobre los campos de planeación y sistemas de producción, ejercicio del lenguaje y confrontación social del producto cinematográfico; de tal manera que ejerzan la actividad profesional de modo creativo y útil a la sociedad.

Para cumplir el objetivo propuesto es indispensable que el diseño del plan de estudios cuente con objetivos específicos de enseñanza-aprendizaje que formen y proporcionen aquella información de uso necesario y general en la vida profesional y que propicien la reflexión y discusión sobre las funciones, normas y valores sociales, reales y posibles del cine en el desarrollo cultural del país.

El papel del CUEC en la vida cultural cinematográfica de México, es de vital importancia, toda vez que sus egresados representan la avanzada, la vanguardia, de un grupo de cineastas que en lo general no mira el fenómeno cinematográfico en términos enteramente financieros, sino también artísticos.

Por su parte el Centro de Capacitación Cinematográfica fundado en 1975 por instancias del entonces Director del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría, planteó, a priori, la formación de profesionales del cine capaces de ver, hacer y reflexionar acerca del cine.

Para tal efecto se recabaron las experiencias de otras latitudes (sobre todo europeas y norteamericanas), pero ante todo, analizando las necesidades mediatas e inmediatas de una formación profesional y cultural del cine y los medios de comunicación audiovisual. (14)

Se dice que el cineasta debe estar al día, conocer técnicas, estilos, formulaciones ideológicas y estéticas de las mutaciones del cine. De este modo ver cine requiere de un aprendizaje, de un método, de una interpretación de las imágenes. Hacer cine en cambio, requiere de tres especialidades básicas: guión, producción y dirección. Por último, es importante tener en cuenta que en ver y hacer cine, está implícito el fenómeno fílmico.

También se estipulaba que el cine mexicano habrá de estudiar se para destacar sus logros, para reflexionar acerca de sus fallas y vicios y para aplicar los medios conducentes a su abolición.

Tales propósitos exigen un esfuerzo y una preparación excepcional tanto de parte de los maestros como de los alumnos; de ahí que se proponga que el plan de estudios, las materias teóricas y talleres están claramente definidos y se ha evitado el riesgo de la improvisación.

De la enseñanza se pretende orientar hacia el documental, el film didáctico y el cine de información. Asimismo, el cine

para la televisión y el conocimiento práctico de dicho medio electrónico, pero sin olvidar como premisa básica, el ejercicio de la libertad.

En los tres años de permanencia en el CCC, los cineastas estarán en relación con imágenes, ejercicios, que los convertirán en profesionales de la comunicación audiovisual. Concientos e informados de las posibilidades inmensas que ofrece el cine y la TV. Ante esto, se suscitarán otras vocaciones (productor, guionista crítico, etc.), que irán adquiriendo forma a medida que la propia experiencia del estudiante la haga profundizar en el conocimiento, significado y ejercicio de esas actividades.

En una entrevista exclusiva, Eduardo Maldonado, director del CCC (a partir de 1983), decía que los alumnos del CCC tienen como limitaciones en sus creaciones cinematográficas únicamente el ajustarse a un programa académico establecido. Por ejemplo, las películas se producen en 16 milímetros y no se puede producir en 35 ni en super 8, aunque reiteró un profundo respeto por la libertad de creación en cuanto al tema. (15)

En este marco de enseñanza y aprendizaje, se llegan a realizar películas que sobresalen del resto de la producción de los estudiantes y el mismo Centro llega a pagar la copia de una buena película que destaca por su calidad técnica en todos los sentidos, o como dijo Maldonado, muchas veces superior a películas que se hacen dentro de la "industria".

Las escuelas de cine en nuestro país, pese a sus altibajos sociales y económicos que inciden en sus presupuestos y por ende en su producción escolar, han sobrevivido. El CUEC desde 1963 se ha mantenido en una actividad constante y el CCC desde 1975 también, aunque, en este último centro durante algunos años llegó a peligrar su existencia por los vaivenes que le impuso a la Comunicación Social oficial la entonces directora general de Radio Televisión y Cinematografía de nuestro país, Margarita López Portillo .

Por otra parte, y aunque no se ha formado una tercera escuela profesional de cine en nuestro país, durante los años sesenta, fecha en que las carreras de Ciencias de la Comunicación (léase periodismo, radio, televisión, cine, publicidad y propaganda), comenzaron a tener una gran demanda en la mayoría de las universidades y escuelas dedicadas a la impartición de dicha carrera, la enseñanza del fenómeno cinematográfico rebasó el mero estudio de la referencia histórica para llegar a concretar diversos proyectos más elaborados de análisis y realización de cine.

Casi siempre asociado como un medio de información, el cine pasó a ser parte vital en la programación de la televisión y cobrar vida propia en diversos proyectos estudiantiles de las diversas universidades, como tesis de licenciatura o como in cursión por el cine independiente.

De este modo, diversas películas filmadas en super 8 han sur

gido, algunas veces como trabajo documental (como el caso de "Radiografía de la Universidad", primer largometraje en super 8 realizado en la FCPyS) o de mera ficción como "La Rosa", largometraje en super 8 realizado por entero por alumnos también de la FCPyS.

Revisando la producción universitaria encontramos múltiples formas de expresión, algunas de las cuales son por entero desconocidas. Bastaría revisar la biblioteca de la FCPyS para darnos cuenta de las diversas tesis cinematográficas que han hecho alumnos de la facultad.

Por citar los ejemplos más sobresalientes, en el formato de 16 milímetros cabría señalar a "El Mimo", realizada por Eduardo Claye y Soledad Robina, en 1974. En ella se narra a través de un sólo personaje (el mimo) la gran marcha estudiantil del silencio en 1968 y que concluyó en pleno Zócalo.

Por otra parte, la película "Represión Política en México a partir de 1968" (1982), que realizó Salvador Díaz Sánchez basándose en los testimonios de Rosario Ibarra de Piedra sobre la desaparición del hijo de ésta y la lucha que ha sostenido la señora Ibarra a lo largo de muchos años en contra de la política represiva del régimen, es otra prueba validera del cine universitario.

2.4.- CONCURSOS DEL STPC (I Y II)

En 1965 tuvo lugar el primer Concurso de Cine Experimental (convocado en 1964), organizado por la sección de Técnicos y Manuales del STPC que al parecer era la sección que más resentía la grave crisis por la que atravesaba la industria cinematográfica nacional.

Según algunos estudiosos del fenómeno cinematográfico, también existía la intención de asimilar el movimiento independiente que se comenzaba a gestar y que en aquel entonces se componía de dos vertientes principales. (16)

Una de ellas era la que se gestaba dentro de las diversas secciones del STPC, cuyos elementos (un tanto disidentes) habían realizado una serie de películas "independientes", manejándose el concepto de "independiente" en el sentido de realizar películas sin la injerencia directa del STPC, pero con una temática muy semejante a la que se realizaba dentro de la industria.

En este tipo de cintas "independientes" encontramos a "Yanco" de Servando González, realizada en 1960, "Volantín" de Sergio Vejar, y "La Muerte y el Crimen", de Alejandro Galindo (ambas de 1961). Posteriormente, Servando González realizó en 1963 "Los Mediocres".

Por otro lado y aún cuando el cine independiente existía como

tal con "En el Balcón Vacío", "El Brazo Fuerte" y otros intentos, realizados por algunos intelectuales, no significaba una corriente sobresaliente (fuera de un círculo de cinéfilos) para el STPC. Sin embargo, es posible que los premios internacionales pudieran haber sido una de las múltiples motivaciones para englobarlo y considerarlo como un movimiento cinematográfico capaz de ser capitalizado por la organización gremial que, para ese entonces, estaba participando en menos de la mitad de las películas que se hacían en el país, en virtud de que el STIC continuaba con sus "series" y para esos años, tal sistema de producción era una práctica abierta de la producción de largometrajes, en los Estudios América.

Pese a todos los cuestionamientos que merezca el I Concurso de Cine Experimental, al paso del tiempo adquiere una importancia primordial para la consolidación del cine independiente de los años 60. Es de alguna manera, el primer gran triunfo de este movimiento ante el sindicalismo y los industriales, que miraban con desdén a las realizaciones que se hacían al margen de la industria, por personas que no tenían la "expe-riencia" del cine dentro del aparato industrial.

Los cineastas que participaron en el Concurso provenían de la propia sección que convocaba, pero también provenían de empresas dedicadas a la confección de noticieros y del campo de la publicidad. Muchas personas de éstas dos actividades estaban asociadas a carreras universitarias y algunos hasta habían realizado estudios de cinematografía en otros países.

Compitieron doce largometrajes y ganaron los premios las siguientes cuatro películas: "La Fórmula Secreta de Rubén Gámez" "En Este Pueblo no hay Ladrones" de Alberto Isaac; "Amor, Amor, Amor" formado a partir de cinco cortos realizados por Juan José Gurrola, Juan Ibañez, José Luis Ibañez, Héctor Mendoza y Miguel Barbachano Ponce y por último "Viento Distante" tres cortos dirigidos por Salomón, Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar. (17)

Los triunfadores fueron personas que no pertenecían al STPC y los miembros de éste, que participaron, no triunfaron con sus realizaciones. Por otra parte, revisando las fichas respectivas, se detecta que en la mayoría de las películas galardonadas figuran escritores mexicanos y latinoamericanos contemporáneos.

La temática abordada en la mayoría de las películas triunfadoras del Primer Concurso, giró, como se apuntó, sobre los problemas sociales que se reflejan en la literatura de nuestros días. Aunque en todas las realizaciones predomina una cierta influencia de las corrientes de moda en Europa, sobre todo, la Nueva Ola Francesa y el Neorrealismo.

La problemática de una sociedad moderna, la crisis de la pareja, así como rebuscados manejos de tiempo y espacio intercalados con diversos problemas existenciales fue la tónica prevaleciente de las cintas triunfadoras.

No obstante que investigadores como García Riera afirman que la mayoría de los cineastas que participaron, y triunfaron, se integraron a la industria o dejaron la realización y tomaron otros derroteros, sin llegar a constituir una corriente o movimiento, como tal, es un hecho que el concurso si fue importante.

En 1967 se llevó a cabo el II Concurso de esta naturaleza, pero la mayoría de los historiadores de cine coinciden en destacar la baja calidad del material que ahí se presentó y de los resultados funestos que se lograron.

En primer término, el número de películas concursantes apenas fue de siete y de ellas sólo una tuvo interés: "Juego de Mentiras" de Archibaldo Burns, basada en un cuento de Elena Garro. (18)

La película fue desdeñada por un jurado incompetente, toda vez que la mayoría de los integrantes de éste la había designado el STPC, (quizá con la intención de que un jurado de casa no menospreciara lo realizado por los del STPC, como ocurrió en el I Concurso).

A este respecto valdría recordar que en el I Concurso estuvieron de jurados, entre otros, Efraín Huerta, el productor Francisco de P. Cabrera, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Huberto Batis, Fernando Macotella, Adolfo Torres Portilla, Rolando Aguilar, Manuel Esperón, Carlos Estrada y Andrés Soler.

Como quiera que sea, en el II Concurso resulta evidente el desinterés que provocó la realización del evento y tanto el jurado como los participantes guardan enormes diferencias respecto al primero. Tal situación no podría desembocar en otro final para los concursos que no fuera el que tuvo a fin de cuentas.

El rumbo que tomaría el cine independiente en los años sucesivos, encuentra, por una parte, su vínculo con los centros especializados de enseñanza cinematográfica, y por otra, el interés particular por realizar el cine que se quiere, de la manera que se puede, pero eso sí, con entera libertad.

2.5.- LOS AÑOS RECIENTES.

Luego de 1968 el cine independiente cobra nuevos bríos, dentro de la producción universitaria de manera muy especial, pero también entre los integrantes del grupo Cine Independiente de México. Tal agrupación es el primer intento por dar organización y proyección a ese tipo de cine. (19)

Participaron en el CIM, entre otros, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo, Pedro Miret, Paul Leduc y Tomás Pérez Turrent, y a pesar de que dicho movimiento tuvo duración efímera, alcanzó a registrar alguna resonancia a nivel internacional; de este modo, durante la Primera Semana del Cine de Autor de Benalmádena, España, participaron las pelícu-

las que habían hecho hasta ese momento Cazals y Ripstein de manera independiente.

Felipe Cazals había realizado su primer largometraje en 1968, llamada "La Manzana de la Discordia", que según García Riera es la primera cinta mexicana que manifiesta claros propósitos de subvertir el lenguaje fílmico, a partir de la desdramatización y del consiguiente anticondicionamiento del espectador. Al año siguiente (en que se constituyó el grupo Cine Independiente de México), realizó "familiaridades". También en ese año, Ripstein filma "La Hora de los Niños", y Jaime Humberto Hermosillo "Los Nuestros", al tiempo que Gustavo Alatríste realiza "Los Adelantados"; es decir, el 69 fue uno de los años más importantes del cine independiente mexicano, al menos, el más importante para este movimiento durante esa década.

Para 1970, realizan de manera independiente "Los Meses y Los Días" y "Reed, México Insurgente"; la primera dirigida por Alberto Bojórquez y la segunda por Paul Leduc. Indudablemente que la cinta de Leduc fue una de las obras más destacadas en ese año y al paso del tiempo se ha convertido en una película "clásica" por cualquier lado que se quiera analizar.

A lo anterior había que agregar la serie de peripecias que tuvo que sortear el filme, toda vez que, según algunos observadores, de no ser por los reconocimientos internacionales el éxito a nivel nacional hubiera tomado otros caminos.

"Reed..." había sido filmada originalmente en 16 milímetros y posteriormente ampliada a 35 milímetros y virada a sepia; es muy posible que tales vericuetos fueron recorridos por la película de Leduc, porque coincidían de alguna manera con la política cinematográfica que la administración de Luis Echeverría asumiría en lo sucesivo y que se caracterizaría por la autorización de diversas películas independientes del pasado reciente, "desentalar" películas de la misma industria, apoyar el cine universitario (en materia de exhibición), reacción de empresas estatales de cine, integración de diversos exponentes del cine independiente que contribuirán a dar la característica especial del cine echeverrista (algunos de cu yos productos resultan muy rescatables) y en la intención ma nifiesta por hacer un cine más crítico y diferente a lo que se venía realizando.

Sin embargo, y pese a todo ese proceso de integración, cineastas como Paul Leduc, no obstante el triunfo indiscutible de su "Reed...", no se integró a la industria y siguió en el ca mino del cine independiente. De este modo, incursionó en 1976 en el documental, con "Etnocidio, notas sobre el Mezquital", magnífica muestra en este género que hasta ese momento sólo había realizado con decoro, Eduardo Maldonado, quien desde el inicio de la década de los setenta, filmó películas como "Re flexiones" (1972), "Atencingo" (1973), "Una y Otra Vez" (1975) y luego ya en la presente década, "Laguna de Dos Tiempos" (1982).

Leduc, luego de "Etnocidio..." realizaría en 1981, "La Cabeza de la Hidra", basada en la novela homónima de Carlos Fuentes, pensada inicialmente para ser proyectada en la televisión (el tiempo de proyección es de más de cuatro y media horas), aunque también existe la posibilidad de que se exhiba en los cines en dos partes.

La historia de esta película gira sobre diversos aspectos de espionaje relacionados con la industria del petróleo. La trama se centra en múltiples escenarios del DF, de los estados de Chihuahua, Veracruz y de Puerto Rico. En la producción participa como socio el Sindicato Unico de Trabajadores de la Industria Nuclear, el SUTIN.

Otros de los cineastas independientes de una gran trayectoria en este tipo de cine es Ariel Zuñiga, quien en 1974 debutó con "Apuntes", la película en cuestión trata de la lucha de unos taxistas apoyados por el Partido Comunista Mexicano en 1950 y se basó en hechos reales. (20)

Luego de realizar algunos cortometrajes (documentales y de ficción) realizó "Anacrusa" en 1978, película que narra la represión policiaca que sufre una profesora universitaria. En un principio el personaje es ajeno a cualquier actividad política, pero a partir de firmar un desplegado en protesta por los desaparecidos políticos, comienza a padecer las consecuencias de la represión, primero con el secuestro de su hija, luego con el asesinato de la joven, y finalmente con la de-

tención de ella misma por parte de las mismas personas que atentaron contra su hija.

Un tercer cineasta independiente muy importante por la cantidad de sus películas y la calidad de las mismas, es Jaime Humberto Hermosillo, quien, como ya dijimos, en 1969 había realizado "Los Nuestros". Con el cine industrial echeverrista participó y filmó películas muy importantes, sin embargo, con el cambio de administración en 1976, y no obstante filmar algunas películas para las empresas estatales, regresó al cine independiente con "Las Apariencias Engañan" (1977-1978), "María de Mi Corazón" (1979) y "Confidencias" (1982).

Sobre la obra de Hermosillo es válido señalar que en términos generales, tanto su producción dentro de la industria como lo realizado de modo independiente, guarda una similitud, en los aspectos formales y expresivos que en particular le interesan al cineasta.

Este conjunto de directores a que hemos hecho referencia, constituyen una parte del contingente que de una u otra forma ha dado vida al movimiento cinematográfico independiente. El otro grupo de cineastas lo forman los directores vinculados al CUEC o al CCC.

El cine universitario, se basa (como decíamos) a lo realizado por la UNAM, a través de sus organismos cinematográficos expresamente creados para ello y a lo hecho en el

seno del CCC.

Los tres organismos que han venido haciendo cine en la Universidad, son fundamentalmente el Departamento de Actividades Cinematográficas, el CUEC y la Filmoteca. En lo concerniente al DAC, Mitl Valdes, su director actual, afirmó en en trevista exclusiva, el interés básico del Departamento por promover el buen cine, a partir de buenos guiones que presen te el candidato y tomando cuenta quien se propone llevar a cabo la realización. (21)

Mitl Valdés, reconoció que dan preferencia a los directores formados en la propia Universidad (léase CUEC) y la importan cia de sus realizaciones; ese es el criterio fundamental para recomendar que la UNAM otorgue el financiamiento de las cintas. No obstante, deja abierta la posibilidad para que las personas con estudios y experiencia cinematográfica, aje nos a los impartidos por el CUEC, puedan realizar cine en la UNAM.

La producción universitaria de largometrajes no es superior a diez y de ellos, valdría la pena señalar a "Mictlán" (1970) de Raúl Kammfer, "El Cambio" (1971) y "Meridiano 100" (1974) de Alfredo Joskowicz; "De todos modos Juan te Llamas" (1974) de Marcela Fernández Violante; "Ora si tenermos que Ganar" (1979) de Raúl Kammfer y "San Ignacio Río Muerte" (1979) de José Rodríguez, entre otras.

El segundo organismo de la UNAM abocado a la realización de largometrajes es el CUEC, aunque estos trabajos no dejan de ser escolares (de tesis de grado, la mayoría de ellos), por su cantidad y por su calidad vale mencionar algunos de ellos. El primero, cronológicamente, de tales largometrajes es "El Grito", realizado por Leobardo López Aretche en 1969, a partir del material que habían filmado la mayoría de los estudiantes del CUEC sobre manifestaciones, asambleas y mítines ocurridos durante el movimiento estudiantil de 1968, luego de "El Grito" siguieron "Quizá Siempre si me Muera" (1970) de Federico Weingarshofer; "Tómalo como quieras" (1971) de Carlos González Morantes; "Crátes" (1971) de Alfredo Joskowics; "Chihuahua un Pueblo en Lucha" (1976) del Taller Octubre; "El Sentido del Juego" (1978) de Ramón Cervantes; "Adios David" (1978) de Rafael Montero; "Las Malas Influencias" (1979) de José Luis Benlluire; "El Desempleo" (1978) de María Elena Velazco; "Niebla" (1978) de Diego López y "Todos los Espejos Llevan mi Nombre" (1980) de Ramón Cervantes. (22)

Tal producción sólo corresponde a los largometrajes, se excluyen los medimetrajes y los cortometrajes, en razón de los propósitos de la presente investigación, y sobre todo, porque con una muestra como la mencionada se puede inferir sobre la activa participación de los estudiantes del CUEC por hacer un cine distinto al que realiza la industria, tanto en su temática como en su búsqueda expresiva.

En lo concerniente a las producciones de la Filмотeca de la

UNAM, las mayorías de ellas son medimetroajes y los proyectos para las realizaciones del tipo histórico-documental

sobre el cine mexicano y cine latinoamericano, no han llegado a ser efectivas. En su lugar, encontramos películas como el medimetroaje "Compañero Fernando" (1982) de Fernando Birri y el largometraje "La Historia es un Tango" (1982) de Humberto Ríos, realizadas por cineastas argentinos radicados en nuestro país.

En la producción cinematográfica del Centro de Capacitación Cinematográfica figuran Gustavo Montiel y Bussi Cortes, dos de los cineastas más activos en esta actividad. El primero, autor de la película "Entre Paréntesis" y la segunda, creadora de "Hotel Villa Goerne".

Montiel en entrevista exclusiva señaló que para filmar su película, contó con el respaldo de la institución para realizarla, pues a pesar del tiempo financiado por el CCC (media hora), él, al igual que sus compañeros, cuentan con toda la infraestructura de la escuela para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos. (23)

Sobre la censura cinematográfica el entrevistado señaló que tuvo absoluta libertad para escribir el guión, y hacer la película tal y como él la concibió; con todos los elementos dramáticos que quiso y sin que existiera ningún tipo de "recomendación" para abordar éste o aquel tema.

Coincide en que el cine independiente en general se caracteriza por esta circunstancia afortunada y que debe seguir por este sendero. Asimismo, desearía que también el cine industrial tomara este camino.

Gustavo Montiel reconoce que en el CCC, y en buena parte del cine independiente, se trabaja con un gran profesionalismo; en ocasiones, superior al empleado en algunas producciones de la industria.

Dice Montiel, con gran entusiasmo (conciente de las posibilidades de los cineastas independientes), que buscarán fórmulas para producir el cine que quieran, que en síntesis, es el buen cine y aunque existan autoridades que no lo quieran y exista la censura o lo que sea, "vamos a hacer cine", concluye categórico nuestro entrevistado.

N O T A S

- 1.- García Riera, Emilio. "Historia Documental del Cine Mexicano". México. Ed. Era. 1978. Tomo III. Cfr. págs. 173 y 176
- 2.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo III. págs. 343 y 344.
- 3.- Barbachano Ponce, Miguel. Entrevista directa. Inédita.
- 4.- García Riera, Emilio. "Historia Documental..." Op cit. Tomo V, Cfr. págs. 145 y 153.
- 5.- García Riera, Emilio. "Historia Documental..." Op cit. Tomo VI. Cfr. págs. 242 y 249.
- 6.- Ayala Blanco, Jorge. "La Aventura del Cine Mexicano". México. Ed. Era. 1968. Cfr. págs. 291 y 192.
- 7.- González Casanova, Manuel. "Que es un Cineclub". México. Ed. UNAM. S/F. Cfr. págs. 14-17.
- 8.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo VIII, Cfr. págs. 11-13.
- 9.- Ayala Blanco, Jorge. "La Aventura...". Op cit. Cfr. págs. 298, 299 y 300.
- 10.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo II. Cfr. pág. 59
- 11.- González Casanova. "15 Años del CUEC". "El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 1963-1980". México. Ed. CUEC, UNAM. 1982. Cfr. págs. 9 y 10.
- 12.- "El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 1963-1980". México. Ed. CUEC, UNAM. 1982. Cfr. pág. 18
- 13.- CUEC. Op cit. págs. 86 y 87.
- 14.- Michel Manuel. El Centro de Capacitación Cinematográfica. Revista "Otro Cine" No. 1
- 15.- Maldonado, Eduardo. Entrevista directa. Inédita.
- 16.- García Riera, Emilio. "Historia Documental...". Op cit. Tomo IX. Cfr. págs. 153, 157 y 212.
- 17.- Ayala Blanco, Jorge. "La Aventura..." Op cit. Cfr. págs. 304, 305 y 306.

- 18.- Ayala Blanco, Jorge. "La Aventura...". Op cit. Cfr. pág. 380.
- 19.- García Riera, Emilio. El Cine Independiente. (IX parte). Unomasuno. 18 de marzo de 1983.
- 20.- Ariel Zuñiga. Entrevista. Revista "Imágenes" No.5 pág. 40
- 21.- Mitl Valdés. Entrevista directa. Inédita.
- 22.- CUEC. "El Centro Universitario..." Op cit. Cfr. págs.81-85
- 23.- Montiel, Gustavo. Entrevista directa. Inédita.

C A P I T U L O T R E S

LA PROBLEMATICA DEL CINE INDEPENDIENTE

3.1. LA FORMACION DE CUADROS

Los cuadros técnicos y profesionales que se han vinculado al cine independiente, han provenido principalmente de las escuelas de cine del país o son personas que en un momento dado abandonan, momentaneamente, la industria para incursionar en alguna manifestación artística independiente.

Este flujo hacia el cine independiente o hasta la permanencia de años en este movimiento tiene como explicación la búsqueda de una mayor libertad expresiva que por lo general no se encuentra dentro de los marcos de la llamada industria del cine.

Los diversos elementos artísticos que intervienen en una producción cinematográfica, tienen diversas motivaciones y causas para integrarse al cine independiente, siendo la cuestión sindical una de las más determinantes para participar en tal o cual trabajo.

Revisando el desarrollo histórico del cine mexicano de la posguerra, encontramos que de los actores, técnicos, fotógrafos, escritores y directores, son precisamente estos últimos los que encuentran más restricciones que el resto de los trabajadores del cine, para integrarse a la industria y casi siempre, la limitación obedece a cuestiones de tipo sindical-laboral.

Desde hace más de 30 años los cineastas mexicanos o las personas que aspiran a serlo, son los que vencen mayores escollos para ejercer su trabajo dentro de la industria.

Esta situación de marginación, aunada a un proceso natural de crecimiento entre los aspirantes a convertirse en cineastas, originó que muchos de ellos buscaran alternativas diferentes a la industria, en las cuales estuvieran de algún modo, asociados con el quehacer cinematográfico.

De esta manera, los aspirantes a cineastas se vincularon a la producción de noticieros y de publicidad, convirtiendo a estas actividades en antesala de la realización cinematográfica, aunque tales trabajos no dejaban de ser una manera más o menos sofisticada de encubrir la sobrepoblación que se está gestando en la industria del cine.

Empero, los cineastas que consiguieron filmar alguna película comenzaron a demostrar su capacidad, así como inquietudes cinematográficas que en algunos casos se evidenciaban rabiosamente en contra de lo realizado por la industria.

Amén de lo anterior, los cineastas independientes de los años 50's demostraban en sus obras una formación universitaria, que al parecer es una constante entre los directores independientes que los situaba en un plano cultural igual o superior a la mayoría de los directores de la industria, los cuales, en su mayoría, debían su actividad a circunstancias.

Desde las primeras producciones fílmicas de Manuel Barbachano Ponce y su equipo (realizadas en los 50's), un grupo de jóvenes universitarios estuvo vinculado a tales películas. Lo mismo se puede decir de "El Brazo Fuerte" y el Grupo Nuevo Cine, que de alguna manera, conforman una continuidad de las inquietudes cinematográficas.

Este primer auge del cine independiente en nuestro país manifiesta la conformación de un grupo de técnicos y profesionales que constituyen cuadros de vanguardia, o al menos, con muchas inquietudes por hacer cosas diferentes a las que por aquel entonces realizaban en el anquilosado cine mexicano.

Posteriormente, con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en 1963, la formación de cuadros para la industria cinematográfica, a un alto nivel de capacitación, vendría a incrementar, por una parte, el número de cineastas con una preparación profesional y por otra, y sin proponerselo, enriquecer el contingente del cine independiente.

A este respecto, el CUEC en 1979 realizó una investigación sobre el rendimiento, deserción escolar y el mercado de trabajo de los alumnos de la institución. Los rubros de rendimiento y deserción escolar fueron analizados desde los siguientes puntos de vista: en primer lugar antecedentes y características de los alumnos del primer ingreso. Para lograr el perfil del estudiante se tomaron en cuenta las siguientes variables:

demografía, academia y práctica profesional. Por último se recurrió directamente a las empresas e instituciones capaces contratantes, este tipo de personal capacitado. (1)

De los resultados dados a conocer, vale destacar el cuadro de actividades a que se dedican los egresados del CUEC desde la primera generación (1963), hasta la de 1980. Los egresados se habían repartido en docencia, cine, teatro, fotografía, audiovisual, radio, televisión, sonido, crítica periodística, publicaciones diversas y trabajos diversos. Los trabajos preferidos por los 359 egresados hasta ese momento, giraban principalmente sobre cine, fotografía, teatro y audiovisuales.

La finalidad del CUEC, como nos dijo su actual director, José Roviroso, es la de preparar profesionales del cine y no precisamente personal para el cine independiente. Que los egresados se integren a la industria o realicen sus películas al margen de la industria, es asunto de ellos; no de la escuela. El compromiso de la institución es preparar lo mejor que pueden y proporcionarles el mayor número de prácticas profesionales. Por supuesto que esto depende del presupuesto asignado por las autoridades universitarias y también por la crisis que estamos viviendo. Debido a las actuales circunstancias y dada la carestía del material de filmación, esto se complica. (2)

Sin embargo, concluye diciendo José Roviroso, se hace lo que se puede en aras de una preparación a nivel profesional.

En lo que concierne al Centro de Capacitación Cinematográfica, los objetivos académicos son semejantes a los del CUEC.

Eduardo Maldonado aseveró en entrevista exclusiva que el objetivo del Centro es la formación de directores, guionistas, fotógrafos, sonidistas, editores y productores cinematográficos. Asimismo, señaló que cada persona debe decidir si se integra a la industria o hace su trabajo de manera independiente. (3)

Reconoce que la incorporación de los egresados a la industria dependerá no solamente de las condiciones económicas, sino del manejo político que se esté haciendo en determinado sexenio. Dichas condiciones varían con el tiempo y con las características con que opere el sistema.

Sobre la reiterada insistencia, en el sexenio pasado, de que deberían desaparecer las escuelas de cine (incluso el CCC estuvo a punto de desaparecer), el director de la institución afirma que tanto los alumnos del CUEC como del CCC se han ido integrando paulatinamente a la industria, como es el caso de Bojorquez, Hermosillo, Fons, Joskowics y por lo tanto no hay nada que discutir, pues la gente se integra en la medida de su capacidad y sus posibilidades.

Por lo demás, el mejor cine que se ha hecho en México en los años recientes, en lo general ha sido realizado por personas egresadas de escuelas de cine. Es más, en la misma producción escolar del CCC, su director lo reconoce, se han dado ejemplos rescatables que por su calidad son superiores a la mayoría de la producción de la industria.

Para finalizar, sería válido rescatar lo dicho por el cineasta Gustavo Montiel en el sentido de que en principio los directores independientes no están en contra de ingresar a la industria pues lo lógico es que todos los cineastas trabajen en la industria cinematográfica de este país y es algo que no tiene discusión. (4)

Sin embargo, la industria del cine es la que no permite que esos cineastas independientes hagan lo que deseen y mientras la industria impida una expresión cinematográfica nacional, con identidad y entera libertad, ellos no van a trabajar en la industria.

5.3.2. LAS FUENTES DE FINANCIAMIENTO

Las fuentes de financiamiento del cine independiente giran principalmente en torno a grupos que se organizan en cooperativas para realizar una película o a la participación de centros de enseñanza superior dedicadas por entero a actividades cinematográficas.

Del primer caso, es decir sobre el cine que se ha originado en torno a cooperativas, cabría recordar la experiencia cinematográfica del Grupo Nuevo Cine y concretamente su multicitada obra "En el Balcón Vacío".

La película se produjo con 50 mil pesos, que en aquel 1962,

no dejaba de ser una cifra importante, pero no tanto como para afirmar que se igualaba a los presupuestos más bajos de cualquier cinta de la época (350 mil pesos aproximadamente).(5)

De hecho, ese dinero fue destinado en su mayoría a la adquisición de la película virgen y el resto de gastos de laboratorio que implica cualquier realización cinematográfica (revelado, positivado, copias, etc.). No hay que olvidar que el guionista, fotógrafo, actores y técnicos fueron en su mayoría amigos de Jomí García Ascot (el director de la cinta); la mayoría de ellos integrantes del Grupo.

Asimismo, es importante destacar que para la reunión de ese dinero (además del cooperativismo), fue la colaboración de artistas, pintores sobre todo, que donaron parte de su obra para la realización de este proyecto.

El cooperativismo cinematográfico en nuestro país, ha tenido muy claros y honestos ejemplos dentro del cine independiente, pero también, esta forma de producción no es hoy por hoy sólo privativa del cine hecho fuera de la industria, sino que muchas realizaciones hechas dentro de la misma industria se han filmado de esta manera y se ha dado en llamar a ese cine: "independiente", contribuyendo de paso a la confusión semántica de lo que se entiende por cine independiente.

Pero volviendo al desarrollo del sistema cooperativista en el cine independiente encontramos la aplicación de esta fórmula

de hacer cine en la película "Reed, México Insurgente" de Paul Leduc y "La Cabeza de Hidra", del mismo autor.

Respecto a la intervención de instituciones de enseñanza superior en la realización de películas, es importante destacar a la Universidad Nacional que ha sido la más activa desde hace tres lustros.

La UNAM ha participado en el cine a través de tres organismos, muy disimulos, en apariencia: el Departamento de Actividades Cinematográficas, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y la Fílmoteca de la UNAM.

Cada una de estas instituciones universitarias ha servido (entre otras cosas), para mantener una viva y activa presencia de la institución en la realización de cine hecho enteramente al margen de sindicatos y presiones de la industria.

De las películas universitarias hechas a través del Departamento de Actividades Cinematográficas, DAC, su director, el señor Mitl Valés reconoce un cierto retraimiento en la producción cinematográfica en los últimos años a causa de la crisis económica que vive el país desde hace algún tiempo.(6)

En lo que concierne al financiamiento otorgado a través de la escuela de cine y la Fílmoteca, ambas de la UNAM, la situación financiera nacional también afecta buena parte de sus actividades; sin embargo, se deduce de sus acciones recientes, el

empeño que tienen por seguir realizando cine.

Lo mismo se detecta en lo que concierne al Centro de Capacitación Cinematográfica, aunque también el fantasma de la crisis se presenta y se detecte una sensible baja en la producción de largometrajes.

En el caso del CCC, la producción de largometrajes ha tenido lugar a partir de una coproducción entre la institución y el estudiante, toda vez que el Centro solamente se responsabiliza de financiar una película de 30 minutos. A partir de ese tiempo, todo lo que se llegase a realizar sería costado por el alumno. (7)

Aunque también es válido apuntar que, no obstante extenderse más allá del minuto 30, el alumno sigue apoyado por la institución con equipo, lo cual es una ventaja en términos económicos. Según algunos entrevistados, la cuestión económica, es un problema, pero no tan grande porque están respaldados por toda una infraestructura.

Sin embargo, el financiamiento del cine independiente no sólo se reduce al cooperativismo y a la injerencia de las escuelas de cine, también existe un grupo de cineastas independientes que se autofinancian en un alto porcentaje o se asocian con instituciones universitarias, pero siempre llevando el control de la producción.

Tal es el caso de Raúl Kamfer, uno de los directores con más películas independientes en su haber, de entre los que se dedican en nuestro país a estos quehaceres. Rememorando sobre la realización de "Ora si tenemos que ganar", apunta que la hizo en cuatro semanas y con escaso personal de producción ejecutiva, por lo que el mismo tuvo que encargarse del vestuario, la decoración y en muchas ocasiones, hasta de lo concerniente a la cocina. Tal número de actividades es muy frecuente en este tipo de producciones, dada la escasez de personal abocado expresamente a tal o cual actividad, (8)

Asimismo, Alejandro Pelayo, director de "La Víspera", reconoce tal variedad de actividades, y en lo concerniente al financiamiento parece no preocuparle, toda vez que se consigue. Para él, lo más importante es la realización misma; para ello, cuenta con una unidad de producción, misma que pretende seguir utilizando en películas posteriores. (9)

En tiempos recientes, también se ha manifestado la participación de organismos sindicales en la producción cinematográfica, independiente. Destacan sobre todo, el Sindicato Unico de Trabajadores de la Industria Nuclear y el STUNAM.

En menor proporción, pero siendo cada vez más notoria, figura la participación de partidos políticos, sobre todo de tendencia izquierdista; asimismo, organizaciones civiles vinculados a procesos de liberación en otros países. Esto ha venido

a dar una clara y evidente militancia política a buena parte del cine independiente, pero a la vez, una cierta estrechez ideológica de todas aquellas producciones de esta naturaleza.

El riesgo ideológico, no reconocido y mucho menos aceptado por quienes están involucrados, deriva a la ponderación parcial de aspectos en que puedan verse involucrados los participantes, dando a este tipo de cine una cariz marcadamente panfletario y propagandístico, antes que político.

Por último en lo concerniente a la recuperación económica de las inversiones que se hacen en el cine independiente, y acaso de las ganancias que se obtengan, existe una polémica sobre este asunto; pues mientras unos afirman que hay pérdidas y nula recuperación, otros afirman que existen ganancias e incluso, aseguran, buena parte del cine independiente puede ser autofinanciado.

Eduardo Maldonado, por ejemplo, apunta que todavía no se recuperan, en términos generales, las inversiones que se hacen en el cine independiente, aunque reconoce que algunos cineastas sí han conseguido un poco de ingresos. La norma, sin embargo, es que se pierda el dinero invertido; en su caso concreto, afirma categóricamente que nunca ha recuperado sus inversiones y las pérdidas llegan a ser hasta del 95 por ciento.

Kammfer en cambio, reconoce ganancias y apunta que la misma Universidad ha ganado dinero desde la primera película que pro

dujo oficialmente, "El Cambio" de Alfredo Joskowics; dicha cinta -asegura Kammfer- dejó mucho dinero; tanto que permitió producir las siguientes obras universitarias, "Meridiano 100" también de Joskowics, "De Todos Modos Juan te Llamas" de Marcela Fernández Violante y otras.

La UNAM -señaló nuestro entrevistado- no ha gastado casi nada en este renglón, porque además siempre ha recibido apoyos de Conacine, de Conacite, de laboratorios, de exención de impuestos, de liberación de desplazamientos, de derechos de exhibición, etc.

Ante esto, el cineasta se pregunta, y nosotros nos sumamos a su interrogante, por qué la UNAM no se ha convertido en una gran productora de cine de arte, dado que no le cuesta -o le cuesta muy poco- y está protegida moral y económicamente por el Estado mexicano. Las autoridades universitarias deberían contestar esta cuestión y decir por qué no producen cuando menos 10 películas anuales. Ellas tienen la palabra.

5.3.3. LOS ASPECTOS TECNOLOGICOS

El cine independiente mexicano no obstante guardar cierta separación del llamado cine industrial, sobre todo por aspectos sindicales y por el contenido de tal o cual problema, el hecho es que en la cuestión técnica es donde ambas manifestacioones cinematográficas están más próximas y de hecho constitu-

yen una sola expresión cinematográfica del país, aunque cada una de ellas, sea el lado diferente de una misma monada.

Dejando el aspecto sociológico e incluso ideológico de cada una de estas formas de hacer cine, para ser estudiadas en su apartado correspondiente, veamos por ahora lo concerniente al equipo técnico de filmación, laboratorios, reproducción, sonido e incluso la adquisición de película virgen.

En primer término se descubre la facilidad con que se puede adquirir el equipo, de cualquier clase y material, en las cantidades que se desee, lo que viene a desmentir esa vieja idea tan difundida en nuestro país, de que el cine independiente es una actividad "casera" y poco profesional.

A lo largo de la existencia del cine independiente no se ha detectado una persecución oficial previa a la realización (es decir durante la pre-producción) de la película o durante la misma producción o postproducción, vinculada con el equipo o con los procedimientos técnicos. En ningún momento el cine mexicano independiente ha sido perseguido o afectado en este rubro.

Respecto a la relación del cine industrial con el cine independiente, se aprecia una vinculación entre los técnicos y artistas de ambas actividades así como con personal que trabaja en tareas afines al cine o de la información audiovisual.

Con frecuencia, los militantes del cine independiente trabajan para el cine publicitario, documental y educativo y en ocasiones también subsisten a partir de tareas relacionadas con los noticieros y todo tipo de programación de la televisión, como ya se dijo en capítulos anteriores.

Este contacto con el medio, los acerca con técnicos y artistas y por ello, se les facilita el reclutamiento de personal humano altamente calificado para las tareas eminentemente prácticas.

De este modo, el cineasta se apoya en dos niveles de producción cinematográfica (el industrial y el independiente), con el respaldo de fotógrafos, editores, alumbradores, sonidistas, etc., que no tienen ningún problema para trabajar donde les plazca (siempre y cuando estos especialistas salgan del sindicato, no a la inversa).

Así, desde su mismo origen, el cine independiente no ha padecido limitaciones en lo concerniente al equipo físico para llevar a cabo las realizaciones, pues aún con la modestia de los mismos, con toda facilidad se puede filmar una película decorosa.

Basta con pagar los alquileres correspondientes para tener acceso a equipo, laboratorios de revelado, de sonido, grabación, y demás instrumentos que se necesiten. Todos estos aparatos, por supuesto, se rentan por hora la mayoría de las ve

ces, lo que convierte al factor económico, en determinante para alcanzar una calidad, tanto en imagen como en sonido, igual o superior a la que ostentan algunas cintas industriales.

Por otra parte, otro elemento que agrava el panorama del cine en general y el cine independiente en particular, es el concerniente al material, pues la mayoría de los insumos, como la película virgen y de laboratorio, son importados. Ello implica un pago en dólares y esto significa una constante inflación en los costos, pues la tarifas de los servicios se están ajustando constantemente.

El resto de los servicios, y pese a su constante incremento no se compara con lo relativo a la película y al laboratorio, aunque hay excepciones en que el equipo e instrumentos dependen de refacciones de importación.

Por todas estas características técnicas (limitaciones a fin de cuentas) el cine independiente mexicano evidencia una pobreza de recursos, mismos que muchas veces resultan muy obvios en la puesta en escena en el sonido, laboratorios, etc. pero que a la postre pueden interpretarse como una de las enseñanzas más importantes de este tipo de cine.

Tal alternativa la podría asimilar muy bien el cine realizado por el Estado, a fin de alejarse del modelo de cine espectacular, tan difundido por los norteamericanos, y que tantos imitadores ha generado no obstante la precaria situación de

su industria filmica mexicana.

Enseñanza que debería asimilarse de un modo crítico, adoptando el lado positivo que implica la producción independiente y superando precisamente las deficiencias técnicas que en ocasiones muestra (al igual que algunas cintas de cine industrial), producto de su estrechez de recursos económicos.

5.3.4. LOS CANALES DE DISTRIBUCION Y EXHIBICION

La distribución y la exhibición del cine independiente es de alguna manera una de las piezas angulares sobre la que descansa el desarrollo de este fenómeno cinematográfico en nuestro país.

Incluso, la distribución y la exhibición independiente existe como tales, aún antes de que el cine independiente se comenzara a realizar en México, aunque claro, en aquel tiempo tales actividades se limitaban al naciente cineclubismo donde el estudio sistemático del cine comenzaba a ser una realidad.

Particular importancia merece el cineclub del IFAL creado en 1948, el cual mereció un gran interés entre los amantes del buen cine. Posteriormente los cineclubes creados durante la década de los años 50's fueron otro gran impulso para la cultura cinematográfica. (10)

Asimismo, el cineclub de la Universidad Nacional creado en 1955 es uno de los centros de esta naturaleza que perduran y que en su momento contribuyeron a enriquecer la formación fílmica de numerosos jóvenes universitarios, algunos de los cuales participarían posteriormente en la realización de películas independientes y en el estudio del cine en general.

Para 1957, el circuito de cineclubes universitarios incluía a las facultades más importantes de la UNAM y en ese año se constituyó la Asociación Universitaria de Cineclubes, aunque en los años siguientes se registrarían innumerables altibajas en las actividades de exhibición.

Es hasta 1959 cuando la Dirección General de Difusión Cultural crea la sección de actividades cinematográficas de la UNAM, y se dan las bases legales suficientes para echar a andar la infraestructura cinematográfica de la Universidad, que hoy por hoy, a 25 años de crearse, muestra una sólida estructura en las diversas fases del fenómeno cinematográfico.

Desde un principio la Sección se dedica a orientar las actividades de los estudiantes y a realizar algunos trabajos cinematográficos, como la creación del Cine Club de la Universidad (de manera oficial); la fundación de la Filmoteca; la organización de lecciones y cursos de cine (antecedentes directos del CUEC); programas de radio (luego, hasta de televisión) y numerosas publicaciones, siendo la más conocida y de

más larga vida, en tiempo y ediciones, "Cuadernos de Cine".

Limitándonos exclusivamente a lo concerniente a la Filmoteca encontramos que ésta comenzó a tomar forma unos meses después de haber sido creada la Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural. (11)

Así, en julio de 1960, se anunció el funcionamiento de la Filmoteca Universitaria, aunque se reconocen las grandes limitaciones para empezar a funcionar, en esa fecha, por ejemplo, en una sencilla ceremonia el doctor Nabor Carrillo, rector de la UNAM, acompañado por diversas personalidades de la institución, recibió del productor de cine Manuel Barbachano una copia en 16 mm. de sus películas "Raíces" y "Torero", con las cuales se inicia el acervo de la filmoteca.

La primera película que se adquirió fue una copia original de "La Huelga" de Sergio M. Eisenstein, que significó una búsqueda de rastreo de varios años, pero que enseñaría el camino a seguir en lo sucesivo. De ese modo se encontrarían películas muy antiguas en los lugares más inverosímiles.

Desde un principio la Filmoteca de la UNAM se propuso como tarea principal la localización y conservación de películas, limitando el préstamo a unos cuantos títulos. Esta actitud provocó críticas, pero era el único camino, ya que la razón de la institución era la conservación de las películas, sin

excepción de ninguna clase, en virtud de que consideran que toda película es producto de una cultura y la Filmoteca tiene la obligación de conservarlas todas, no haciendo selecciones de acuerdo a criterios estéticos o políticos.

Así, la tarea primordial de la Filmoteca ha sido la localización, adquisición y conservación de películas en peligro de perderse, que se encuentren en el territorio nacional. Las actividades de divulgación de la institución se han ido incrementando poco a poco, según los requerimientos de los cineclubes del país, o de las necesidades académicas de las diversas instituciones educativas que imparten cursos de cine.

De este modo, para 1975 distribuía más de 400 títulos mensuales, lo que es un indicio del desarrollo que ha tenido la cultura cinematográfica, no sólo en el Distrito Federal, sino en toda la República Mexicana.

En sus estatutos se especifica que el material disponible se destina al máximo, a la difusión e intercambio, completar el trabajo de las Escuelas de Cine, cineclubes, entidades culturales y universitarias, tendiendo a la formación de especialistas de cine y contribuyendo a la formación cultural de la nación.

Las películas de la Filmoteca se exhiben en locales universitarios y extrauniversitarios, como organizaciones laborales,

culturales, científicas, políticas. A lo anterior habría que agregar que a partir de 1982, fecha en que tomo posesión del viejo edificio de San Ildefonso, además de sus habituales actividades, inauguró la "Sala Fósforo" destinada a todo público, con programación diferente diaria, y con ciclos cinematográficos cuidadosamente seleccionados.

Dentro de la estructura universitaria, la fase de la distribución la ejerce en principio la Filmoteca, además de ser depositaria de los filmes, pero también el DAC y el CUEC en un momento dado adquieren, en calidad de préstamo o intercambio, películas para exhibición pública asumiendo un doble papel de distribuidoras y exhibidores.

En este sentido, el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM y el CUEC, participan en buena medida como distribuidores, aunque por lo general cada uno de estos organismos persiga, en principio, fines diferentes.

Así, mientras el DAC adquiere material cinematográfico para programar el cineclub de la Universidad y las salas Julio Bracho y José Revueltas del Centro Cultural Universitario (inauguradas en enero de 1982), el CUEC consigue películas para integrar ciclos dedicados a ser complementarios de la enseñanza que imparte, aunque cabe señalar que también se facilita, con mucha frecuencia, el acceso al público en general. (12)

Fuera del DAC y del CUEC, el resto de organismos vinculados con la Universidad tienen poco que ver con la distribución-exhi-

bición cinematográfica; e insisto en esta capacidad de distri
bución—exhibición que posee la UNAM, por el tiempo de reten
ción del material, en contraste con los cineclubes estudian
tiles o laborales, que son enormemente limitados para sus ex
hibiciones y que dependen, por lo general, de los organismos
universitarios antes citados.

La Asociación de Cineclubes de la UNAM (mayoritariamente es
tudiantiles) e incluso ciertas actividades cineclubistas de
los sindicatos, se engloban en meras acciones de exhibición
y a elementales ciclos fílmicos; la mayoría de estos, ca
rentes de documentación de apoyo para el público y con una
ausencia absoluta por llevar a cabo un debate popular, primer
paso hacia la formación de una elemental cultura cinematográ
fica.

En lo que se refiere al resto de cineclubes universitarios,
sobre todo los establecidos en la provincia, el panorama no
es diferente (mucho menos superior) al que presenta en el me
yor de los casos, la Asociación de Cineclubes de la UNAM,
salvo contadas excepciones, pero sin llegar a igualar a la
compleja organización cineclubista que guarda la Universidad
Nacional.

Empero, el cineclubismo universitario de provincia va por buen
camino. En marzo de 1982 tuvo lugar en la Ciudad de Puebla la
Asamblea Constitutiva de la Asociación Nacional de Cine Clu-
bes Universitarios, A.C., y sus nobles propósitos dados a co
nocer, no se diferencian mucho de las intenciones de los cine
clubistas que en otras fechas, 20, 30, 40 años antes, habían
expuesto. (13)

Declara la ANCCUAC en sus estatutos que los cineclubes surgen con el objetivo central de promover y difundir la cultura cinematográfica y convertirse en instrumentos educativos para que los espectadores asuman actitudes críticas frente al cine.

Establecen que las Universidades Públicas del país tienen como papel histórico rescatar, producir y difundir actividades culturales y por tanto la cultura cinematográfica es difundida principalmente por los cineclubes.

Por ello, la Asociación Nacional de Cineclubes Universitarios, A.C. surge como un esfuerzo conjunto con la finalidad de crear en el país un movimiento cineclubista organizado y coordinado, por lo que se proclama abierta a todas las concepciones del cineclubismo.

Finalmente, declaran hacer de las actividades cinematográficas universitarias un vínculo entre las universidades públicas del país y difundir los valores humanistas del cine, a fin de fortalecer la identidad nacional.

Respecto a la distribución y exhibición de cine en general, también destaca la labor del llamado Circuito de la SEP, que comprende una vasta red de puntos de exhibición, a partir de convenios que han realizado las personas encargadas de esta sección con subdirecciones de la propia secretaría, a fin de llevar cine a todo el país. (14)

En dicho Circuito, el cine independiente ha merecido un particular interés y de esta forma se han dado a conocer la mayoría de las obras de esta forma de producción. Alejandro Pelayo, director de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP, de donde forma parte el Circuito de la SEP, declaró lo anterior y agregó que el Circuito no obstante estar constituido desde fines de los años sesenta, no había merecido la atención suficiente a fin de impulsarlo y ubicarlo para que alcanzara la importancia que tiene en la educación cinematográfica de millones de estudiantes.

Dice Pelayo que uno de los escollos vencidos fue la modificación paulatina de los hábitos o mejor dicho, de los vicios a que han reducido al público mexicano, con el grueso de la programación comercial, cuyo único propósito es la ganancia rápida y cuantiosa.

Los cineclubes del gobierno federal, así como los de las empresas paraestatales, forman parte del circuito de la SEP, a través de los convenios y enlaces que se realizan con mucha frecuencia a través de esta instancia.

Por último, dentro de la distribución y exhibición, figura de manera preponderante la distribuidora Zafra desde 1978, fecha en que Jorge Sánchez junto con otras personas ligadas al cine, fundaron una empresa privada que no busca el lucro comercial. (15)

De esa fecha a nuestros días, Zafra ha significado el punto de vanguardia de la distribución de cine independiente mexicano en nuestro país, así como de ser una de las distribuidoras en el país de cine independiente extranjero o de películas de difícil acceso comercial.

Sánchez dijo en entrevista exclusiva que ellos distribuyen todo tipo de material, independientemente de su duración. Tal característica de algún modo sería una de las diferencias con las distribuidoras comerciales.

Por otra parte, los precios de arrendamiento del material los hacen mucho más accesibles a los cineclubes, que son por lo general sus principales clientes, a diferencia de las empresas abiertamente comerciales que tienen sus canales establecidos (los circuitos comerciales, precisamente), donde buscan el comercialismo y el lucro desmesurado.

Zafra mantiene una diferencia de carácter político en cuanto a la distribución; esto es, hay dos tarifas para el alquiler de las cintas, dependiendo de los promotores de la exhibición. Si tienen intenciones un tanto comerciales, entonces se aplica la tarifa comercial (que pese a todo es muy baja), pero si se trata de partidos políticos, Asociaciones de Colonos, campesinos o trabajadores en general, entonces la película se renta a un precio muy reducido.

Esta dualidad les ha permitido ser una empresa privada auto-

suficiente en materia económica y no depender de partidos políticos, sindicatos o cualquier otro organismo que pudiera erigirse en "su protector". Tal independencia les ha permitido implantar una política cinematográfica sin ningún tipo de presión y enteramente bajo su responsabilidad.

De este modo, ellos como distribuidores son capaces de elegir el material que deseen comercializar de acuerdo a sus criterios. Dice Jorge Sánchez que son esencialmente muy amplios de criterio, y distribuyen todo tipo de material, con la sola condición de que las películas contengan los elementos mínimos de una narración cinematográfica y que no sean reaccionarias.

De este modo se mantiene en estrecho contacto con lo realizado por el CUEC, el CCC y los propiamente independientes, atendiendo sus gestiones de distribución que, según parece, corren a cargo de los cineastas durante su estancia en la escuela y por supuesto, durante su carrera de independientes.

Los cineastas saben que sus películas, tienen enormes posibilidades de ser vistas, a través de la distribuidora Zafra, independientemente de su duración o su formato. Sin embargo, las distribuidoras independientes en nuestro país son por ahora diversas y hoy en día, uno de los soportes del cine hecho al margen de la industria.

Otra de estas empresas es Cine Códice, una de las distribui

doras más importantes, por su trayectoria y el volumen del material que maneja.

Por otra parte, otro de los puntales de la exhibición independiente son los cineclubes que funcionan como pequeños negocios casi marginales (muchos de los cuales mueren pronto); de entre ellos figura el llamado "La Fábrica", inaugurado en septiembre de 1982 y cuya labor ha permanecido de manera ininterrumpida desde entonces, presentando alternativamente cine independiente mexicano y numerosas películas extranjeras poco comerciales, que de otro modo no sería posible conocer.

El punto de partida (y al parecer la fórmula de su éxito) fue el establecer precios caros (más que el resto de las salas comerciales), pues cobrar 100 pesos la entrada en momentos en que el cine comercial más caro costaba 40 por ciento menos, así lo indicaba. Pero no había otra manera, según sus directivos, pues de no haber procedido así, hubieran cerrado a los pocos días. (16)

5.3.5. LA SITUACION LEGAL.

Lo referente a este apartado está en clara vinculación con lo especificado en la Ley respectiva sobre la realización de las películas y sobre todo, a lo concerniente de la censura legalmente establecida.

Por Ley, el cine que realizan los industriales tiene que pasar por la revisión del guión técnico de la película que se pretenda filmar, la supervisión de inspectores durante el rodaje de la misma y finalmente por la supervisión del gobierno para otorgarle la autorización de exhibición comercial,

Dichos procedimientos no los sigue ningún cineasta independiente toda vez que ello implicaría la sujeción de la obra, a las interpretaciones que hace la burocracia de la Ley. Esa ha sido la tónica del cine independiente desde su mismo origen y así ha continuado.

Por supuesto que tal actitud indujo a una cierta ilegalidad del cine independiente en sus primeros años y aún cuando pagaran los desplazamientos correspondientes a los sindicatos respectivos, el procedimiento de supervisión final de la película por parte de las autoridades, era un hecho contra el cual nada se podía hacer, si se deseaba que la película se exhibiera en los circuitos comerciales, como era la intención de algunos cineastas que se hacían llamar "independientes" en los inicios de los años sesenta (pero como ya vimos, sólo se trataba de los mismos directores de la industria que realizaban su película, sin el concurso de los sindicatos, aunque con la misma temática de aquella).

Pero también, algunos cineastas genuinamente independientes tuvieron que "legalizar" su película a fin de que fuera exhibida comercialmente, como ocurrió a fines de los sesenta y principio de los setenta, con Bojórquez, Leduc, Jorodousky y otros.

Antes de que tuviera lugar este fenómeno, las pocas cintas independientes realizadas en el país sólo se exhibían en cine clubes, lugar en que por ley no es necesaria la autorización comercial.

Hay que recordar que por el escaso material independiente que existía en los años sesenta, había un reducido número de cineclubes, no obstante que ya estaba en desarrollo la infraestructura cineclubista de la Universidad Nacional, razón por la cual este fenómeno poco o nada parecía importarle a las autoridades.

Sin embargo, a raíz de 1968 se registra el único caso reconocido como meritorio de la persecución policiaca. "El Grito" de Leobardo López, confeccionado a partir de las filmaciones que hicieron los estudiantes del CUEC durante el movimiento estudiantil y popular de 1968, fue una película perseguida por la policía y el ejército durante algunos años.

Protagonistas directos en la realización, como Kammfer y Joskowics, relatan el grado de peligro a que se exponía toda persona que se atrevía a concurrir a reuniones donde se exhibía esta película en las prostrimerías de los años 60 y principios de los 70. (17)

Invariablemente la policía secreta (hasta la policía militar, en cierto momento), buscó la mencionada película en numerosos sitios donde se suponía que estaba escondida. El CUEC por

ese tiempo fue allanado innumerables veces con ese propósito sin que se haya encontrado la cinta en cuestión.

Ese tipo de censura es muy similar a la que han sufrido otras películas de la misma industria, como "La Sombra del Caudillo" o "La Rosa Blanca", película, esta última, que permaneció "enlatada" más de 10 años, en contraste a la cinta de Bracho que hoy por hoy sigue siendo la película "maldita" por antonomasia del cine mexicano.

Pero comparar la persecución policiaco-militar que ha padecido la producción independiente con el cine prohibido de la propia industria, resulta un tanto ocioso, porque de hecho el cine que no se hace dentro de los canales oficiales de la industria, no recibe la autorización correspondiente para ser exhibida en los circuitos comerciales, salvo el cine producido por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM que desde hace años ha recibido la exención de desplazamientos que alegan los sindicatos y por lo tanto, recibe automáticamente luz verde para ser presentado en los circuitos comerciales.

El cine independiente, a pesar de no recibir autorización para los circuitos comerciales (salvo casos excepcionales, de películas que pagan el desplazamiento sindical o ganan premios internacionales y por tanto "les perdonan" dicho pago), puede ser exhibido normalmente en circuitos universitarios, de la Secretaría de Educación Pública o cualquier otro tipo

de cineclubes. Tal privilegio lo tiene desde siempre toda vez que legalmente se le considera "experimental", por no decir casero.

La exhibición se ha ido incrementando y diversificando paulatinamente conforme el mismo cine independiente ha crecido en número de realizaciones y de hecho a pasado de su claustro, un tanto semiescondido de las escuelas, a una abierta presentación vinculada con empresas creadas a propósito para impulsar el cine independiente o bien, con organismos totalmente oficiales.

El caso de la Cíneteca, por citar el más notorio, es más que elocuente; en pleno sexenio de Luis Echeverría se presentó una retrospectiva sobre el cine independiente, entre los meses de mayo y julio de 1976. (18)

La muestra estuvo integrada por 77 películas entre cortos y largometrajes y se presentaron las películas más relevantes hechas hasta ese momento fuera de los canales tradicionales de la industria.

Así, se dieron a conocer películas como la multicitada -y hasta hacía unos años perseguidísima- "El Grito" de Leobardo López, "En el Balcón Vacío" de Jomí García Ascot, "Los Bienamados" (compuestos por los medimetrajes "Tajimara" de Juan José Gurrola y "Un Alma Pura" de Juan Ibañez), "Juego de Mentiras" de A. Burns, ganadora del II Concurso de Cine Experim

tal (1967), "Los Nuestros" de J. H. Hermosillo, "Quizá Siempre si me Muera" de F. Weingartshofer. "De Todos Modos Juan te Llamas" de M. Violante, "Atencingo" y "Una y Otra Vez", ambas de Eduardo Maldonado y "Q.R.R." de Gustavo Alatríste, entre otros muchos títulos.

Prácticamente a partir de esa fecha las instituciones oficiales comenzaron a programar poco a poco, títulos del cine independiente, además de que la Cineteca continuó su labor de difusión, junto con los circuitos universitarios de cine.

De hecho, poco antes de inaugurar el nuevo local de la Cineteca Nacional, febrero de 84, se informó que una de las cuatro salas estaría dedicada en su mayor parte al cine mexicano independiente, continuando con el apoyo que se venía dando a la producción del CCC y del CUEC, año tras año.

Esta situación se debe al incremento del número de películas independientes, producidas en 16 mm. y sobre todo en el menospreciado super 8 y en video.

En consecuencia lógica, la distribución y la exhibición se ha incrementado hasta constituir lo que algunos cineastas consideran una industria paralela, pero con sus características propias.

Este auge en el cine independiente ha fortalecido diversos aspectos estructurales y superestructurales, pero sobre todo, la concepción de libertad e independencia de cualquier orga

nismo inquisitorio gubernamental o de cualquier especie, en lo concerniente a la concepción cinematográfica.

Esta situación puede interpretarse como una conquista en pro de la libertad y sobre todo, un signo de madurez de los realizadores y de los espectadores. A esto se suman las autoridades, timidamente, a través de la Cineteca Nacional por medio de un afán cultural por rescatar toda manifestación cinematográfica originada en el país, incluyendo también al cine independiente.

Por desgracia dicho rescate se hace con ciertas limitaciones y todavía con criterios de tipo técnico, discriminando de esta manera al super 8 y a los cortos muy cortos, pero resulta muy esperanzador este primer paso que se ha dado. Es obvio que todavía faltan muchos por dar.

La misma posición oficial de "apertura" se aprecia en lo concerniente a la distribución y exhibición, como se describió en el apartado correspondiente; en ambos casos, hay síntomas de madurez hacia el fenómeno cinematográfico y en ambos hay, por fortuna, una omisión clara y evidente de las cuestiones legales, que han sido superadas por una realidad en constante cambio.

Esta situación ha permitido que el intercambio del cine independiente con el de otros países sea un hecho concreto desde hace tiempo y, según las últimas apreciaciones, se incremen-

te en los años siguientes. De este modo se han efectuado intercambios cinematográficos con países como Brasil, Nicaragua, Jamaica, Angola y Mozambique, por citar sólo unos cuantos. (19)

El conocer dichas cinematografías será en lo sucesivo de gran importancia para el desarrollo del propio cine independiente mexicano que ahora se encuentra en vías del camino más largo y difícil: el de buscar su propia identidad.

N O T A S

- 1.- CUEC. "El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 1963-1980". México. Ed. CUEC, UNAM. 1982. Cfr. págs. 152-160.
- 2.- Rovirosa, José. Entrevista directa. Inédita.
- 3.- Maldonado, Eduardo. Entrevista directa. Inédita.
- 4.- Montiel, Gustavo. Entrevista directa. Inédita.
- 5.- Ayala Blanco, Jorge. "La Aventura del Cine Mexicano". México, Ed. Era. 1968. Cfr. pág. 298.
- 6.- Mitl Valdés. Entrevista directa. Inédita.
- 7.- Maldonado, Eduardo. Entrevista directa. Inédita.
- 8.- Kamfer, Raúl. Entrevista directa. Inédita.
- 9.- Pelayo, Alejandro. Entrevista directa. Inédita.
- 10.- González Casanova, Manuel. "¿Qué es un Cineclub?". México. Ed. UNAM. S/F. Cfr. págs. 16-21.
- 11.- La Filmoteca de la UNAM 1960-1975. Folleto editado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. 1975. Cfr. págs. 5-10
- 12.- Mitl Valdés. Entrevista directa. Inédita.
- 13.- ANCUAC. "Estatuto General de la Asociación Nacional de Cineclubes Universitarios A.C.". Puebla, México. 1982. Cfr. Declaración de Principios.
- 14.- Pelayo, Alejandro. Entrevista directa. Inédita.
- 15.- Sánchez, Jorge. Entrevista directa. Inédita.
- 16.- Unomasuno Cfr. pág. 20. 12 de julio de 1983.
- 17.- Kamfer, Raúl. Entrevista directa. Inédita.
También: Joskowics, Alfredo. Entrevista directa. Inédita.
- 18.- Noyola, Antonio. Retrospectiva del Cine Mexicano no Industrial. Revista "Otro Cine" No. 6
- 19.- Sánchez, Jorge. Entrevista directa. Inédita.

C A P I T U L O C U A T R O

L O G R O S

4.1. EXPRESIVOS Y TEMATICOS

Lo conseguido por el cine independiente en el terreno de la expresión y la temática cinematográfica, se valora a partir de una muestra representativa de las obras de los cineastas más destacados.

Para lograr el balance de lo obtenido en este terreno es menester comparar lo conseguido por el cine independiente con las principales figuras, imágenes y temas que han caracterizado al cine industrial mexicano (capítulo uno), a fin de poder llegar a una apreciación valedera.

El cine independiente se ha caracterizado por ir a la vanguardia en el tratamiento de los temas que merecen la atención de la sociedad, a partir de asumir una actitud progresista y revolucionaria, ante la realidad. (1)

De este modo, en asuntos como el aborto o el divorcio no se han hecho películas independientes, donde se ataque a las personas que los han practicado, en contraste a la actitud clerical, chantajista y morbosa del cine industrial. Tampoco ha hecho apología de la virginidad como condición básica de la decencia y la virtud de una mujer soltera.

Tampoco se ha exhaltado al machismo, ni a las machorras, ni se ha ridiculizado a los homosexuales en honor a sospechosas ambigüedades, tan frecuentes a lo largo de la historia del

cine industrial (salvo contadas excepciones).

Asimismo, el cine independiente, no se ha ocupado de presentar luchadores, policías o bellos romances campesinos entre peones y trabajadores, ajenos a toda reforma agraria. Como tampoco se ha ponderado el racismo, ni el antiindigenismo, el chovinismo o la xenofobia.

El cine hecho al margen de la industria ha procurado a lo largo de su desarrollo, estar lo más lejos posible de los valores tradicionalmente manejados por la mayoría del cine industrial, alcanzando en algunas ocasiones no sólo ubicarse en el polo opuesto, sino dejar constancia de elementos suficientes que pueden en un momento dado, constituir las bases para crear una identidad propia en materia de cinematografía, ajena por completo a las ramplonerías que tanto han difundido los industriales de esta actividad.

Revisando los principales ejemplos del material de largometraje en estos 25 años de cine independiente, encontramos temas que han merecido la atención de los cineastas, consiguiendo establecer las bases de expresión cinematográfica y que contribuyen a conformar la nueva faz fílmica de nuestro país.

Esta constituye dos expresiones: el cine documental y el cine de ficción. Las dos manifestaciones artísticas han creado obras importantes, aunque la concerniente a la ficción (quizá por la variedad de los géneros), da la impresión de ser más variada.

Así en el terreno del cine documental, donde figuran cineastas como Eduardo Maldonado, Paul Leduc, Federico Weingarshofer Raúl Kammfer, Arturo Ripstein y otros muchos destacados directores; los dos primeros, Maldonado y Leduc, constituyen la avanzada en este género cinematográfico.

Maldonado ha dicho que no obstante realizar algunos intentos en 1966 y 1967 por filmar cine testimonial, es hasta 1969 cuando se decidió la formación de un grupo dedicado a esta tarea en forma organizada. (2)

Desde un principio la idea fue la de poner el cine al servicio de grupos sociales que no tienen acceso a medio alguno de comunicación masiva, sin partir de ninguna concepción ideológica a priori, aunque ello implica una previa documentación del problema que se quiere filmar, a fin de interiorizarse con la problemática de los individuos que serían filmados.

Posteriormente conforme avanza el desarrollo del problema, la propia película toma su curso y son los cineastas los primeros en ir descubriendo la realidad cotidiana. Para finalizar, el trabajo de edición implica encontrar la contradicción del problema analizado, y a esta lógica se somete el material recabado.

El resultado de esta forma de trabajo está en cintas como "Atencingo" que trata del problema de los campesinos de ese lugar y "Una y Otra Vez", donde un grupo de petroleros de la

refinería de Azcapotzalco se lanzó a la lucha en contra del charrismo sindical y a la postre, este movimiento se fue modificando hasta que se "charrificó"; es decir, los líderes inconformes se vendieron.

En vez de filmar el fin de un sindicato charro, surgió en la película el nacimiento de una camarilla sindical "charra", y todo ello sin habérselo propuesto a priori. Todo fue saliendo conforme a las circunstancias.

En la película "Laguna de dos Tiempos", Maldonado dá señales de avanzar en su modo de realizar el documental y con esta obra, se aprecia el estilo depurado a que ha llegado el autor. Los principios del cine testimonial enumerados líneas arriba, de algún modo los volvemos a encontrar en su película más reciente, aunque el ritmo de ésta es mucho más ágil que todas las anteriores.

Pero también en la realización del documental figura de manera especial Paul Leduc, con su magistral "Etnocidio". En esta cinta encontramos una mirada imparcial sobre la desaparición de las costumbres de un pueblo, por la cercanía de la "civilización" y la incorporación natural dentro del proceso de homogeneización de la sociedad moderna.

Leduc en la película lo mismo nos presenta parte de la manipulación electoral de que son objeto los indígenas del Mezquit_{al}, como de la mezcla de la cultura ancestral de ese lugar

con la cultura actual. O la invasión del rock a esas tierras, la industrialización, la explotación, la prostitución y el virtual cambio de ese pueblo en parias de una sociedad.

Respecto al cine de ficción, encontramos que los cineastas mexicanos se han preocupado por el cine político, histórico y social, encontrándose en cada una de esas expresiones cinematográficas una crítica social y una serie de reflexiones de diversa índole.

Así, en el cine político, encontramos películas como "El Brazo Fuerte", de Koorporal, "Meridiano 100" de Joskowics, "Anacrusa" de Zúñiga y "La Víspera" de Pelayo, por citar las obras más relevantes y lúcidas que se han conseguido en este apartado.

En lo que corresponde al cine histórico, en el cine independiente se han registrado obras interesantes y no obstante que el cine industrial también ha realizado películas de este género, la mayoría de éstas caen en el estereotipo (salvo contadas excepciones), en cambio el cine histórico realizado al margen de la industria y pese a su reducido presupuesto, ha conseguido obras de primera importancia.

Una de ellas y que fue sin duda la que situó al este movimiento dentro de los ámbitos de la cultura oficialista, es "Redd, México Insurgente" de Paul Leduc. La obra hace referencia al encuentro del reportero norteamericano John Reed, con Francisco Villa, de una manera desmitificadora de ambos personajes (y de los otros héroes que aparecen en la película), ubicándolos dentro de un proceso histórico determinado.

Lo mismo se puede decir de "Ora si Tenemos que Ganar" de Raúl Kammfer, cinta que nos presenta la lucha de unos huelguistas mineros de Pachuca a principios del siglo. Los huelguistas están influenciados por el magonismo e inician su lucha luego de vencer un proceso dubitativo (casi existencial) sobre la participación, la guerra e incluso la muerte. Una estampa quiza muy próxima a las motivaciones que en un momento dado tuvieron numerosas personas que participaron en la Revolución Mexicana.

Por último, un conjunto de películas sobre la problemática social y hasta existencial (tan en boga antes del 68), que no obstante reflejar la crisis del individuo en la sociedad, contienen elementos rescatables muy valiosos.

En ese tipo de cintas, como "En el Balcón Vacío", de García Ascot, "El Cambio" de Joskowics, "Confidencias" y "María de mi Corazón", ambas de Hermosillo, aunque conllevan elementos sociales y políticos, como trasfondo, la problemática de los personajes más que todo es individual y personal.

Por supuesto son películas rescatables, sobre todo porque ese tipo de cine es el más abocado a aspectos de la familia, de la pareja y de instituciones sociales. Es a este tipo de cine al que nos referimos cuando hablamos de una vanguardia en sus temas y en sus tratamientos, aunque respecto al cine político, documental e histórico, guarda una cierta desventaja, dada la actitud provocadora, polémica y trascendental que mantiene éste, respecto de aquel.

5.4.2.- PREMIOS NACIONALES E INTERNACIONALES.

El cine independiente no sólo ha logrado premios a nivel internacional sino también a nivel nacional, aunque esto pudiera resultar a primera vista una contradicción, pues generalmente la actividad artística e intelectual se reconoce en primer término en el medio inmediato.

En el cine mexicano no ha ocurrido de esa manera, sino a la inversa. De ese modo, casi desde su mismo origen, fue reconocido en el extranjero, en tanto que autoridades comisionadas de otorgar premios y estímulos al cine mexicano, dejaron por un buen tiempo al cine hecho al margen de la industria, sin reconocimiento alguno y sin que se hayan dado explicaciones por tal actitud.

Entre las películas independientes premiadas en el extranjero, es importante citar a "En el Balcón Vacío" de García Ascot, que ganó dos preseas: el premio de la FIPRESCI en Lorca no en 1962 y el "Jano de Oro" en Sestri, Levante en 1963. (3)

No obstante la importancia de los premios, la obra en cuestión fue durante años (y sigue siendo) proyectada únicamente en cineclubes, lo cual la ha circunscrito a un determinado tipo de espectadores, con los pros y los contras que ello implica en todo momento.

En cambio, la película "Reed, México Insurgente" de Paul Le-

duc, que había ganado el premio Louis Delluc, de Francia en 1971, se rescató del terreno independiente y se procuró con ella dar un poco de prestigio al cine mexicano industrial que por esos años estaba tocando el grado cero de su reputación.

Ello ocurría en momentos en que por un lado, el cine mexicano estaba en manos del hermano del Presidente de la República, y por otra, en que éste, Luis Echeverría, con todo lo megalomano y populista que era, pretendía erigirse en un mandatario de avanzada.

Por aquel entonces se instauró en el plano político la llamada "apertura política", y al parecer se extendió al quehacer cinematográfico; sin embargo, en éste, como en el contexto general, la apertura fue sólo como quisieron que fuera los señores que ostentaban el poder y no en un sentido auténticamente democrático.

Digo lo anterior porque en el cine, las películas con un cierto prestigio internacional como la cinta "En el Balcón Vacio" o "Familiaridades" de Cazals o "La Hora de los Niños" de Arturo Ripstein, ambas filmadas en 1969 y participantes de la Primera Semana del Cine de Autor de Benalmádena, España, donde fueron reconocidas, por su buena factura, no serían incorporadas sino hasta las postrimerías del sexenio echeverrista, junto con otras obras de carácter abiertamente político, pero todas ellas con el sello de "independientes" y por tanto reducidas a cineclubes o a la Cineteca Nacional (salvo la pro-

ducción universitaria del DAC), sin lograr pasar a los circuitos comerciales como ocurrió con "Reed..."

Retomando el comentario de la película de Leduc, ésta se vió ampliamente beneficiada, no sólo en lo concerniente a la masiva distribución y exhibición (llegó a exhibirse incluso en la TV oficial), sino que también en cuanto a su aspecto técnico, pues fue ampliada de 16 mm. a 35 y de ser filmada originalmente en blanco y negro, fue virada a sepia.

En el plano internacional también han ganado premios obras de medio y cortometraje, pero debido a los propósitos del presente trabajo, se consigna lo meritorio que ha resultado el quehacer fílmico fuera de los conductos habituales del cine mexicano, en todos los formatos.

A nivel nacional, los reconocimientos para el cine independiente poco a poco se han otorgado, al grado de conseguir en la entrega de los arieles correspondiente a la exhibición de 1983, un virtual acaparamiento de los premios de la Academia, toda vez que no hubo ninguna distinción discriminatoria para las películas, según su forma de producción. (4)

Pero este proceso no ocurrió de inmediato. Revisando la actitud de las autoridades correspondientes hacia el cine en general, se detecta una paulatina modificación, a partir de los primeros años de la década de los setenta. No obstante, lo mucho que se consiguió (sobre todo la enorme tolerancia

hacia este tipo de cine) durante el gobierno de LEA, la estructura jurídico-legal no se modificó mayormente y todo siguió igual que antes de ese gobierno.

Es precisamente durante el mandato de López Portillo, cuando se comienza a reconocer el cine independiente mediante premios a las diferentes manifestaciones y géneros cinematográficos, aunque de nueva cuenta vale la pena señalar que la actitud legal y práctica hacia este tipo de cine no fue diferente a la de su antecesor.

En ese sexenio se premió en un principio a cortometrajes y documentales más o menos interesantes, como "Chapopote" o "La Migala" para llegar a reconocer, posteriormente, películas polémicas de la talla de "Anacrusa" de Ariel Zuñiga, que ganó precisamente el ariel como la "Opera Prima" en 1979.

Pese a ello, ni antes ni después, de ese reconocimiento, la película de Zuñiga se exhibió comercialmente; "Anacrusa" siguió siendo única y exclusivamente película de cineclub. La misma suerte corrieron los diversos documentales, cortos y medimetrajes independientes premiados en ese año, en pasados o en futuros; invariablemente no salieron del cineclub.

Tal actitud no sólo fue cuestionada por los autores de los films en el sentido de que se premiaban películas desconocidas para el público, sino que también la prensa abordó la cuestión más o menos manejando los mismos conceptos.

La premiación de cine en el último año de la administración de los López Portillo, ocurría en medio de la crisis económica y social que vivía el país por ese entonces y parecía que ésta, también la reflejaban los diferentes sectores que componen la industria cinematográfica.

La terna de los Arieles de la Academia Cinematográfica que generó la mayor polémica fue sin duda la concerniente a la mejor película donde, por primera vez, una cinta independiente estaba disputando tal honor. El que una película independiente llegara a tales niveles resultaba sumamente interesante; toda vez que esta forma de cine, de realizarse casi en la clandestinidad poco a poco fue avanzando (en contraste a lo que en términos generales venía ocurriendo con el llamado cine industrial.) hasta alcanzar el reconocimiento público.

El que una cinta independiente, llegara a ser nominada como la mejor película de México, implicaba algo más que la simple entrega del Ariel de Oro. Significaba ni más ni menos que el cine independiente vale por sí mismo, con o sin premios.

La terna como la mejor película estuvo compuesta por "Llámenme Mike" de Gurrola, "Noche de Carnaval" de Hernández y la independiente, "Ora si Tenemos que Ganar", de Raúl Kammfer. (título algo más que profético).

De las tres, ninguna era del agrado de Margarita López Portillo, por diversas razones; "Llámenme Mike", por simple fobia, pues ni la había visto, según aseguran personas muy enteradas; "Noche de Carnaval", por el número de refe-

rencias a la corrupción institucionalizada y; "Ora si Tenemos que Ganar" por ser independiente, según el autor de la misma.(5)

Tal actitud contrastaba con la que sostenía el resto de la Academia Cinematográfica, que presidía el cinematógrafo Gabriel Figueroa. Tal discrepancia estuvo a punto de originar la desvandada de los integrantes de la Academia, en virtud de no estar dispuestos a soportar los caprichos de la encargada de RTC.

El hecho fue un claro divorcio entre la Academia y los funcionarios del gobierno que se evidenció el día de la entrega de los Arieles, con la ausencia de la buena señora, junto con su comitiva. Aunque también, la mayoría de los festejados y numerosos invitados no concurrieron a la ceremonia.

El hecho es que la elección de la Academia fue para la película independiente, en lo que pareció un fallo de los más honestos en la historia de este tipo de reconocimientos, según la mayoría de los comentaristas que abordaron la cuestión.

Con el Ariel de Oro a "Ora si Tenemos que Ganar" se reconocía a un cine que, por méritos propios, por su temática y por su calidad, ponía el ejemplo de lo que es el buen cine, a las autoridades cinematográficas, que a lo largo de seis años sólo se dedicaron a retroceder en los pocos avances que se habían conseguido en el sexenio anterior, y a favorecer a una industria nacional que llegó al grado más bajo de la degradación cinematográfica a que puede llegar una industria de esta naturaleza.

Con el cambio de gobierno, ocurrido en 1982, los sectores del cine independiente manifestaron un cierto optimismo, aunque a más de 20 meses de gestión el panorama no es muy distinto que digamos; siguen los premios y la apertura es a medias.

En la primer entrega de Arieles, que efectuó el presente gobierno (1983), el cine independiente acaparó una buena cantidad de ellos; por ejemplo, cabría citar a "La Víspera" de Alejandro Pelayo (con varias nominaciones, y dos premios) y a "Laguna de Dos Tiempos" de Eduardo Maldonado, también con varias nominaciones y con el premio de mejor documental del año .

Asimismo, la exhibición de cine independiente continúa abiertamente en la flamante Cineteca Nacional y en la 16a. Muestra Internacional de Cine, se dió cabida a tres películas de otros tantos cineastas, recién egresados de la escuela de cine o con experiencia en el cine independiente; empero las películas presentadas, con un buen ejemplo del cine "limpio" y sin matices políticos o sociales. (6)

Con todo, es indiscutible que el cine independiente es un fenómeno innegable y que hoy por hoy figura de manera preponderante en el cine mexicano, tanto que los recientes Arieles (1983) fueron otorgados con la mayor naturalidad y sin que se cuestionara el origen independiente o no de la cinta; tal situación ,de algún modo más o menos generalizada, es a no dudarlo, otra conquista de este tipo de cine por su existencia. Falta por supuesto, lo más importante: la exhibición.

5.4.3.- APORTACIONES AL CINE MEXICANO

Las aportaciones del cine independiente al cine mexicano en general, inciden en todas las fases del proceso industrial, y en los mismos elementos temáticos propuestos por aquel, para darnos diversas innovaciones tanto en el aspecto industrial, como en el contenido y enriquecer de esta manera el quehacer cinematográfico en nuestro país.

De paso, el cine independiente ratifica su existencia con hechos objetivos, que desmienten el gran vacío informativo en torno a la mayoría de las actividades realizadas al margen de la industria, y que contribuyen a crear esa falsa aureola de cine marginal.

La marginación podría entenderse -y hasta justificarse- en tiempos en que el cine independiente hacía o estaba en pleno proceso de gestación, pero el silencio informativo casi total que se guarda a este respecto, podría hacer creer a la mayoría de los espectadores en que este tipo de cine, no existe.

Por ello es importante informar una y otra vez de las actividades de este cine, así como de su auge, su crecimiento y consolidación hacia finales de los años setenta, es una realidad que nadie puede poner en duda; entre 1977 y 1982 se realizaron cuando menos 92 películas independientes de largo y medimetro, es decir, más de 15 películas de esta naturaleza por año, en un tiempo de completa crisis cinematográfica dentro de la industria; pues tanto los empresarios privados,

como las mismas empresas estatales producían muy poco. Por citar un ejemplo, las productoras estatales de cine llegaron a producir menos de 15 títulos al año. (7)

Tal situación da una idea del grado de desarrollo a que llegó este tipo de cine en ese lapso, a partir del cual ha continuado produciendo a un ritmo más menos semejante.

El secreto de que en medio de la crisis económica sigan filmando, parece radicar en el modo de producción de cine que han implementado los independientes, y que representa una experiencia que pudieran retomar otros sectores de la industria, sobre todo las empresas estatales.

En primer lugar las producciones del cine independiente se han caracterizado por una notoria pobreza que ha orillado a los cineastas a rodar películas de actualidad; donde se evitan gastos de escenografía, vestuario y utilería que son necesarios en películas que "reconstruyen" otras épocas.

La mayoría de las cintas independientes son filmadas en diversos lugares del campo o la ciudad, ahorrándose con ello, el pago de estudios (set's) cinematográficos. Se filma en la calle, con el vestuario cotidiano y sin mayores gastos; con el consiguiente ahorro.

Por otra parte, el modelo de empresa que ha funcionado con mayor regularidad y que al parecer implica mayor justicia dado

el sistema de trabajo colectivo, es la cooperativa de producción, donde todos o la mayoría del personal aporta una parte de su trabajo, a cambio de una participación económica de las ganancias que se generen.

El modo de producción cooperativo se llevó a cabo en diversas producciones del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, a partir de "El Cambio" de Alfredo Joskowics, filmada en 1971 y los resultados fueron muy alagadores⁽²⁾.

Según se informó, los participantes de la cooperativa ganaron de esa manera más dinero que el que hubieran conseguido en una producción normal de los industriales de la época. Por lo demás, las ganancias del experimento del DAC sirvieron para financiar otras películas, que también redituaron ganancias suficientes para conformar la producción universitaria de los años setenta.

El sistema de cooperativa se imitó en algunas películas realizadas por empresas estatales, pero los resultados económicos han sido cuestionados; habría que investigar detenidamente la temática abordada en tales producciones y sobre todo, el sistema de distribución y exhibición de este material, pasos fundamentales para que cualquier película tenga éxito.

Sin embargo, la cooperativa es un hecho muy interesante y sobre todo digno de tomarse en cuenta, toda vez que ha demostrado la eficacia de la misma, en numerosas películas independen

dientes que se han realizado en nuestro país.

Por último, dentro de la producción independiente, los cineastas han ingeniado diversos mecanismos para ahorrar tiempo en la puesta en escena, aprovechando por ejemplo, la instalación de luces, sin importar la secuencia (toda vez que corren a la hora del montaje) o las experiencias cinematográficas practicadas en otras latitudes, como la cámara en mano, con resultados muy satisfactorios.(9)

Por otra parte, en lo relativo al lenguaje cinematográfico figura el uso del plano secuencia, y al igual que el uso de los recursos antes mencionados, contribuyen a la conformación de estilos propios en cada uno de los cineastas que militan en el cine independiente.

Lo anterior es valioso para el grueso de la producción de cine ficción, es decir, de argumento preconcebido con antelación, sobre lo que se requiere y sobre lo que se pretende. Sin embargo, en el caso del cine documental independiente a que hemos hecho referencia en este trabajo, encontramos también aportaciones de gran interés.

Tal y como lo declaró Eduardo Maldonado, lo más importante dentro del cine documental es que el cineasta no esté prejuicado a priori, y por lo tanto, no sepa qué resultados obtendrá con su película. Ello implica la documentación previa y un amplio bagaje sociopolítico, pero más que para "confeccionar"

la película, para poder detectar lo interesante que se ha descubierto durante el rodaje-integración, con una determinada comunidad. (10)

Al revisar la temática tratada por el cine independiente, se detecta como constante, la preocupación por abordar problemas de índole político. Así nació y así ha continuado desde entonces, aunque también se han filmado numerosas películas de otra naturaleza, las cuales mantienen en su contenido una actitud progresista y de avanzada.

Desde que Giovanni Korpooral filmó "El Brazo Fuerte" en 1958 el cine independiente ha sido politizado. En esa cinta por ejemplo, se toma como punto de referencia al cacique, para hacer una interesante reflexión sobre este personaje tan importante y tan ligado a las regiones aisladas de nuestro país.

Ahí se describen de manera desmitificadora el nacimiento del cacique. A causa de un equívoco que comete todo un poblado sobre una carta que le envían a un peón de caminos, al servicio de la Secretaría de Comunicaciones; al leer en el remitente alusión al Poder Ejecutivo Federal, los lugareños interpretan que aquel individuo mantiene correspondencia con el mismo Presidente de la República. A partir de ese momento todo se le facilitó a ese tipo ambicioso y carente de escrúpulos; se liga al poder económico del lugar, luego al poder político, y a fin de cuentas se establece de por vida. Cuando muere, leen la famosa carta del Sr. Presidente y se dan cu

ta de que se trataba del comunicado mediante el cual le avisan que su puesto ha sido cancelado, y él ha quedado sin trabajo.

Con tal fuerza se inició este tipo de cine y continua hasta el momento, inspirándose de manera significativa con el movimiento estudiantil de 1968 y posteriormente con los movimientos guerrilleros, tan en boga en América Latina a fines de los sesentas y principio de los setentas.

También se ha abordado de manera muy lúcida la represión ejercida por el ejército en contra de los movimientos que reclaman los desaparecidos, como "Anacrusa" de Ariel Zuñiga, filmada en 1978, y otros ejemplos semejantes, realizados como medimetrotrajes y aún, como cortometrajes, aunque no por ello carentes de interés. (11)

En el cine político también se han tocado aspectos del sistema mismo, como en "La Víspera" de Alejandro Pelayo, 1981, donde se analiza todo el oropel que guardan las sucesiones presidenciales en nuestro país, y sobre todo, lo relativo a la conformación del gabinete en la víspera de asumir el poder.

Estos aspectos, con todo y las limitaciones que pueden presentar, son muy rescatables porque sólo de esta manera han sido difundidos en el cine. Es lo único que existe al respecto, con todo y lo que se pueda decir, a propósito de lo mucho que se puede hacer en este terreno.

Las aportaciones del cine independiente son tan reales como la existencia misma de este tipo de cine, y su enriquecimiento en cantidad y calidad, así como los aspectos técnicos y del lenguaje cinematográfico, esperan la concurrencia y la participación de los cineastas inquietos.

Se ha demostrado que el camino, es el del cine pobre, tal y como otras cinematografías lo han detectado.

Países semejantes al nuestro, en cuanto a su realidad social y en algunos casos a la política, como ha sido Cuba, Brasil, Bolivia, Chile y en general la experiencia latinoamericana, así lo han demostrado. (12)

Toca sólomente buscar por nuestra cuenta los elementos necesarios para conformar nuestra propia identidad, nuestra propia imagen, que surge indiscutiblemente de nuestra realidad concreta. Sobre ésta, nadie nos tiene que decir cuál es, sino que nosotros tendremos que descubrirla, con todos los riesgos que ello implica ; esto es, sabemos a priori que descubriremos muchas lacras y enfermedades sociales, pero también sabemos a priori que existen elementos valiosos en nuestra sociedad.

5.4.4.- FORMATOS Y NUEVAS TECNOLOGIAS

El cine independiente no se ha ocupado por realizar el espectacular y oropelesco a imagen y semejanza del cine de Hollywood, porque no tiene los recursos económicos, ni tampoco los motivos comerciales y evasivos de la gran fábrica de ensueños, como se ha dado en llamar al principal centro productor cinematográfico del mundo occidental.

El cine independiente se propone llegar a diversos públicos y para ello no se limita a ningún formato de película tradicional, como podría ser el de 35 mm. o el más o menos aceptado 16 mm., sino que abarca los dos formatos mencionados y el super 8.

Generalmente se ha utilizado el de 16 mm., por la versatilidad y su calidad técnica similar a la de 35 mm., con la ventaja de poder hacer la ampliación o la reducción, según se necesite.

En la producción de cine independiente se han realizado películas en 35 mm., pero también quizá, por razones económicas, el super 8 ha sido cada vez más solicitado, sobre todo por los cineastas que recién se han integrado al movimiento y no disponen de recursos financieros suficientes.

El formato super 8 cada vez más se ha profesionalizado, así como el equipo de filmación, aunque persisten las limitaciou

nes en cuanto a la presentación de la película virgen, que en nuestro país se ha reducido a una o dos presentaciones, reduciendo la labor del cineasta, más al quipo que a la película; es decir sus posibilidades se reducen en un alto porcentaje. (13)

A lo anterior hay que agregar la incorporación de innovaciones tecnológicas como el sistema de video, para registrar imagen y luego componer el cine a partir de este material, que nace de una combinación de imágenes rescatadas de películas, videos, fotos, diapositivas y otros elementos de imagen que han diversificado las posibilidades de hacer películas o documentales.

Cada uno de los medios para rescatar la imagen (cine o video) tiene sus defensores y sus detractores, pues mientras que se acusa al cine de ser caro y al video de barato, se defiende a aquel de la facilidad para editar dado el poco material que se tiene para el efecto, por lo mismo caro; en contraste con el video, que tener horas y horas de grabación por su bajo costo, complica la edición.

Por otra parte, el cine tiene su limitación en lo costoso del copiado, en contraste a lo barato del video, aunque en el momento de exhibición, el cine tiene la ventaja de darse a conocer a públicos numerosos, dado al tamaño de la pantalla, en comparación de la pantalla de un televisor que sólo puede servir a auditorios pequeños (refiriéndonos a proyecciones

convencionales con videograbadora), aunque al ser transmitido por un sistema de televisión, los dos, el cine y el video, se igualan en número de oportunidades.

Por ahora, el cine y el video se han combinado para ser un medio de expresión de grupos independientes. La experiencia más relevante es "El Salvador, los que harán la Libertad", un colectivo de cineastas independientes.

Asimismo, el cine super 8 por sí sólo ha tenido su propia trayectoria, cada vez más reconocida en los actuales momentos, con inicios interesantes a partir de los años setenta y con personas que luego utilizarían formatos mayores.

Queda sin embargo, mucho por hacer en este terreno, a pesar de que se han registrado concursos organizados por la Cineteca Nacional (1979), donde triunfaron personas que habían estado ligadas a escuelas de cine o a grupos experimentales de este formato. (14)

No se puede decir lo mismo del fracasado festival de cine erótico, que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras, el cual se criticó en su momento por la falta de seriedad por parte de organizadores, concursantes y público en general, que confundieron erotismo con pornografía. (15)

Los fracasos también se han registrado en los intentos por formar asociaciones de cineastas en este formato; en los in-

tentos por constituir asociaciones serias y responsables, aparecen grupos y cineastas que no pasan de externar sus intenciones. (16)

Quizá de los intentos serios en favor del cine independiente en super 8, sea lo que ha implementado la filmoteca de la UNAM. Desde 1978 se creó la sección correspondiente, con propósitos semejantes a los del cine de formatos mayores; es decir, preservación, distribución y exhibición.

Es evidente que la participación de los interesados a este respecto es fundamental, pero sin intentar la creación de feudos, pues ello en vez de contribuir al fortalecimiento del cine independiente (a donde pertenece el super ocho) podría contribuir a debilitarlo.

N O T A S

- 1.- García Riera, Emilio. Más Sobre Cine Independiente. (III parte). Unomasuno pág. 20, 24 de junio de 1983.
- 2.- Maldonado, Eduardo. Entrevistado por Andrés de Luna y Susana Chaurand. Revista "Otro Cine". No. 6
- 3.- Ayala Blanco, Jorge. "La Aventura del Cine Mexicano". México. Ed. Era. 1968. Cfr. págs. 299
- 4.- Cfr. Unomasuno pág. 17. 5 de noviembre de 1982.
- 5.- Kamfer, Raúl. Entrevista directa. Inédita.
- 6.- Aguiñaga, Mario. Entrevista directa. Inédita.
- 7.- García Riera, Emilio. Más cintas independientes. (I parte) Unomasuno, pág. 20. 4 de julio de 1983.
- 8.- Joskowics, Alfredo. Entrevista directa. Inédita.
- 9.- Kamfer, Raúl. Entrevista directa. Inédita.
- 10.- Maldonado, Eduardo. Entrevistado por Andrés de Luna y Susana Chaurand. Revista "Otro Cine". No. 6
- 11.- Zuñiga, Ariel. Entrevistado por Nalson Carro. Revista "Imágenes" No. 5
- 12.- León Frías, Isaac. "Los Años de la Conmoción". México. Ed. UNAM. Col. Cuadernos de Cine No. 28. Cfr. 10-12.
- 13.- Gumucio Dragón, Alfonso. "El Super Ocho". Caracas. Ed. Wiphalen. 1981. Cfr. págs. 57-63.
- 14.- García Tsao, Eduardo. Chin Chin el Superocho. Revista CINE No. 13. Febrero de 1979.
- 15.- Zavala, Guillermo. Cine Erótico ¡Corte!. Revista CABALLERO Junio de 1978.
- 16.- De la Vega Alfaro, Eduardo. Superocheros en Jalapa. Unomasuno, pág. 25. 17 de octubre de 1982.

C A P I T U L O C I N C O

CONCLUSIONES

1.- La vía independiente comenzó a manifestarse en diversas partes del mundo al término de la Segunda Guerra Mundial como la opción temática y expresiva para las cinematografías donde aparecieron estas propuestas artísticas: en Francia apareció la "Nouvelle Vague" y el "Cinema Verité"; en Inglaterra el "Free Cinema" y el cine directo; en tanto que en los Estados Unidos se constituye el "New American Cinema". En estos movimientos de renovación cinematográfica se apreciaba el intento renovador a partir de una concepción intelectualizada del cine.

2.- Si bien la concepción del cine como arte no era ninguna innovación (toda vez que casi desde principio de siglo hubo estudiosos a este respecto), el enfoque dado en la posguerra resultaba novedoso por los cambios que se proponían en las diversas fases del film, desde el mismo sistema de producción hasta el lenguaje cinematográfico.

Al abordar la cuestión cinematográfica desde el punto de vista de la sociología, la semántica y la estética (entre otras disciplinas), se conformarían diversas interpretaciones sobre el ser y el deber ser del cine.

La inquietud intelectual que despertaba el fenómeno cinematográfico era semejante a la que originaban las diversas actividades humanas, que en la posguerra cobraron gran furor entre la intelectualidad.

Esta visión del cine contrastaba con la que existía hasta ese momento (y que prevaleció), de concebir esta actividad como una rama industrial abocada a fabricar productos para el entretenimiento o, en el mejor de los casos, una artesanía.

La concepción intelectual del cine que se originó en Europa y Norteamérica en las postrimerías de los años 40, tuvo sus seguidores y estudiosos en diversas partes del mundo, como ocurrió en varios países de América Latina.

Numerosos latinoamericanos (principalmente de México, Brasil y Argentina) se abocaron al estudio del cine, analizándolo en su dimensión artística y en su relación con la sociedad a la luz de las teorías que estaban en voga en Europa en los años 50.

3.- En América Latina, los estudiosos del fenómeno cinematográfico propusieron innovaciones (al igual que en Europa y Estados Unidos) a sus respectivas industrias fílmicas, sin que fueran adoptadas sus propuestas (la excepción sería Brasil) por el aparato industrial.

4.- En el caso de México, los promotores de cambios en la industria cinematográfica se enfrentaron a una férrea política de "puertas cerradas" resultado de la conjugación de diversos intereses.

Una de las disposiciones que impedía el ingreso de nuevo personal a la industria era precisamente la casi prohibición de incorporar nuevos elementos a la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

En los años 50 y 60 los aspirantes a director cinematográfico en nuestro país debían demostrar que habían dirigido tres películas de largometraje. Tal restricción era sancionada por los industriales y por el mismo Estado (al legitimar los derechos gremiales de los trabajadores a través de la STPyS) y constituía uno de los principales escollos para todo aquel que deseara ingresar a la industria como realizador.

El limitar el acceso a la industria cinematográfica (en los terminos arriba descritos), constituía un círculo vicioso que sólo podría beneficiar a los realizadores nacionales y extranjeros que hubieran filmado tres películas fuera de nuestro país y que desearan ingresar a nuestro cine.

Por otra parte, la mayoría de los cineastas de la industria parecían no estar interesados por las innovaciones que ocurrían en el cine mundial en lo relativo a los temas y el lenguaje cinematográfico, y que muchos de los aspirantes a directores hacían notar a través de artículos y ensayos que publicaban en diversas revistas y diarios.

5.- Ante estas restricciones que ofrecía el cine mexicano, las personas interesadas en tener acceso a él tuvieron que buscar actividades para incursionar en la realización, pero fuera del aparato industrial.

Dichas situación motivó que el cine hecho de esa manera recibiera el calificativo de "marginal", "experimental" o "independiente", para diferenciarlo del producido por los industriales.

Del mismo modo, los intelectuales marginados de la realización cinematográfica se dedicaban a diversas actividades: noticiarios, crítica de cine y posteriormente, a la docencia en la escuela universitaria de cine.

6.-El conjunto de inquietudes por hacer un cine mexicano - diferente, así como la vinculación de muchos de sus promotores con la Universidad Nacional, permitiría crear el clima propicio para que se establecieran instituciones dedicadas expresamente al cine y que al paso del tiempo se constituirían en el soporte medular del cine independiente y de la cultura cinematográfica en general.

7.- La creación del Cineclub de la Universidad (1960), la Filmoteca de la UNAM (1960) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963) serían desde su misma creación parte indispensable para la estimulación del cine hecho fuera de la industria.

8.- Las diferentes manifestaciones del cine "independiente" continuarían durante la primera década de los años 60 (casi siempre de manera aislada) hasta que tuvo lugar un evento que hizo coincidir a la mayoría de los exponentes: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica convocó a un concurso de Cine Experimental a mitad de los años sesenta, el cual permitiría reclutar nuevo personal y revitalizar los "cuadros".

Si bien concursaron elementos de la industria, los directores, escritores y demás intelectuales independientes, preocupados en hacer un cine diferente, triunfaron en el concurso y demostraron su buen grado de asimilación de las diversas -- teorías cinematográficas (sobre todo de la Nueva Ola Francesa) de la época.

9.- Pese a que triunfaron y por ende se hacían acreedores a su integración al seno de la industria, el hecho es que continuaron marginados, toda vez que los productores no se mostraban interesados en ellos ni en sus temas cinematográficos.

Al parecer, los productores continuaron reacios a financiar un cine diferente al que estaban acostumbrados a producir, - no obstante que las innovaciones propuestas coincidían con el cine que se realizaba en buena parte del mundo con buen éxito de taquilla y de crítica.

10.- Los años de la integración-marginación de los cineastas independientes a la industria (1965-1969) es fundamental para concebir el desarrollo ulterior del movimiento fílmico fuera de la industria a partir de 1969.

Los años que mediaron entre el I Concurso de Cine Experimental (1965) y la creación del grupo Cine Independiente - de México (1969) sirvieron, al parecer, para crear conciencia entre muchos cineastas de la sinrazón de los principales magnates del cine mexicano y optar en el mejor de los casos, por un cine hecho fuera de la industria.

11.- En México, a diferencia de Francia, Inglaterra e incluso Estados Unidos, los directores mexicanos aceptados en el aparato industrial encontraron numerosos obstáculos para hacer cine: La razón era muy sencilla: en aquellos países, los realizadores filmaron sin mayores problemas lo que proponían a los productores privados; en cambio, en nuestro caso, se les aceptó en el seno del sindicalismo - que controlaba el aparato industrial, pero sólo para seguir haciendo el mismo tipo de películas sobre los temas del cine mexicano más comercial.

12.- En las postrimerías de los años 60 se detecta entre los cineastas promotores del nuevo cine una conciencia de cine alternativo, en tanto no se filmaba para pretender ingresar a la industria (como parece ser el móvil durante los 10 ó 12 años anteriores), sino para ofrecer un cine distinto y por momentos, hasta opuesto al que ofrecía el aparato industrial.

13.- La nueva concepción de cine independiente mexicano, que se detecta a partir de 1969, combinaba muchos de los elementos del cine latinoamericano de vanguardia de esos momentos (sobre todo del Cinema Novo brasileño y del Cine Cubano) con las inquietudes y temas que se habían registrado en nuestro cine hasta esa fecha.

Sea sumía de manera crítica la pobreza en que se producían las películas y se daba muestra de la buena integración de los postulados cinematográficos de estas experiencias fílmicas.

La novedosa forma de hacer cine (y también de crearlo) implicó cambios cualitativos para con la distribución y exhibición del material al tomar en cuenta a los cineclubes de universidades, sindicatos, partidos políticos y asociaciones de colonos; todo esto era llegar a concebir el cine como una opción frente al de la industria en términos de independencia y libertad.

14.- El cine visto como una opción alternativa se consolidó a lo largo de la década de los años 70 sobre todo porque el aparato industrial del cine apenas sufre modificaciones superficiales, quedando intacta su esencia.

Paralelo al desarrollo y consolidación del cine independiente, durante la década de los 70 se registró un paulatino ingreso de nuevos cineastas, así como el aprovechamiento de la mayoría del personal que ha estado en el STPC desde su ingreso a través de los Concursos de Cine Experimental (I y II).

La abierta participación del Estado en la producción cinematográfica permitió fortalecer el aparato industrial que en su mayor parte es controlado por el gobierno.

El cine estatal asimiló personas, temas y técnicas de producción del cine independiente pero, no obstante lo benéfico que esto resultó para el cine mexicano en general, el hecho es que los cineastas independientes (y que colaborarían principalmente con el cine estatal) continuarían limitados en diversos aspectos.

Ello dio por resultado que muchos regresaron a la producción independiente y en nuestro cine se originaron dos vertientes: la industrial y la independiente, con las características peculiares siguientes de cada una de ellas, dentro del aparato industrial.

Por una parte, la producción oficial (dentro de la industria) muy enriquecida con la temática del cine independiente, y con todo el apoyo en materia de -- distribución, exhibición y publicidad, contrastaba con la producción independiente, que solamente recibía como concesión esporádicas representaciones en la flamante Cineteca (dadas a conocer como rarezas filmicas que ocurrían en nuestro país), amén de su desarrollo propio e independiente en lo relativo a la distribución y exhibición.

15.- Este desarrollo discordante, aunque simultáneo, en materia de cine, se debió en gran medida a las limitaciones que ofreció (y sigue ofreciendo) el Estado a través de su producción en el aparato industrial, en contraste con el clima de mayor libertad de crea--

17.- Por la variedad de sus objetos de interés y por su libertad, los temas del cine independiente se anteponen a los propuestos por el cine industrial, no obstante que éste haya imitado a aquel sin llegar a superarlo debido a las limitaciones en que se tiene que desenvolver el cine hecho por la industria.

18.- Hoy por hoy, el cine marginal se ha constituido en el mejor exponente del cine mexicano, si nos atenemos a utilizar como parámetro a los premios nacionales o internacionales que ha obtenido: en los años recientes, sobre todo en el último lustro, el cine independiente mexicano ha conseguido un paulatino incremento, pese a que sigue desarrollándose en medio de problemas económicos.

19.- Es importante tener en cuenta que el cine independiente es una actividad paralela a la de este aparato -- industrial cinematográfico (constituido por el Estado, la iniciativa privada y los sindicatos principalmente) de nuestro país, con sus exponentes, temas y estructuras propios.

20.- El cine independiente es una realidad que se ha constituido como resultado de las adversidades que ofreció un sistema de producción cinematográfico como el mexicano, con sus características propias que lo hacen un proceso cultural único y diferente a los demás movimientos cinematográficos que han ocurrido en el mundo.

El cine independiente tuvo que vencer la oposición de los sindicatos, de los productores, del Estado y los principales exponentes del aparato industrial, como son los distribuidores y exhibidores, y construir su propia

ción y expresión imperante en el cine independiente.

La libertad de expresión en el cine hecho fuera de la industria, con todo y que es mayor a la que existe dentro de la industria, constituye una variedad de grados a partir de los productores que intervengan en la realización.

Esto significa que la libertad de expresión llega a tener un límite, impuesto casi siempre por el más elemental sentido común que señala el no afectar nuestra propia subsistencia.

Sin embargo, este tipo de cine, con todo y las limitaciones, se erige como una opción frente a lo que representa el cine comercial. Esta cualidad lo hace valioso, sin perder su independencia y concepción de alternativo, aún dentro del aparato industrial.

16.- Como se acotó en su momento, el cine independiente se constituyó en la década de los años 70, en la vanguardia de la búsqueda de nuevos contenidos y formas cinematográficas, a pesar de sus limitados presupuestos, que inciden forzosamente en sus proyectos.

Se llegó a constituir en un cine de vanguardia por la libertad creadora en que se ha desenvuelto, hasta ofrecer una variedad de temas amplia e ilimitada (en términos estrictamente posibles) sobre todos los aspectos de la vida, sean estos socio-políticos, individuales o históricos.

red de distribución y exhibición.

Sin embargo, todavía falta mucho por consolidar y hacer sobre todo en el terreno legal y financiero, y ante los cuales el Estado mexicano desempeñará papeles muy importantes en los próximos años.

PROPUESTAS.

1.-

La Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo reglamento siguen vigentes no obstante ser obsoletos, como bien lo ha demostrado la existencia misma del cine independiente. De ahí que se recomiende la formulación de una nueva Ley de Cinematografía que garantice la libertad de expresión de los cineastas mexicanos lograda en el cine independiente y también en esporádicas películas realizadas dentro de la industria. Consideramos que la libertad de expresión en el cine es parte fundamental para superar las deficiencias temáticas y expresivas que manifiesta el cine mexicano en general.

2.-

Se ha demostrado lo absurdo de la existencia de la censura previa, así como de todo los demás mecanismos tendientes a limitar la libertad de expresión, Sugerimos un sistema de clasificación de exhibición tendiente únicamente a separar los auditorios.

3.-

Se hace necesario que el Estado apoye al cine independiente en términos financieros mediante créditos, participando en la producción como socio o comprando los derechos como productor de películas terminadas, a fin de que los cineastas vuelvan a filmar otras cintas. Asimismo, sería recomendable el establecimiento de una serie de estímulos a fin de beneficiar a los cineastas recién egresados de las escuelas o con alguna experiencia fílmica; como acciones concretas se puede mencionar a los concursos, becas y apoyos directos. Debido a las experiencias anteriores sería muy positivo la participación de los beneficiados en los mecanismos a establecer.

4.-

También se podrían establecer mecanismos de apoyo en al - exhibición comercial, eximiendo de pago de desplazamiento sindical e impuestos a toda aquella película que en un de terminado lapso no rebase una cifra acordada de recaudaci^on en taquilla.

5.-

Se podría seguir fomentando este tipo de cine a través de la televisión oficial, debido a que además de la masificación que implica este medio, el pago por derechos de transmisión pueden representar otro ingreso para fortalecer la producción independiente.

6.-

Una nueva Ley Cinematográfica debe considerar todas estas sugerencias, así como el apoyo del intercambio y exportación de este tipo de cine.

7.-

Una nueva ley en esta materia no debe significar más mecanismos de control, sino precisamente que sólo sea un documento el que rija esta actividad y no una variedad de Leyes, Acuerdos, Decretos, que confunden y diluyen.

8.-

Tampoco se pretende la marginación o acaso la aniquilación de grupos o sectores de la industria, sino la convivencia de todos los existentes y los que aparezcan en el futuro. Es precisamente el evitar el establecimiento de "feudos" una de nuestra más importantes recomendaciones, toda vez que la sola existencia de estos estancos no se debe permitir en ningún lugar, institución o actividad dedicada a este negocio.

La política de "puertas cerradas" practicada por sindicatos, empresarios, instituciones o el mismo Estado no tiene razón de ser y podría evitar una nueva Ley de cine.

9.-

Por otra parte, es pertinente que el cine independiente como tal siga existiendo, amén de que sus exponentes realicen sus films de esta manera o industrialmente.

Lo recomendable en ambos casos es que cada una de estas manifestaciones cinematográficas supere sus deficiencias y aproveche y optimice sus logros mediante un estímulo adecuado.

10.-

Ante esta situación se hace necesaria la intervención del Estado para que corrija las anomalías existentes y que dicte las medidas que modernicen el aparato industrial del cine.

Pero, sobre todo, se recomienda que las instituciones del Estado demuestren su interés en el cine mexicano con hechos concretos y tangibles cotidianos y que se documenten en la legislación respectiva.

PERSPECTIVAS.

Respecto de las perspectivas del cine independiente como opción expresiva y temática frente al cine enajenante y de evasión que ofrece el llamado cine de la industria, -- habría que anotar una serie de posibilidades.

1.-

En primer término, además de la permanencia del cine independiente como tal, fortalecido a través de la producción individual, de cooperativas, con instituciones oficiales, partidos políticos y sindicatos, aparecen diversas opciones dentro de la misma industria que pueden enriquecer su gama temática.

Los temas del cine independiente se antojan amplísimos, toda vez que aparte de los llamados géneros cinematográficos, el documental y sus posibilidades para la educación, la información y la capacitación representan todavía un terreno sin -- conquistar.

2.-

Por otra parte, el Estado como productor total de un proyecto fílmico determinado, tal y como lo ha estado haciendo a través de sus empresas desde los años 70 sigue siendo una -- opción válida.

Lo mismo se puede esperar del apoyo que pueden ofrecer las - instituciones oficiales vinculadas con el quehacer cultural y que han participado desde hace una década (como el INAH, SEP, FONAPAS, etc.)

3.-La asociación de productores independientes (que pueden - ser individuos o corporaciones sociales) con empresas fílmicas del Estado o instituciones oficiales de carácter cultural, puede seguir siendo una fórmula de producción válida para consolidar lo alcanzado o buscar nuevos temas.

4.-

A la combinación del punto anterior (que ya ha dado buenos resultados en el pasado) se podrían integrar empresas extranjeras con el carácter de coproductoras, a fin de garan

tizar una mayor difusión y una factible recuperación en menos tiempo.

b.-

En estas perspectivas no sólo figuran organismos oficiales u sociales, sino también los clásicos empresarios privados, que pueden ser bien recibidos siempre y cuando estén dispuestos a dejar trabajar a los cineastas con entera libertad; premisa que por supuesto se exige a todos los productores independientes en general.

#####

OBRAS CONSULTADAS

I. BIBLIOGRAFIA

- 1.- AMPIC. La Producción Industrial y el Cine. Declaración de Principios de la Asociación Mexicana de Productores Independientes de Cine. México. 1982.
- 2.- ANCUAC. Estatuto General de la Asociación Nacional de Cineclubes Universitarios A.C. ANCUAC. Puebla, México. 1982
- 3.- ANDREW, Dunley. Las Principales Teorías Cinematográficas. Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili. 1978.
- 4.- AYALA BLANCO, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano. México. Ed. ERA. 1968.
- 5.- AYALA BLANCO, Jorge. La Búsqueda del Cine Mexicano. México. Ed. UNAM "Cuadernos de Cine" No. 22 y 23. 1974.
- 6.- BURULAN. Enciclopedia del Cine. 8 tomos. San Sebastián, España. Ed. Burulán. 1973.
- 7.- COLECTIVO de Cineastas Comunistas. El Cine: ¿Cultura o negocio? Barcelona, España. Ed. Castellote Editor. 1974.

- 8.- DE LOS REYES, Aurelio. Los Orígenes del Cine en México. México. Ed. UNAM "Cuadernos de Cine" No. 21.
- 9.- DE LOS REYES, Aurelio. 80 Años de Cine en México. México. Ed. UNAM. 1978.
- 10.- EISENSTEIN, S.M. El Sentido del Cine. Buenos Aires, Argentina. Ed. Siglo XXI. 1974.
- 11.- GALINDO, Alejandro. ¿Qué es el Cine? México. Ed. Nuestro Tiempo. 1975.
- 12.- GARCIA RIERA, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. 9 tomos. México. Ed. ERA. 1978.
- 13.- GILI, Gustavo. Fuentes y Documentos del Cine. Barcelona, España. Gustavo Gili. 1980.
- 14.- GOMEZ JARA, Francisco. Sociología del Cine. México. Ed. Sep Setentas. 1974.
- 15.- GONZALEZ CASANOVA, Manuel. ¿Qué es un Cineclub? México. Ed. UNAM. S/F.
- 16.- GUMUCIO DRAGON, Alfonso. Teoría y Práctica de un Nuevo Cine. Caracas, Venezuela. Ed. Wiphila. 1981.

- 17.- LEON FRIAS, Isaac. Los Años de la Conmoción. México. Ed. UNAM "Cuadernos de Cine". No. 28. 1979.
- 18.- MEDVENDKIN, Alexander. El Cine como Propaganda Política. México. Ed. Siglo XXI. 1978.
- 19.- MEXICO, Secretaría de Gobernación. Diario Oficial. 31 de Dic. de 1949. Ley de la Industria Cinematográfica.
- 20.- MEXICO, Secretaría de Gobernación. Diario Oficial. 6 de Agosto de 1949. Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica.
- 21.- REYES DE LA MAZA, Luis. Salón Rojo. México. Ed. UNAM "Cuadernos de Cine" No. 16. 1968.
- 22.- REYES NEVAREZ, Beatriz. 13 Entrevistas a 13 Directores Mexicanos. México. Ed. Sep Setentas. 1974.
- 23.- SADOUL, George. Historia del Cine Mundial 3a. Ed. México. Ed. Siglo XXI. 1977.
- 24.- SANJINES, Jorge. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo 2a. Ed. México. Ed. Siglo XXI. 1980.
- 25.- SOLANAS, Fernando. Cine, Cultura y Descolonización. 3a. Ed. México. Ed. Siglo XXI. 1979.

- 26.- UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos 1974-1980. México. Ed. CUEC, UNAM. 1982.
- 27.- UNAM. Filmoteca de la UNAM 1960-1975. México. Ed. Filmoteca, UNAM. 1975.
- 28.- UTEHA. Historia del Cine. México. Ed. UTEHA. 1978.

II. HEMEROGRAFIA.

a) ARTICULOS PERIODISTICOS.

- 1.- AMADO, Ana Marfa: "Los 15 Años del CUEC" en Revista CINE, Núm. 12. Enero de 1979.
- 2.- BAEZ, Florencia. "Mujeres que Trabajan en la Industria Cinematográfica" en Revista CINE, Núm. 12. Enero y Febrero de 1980.
- 3.- BROGNO, Jorge. "Logros en el CUEC" en Revista CINE MATECA, Núm 3. Junio de 1973
- 4.- DE LA VEGA, Eduardo y Viñas Moises. "Cine Mexicano Contemporáneo". UNOMASUNO, del 19 al 21 de Agosto de 1982.
- 5.- DE LA VEGA, Eduardo. "Jóvenes Cineastas Mexicanos en la Cineteca" en Revista CINE, Núm 16. Mayo de 1979.
- 6.- DE LA VEGA, Eduardo. "Nuevas Salas Cinematográficas" (CCU). UNOMASUNO del 17 de enero de 1982.
- 7.- DE LA VEGA, Eduardo. "Superochos en Jalapa". UNOMASUNO del 17 y 18 de octubre de 1981.
- 8.- GARCIA RIERA, Emilio. "El Cine Independiente". UNOMASUNO del 8 al 24 de Marzo de 1983.

- 9.- GARCIA RIERA, Emilio. "Más Cintas Independientes". UNOMASUNO del 4 y 5 de julio de 1983.
- 10.- GARCIA RIERA, Emilio. "Más sobre Cine Independiente". UNOMASUNO del 22 al 24 de Junio de 1983.
- 11.- GARCIA TSAO, Leonardo y Montes de Oca Antonio. "Chin Chin el Super Ocho" en Revista CINE, Núm 13. Febrero de 1979.
- 12.- MICHEL, Manuel. "El Centro de Capacitación Cinematográfica" en Revista OTRO CINE, Núm 1. Enero-Marzo de 1975.
- 13.- Noyola, Antonio. "Retrospectiva del Cine Mexicano no Industrial" en Revista OTRO CINE, Núm 6. Abril-Junio de 1976.
- 14.- ZAVALA, Guillermo. "Cine Erótico ¡Cortel" en Revista CABALLERO. Junio de 1978.

NOTA: Las publicaciones aludidas fueron editadas en la Ciudad de México.

b) ENTREVISTAS PERIODISTICAS

- 1.- ARIEL ZUÑIGA Por Nelson Carro en Revista IMAGENES,
Núm 5. Febrero de 1980
- 2.- COLECTIVO CINE MUJER Por Ana Marfa Amado en Revista
IMAGENES, Núm 8. Julio de 1980
- 3.- EDUARDO MALDONADO Por Andrés de Luna y Susana
Chaurand en Revista OTRO CINE, Núm 6. Abril-Junio
de 1976.
- 4.- FEDERICO WEINGARTSHOFER Por Gustavo Montiel Pagés
en Revista IMAGENES, Núm 3. Diciembre de 1979.
- 5.- GILBERTO MACEDO Por Nelson Carro en Revista CINE,
Núm 25. Mayo de 1980
- 6.- JAIME HUMBERTO HERMOSILLO Por Tomás Pérez Turrent
y Alejandro Pelayo en Revista CINE, Núm. 5 y 6. Ju
nio-Julio de 1978.
- 7.- PAUL LEDUC Por Nelson Carro en Revista IMAGENES,
Núm. 1. Octubre de 1979.
- 8.- RAUL KAMFER Por Emilio García Riera y Gustavo Mon
tiel Pagés en Revista IMAGENES, Núm 9. Octubre de
1980.

III. FILMOGRAFIAS

- 1.- ANACRUSA. P: Sinc, S.A., México 1978; D: Ariel Zuñiga; G: Ariel Zuñiga; F en C: Toni Kuhn; M: Bach, Schubert; Ed: Ariel Zuñiga; Con: Adriana Roel, Carlos Castañon, Juan Angel Martínez, Eduardo López Rojas; Dur: 102 mins.

- 2.- LOS BIENAMADOS. (Compuesta por dos historias).
P: Manuel Barbachano Ponce, México 1965; TAJIMARA, D: Juan José Gurrola, G: Juan José Gurrola y Juan García Ponce; F: en ByN: Antonio Reynoso; M: Manuel Enríquez; Con: Pilar Pellicer, Claudio Obregón, Pixie Hopkins, Mauricio Davison, Beatriz Sheridan.
UN ALMA PURA. D: Juan Ibañez; G: Juan Ibañez y Carlos Fuentes; F: en ByN: Gabriel Figueroa; M: Joaquín Gutiérrez Heras; Con: Enrique Rocha, Arabella Arbenz.

- 3.- EL BRAZO FUERTE. (1958). P: Reco Films; D: Giovanni Korporaal; G: Juan de la Cabada y Giovanni Korporaal; F en ByN: Walter Reuter; M: Leonardo Velázquez; Ed: Giovanni Korporaal; Con: Leandro Morett, Hermelinda Guerrero, Jorge González, Roberto Soto, José Gutiérrez, Manuel Rfos; Dur: 84 mins.

- 4.- EL CAMBIO. (1971). P: CUEC; D: Alfredo Joskowicz; G: Luis Carrión y Alfredo Joskowicz, basado en un argumento de Leobardo López; F en ByN: Toni Kuhn; M: Julio Estrada; Ed: Ramón Aupart; Con: Sergio Jiménez, Héctor Bonilla, Ofelia Medina, Soffa Joskowicz, Héctor Andreomar; Dur: 86 mins.

- 5.- CRATES. (México, 1971). P: CUEC; D: Alfredo Joskowicz; G: Alfredo Joskowicz y Leobardo López; F en ByN: Toni Kuhn; M: Tomada de "Misa Criolla" de Andrés Ramírez; "Canon" de Pachelbell; Testimonio Musical de México; Música Huasteca; Ed: Ramón Aupart; Con: Leobardo López, María Elena Ambriz, José López, Gonzalo Martínez, Javier Audirac, José Ruivrosa; Dur: 1.15 hrs.

- 6.- DE TODOS MODOS JUAN TE LLAMAS. P: Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM, México 1974; D: Marcela Fernández Violante.

- 7.- EN EL BALCON VACIO. (México, 1961). P: Ascot, Torre; D: Jomí García Ascot; G: María Luisa Elfo, Jomí García Ascot y Emilio García Riera; F en ByN: José María Torre; M: Bach, Tomás Bretón y música popular española; Ed: Jomí García Ascot y Jorge Espejel; Con: Nuri Pereña, María Luisa Elfo, Conchita Genovés, Jaime Muñoz de Baena, Belina de García; Dur: 70 mins.

- 8.- HACER UN GUIÓN. (México, 1980). P: Rafael Montero; D: Dorotea Guerra; G: Marisa Cistach y Dorotea Guerra; F en ByN: Alejandro Gamboa y Rafael Montero; M: Cecilia Toussaint; Ed: Alberto Cortés, Dorotea Guerra; Con: Jorge Sánchez, Jaime Garza, Cecilia Toussaint, Emilio Cortés; Dur: 60 mins.
- 9.- EL GRITO. (México, 1969). P: CUEC; D: Leobardo López Aretche; F en ByN en 16 mm.: Francisco Bojorquez, Jorge de la Rosa, León Chávez, Francisco Gaitán, Raúl Kamfer, Leobardo López, Jaime Ponce, Roberto Sánchez, Federico Villegas, Arturo de la Rosa, Carlos Cuenca, Guillermo Díaz, Alfredo Joskowicz, Fernando L. de la Guevara, Juan Mora, José Roviroso, Sergio Valdez, Federico Weingarsthofer; S: Rodolfo Sánchez Alvarado; Textos: Oriana Fallaci y Consejo Nacional de Huelga; Narradores: Magda Viscafno y Rolando de Castro; Dur: 2 hrs.
- 10.- LAGUNA DE DOS TIEMPOS. (México, 1982). P: Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista; FONAPAS; D: Eduardo Maldonado; G: Eduardo Maldonado, Manuel Uribe, Diana Roldán, Victoria Nobelo; F en C: Francisco Bojorquez; Ed: Eduardo Maldonado; Dur: 105 mins.

- 11.- MARIA DE MI CORAZON. (México, 1980). P: Universidad Veracruzana; D: Jaime Humberto Hermosillo; G: Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo; F en C: Angel Goded; S: Fernando Cámara; Ed: Rafael Ceballos; Con: Héctor Bonilla, Marfa Rojo, Armando Martín, Salvador Sánchez.

- 12.- MERIDIANO 100. P: Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM, México 1974; D: Alfredo Joskowicz, Héctor Bonilla; F en C: Toni Kuhn; Ed: Ramón Apart; M: Leonardo Velázquez; Con: Héctor Bonilla, Martha Navarro, Eduardo López Rojas, Mario Casillas, Roberto Sosa; Dur: 99 mins.

- 13.- MEZQUITAL. P: Cinedifusión SEP (México) y Office National Du Film (Canadá), 1978; D: Paul Leduc; G: Roger Bartra y Paul Leduc; F en C: George Dufaux, Angel Godel; Ed: Rafael Castanedo; S: Serge Bauchemain; Dur: 140 mins.

- 14.- MICTLAN. P: Raúl Kamfer; D: Raúl Kamfer; G: Raúl Kamfer; F en C: Alexis Grivas, Pablo García y Toni Kuhn; Ed: Alexis Grivas; M: Guillermo Noriega; Con: Sergio Klainer, Silvia Li, Lilia Aragón, Rocío Sargaón, Emilia Carranza, Felipe del Castillo; Dur: 83 mins.

- 15.- ORA SI TENEMOS QUE GANAR. P: Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM, México 1979; D: Raúl Kamfer; G: Leonor Alvarez, Raúl Kamfer; F en C: Toni Kuhn; Ed: Juan Mora Cartlett; Con: Carlos Castañeda, Manuel Ojeda, Patricio Reyes Spíndola, Pilar Souza, Amado Sumaya, Ana Ofelia Murguía.
- 16.- LOS PEQUENOS GIGANTES. (México, 1958). P: Producciones Olmeca; D: Hugo Mozo (Hugo Butler); G: Hugo Mozo y Eduardo Bueno; F en ByN: Walter Reuter; M: Rodolfo Halffter; S: Enrique Rodríguez; Ed: Giovanni Korporaal; Con: Los jóvenes campeones mundiales de la Liga Pequeña de 1957, su entrenador Cesar Faz y su manager Harold M. Haskins (en los papeles de ellos mismos); Dur: 90 mins.
- 17.- RAICES. (México, 1953). P: Teleproducciones, Manuel Barbachano Ponce; D: Benito Alazraki; G: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Marfa Elena Lazo, Jomí García Ascot y Fernando Espejo, basado en varios cuentos de Francisco Rojas González; F en ByN: Ramón Muñoz, Walter Reuter, Hans Beimler; M: Silvestre Revueltas, Guillermo Noriega, Rodolfo Halffter, Pablo Moncayo, Blas Galindo; Ed: Luis Sobreyra y Miguel Campos; Con: Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Olimpia Alazraki, Juan Hernández, Mario Herrera; Dur: 103 mins.

- 18.- REED, MEXICO INSURGENTE. (México, 1970). P: Salvador López Ollín y Asoc.; D: Paul Leduc; G: Juan Tovar, Paul Leduc, basado en el libro México Insurgente de John Reed; F en ByN: Alexis Grivas; Ed: Rafael Castañedo y Giovanni Korporaal; Con: Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Juan Angel Martínez, Carlos Castañón; Dur: 104 mins.
- 19.- TORERO. (1956). P: Producciones Barbachano Ponce; D: Carlos Velo; G: Hugo Butler y Carlos Velo; F en ByN: Ramón Muñoz; M: Rodolfo Halffter; Ed: Miguel Campos; Con: Luis Procuna, su hermano Angel, su esposa Consuelo, Paco Malgesto, Antonio Fayat; Dur: 80 mins.
- 20.- LA VISPERA. (México 1982) P: Cine Códice, S.A., Difusión Profesional, S.A. y Cooperativa Rfo Mixcoac; D: Alejandro Pelayo; G: Alejandro Pelayo; F en ByN: Federico Weingartshofer; M: Ricardo Pérez Montfott y José Amozurrutia; Ed: Luis Kelly; Con: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Alfredo Sevilla, Ignacio Retes, Salvador Sánchez; Dur: 75 mins.

IV. ENTREVISTAS DIRECTAS

- 1.- Mario Aguiñaga. (Cineasta y Funcionario de la Cine
teca Nacional).
- 2.- Alfredo Joskowicz. (Cineasta).
- 3.- Eduardo Maldonado. (Cineasta y Director del CCC).
- 4.- Gustavo Montiel Pagés. (Cineasta).
- 5.- Raúl Kamfer. (Cineasta).
- 6.- Alejandro Pelayo. (Cineasta y director de Cine Di-
fusión de la SEP).
- 7.- José Rovirosa. (Cineasta y Director del CUEC).
- 8.- Jorge Sánchez. (Jefe de la Distribuidora Zafra).
- 9.- Mitl Valdés. (Cineasta y Jefe del Departamento de
Actividades Cinematográficas de la
UNAM).
- 10.- Miguel Barbachano Ponce. (Cineasta y profesor de
cine).